

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CHEMINEMENT VERS UNE POSTURE ALLIÉE : ESSAI-ERREUR AU CŒUR DE LA
SCÈNE GLOBALE DU LINDY HOP

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES
ARTS

PAR

ALICE BOURGASSER

MARS 2026

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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. 12-2023). 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

Le caractère transformateur de mon projet doctoral a été possible grâce au soutien généreux de mes proches, de la collaboration d'artistes incroyables et de l'apport de mes directrices de recherche. Je ne remercierai jamais assez les artistes collaboratrices et collaborateurs qui ont accepté d'informer mon sujet avec autant de générosité et de bienveillance :

Dee Daniels Locke

Eyal Vilner

Marie N'diaye

Miche Love Dennerly

Rémy Kouakou Kouamé

Rémy Saminadin

Agreeing to share your stories for this project is the greatest honor of my career. Je n'aurais pas non plus cheminé autant sans le soutien de ma communauté jazz à Montréal et mes ami.e.s. Amélie, Coralie, Pascale, toutes nos conversations sont en filigranes de mon travail. Stéphane, Raphaël, Antoine merci d'avoir été attentifs à mon processus à chaque étape. À Didier, pour ton soutien toujours renouvelé et ta générosité dans tes partages. À mes élèves qui m'ont toujours incité à donner le meilleur de moi-même et à réinventer mes pratiques. À ma mère Corinne, qui me soutient et m'encourage dans chacune de mes étapes universitaires. À mon partenaire de danse et compagnon de tous les instants, Michel, qui m'invite à prendre ma place d'artiste-chercheuse dans toutes les sphères de ma vie.

Du côté de l'académie, je voudrais remercier chaleureusement mes trois directrices — Caroline Raymond, Angélique Willkie et Johanna Bienaise — pour leurs conseils bienveillants et les visions pointues partagées. Un remerciement spécial à Caroline qui m'a épaulé lorsque tout s'effondrait, qui a toujours cru en moi et qui a fait preuve d'une générosité infaillible. Merci Angélique d'avoir pris le temps de m'encadrer, ton apport a été essentiel à la justesse de cette recherche-crédation. Je voudrais également remercier tous.te.s les chercheur.euse.s et artistes qui ont répondu à mes questions et m'ont aiguillé dans la recherche : Marie N'diaye, Rashida K. Braggs, Latasha Barnes, Dee Daniels Locke, Dazl

Régiment, Tyedrick Hill, Anaïs Sékiné et bien sûr mon mentor Rémy Kouakou Kouamé pour tous les échanges précieux et généreux qui m'ont toujours fait grandir. Merci à Mélissa Raymond d'avoir effectué les entretiens d'explicitation dans le cadre de ce projet. Une mention spéciale à ma thérapeute Florence qui a accepté d'être mon interlocutrice quand mes directrices étaient trop débordées et qui m'aiguille toujours avec beaucoup de sagesse. Je remercie l'UQAM pour sa générosité et particulièrement le Doctorat en Études et Pratiques des Arts pour avoir pu jouir de ce si beau programme d'études, stimulant et profond.

Finalement, je voudrais remercier les 250 participant.e.s à mon projet qui sont venu.e.s rencontrer les artistes à Montréal en mars 2024. Vos présences ont enraciné la concrétude artistique de mon projet dans la scène. Merci !

DÉDICACE

À toutes les femmes d'hier, d'aujourd'hui et de demain, qui œuvrent de façon intemporelle dans notre scène et nos communautés, pour créer des espaces sécuritaires où l'expression de soi est encouragée et respectée.

« The community we are in right now is a community that constantly forces you to question yourself, so being able to hold on to trusting yourself is really difficult. Being able to allow myself to make choices that are impulsive, because you trust yourself isn't a space that you get very often »

Dee Daniels Locke (Entretien d'explicitation, 16 avril 2024)

« Until we have safe space for black people and people who are marginalized to practice these dances safely, fully as themselves, I think I have a responsibility to see and help and shelter them in whatever exists »

Marie N'diaye (Résidence de recherche-crédation, 23 mars 2024)

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
LISTE DES FIGURES	vii
RÉSUMÉ	viii
BOUSSOLE : CARTE DE LA THÈSE	ix
INTRODUCTION : PÉRÉGRINATION INITIATIQUE	1
CHAPITRE I : SILLON PROBLÉMATIQUE	6
1. Les récits qui permettent de cerner l'objet de ma recherche-crédation	6
1.1 Histoire personnelle contextuelle au projet	9
1.2 Bref récit des Danses Jazz de Harlem	13
1.3 Contexte de l'appropriation culturelle dans le Lindy Hop	17
1.3.1 Appropriation culturelle du Lindy Hop : laquelle ?	23
2. Perspective éthique décoloniale	27
2.1 Question, sous questions et portée de la recherche	31
3. Posture alliée comme cadrage du projet	33
3.1 Clarification conceptuelle de la posture alliée	36
3.2 Opérationnalisation des missions-actions de la posture alliée	41
3.3 Objectif de la recherche	47
CHAPITRE II : PARCOURS MÉTHODOLOGIQUE	48
1. Mouvements schématiques : déplacements d'intentions méthodologiques	48
2. Méthodologies noires : identité et correspondance	50
2.1 Épistémologie sociale	54
3. L'amitié comme positionnement méthodologique	56
3.1 Choisir ses ami.e.s	59
3.2 Épistémologie de l'essai-erreur	62
4. Considérations éthiques de la recherche-crédation et choix des méthodes de production des données impliquant les artistes	66
4.1 Effets de la perspective éthique décoloniale sur ma posture de recherche-crédation et les choix de méthodes de production de données sur moi-même	72
5. La résidence comme méthode de création respectueuse de la tradition Jazz	75
5.1 Créer l'espace de la résidence	77
5.1.1 La résidence comme lieu de vie	79
5.2 La résidence comme lieu d'expression dans la recherche-crédation	81
CHAPITRE III RUÉE CULTURELLE : TOWARDS THE BLACK CULTURE	84
1. Sans musique, il n'y a pas de danse et vice versa : relation d'interdépendance	84
1.1 La confiance comme élément favorisant la relation d'interdépendance entre musique et danse	86
1.1.2 Le groove comme élément favorisant la relation d'interdépendance entre musique et danse	92
1.2 Expertise rythmique culturelle	94
1.2.1 Outils pédagogiques favorisant le phénomène de transmission culturelle	99
1.3 Styles musicaux et dansants afrodescendants comme outils identitaires porteurs des spécificités de la black culture	102
2. Identité plurielle et collective à la fois	105
2.1 De l'expression individuelle à l'effacement	108
2.1.2 Un effacement de valeurs africaines-américaines au profit de valeurs eurocentrées	111
2.1.3 Un effacement des corps noirs	113
2.1.4 Un effacement des femmes noires	115
2.2 De l'expression à l'appropriation	116
2.3 Préservation versus modernité du genre Jazz	118
2.4 Qui porte et qui a le pouvoir de transmettre l'esthétique du Lindy Hop ?	120
3. Cultural party mode	122
3.1 En communauté	123
3.1.2 Jam	126
3.2 Être guidé.e par le ressenti	130

3.3 Maintenir le cultural party mode en performance : différentes configurations relationnelles	133
3.3.1 Responsabilités, stress et contexte de performance qui entravent le cultural party mode	140
3.4 Les artistes collaboratrice.eur.s à la rencontre de la scène locale : étincelance du cultural party mode	143
3.5 Les artistes à la rencontre de la communauté locale : données produites auprès du public participant	146
CHAPITRE IV : CHEMINEMENT VERS LA POSTURE ALLIÉE, MES HISTOIRES CORPO- RÉFLEXIVES	151
1. Récit de dissociation	151
1.2 Culpabilité et honte : précision sémantique	154
2. Prendre conscience de ma culpabilité coloniale.....	155
2.1 Rétroaction sur mon sentiment de culpabilité en résidence.....	159
2.2 Agir sur mes sentiments de culpabilité.....	163
2.2.1 Agir auprès des membres de ma scène.....	166
3. La posture alliée dans mon corps	170
3.1 Me situer dans la scène globale du Lindy Hop	171
3.2 Vivre avec incertitude dans la scène globale du Lindy Hop	173
3.3 Écouter avec attention les membres de la scène globale du Lindy Hop	176
3.4 Donner avec générosité aux membres de la scène globale du Lindy Hop.....	179
CHAPITRE V : CARNET DE VOYAGE, UNE DISCUSSION CONCLUSIVE	183
1. La pratique artistique mixte du Lindy Hop comme potentiel processus de décolonisation de soi	184
1.1 Transformations de ma pratique pédagogique	186
1.1.2 Coconstruire la culture située du Lindy Hop	190
1.2 Transformations de ma pratique artistique	193
1.2.1 Expérimentation et improvisation.....	195
1.2.2 Ancrage dans la musicalité	198
1.2.3 Expression de soi	200
1.2.4 Communauté	203
2. Synthèse de mes apprentissages au cœur de cette recherche-crédation	206
ÉPILOGUE.....	212
1. Déjouer les outils pédagogiques euronormés	214
2. Mettre les valeurs culturelles africaines-américaines au centre de ma pédagogie.....	216
ANNEXE A : LISTE DE LECTURE.....	219
ANNEXE B : ARBRE JAZZ COMME OUTIL DE MÉDIATION PÉDAGOGIQUE	220
ANNEXE C : EXTRAITS DE SÉQUENCES AUDIOVISUELLES CHOISIES DE LA RÉSIDENCE DE RECHERCHE-CRÉATION TENUE DU 22 AU 25 MARS 2024 À MONTRÉAL	222
ANNEXE D : ÉLÉMENTS ARTISTIQUES ET PÉDAGOGIQUES APPARTENANT AU PATRIMOINE DES VALEURS EURO-CENTRÉES SELON LES ARTISTES COLLABORATRICE.EUR.S.....	223
ANNEXE E : RÉSUMÉ FORMULAIRE PARTICIPANT.E JAZZ Happening.....	226
ANNEXE F : CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE.....	227
ANNEXE G : TRADUCTION DES PAROLES DE LA CHANSON « I WISH I KNEW HOW IT WOULD FEEL TO BE FREE ».....	229
BIBLIOGRAPHIE.....	230

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 Classe de Marie N’diaye et Rémy Saminadin, 22 mars 2024. Photographie de Philippe Latour.....	45
Figure 1.2 Classe de Rémy Kouakou Kouamé et Eyal Vilner, 23 mars 2024. Photographie de Philippe Latour.....	45
Figure 1.3 Happening des artistes collaborateur et collaboratrices, 24 mars 2024. Photographie de Philippe Latour.....	46
Figure 2.4 Schéma d’intentions méthodologiques, automne 2024.....	50
Figure 2.5 : Tableau qui présente le compte-rendu des quatre jours de la résidence recherche-crédation avec les artistes collaborateurs et collaboratrices, du 22 au 25 mars 2024.....	69
Figure 2.6 Les artistes collaborateur.ice.s le dernier jour de la résidence, 25 mars 2024. De gauche à droite : Rémy Kouakou Kouamé (alias Kouadjo), Eyal Vilner, Dee Daniels Locke, Rémy Saminadin, Marie N’diaye, Miche Love Dennery.....	79
Figure 3.7 Happening par les artistes collaborateur.ice.s, 24 mars 2024. Photographie de Philippe Latour.....	134
Figure 3.8 Danse sociale avec le Early Jazz Band, 24 mars 2024. Photographie de Philippe Latour. .	135
Figure 3.9 Miche Love Dennery, Marie N’diaye et Eyal Vilner lors du Happening, 24 mars 2024. Photographie de Philipe Latour.	136
Figure 3.10 Les artistes collaboratrice.eur.s jamment lors du Happening, 25 mars 2024. Photographie de Philippe Latour.	139
Figure 3.11 Dee Daniels Locke, Marie N’diaye et Rémy Kouakou Kouamé à la fin du Happening juste avant que la jam ne se forme, 24 mars 2024. Photographie de Philippe Latour.....	146
Figure 4.12 Dessin du cerveau par Raphaël Desmaison.....	165
Figure 4.13 Classe de Marie N’diaye et Rémy Saminadin, 22 mars 2024. Photographie de Philippe Latour.....	168
Figure 4.14 Classe de Marie N’diaye et Rémy Saminadin, 22 mars 2024. Photographie de Philippe Latour.....	170
Figure 4.15 Eyal Vilner qui s’adresse au public participant, 22 mars 2024. Photographie de Philippe Latour.....	179
Figure 4.16 Mes remerciements au public participant lors de la clôture de Jazz Happening, 24 mars 2024. Photographie de Philippe Latour	181
Figure 4.17 Schéma de ma posture alliée, décembre 2025. Photographie de Philippe Latour. Dessin de Raphaël Desmaison.....	211

RÉSUMÉ

Je me situe comme une femme artiste-chercheuse privilégiée blanche, œuvrant dans le milieu de la scène globale du Lindy Hop. Cette forme de danse, appropriée culturellement depuis son origine (Hazzard-Gordon, 1990), s'inscrit dans l'histoire de l'esclavage et porte une dimension sociale et politique identitaire de la population africaine-américaine (Dixon Gottschild, 2000). L'enjeu fondamental de cette recherche-crédation réside dans un besoin personnel de développer une perspective éthique décoloniale de mes pratiques artistique et pédagogique. Cette quête éthique, en cheminant vers l'objectif empirique d'adopter une posture alliée, est façonnée par mon ancrage situé au sein de la scène globale de Lindy Hop. En allant à la rencontre d'artistes collaborateur.ice.s issu.e.s de la diaspora africaine, je cherche à côtoyer « le Jazz » dans ses contextes noirs, afin de nourrir mon point de vue situé en dehors de la culture. À partir des méthodologies noires (McKittrick, 2020) et d'une épistémologie sociale (Goldman, 1999), j'ai développé dans le cadre de cette thèse une résidence de recherche et création mêlant pratiques artistique et discursive afin d'ouvrir des espaces corpo-réflexifs de remises en question et de compréhension personnelles. En adoptant une épistémologie de l'essai-erreur, développée à partir des écrits critiques de la pensée située (Haraway, 1988) et une méthodologie promulguant la création d'une « amitié avec le Jazz » (Lugones et Rosezelle, 1995), j'emprunte une posture alliée agissante, menant à l'élaboration de divers récits qui alimentent cette thèse. Au travers des récits des artistes, je décris le caractère identitaire du Lindy Hop, ses spécificités rythmiques et sociales, la relation d'interdépendance entre musique et danse, l'effacement culturel et racial qui est à l'œuvre dans la scène globale du Lindy Hop aujourd'hui et l'apport essentiel des cultures noires dans la pratique de cette danse sociale. Cinq valeurs artistiques et sociales de la culture africaine-américaine émergent alors comme guides dans mon cheminement éthique et décolonial : 1) Ancrage dans la musicalité, 2) Improvisation, 3) Principe d'expérimentation 4) Expression de soi et 5) Communauté. En parallèle, mes récits de reconnaissance de culpabilité coloniale et de prise de conscience de mes mécanismes de défense liés à ma blancheur participent à former un carnet de voyage de mon cheminement vers une posture alliée. J'expose alors mes transformations artistique et pédagogique à la lumière de mes apprentissages en cours de recherche-crédation, afin de me situer comme femme blanche, membre et *leader* de la communauté du Lindy Hop à Montréal, inscrite dans un mouvement de justice raciale.

Mots clés : Lindy Hop ; Jazz ; danse ; afrodescendance ; appropriation culturelle ; blancheur ; posture alliée ; éthique d'une pratique artistique.

BOUSSOLE : CARTE DE LA THÈSE

Suite à la résidence de recherche-crédation tenue en mars 2024 auprès des artistes collaboratrices et collaborateurs au projet et face à leur ancrage culturel intrinsèque dans la musique, j'ai pris le soin de développer une *playlist* (cf. Annexe A) accompagnant la lecture. À l'image de *Dear Science and Other Stories* de Katherine McKittrick (2020), je propose différentes œuvres musicales à (re)découvrir au fil de ces pages afin d'enrichir la lecture de cette thèse-crédation des points de vue artistique et politique. Si McKittrick (2020) rappelle que « the move to centralize black song as expressive of black politics is not new » (p. 64–65), l'autrice développe sur l'emploi de « the song, the groove, the poem, the novel, the painting, the sculpture¹ » (p. 52) comme outils relationnels entre pratique et théorie. Des outils permettant d'exposer la théorie sous forme de narration et ainsi concevoir les *stories* — récits ou histoires en français — comme méthodologie noire :

The story, as interdisciplinary method, is thus tasked with immense and hopeful possibilities. The story is the practice of black life. With and for love. In this way, and as an interdisciplinary methodology, the story — theoretical, creative, groovy, skilled, action-based, secreted, shared — is a verb-activity that invites engagement, curiosity, collaboration² (McKittrick, K., 2020 p. 9).

Les morceaux à écouter, faisant partie intégrante de la méthodologie noire, stimulent le partage des récits des artistes du Jazz, tout comme celles et ceux qui ont porté cet héritage musical au travers de l'expression de courants davantage modernes (Blues, Rhythm and Blues, Soul, Funk, Hip-Hop, Rap), rappelant la ramification mondiale de la culture africaine-américaine (Afrobeat). Ces morceaux, favorisant un type d'échange différent de la communication langagière, invitent selon l'autrice à davantage « d'engagement, de curiosité et de collaboration » de la personne réceptrice, ici la lectrice et le lecteur. « A song, a story

¹ Si McKittrick (2020) rappelle que « la tendance à centraliser la chanson noire en tant qu'expression de la politique noire n'est pas nouvelle » (p. 64-65. Traduit de l'anglais par DeepL), l'autrice développe sur l'emploi de « la chanson, le groove, le poème, le roman, la peinture, la sculpture » (p. 52. Traduit de l'anglais par DeepL).

² « L'histoire, en tant que méthode interdisciplinaire, est donc chargée de possibilités immenses et pleines d'espoir. Le récit est la pratique de la vie noire. Avec et pour l'amour. De cette manière, et en tant que méthodologie interdisciplinaire, l'histoire - théorique, créative, groovy, habile, basée sur l'action, secrète, partagée - est un verbe-activité qui invite à l'engagement, à la curiosité, à la collaboration » (McKittrick, K., 2020 p. 9. Traduit de l'anglais par DeepL).

invite “the ability to feel-with“. We feel-with³ » (p. 70). Cette liste de lecture encourage donc à se sentir auprès des artistes Jazz africain.e.s-américain.e.s et ses héritier.e.s participant de façon intégrante à l’expérience de lecture. Je revendique donc cette *playlist* comme action méthodologique contribuant à l’expérience de la thèse et enrichissant une posture alliée.

J’ai sélectionné les morceaux selon trois axes de lecture :

- Le premier axe met en lumière la dimension artistique des enjeux historiques et sociaux soulevés dans la thèse grâce au style du morceau, son époque ou bien ses paroles (morceaux 1, 4, 7, 8, 9, 11, 14, 15, 16, 19). J’invite les personnes lectrices à aller consulter mon arbre Jazz en annexe B pour se repérer dans l’évolution du genre Jazz au besoin. J’ai également ajouté certaines notes de bas de page au moment de la lecture pour un complément d’information.
- Le deuxième axe met en lumière la relation esthétique que j’entretiens avec les écrits, connectant instinctivement mon intellect avec mon corps ; une manière de convoquer le *spirit* Jazz (cf. Chapitre III 3.1.2) dans ma thèse-crédation (morceaux 2, 3, 5, 6, 17, 18). Je suis sensible à ces morceaux qui m’invitent à plonger dans le moment présent. En rédigeant ma thèse, j’ai instinctivement pensé à ces pièces, je n’ai pas eu besoin d’effectuer de recherche ou d’y associer un sens littéral comme dans le premier axe de lecture, ils m’habitaient déjà.
- Finalement, le troisième axe invite les personnes lectrices à plonger dans la résidence de recherche-crédation en partageant des morceaux qui ont animé les artistes collaboratrice.eur.s (morceaux 10, 12 et 13).

Ces choix ne sont donc pas aléatoires et enrichissent la lecture de la thèse-crédation. En ce sens, McKittrick (2020) atteste que « listening changes the text⁴ » (p. 69). L’auteur indique que le son stimule des paramètres de l’expérience noire relative au sentiment de liberté et de travail : « the sound opens up a way of being black that ties consciousness to work, to liberation⁵ » (p. 69). Sans calquer cette expérience à celle des personnes lectrices, j’encourage

³ « Le chant, l’histoire, invite « la capacité de se sentir avec ». Nous nous sentons avec » (McKittrick, 2020. p. 70. Traduit de l’anglais par DeepL).

⁴ « L’écoute modifie le texte » (McKittrick, 2020. p. 69. Traduit de l’anglais par DeepL).

⁵ « Le son ouvre la voie à une manière d’être noir qui lie la conscience au travail, à la libération » (McKittrick, 2020. p. 69. Traduit de l’anglais par DeepL)

à expérimenter les résonances de la musique sur le flux de leur lecture. Je propose ainsi d'explorer l'anti-linéarité que convoque l'écoute, réflexive de l'expérience noire (Willkie, A. Communication personnelle, 11 novembre 2024). Il s'agit d'une occasion d'observer comment les musiques proposées transforment la réception de cette thèse-crédation. Il est possible d'écouter en lisant, à l'image du règne et de l'omniprésence de la musique dans les cultures afrodescendantes (cf. Chapitre III 1), mais aussi de prendre une pause de lecture afin de reconnecter pleinement avec son corps et ses sensations, surtout si les morceaux deviennent une simple toile de fond. À ce moment, observez si ces morceaux invitent à prendre le temps, s'ils mettent en abime une réflexion politique et sociale, s'ils suggèrent de se mettre en mouvement, s'ils suggèrent de danser.

Où trouver les morceaux ? : <https://youtube.com/playlist?list=PLOWlqhIiLDcoW6ROdTwQ6iGVwyVtJ5ERp&si=vA-wQvu0WBEiuzr3>

INTRODUCTION : PÉRÉGRINATION INITIATIQUE

Ce projet doctoral interroge ma posture de praticienne à l'intérieur de la scène⁶ globale du Lindy Hop. Ce style de danse, né au début du XXe siècle dans la communauté africaine-américaine de Harlem (N'diaye, 2023 ; Sékiné, 2017 ; Heinilä, 2016 ; Abdoulaev, 2014 ; Stearns et Stearns, 1968), appartient au genre des « Danses Jazz de Harlem » qui connaît plusieurs nomenclatures au travers des âges. Dans un article daté de 2012, Heinilä recense les différentes nomenclatures existantes pour qualifier ces danses Harlémites. Aussi appelées « Danses Jazz Vernaculaires », « Danses Jazz Authentiques », « Danses Swing », « Danses Jazz » ou encore « Danses Jazz Traditionnelles », le chercheur finlandais opte pour l'emploi du terme « Authentic Jazz Dances », référant à des danses fondées sur le dialogue avec la musique, la rythmicité et l'individualité (2012, n.p). Néanmoins, les chercheuses africaines-américaines Malone (1996) et Hazzard-Gordon (1990), réfèrent au terme « Danses Jazz Vernaculaires » pour identifier les traditions artistiques africanistes développées aux États-Unis depuis l'histoire de l'esclavage dont le Lindy Hop fait partie. Ce terme « vernaculaire » est toutefois décrié par certain.e.s indiquant le caractère « banal » associé à l'emploi du terme (Stearns et Stearns, 1968), ainsi que l'emploi de cette terminologie comme outil de subordination de l'art africain-américain à l'art européen (Dixon Gottschild, 2000). Si de nos jours plusieurs autrices réfèrent simplement à « Danses Jazz » (N'diaye, 2023 ; Sékiné, 2017), dans le cadre de cette recherche-crédation, je souhaite employer l'expression « Danses Jazz de Harlem » permettant de circonscrire géographiquement les danses étudiées et ainsi en limiter les paramètres d'analyse. Une perspective de connecter la communauté à son art motive

⁶ À la suite de la parution du mémoire de N'diaye (2023), que j'ai consulté après avoir effectué mon dépôt initial en avril 2025, je décide d'adopter sa distinction sémantique entre « scène » et « communauté ». Si « l'idée de scène met en avant le caractère organisé et économique de la production culturelle » (Sékiné, 2017, p. 46), elle témoigne d'une partie de l'histoire contemporaine du Lindy Hop transmise aujourd'hui par le biais d'un système économique lucratif dans lequel différentes institutions — écoles, associations, structures de festivals — s'inscrivent. N'diaye (2023) fait une distinction entre la communauté harlémitte à l'origine du Lindy Hop et la scène globale (sous-tendue internationale) qui diffuse le Lindy Hop sous des paramètres d'appropriation culturelle (cf. Chapitre I 1.2). Au-delà de la distinction historique entre la communauté d'origine et la scène globale actuelle, Sékiné (2017) indique que « ces scènes soutiennent en retour (ou réciproquement) un sentiment d'appartenance communautaire et affective plus ou moins forte et solidaire à une culture et à son réseau » (p. 46). L'autrice décrit un sentiment d'appartenance que je vis personnellement dans ma communauté de Danses Jazz à Montréal, composée de membres qui me sont facilement identifiables et avec lesquels je partage des liens et des initiatives artistiques et sociales. Si le sens de la communauté peut se déployer à l'intérieur de sous-groupes dans une scène, il n'est néanmoins pas un droit acquis et doit être cultivé par ses membres pour exister.

également ce choix, évacuant les confusions avec des courants davantage modernes qui ne s'inscrivent pas dans la tradition sociale, baptisés « Jazz », « Modern-Jazz », « Jazz Cabaret » ou encore « Jazz Broadway ».

Inscrit dans la tradition des danses sociales qui représente « un moyen de rassemblement, de résistance, de catharsis sociale et d'autodéfinition identitaire » (Sékiné, 2017. p. 16), le Lindy Hop, selon l'historienne des danses africaines-américaines Jacqui Malone (1996), trouve ses caractéristiques distinctives au travers de l'« improvisation and spontaneity, propulsive rhythm, call-and-response patterns, self-expression, elegance, and control⁷ » (Malone, 1996. p. 2). Développé dans la continuité de l'ère du Charleston (Manning et Millman, 2007), en parallèle de la musique Jazz de style Swing (Abdoulæev, 2014 ; Dinerstein, 2003 ; Dixon Gottschild, 2000), le Lindy Hop ainsi que les styles de danses associés, tels que le Rhythm Tap Dance (Dixon Gottschild, 2000), le Peabody ou encore le Mess Around (Manning et Millman, 2007) fondent la base artistique, sociale et politique de « l'Ère Swing » inscrite au cœur de l'histoire du Jazz : « roughly, the late 1920s through the 1940s⁸ » (Dixon Gottschild, 2000. p. 4). Dans cette recherche-crédation le Lindy Hop sera compris dans sa forme de partenariat à deux — touché et non touché —, permettant d'inclure la dimension du « breakaway », soit le fait d'improviser à deux sans contact physique⁹. Si dans notre scène globale actuelle une distinction est faite entre le Solo Jazz¹⁰ (soit une pratique exclusivement en solo fondée néanmoins sur les mêmes critères esthétiques, techniques et culturels que le Lindy Hop) et le Lindy Hop (soit une pratique majoritairement en couple qui comprend des moments de séparation), originellement ces deux styles semblent être fondamentalement liés, inscrits dans une « coexistence et une complémentarité sociale historique » (Sékiné, 2017. p. 361). Ainsi, dans la perspective de se rapprocher de la cohérence historique je me référerai

⁷ « l'improvisation et la spontanéité, un rythme entraînant, des schémas d'appel et de réponse, d'expression de soi, d'élégance et de maîtrise » (Malone, 1996, p. 2. Traduit de l'Anglais par DeepL).

⁸ Des danses et un style de musique qui, bien que moins populaires auprès de la population hégémonique blanche à partir des années 1940, ne seront néanmoins jamais cessés d'être pratiqués par la communauté africaine-américaine de Harlem (N'diaye, 2023; Sékiné, 2017).

⁹ Le Breakaway réfère également à un style de danse précurseur du Lindy Hop (Bourgasser, 2020; Heinilä, 2016) qui favorisait une configuration en position ouverte, soit à bout de bras avec son ou sa partenaire. Cette configuration va alors devenir un élément distinctif du Lindy Hop comme le précise Malone (1996), fusionnant différents styles: « The breakaway, its most important element [in Lindy Hop], allows for improvisation that might incorporate old steps or create new ones » (p. 101).

¹⁰ Le Solo Jazz connaît également plusieurs nomenclatures dans la scène globale du Lindy Hop de nos jours, tels que « Jazz Roots », « Authentic Jazz Dance », « Solo Swing » ou « Danse Jazz individuelle ».

au Lindy Hop en sa qualité de danse touchée ou non touchée, facilitant la lecture de mon projet.

Dans le premier chapitre, j'exposerai ma problématique en contextualisant ma position de femme blanche privilégiée hors de la culture africaine-américaine qui transmet artistiquement et pédagogiquement les traditions du Lindy Hop localement à Montréal, mais aussi à l'international en Europe, aux Amériques et en Asie. Mon histoire personnelle sera mise en relation avec l'histoire des Danses Jazz de Harlem, soulevant des dimensions d'appropriation culturelle (cf. Chapitre I 1.3, 1.3.1) et de colonialité¹¹ (ou cf. Chapitre I 2) sous-tendues de mon objectif de recherche-crédation. Ce dernier m'invite à cheminer vers une posture alliée, sous la forme d'une réflexion éthique décoloniale — à partir notamment des pensées de Gagnon (2001) et de Vergès (2019) (cf. Chapitre I 2) — sur les pratiques artistique et pédagogique de la scène globale du Lindy Hop, en allant à la rencontre d'artistes situ.e.s culturellement dans la tradition des Danses Jazz de Harlem. J'exposerai alors dans un second chapitre comment j'emprunte aux méthodologies noires (McKittrick, 2020) ainsi qu'au domaine de la psychologie (Menakem, 2017 ; Vermersch, 2017), afin de faire de l'amitié avec le Jazz un positionnement méthodologique transformateur (Lugones et Rosezelle, 1995), basé sur une épistémologie sociale (Goldman, 1999). Cette épistémologie sera mise en place au travers de la venue à Montréal de six artistes collaborateurs et collaboratrices, qui, dans un cadre de résidence recherche-crédation, partageront leurs points de vue artistiques et théoriques sur les Danses Jazz de Harlem en lien avec leurs histoires et leurs cultures. Les chapitres III et IV mettront alors en lumière les données produites auprès des artistes ainsi que sur moi-même, avant un chapitre final d'analyse conclusive. Sur le modèle du partage de récits — comme outil des méthodologies noires (McKittrick, 2020) — et pour débiter le voyage réflexif que je m'appête à exposer, j'aimerais prendre le temps d'introduire mon sujet au travers d'un récit.

¹¹ Le concept de « colonialité » introduit par Anibal Quijano (2007) réfère à « the underlying logic of Western civilization and colonialisms, its formation and planetary expansion since the sixteenth century » (Mignolo and Walsh 2018, 227) » (dans Gongora, 2022. p. 47). Il diffère ainsi de la « colonisation » apparentée à un « un événement/période » lié à la conquête des territoires (Vergès, 2019. p. 27) et du « colonialisme » davantage considéré comme un système de domination. En effet, « if *colonialism* implies political and economic subjugation or control of one people (or nation) by another, *coloniality* consists of the power matrix resulting from surviving modern colonialism which began with the so-called discovery of America in 1492 (Dussel 1993; Grosfoguel 2011; Lugones 2016; Maldonado-Torres 2007; Mignolo 2007; Quijano 2007b; Walsh 2005) » (Gongora, 2022. p. 47). En ce sens, la colonialité dépasse historiquement le colonialisme puisque sa « matrice de pouvoir » façonne les rapports sociaux et les hiérarchies raciales modernes, en survivant à la disparition administrative des colonies.

*Morceau 1 : Sister Rosetta Tharpe - Down By The Riverside (1944)*¹²

Imaginez une famille. Cette famille vit dans le quartier de Harlem au nord de l'île de Manhattan, dans les années 1920. Depuis 1619, ses ancêtres ont été déporté.e.s de force en provenance du continent africain pour être mis en esclavage sur les terres américaines (Hazzard-Gordon, 1990). Depuis 1865¹³ aux États-Unis, cette famille s'est vue octroyée le statut d'homme, de femmes d'enfants « libres ». Toutefois, cette famille africaine-américaine vit dans une société où le racisme envers les personnes noires façonne toujours le quotidien (Dixon Gottschild, 2000 ; Miller et Jensen, 1996). Ce racisme complexifie la vie de la famille sous plusieurs aspects, dont l'aspect économique (Dixon Gottschild, 2000 ; Miller et Jensen, 1996), néanmoins, elle aspire à se rassembler en communauté au travers de pratiques sociales, telles que la musique et la danse (Manning et Millman, 2007). En puisant dans ses expériences et ses vécus, cette famille africaine-américaine participe au déploiement de la musique Jazz ainsi qu'à un répertoire de danses, inspirées à la fois de ce que les grands-parents faisaient en Afrique, mais également de diverses traditions européennes apportées par les colonisateur.ice.s (Dixon Gottschild, 2000). Ensemble, cette famille crée le Lindy Hop sous une pratique dite « sociale », soit fondée sur l'improvisation et l'accomplissement en communauté (Sékiné, 2017).

Dans les années 1960, dans le même quartier et le même contexte socio-économique, les petits-enfants et les arrière-petits-enfants de cette famille africaine-américaine créent d'autres danses qui vont se prêter aux nouvelles formes musicales de l'époque (Bergeron-Labrecque et al., s. d.). Cette descendance est à l'origine de la culture « *street dance* »¹⁴ comprenant

¹² Rosetta Tharpe (1915-1976), appelée « Sister Rosetta Tharpe » initialement par sa communauté religieuse puis par le public, est une icône du gospel, soit un genre de musique africain-américain à caractère évangélique (Wald, 2003). Le gospel précède la période Jazz de style swing et permet ainsi une cohérence chronologique dans ma playlist, bien que cette version de *Down By The Riverside* ait été enregistrée en 1944. Dans le clip vidéo associé, on y voit Sister Rosetta Tharpe avec sa guitare électrique proposant une pratique artistique à la frontière du séculier et du sacré (Wald, 2003). Considérée comme une pionnière « crossover » entre le gospel et le rock'n roll (Wald, 2003), Sister Rosetta Tharpe est une figure féminine majeur dans l'histoire de la musique africaine-américaine. Il semble fondamental de mentionner que cette chanson inclut des messages codés destinés à guider la fuite des personnes esclavagisées dans des territoires libres ou davantage sécuritaires aux États-Unis. Des indications de lieux « down by the riverside » ou d'individus en qui la confiance pouvait être mise, étaient alors intégrées dans des chansons pour aider à répandre les informations dans les communautés d'esclaves (Bailer, 2024).

¹³ *Juneteenth National Independence Day* est considéré depuis 2021 une fête nationale aux États-Unis symbolisant l'abolition de l'esclavage dans tous les états du pays incluant le Texas, le Delaware et le Kentucky résistants jusqu'en 1865 à rendre leurs libertés aux esclaves malgré l'abolition proclamée par le président Lincoln en 1863 (Smith et Wynn, 2009).

¹⁴ Terme choisi par la communauté concernée, préféré à « danses urbaines » ou à « danses hip-hop » à Montréal (Bergeron-Labrecque et al., s. d.).

différents styles toujours façonnés par l'improvisation. Des arrière-grands-parents aux arrière-petits-enfants, tout le monde vit dans une grande maison où chacun.e peut participer aux réunions familiales. Des artistes à l'extérieur du cercle intime sont invité.e.s à participer à certaines de ces réunions et ensemble ils et elles dansent. À la fin de la journée toutefois, les invité.e.s rentrent chez elles et chez eux et la famille du *street dance* est maîtresse dans sa maison.

Dans le voisinage de la famille africaine-américaine vit une autre famille qui possède davantage d'argent et de pouvoir dans la société. Cette famille blanche représente l'hégémonie¹⁵ et est le bourreau de la famille africaine-américaine depuis des siècles (Hazzard-Gordon, 1990). Après avoir forcé les ancêtres à danser pour son bon plaisir (Hazzard-Gordon, 1990), la famille blanche s'amourache des Danses Jazz de Harlem et de sa musique au début du XXe siècle. Le coup de foudre est tel qu'elle va commencer à imiter le Lindy Hop sans parfois assister aux réunions de la famille africaine-américaine. La famille blanche répand alors la pratique du Lindy Hop dans des contextes où la famille africaine-américaine ne peut y participer. Elle reprend et déforme les codes esthétiques, techniques et politiques de ce style de danse qui lui conviennent davantage (Dixon Gottschild, 2000), pensant même parfois l'avoir inventé (Cupit, 2015). La famille africaine-américaine se fait approprier son patrimoine familial et doit composer avec cet état de fait. Dès lors, la famille blanche, en raison de son pouvoir et de sa position politique dans la société, n'a cessé de grandir et de partager son appropriation culturelle du Lindy Hop.

¹⁵ L'hégémonie dans l'ensemble de la thèse représente ce que Barba (2019) nomme « the West » comme « « un lieu géoculturel en tant qu'horizon culturel (un ensemble de valeurs, d'hypothèses philosophiques, de discours, de pratiques, etc.) forgé par une histoire locale spécifique qui s'appuie sur la matérialité d'institutions nationales ou régionales, de financements, de politiques culturelles et de lois » (non paginé. Traduit de l'anglais par DeepL). L'hégémonie représente ainsi les anciennes puissances coloniales européennes, qui aujourd'hui s'inscrivent dans une logique de colonialité.

CHAPITRE I : SILLON PROBLÉMATIQUE

1. Les récits qui permettent de cerner l'objet de ma recherche-création

   partir de la pensée de McKittrick (2020), je souhaite informer l'objet de ma recherche-création à partir de différents récits. Ces récits, employés à l'instar d'outils méthodologiques afrodescendants (McKittrick, 2020), permettent de creuser mon sillon problématique en contextualisant à la fois mon histoire personnelle au projet, ainsi que celle du Lindy Hop. Cette première étape de la recherche introduit mon cadre conceptuel.

Dans un premier temps, afin d'offrir des clés de lecture face à l'objet d'étude que j'interroge au travers de ma recherche-création, j'emprunte un cheminement que je nomme « corpo-réflexif ». Cette dimension corpo-réflexive fait écho à « l'étape d'imprégnation » qu'une enquête de terrain socio-anthropologique requiert selon Olivier De Sardan (2008). Le chercheur invite ainsi à mettre en mots son dialogue intérieur puis   dans l'expérience vécue, afin de s'imprégner de son objet d'étude et des personnes qui le composent. Il s'agit d'une étape qu'il juge fondamentale pour entrer en relation avec son milieu de recherche, favorisant par le fait même un aller-retour constant entre le terrain (observations, entretiens et échanges informels avec les personnes du milieu étudié) et la réflexivité. En tant que danseuse ayant   t  tudiante dans des programmes universitaires en France (Université de Lille 3) et au Québec (Université du Québec    Montréal) depuis les treize dernières années — 2013 à 2026 —, les expériences corporelles et réflexives ont fondé l'essence de ma démarche de recherche. Bien que Olivier De Sardan (2008), en sa qualité de chercheur blanc dans le champ de la socioanthropologie, se situe à priori loin des méthodologies afrodescendantes, j'ai observé un pont culturel similaire dans l'évolution de ma pratique personnelle. En effet, venant du milieu de la danse contemporaine initialement, j'observe chez moi une double dimension dans mon entité corporelle, imprégnée depuis l'enfance (1997-2026) dans les gestes de la danse contemporaine et sa culture ; et depuis quinze maintenant (2011-2026) dans les gestes Jazz transmis principalement par des membres appartenant à la culture blanche. J'ai alors pris

conscience du chemin que mon corps a traversé d'une esthétique (blanche) à l'autre (noire). J'ai autant cherché à laisser dialoguer mes acquis qu'à les mettre en tension en m'ancrant dans ce que j'ai personnellement trouvé de commun entre le Lindy Hop et la danse contemporaine que j'ai incorporée dans mes formations universitaires : le *flow*¹⁶ (Csikszentmihalyi, 1991), l'attention à soi et l'ouverture aux autres, notamment dans les pratiques improvisées. Ces éléments ont permis de me questionner sur la capacité de mon corps à exprimer différentes formes artistiques. J'ai d'ailleurs trouvé une grande richesse à apprendre d'autres styles de danse qui n'appartiennent ni à mon histoire personnelle ni à mon parcours de formation en danse. Pour honorer ce contexte, outre l'emploi des méthodologies afrodescendantes (cf. Chapitre II 2), je m'appuie sur l'approche de Resmaa Menakem — auteur et thérapeute africain-américain spécialisé dans le domaine des traumatismes racialisés (Menakem, 2025) — intitulée l'abolitionnisme somatique. Cette approche, qui emploie la dimension corpo-réflexive, permet d'utiliser « the body and its natural resilience as mechanisms for healing racialized trauma¹⁷ » (Menakem, 2025). L'auteur suggère de déployer l'essence du changement social à partir du corps, utilisé comme outil premier de la guérison des traumatismes intergénérationnels et collectifs. Située dans des perspectives raciale et sociale, cette approche est un atout pour ma présente recherche liant les dimensions somatiques et réflexives, mais également les dimensions sociales, culturelles et politiques que mon objet de recherche comporte. Une partie de mon cadre conceptuel s'appuie donc sur les sciences de la psychologie et de la psychanalyse (Cyrulnik, 2010 a. b. ; Di Angelo, 2018 ; Glazer et Liebow, 2021 ; Menakem, 2017), dans le but d'éclaircir mon problème de recherche lié à l'éthique des mes pratiques artistique et pédagogique en tant que femme blanche qui travaille professionnellement du Lindy Hop.

Dans un second temps, je souhaite tracer les contours des contextes de genèse et d'évolution des Danses Jazz de Harlem permettant aux personnes lectrices, d'appréhender l'objet de ma recherche-crédation dans ses nuances et ses complexités. Pour ce faire, je m'appuie sur l'œuvre

¹⁶ Santarpia (et al., 2019) emploie le concept de *flow* développé en psychologie positive par Mihaly Csikszentmihalyi (1991) et le désigne comme un « état mental atteint par une personne lorsqu'elle est complètement plongée dans une activité et qu'elle se trouve dans un état maximal de concentration, de plein engagement et de satisfaction dans son accomplissement » (p. 53).

¹⁷ « utilise le corps et sa résilience naturelle comme mécanismes de guérison des traumatismes racialisés.e.s » (Menakem, 2025. Traduit de l'anglais par DeepL).

remarquable de Katrina Hazzard-Gordon (1990), chercheuse africaine-américaine, qui met en lumière la nature des symboles politiques qu'a porté la danse dans le contexte de l'histoire de l'esclavage aux États-Unis (1619-1865). L'autrice explique sous un angle politique et social comment les pratiques dansées africaines ont progressivement mues vers des pratiques africaines-américaines, en compilant des archives dès 1619. Il s'agit d'une ressource précieuse qui met en exergue les premières fondations de l'appropriation culturelle. En ce sens, bien que l'ouvrage de Hazzard-Gordon (1990) soit daté, il permet dans le cadre de cette recherche d'éclaircir les symboles politiques et sociaux que porte le Lindy Hop, notamment des rapports de force entre la communauté (blanche privilégiée) hégémonique et la communauté africaine-américaine souvent mis sous silence, voire même négationnés, dans les différents discours de la scène globale du Lindy Hop de nos jours (N'diaye, 2023). En ce sens, Brenda Dixon Gottschild (2000) — historienne, danseuse et chorégraphe africaine-américaine — rappelle la dimension politique inhérente au Lindy Hop :

Theorizing African American performance by definition involves theorizing race [...] Black performance careers were restricted and determined by the overweening condition and force of racial discrimination. This contention should be obvious and beyond debate¹⁸ (Dixon Gottschild, B., 2000. p. 8).

Ainsi, pour compléter cette lecture politisée de la danse proposée par Hazzard-Gordon, j'emploierai des ressources complémentaires également portées par des voix africaines-américaines, permettant d'appréhender le point de vue de ces femmes et de ces hommes qui ont participé à la création du Lindy Hop (Manning et Millman, 2007 ; Miller et Jensen, 1996) et de la musique Jazz (Basie et Murray, 1985 ; Bland, 1959) ou l'ont théorisé depuis leur point de vue situé (DeFrantz et Gonzalez, 2014 ; DeFrantz, 2002 ; Dixon Gottschild, 1996 et 2000 ; Malone, 1996). Afin d'atteindre mon objectif de recherche (cf. Chapitre I 3.3), mais aussi de bien aligner ma méthodologie (cf. Chapitre II 2), je fais le choix de prioriser ces paroles à des personnes autrices extérieures à la culture, telle que Dinerstein (2003), par exemple, qui ne sonde pas directement la communauté concernée pour émettre ses hypothèses à propos du traitement de la modernité dans le Lindy Hop. Néanmoins, certaines de ces personnes autrices interrogent les voix africaines-américaines, telles que Stearns et Stearns (1968), qui ont réalisé

¹⁸ Théoriser la performance africaine-américaine implique par définition théoriser la race [...] Les carrières artistiques des Noirs étaient limitées et déterminées par la condition et la force écrasantes de la discrimination raciale. Cette affirmation devrait être évidente et incontestable (Dixon Gottschild, B., 2000. p. 8. Traduit de l'anglais par DeepL).

plus de deux cents entretiens pour leur livre *Jazz Dance*. Heinilä (2016), déploie également une série d'archives à propos des danseur.euse.s de Harlem entre 1921 et 1943. Tout comme mes propres recherches sur le Lindy Hop (Bourgasser, 2020), des travaux de collègues universitaires-praticiennes à l'intérieur de la scène globale du Lindy Hop enrichissent mon regard, grâce notamment à la thèse de Sékiné (2017), au mémoire de N'diaye (2023) et celui de Batty (2020). Je souhaite mentionner néanmoins que toutes les ressources citées après Hazzard-Gordon (1990) couvrent des périodes plus tardives d'analyse, ce qui fait de *Jookin' : The Rise of Social Dance Formations in African-American Culture* (1990), un ouvrage inédit dans ma revue de littérature située pour couvrir la section historique qui va suivre (cf. Chapitre I 1.2).

1.1 Histoire personnelle contextuelle au projet

En août 2016, je me suis envolée pour Montréal. Immigrée dans le cadre d'un échange étudiant, je suis arrivée au département de la danse de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) pour entamer ma première année de maîtrise en danse. À l'époque, je terminais une formation au Diplôme d'État en danse contemporaine dans le nord de la France jumelée à un cursus universitaire de licence en danse. Déménager à Montréal signifiait une nouvelle aventure stimulante pour moi. Toutefois, j'éprouvais des difficultés à m'intégrer dans la scène de danse contemporaine montréalaise. Les différences culturelles et de pratiques en danse contemporaine m'étaient si perceptibles, que je me suis sentie déstabilisée par ce nouveau paysage chorégraphique. À l'époque, je n'ai pas réussi à dénicher les lieux du mouvement contemporain qui allaient me correspondre, ni même à percer le réseau déjà en place, dans le but de construire un environnement propice à mon épanouissement professionnel.

En France, quelques années auparavant, j'avais débuté une pratique du Lindy Hop. Dans ce milieu davantage récréatif, je me plaisais à expérimenter ce nouveau type de danse sur un genre musical que je connaissais alors très peu : le Jazz. J'avais voyagé à gauche et à droite pour faire quelques festivals créant un premier contact avec cette scène que je percevais chaleureuse et festive. Lorsque je partageais la nouvelle de mon déménagement, plusieurs personnes s'empressèrent de m'inviter à prendre des cours de Lindy Hop à Montréal, car la

communauté y était réputée à l'échelle internationale. À mon arrivée, j'ai donc frappé aux portes des écoles de danses Swing pour approfondir mes connaissances en Jazz. C'est finalement là que j'ai cimenté ma vie sociale et professionnelle : au travers de soirées de danses sociales, de cours suivis puis donnés et d'évènements organisés au sein de ce milieu, je m'y suis progressivement intégrée. Dix ans plus tard, je remercie cette communauté bienveillante de m'avoir si bien accueillie. Les personnes que j'ai rencontrées pendant ces dernières années m'ont aidé à me bâtir une vie agréable à Montréal et à me départir progressivement du mal du pays.

Toutefois, en étant une femme blanche privilégiée française qui n'a pas eu d'autres contacts avec la culture africaine-américaine que dans mon apprentissage du Jazz, la question de la légitimité s'imposait dans mon parcours artistique et universitaire. En effet, j'ai été initiée au Lindy Hop en France puis au Québec par la porte de l'appropriation culturelle (cf. Chapitre I 1.3). La pratique y est façonnée par des codes propres à l'hégémonie (cf. Chapitre III et Annexe D) — donc non issus de la culture d'origine — menant, par exemple, à des méprises historiques vestimentaires référant au courant musical rock'n'roll (cf. Annexe D), à l'emploi d'une pédagogie mathématisée et axée uniquement sur l'enseignement de formes, à une expression corporelle non ou peu ancrée dans la musique, à une absence de partage contextuel social et politique, à une imposition de la joie, à un effacement de la notion d'expression dans la pratique du Lindy Hop, etc. Cette délocalisation contextuelle du Jazz vers l'hégémonie dévoile, à l'intérieur même de la pratique artistique et pédagogique du Lindy Hop actuel, le concept de *white gaze*. Développé par Morrison (2019) et étayé par différent.e.s autrices et auteurs (Hooks, 1992 ; Lorde, 1981 ; Fanon, 2009), le regard blanc est façonné de manière implicite par un ensemble de croyances et de pratiques issu de l'hégémonie. Il informe la personne soumise à ce regard que la culture dominante blanche est la seule référence qui mérite d'exister et à être légitime. En ce sens, le regard blanc est une manifestation de l'impérialisme culturel, soit une politique qui « involves the universalization of a dominant's group experience and culture, and its establishment as the norm¹⁹ » (Young, 1990. p. 59). Ainsi lorsque je suis arrivée dans la scène française, le Jazz, tout comme le Rock'n'roll, étaient exclusivement portés par des personnes blanches bien que ces esthétiques soient nées

¹⁹ L'impérialisme culturel « implique l'universalisation de l'expérience et de la culture d'un groupe dominant, et son établissement en tant que norme » (Young, 2014 p. 59. Traduit de l'anglais par DeepL).

dans la communauté africaine-américaine dans la première moitié du XXe siècle (N'diaye, 2023 ; Sékiné, 2017 ; Dixon Gottschild, 2000 ; Malone, 1996).

À l'époque toutefois, je n'avais pas le recul nécessaire pour observer ces manifestations d'appropriation culturelle, m'inscrivant dans un système racial outrepassant la pratique du Lindy Hop. Je me suis simplement sentie chaleureusement accueillie dans une scène qui me ressemblait et où je pouvais m'identifier aux artistes qui brillaient déjà sur la scène. Danseurs et danseuses principalement de la même couleur de peau que moi, ce fût presque une surprise de découvrir l'origine africaine-américaine de ces danses en 2013 à Pessac en France, au travers de la vente du livre traduit en français de Frankie Manning (Manning et Millman, 2007). C'est avec cette posture ignorante que j'ai débuté ma carrière pédagogique et artistique en Lindy Hop et en Solo Jazz, le Solo Jazz étant traité comme un style de danse à part entière qui entretenait finalement très peu de connexion avec le Lindy Hop (cf. Introduction). J'ai alors entamé une recherche historique sur le Lindy Hop au travers de mon projet de maîtrise à l'UQAM (Bourgasser, 2020) pour réduire cette ignorance, poussée par la curiosité de comprendre le nouveau contexte artistique dans lequel je m'inscrivais. Et bien que ce processus de maîtrise ait été une première étape de réflexion dans mon cheminement — posant les jalons de la présente recherche —, l'imprécision de ma posture privilégiée a eu certaines répercussions sur mes conclusions, minimisant les conséquences du contexte politique raciste dans la pratique du Lindy Hop actuelle. Non coutumière à l'époque du concept d'« ignorance blanche » développé par Charles W. Mills (2007) qui définit l'ignorance de manières passive et active, soit une ignorance dynamique qui refuse de s'en aller, je n'avais pas employé une démarche réflexive de mes biais dans mon projet de maîtrise. Traduit de l'anglais *bias* et défini par Peller (1995 dans Glazer et Liebow, 2021) comme « the process of being influenced by subjective factors²⁰ » (p. 129), le terme biais est réemployé par la chercheuse racisée²¹ Nabina Liebow et le chercheur blanc Trip Glazer (2021) pour cibler une manifestation de la psychologie blanche (p. 63), qui participe au mécanisme entretenant l'ignorance blanche. J'emploierai alors le terme biais pour référer aux

²⁰ « le fait d'être influencé par des facteurs subjectifs » (Peller dans Glazer et Liebow, 2021. p. 129. Traduit de l'anglais par DeepL).

²¹ Consulté à l'adresse : <https://www.american.edu/cas/faculty/liebow.cfm>

manifestations de cette ignorance blanche chez moi. Concept défini comme suit par Glazer et Liebow (2021) à partir d'un terrain de recherche effectué aux États-Unis :

White Americans are not only ignorant of racism, but they are also ignorant of their own ignorance [...] White ignorance enables white people to live more comfortably amidst the horrors of white supremacy (Bailey 2007; Mills 2007; Spelman 2007)—to enjoy the benefits of racial oppression, while believing sincerely that those benefits were earned fair and square²² (Glazer, T et Liebow, N., 2021. p. 50-51).

Cette ignorance blanche prend ainsi une forme épistémologique en façonnant le savoir créé sous un angle protégé d'autres points de vue dans la société. Cet angle est idéalisé pour conserver le privilège et formaté par une posture non située et non conscientisée. Ainsi, à la lumière de ce concept relativement récent (Glazer et Liebow, 2021), j'ai réalisé que j'avais évité certains enjeux de mon sujet de maîtrise pour pallier l'inconfort que cela me causait ou celui de mon entourage. Les dimensions raciales et politiques dans mon mémoire étaient contenues dans le cadre de mon étude historique, sans faire de parallèle avec les enjeux actuels dans la scène.

Ce nouveau cycle d'études supérieures s'inscrit dans le cheminement que j'ai entamé en 2020, après les retentissements mondiaux suite à l'assassinat tragique de George Floyd. Un cheminement personnel à la fois réflexif et incarné qui a pris son essor au sein de discussions élaborées à l'intérieur de la scène internationale, au travers notamment de la création d'organismes tels que *Collective Voices For Change* ou encore *Move Together*²³. Ces discussions ont soulevé chez moi de nouveaux sujets d'intérêts, liés de manière générale à mes biais qui soutiennent de façon indirecte le racisme systémique et la suprématie blanche (Okun, 1999 ; Mills, 2007), soit une idéologie promulguant « l'idée de blancheur comme idéal pour l'humanité » (Di Angelo, 2018. p. 67). Wynter (2003) situe la suprématie blanche dans un système historique colonial qui structure la société moderne, justifiant des hiérarchies fondées sur la race. Elle évoque « the empirical dominance and supremacy of whites as a

²² L'ignorance des blancs permet aux blancs de vivre plus confortablement au milieu des horreurs de la suprématie blanche (Bailey 2007 ; Mills 2007 ; Spelman 2007) - de profiter des avantages de l'oppression raciale, tout en croyant sincèrement que ces avantages ont été gagnés de manière juste et équitable (Glazer, T et Liebow, N., 2021 p. 50-51. Traduit de l'anglais par DeepL).

²³ Consulté aux adresses : <https://www.collectivevoicesforchange.org/> et <https://pacificswingdancefoundation.org/movetogether/>

group over all other nonwhite races and, most totally, over their “racial” anti-type²⁴ » (p. 324). Cela permet au groupe dominant blanc de se situer de façon supérieure à tout ce qui lui est différent, structurant un mode de pensée caractéristique de la suprématie. J’ai alors compris que je m’étais globalement isolée des récits des personnes minorisées et qu’il fallait changer mon regard sur l’hégémonie et la contre-hégémonie si je voulais conscientiser mes biais. Dans le cadre de mes études doctorales, les ressources universitaires m’ont permis d’avoir accès à des savoirs contre-hégémoniques²⁵ questionnant ma posture et mes choix autant professionnels que personnels. Ce sont les voiles de mon ignorance que je tente de soulever au travers de ce processus, afin de pouvoir non seulement développer une perspective éthique décoloniale mieux éclairée et critique dans mes propres pratiques artistique et pédagogique ; mais aussi d’adopter une relation davantage respectueuse face aux artistes issu.e.s de cette culture qui portent malgré elles et eux des siècles d’oppression.

1.2 Bref récit des Danses Jazz de Harlem

*Morceau 2 : Abou Diarra - Koya Blues (2016)*²⁶

La famille des Danses Jazz de Harlem naît dans les communautés africaines déportées de force sur le continent américain par la traite de l’esclavage organisée entre l’Europe et les Amériques, au détriment notamment des personnes d’Afrique de l’Ouest entre 1619 et 1865 (Hazzard-Gordon, 1990). Pendant plus de deux siècles, des millions d’êtres humains vont être déracinés de leurs terres, leurs familles et leurs milieux culturels pour être mis en esclavage à plusieurs endroits dans les Amériques (Hazzard-Gordon, 1990). Dès le début de cette relation entre personnes esclavagisées et esclavagistes, la pratique de la danse semble jouer un rôle important quant aux symboles qu’elle porte :

²⁴ « la domination empirique et la suprématie des Blancs en tant que groupe sur toutes les autres races non blanches et, plus généralement, sur leur antithèse « raciale » » (Wynter, 2003. p. 324).

²⁵ Pour la première fois j’ai été initiée aux pensées de Berenstein, Butler, Crenshaw, Davis, Di Angelo, Dotson, Fricker, Frye, Glazer et Liebow, Mckittrick, Medina, Menakem, Motten, Posholi, Polhaus, Vergès, Wylie, etc.

²⁶ Abou Diarra est un artiste malien influencé par le Blues, le Jazz et le Reggae. En maillant ces différentes influences, il tisse une esthétique contemporaine vibrante qui rayonne à l’international (Africolor, 2025. Consulté à l’adresse : africolor.com). Si le choix de ce morceau était à priori intuitif de ma part, j’observe qu’il mêle des influences rythmiques d’Afrique de l’Ouest à des éléments structurels (gamme) et esthétiques du blues (harmonica), soit une forme musicale africaine-américaine précurseuse de l’ère Jazz (cf. Annexe B). Ancrant de nouveau dans une certaine chronologie à ma playlist, ce morceau invite naturellement au sillonement selon moi, d’où le choix de l’accompagner avec les récits des Danses Jazz de Harlem dans ce chapitre, diffusant musicalement l’histoire diasporique du Jazz.

The pattern established on board the slave ship was reinforced in the plantation environment: dancing was done under the strict governance and supervision of whites who legitimized violence as a means of controlling the slave population. At the same time, resistance and dissembling became associated with dance aboard the slave ship. The African slaves learned to camouflage their hunger for freedom; an apparent accommodation to the circumstances of slavery became a survival mechanism. Once the slaves reached North America, they exploited dance as an opportunity to resist domination²⁷ (Hazzard-Gordon, K., 1990., p. 12–13).

Des bateaux aux plantations, des pratiques collectives sur les places de Charleston à celle de New Orleans, la danse et la musique vont ainsi perdurer au fil des siècles comme outils de résistance à l'oppression. Employées également comme outils de survie collective, la coexistence de la musique et de la danse favorisent un support moral entre les personnes esclavagisées. Hazzard-Gordon (1990) précise que jusqu'en 1808 les vagues incessantes de bateaux remplis de personnes esclavagisées qui déferlent sur le continent américain, permettent aux personnes africaines-américaines de continuer d'absorber les traditions culturelles d'Afrique Centrale et de l'Ouest. Ainsi, les nouvelles et les nouveaux esclaves transmettent des pratiques de danses coutumières d'Afrique à des générations de personnes qui n'ont jamais connu le continent mère. C'est, entre autres, avec le traité international du commerce des esclaves de 1808 qu'une nouvelle nation commence progressivement à se dessiner :

The conditions in North America encouraged the interethnic blending of African customs. Particular traits and habits were subsumed or absorbed, while sustaining something of their original character, and became the initial outline for an emerging African-American cultural complex²⁸ (Hazzard-Gordon, K., 1990. p. 21).

²⁷ Le modèle établi à bord du navire négrier a été renforcé dans l'environnement de la plantation : la danse était pratiquée sous la direction et la supervision strictes des blancs qui légitimaient la violence comme moyen de contrôler la population d'esclaves. Parallèlement, la résistance et la dissimulation ont été associées à la danse à bord du navire négrier. Les esclaves africains ont appris à camoufler leur soif de liberté ; une apparente adaptation aux circonstances de l'esclavage est devenue un mécanisme de survie. Une fois arrivés en Amérique du Nord, les esclaves ont exploité la danse pour résister à la domination (Hazzard-Gordon, K., 1990. p. 12-13. Traduit de l'anglais par DeepL).

²⁸ Les conditions de vie en Amérique du Nord ont favorisé le mélange interethnique des coutumes africaines. Des traits et des habitudes particuliers ont été subsumés ou absorbés, tout en conservant quelque chose de leur caractère original, et sont devenus la première ébauche d'un complexe culturel afro-américain émergent (Hazzard-Gordon, K., 1990. p. 21. Traduit de l'anglais par DeepL).

Bien qu'un commerce illégal d'esclaves continue de se pratiquer après 1808, poursuivant l'intégration de traditions spirituelles et artistiques dans les Amériques (Rothweiler, 2021), c'est dans ce contexte de mélange forcé entre une culture hégémonique et une culture instrumentalisée et diminuée que le Lindy Hop naît. Inspirés à la fois des traditions de l'Afrique et de coutumes hégémoniques occidentales, divers styles de danses vont être développés et pratiqués dans la communauté africaine-américaine esclavagisée (Dixon Gottschild, 2000). Après l'abolition législative de l'esclavage aux États-Unis en 1865, la Grande Migration au début du XXe siècle va conduire un grand nombre d'Africain.e.s Américain.e.s dans le nord et l'ouest des États-Unis (Wilkerson, 2010). C'est à Harlem, sur l'île de Manhattan que le Lindy Hop va majoritairement se développer (Heinilä, 2016 ; Manning et Millman, 2007 ; Miller et Jensen, 1996) en parallèle de la musique Jazz de style Swing (Abdoulæev, 2014 ; Dixon Gottschild, 2000). D'autres styles de danses vont croître dans cet environnement tels que le Peabody, Truckin', Mess Around, Charleston, Snake Hips, Jitterbug, etc. (Manning et Millman, 2007). Ces pratiques initialement contenues dans la communauté africaine-américaine vont alors attirer l'attention des personnes privilégiées blanches dès la fin des années 1920 en raison du contexte économique lié à la période de la prohibition (1920-1933) (Miller et Jensen, 1996), mais aussi à l'effervescence du sentiment de joie, de fête et de communauté qui se dégage de ces danses (Sékiné, 2017).

Toutefois, il n'aura pas fallu attendre les années 1920 pour que l'appropriation des danses par les Blanc.he.s se manifeste. Hazzard-Gordon (1990) rapporte un emploi des danses et des musiques par les maître.sse.s esclavagistes comme outil de contrôle des personnes esclavagisées dès les premiers voyages maritimes forcés vers les plantations : « slaves danced for themselves as celebration, recreation, and mourning as well as for their masters' entertainment²⁹ » (p. 22). En effet, si les personnes esclavagisées dansaient de façon ritualisée en communauté, elles n'avaient pas toujours le libre arbitre de décider quand et pour qui danser. À des fins de divertissement, les maître.sse.s encourageaient l'expression de la danse tout en maintenant un contrôle sur la qualité de vie des danseur.euse.s-esclaves : « dancers

²⁹ « Les esclaves dansaient pour eux-mêmes, en guise de célébration, de récréation et de deuil, ainsi que pour le divertissement de leurs maîtres » (Hazzard-Gordon, K., 1990. p. 22. Traduit de l'anglais par DeepL).

were sometimes rewarded with money, extra food, or a pass to another plantation³⁰ » (p. 22). Danser pouvait ainsi attirer des récompenses favorisant un meilleur cadre de vie, propulsant la pratique dans une dimension hautement politique. L'autrice mentionne d'ailleurs que les esclavagistes étaient très conscient.e.s de la portée politique et sociale de la danse dans ce contexte : « slaveholders were well aware that dance could function as a form of social intercourse, cultural expression [...] and political expression³¹ » (p. 22). Ainsi, les maître.sse.s esclavagistes qui offraient le droit de danser le faisaient avec prudence pour s'assurer non seulement de maintenir l'ordre, mais aussi de maintenir l'affaiblissement social, culturel et politique de leurs acquisitions.

Hazzard-Gordon (1990) renchérit en indiquant qu'au-delà de cette forme d'affaiblissement, les esclavagistes avaient à dessein de détruire l'expression culturelle pour assoir leur domination :

The pervasive nature of West African dance inevitably drew it into the struggle between slavers and their captives. Capture and brutal treatment brought psychological and cultural transformation, but beyond that, European and American slavers hoped to destroy independent cultural expression among their new acquisitions. They attempted to appropriate dance and reshape it into an instrument of domination³² (Hazzard-Gordon, K., 1990. p. 4).

L'appropriation culturelle, au travers du contrôle de la pratique de la danse, s'est ainsi répandue dès les prémises de la culture africaine-américaine, poussée par un désir politique de détruire cette expression culturelle. Une pratique d'appropriation — mise en tension par une pratique d'expression forte — qui s'inscrit dans un contexte violent, façonné par l'oppression. Les dimensions politique, artistique et culturelle se mélangent et font de la pratique de la danse un outil de pouvoir et de domination majeur pour les personnes blanches. Toutefois, il est pertinent de reconnaître qu'à l'inverse, les personnes esclavagisées vont s'en servir comme outil de résistance :

³⁰ « Les danseurs étaient parfois récompensés par de l'argent, de la nourriture supplémentaire ou un laissez-passer pour une autre plantation » (Hazzard-Gordon, K., 1990. p. 22. Traduit de l'anglais par DeepL).

³¹ « Les esclavagistes étaient bien conscients que la danse pouvait être une forme de relation sociale, d'expression culturelle [...] et d'expression politique » Hazzard-Gordon, K., 1990. p. 22. Traduit de l'anglais par DeepL).

³² L'omniprésence de la danse ouest-africaine l'a inévitablement entraînée dans la lutte entre les esclavagistes et leurs captifs. La capture et le traitement brutal ont entraîné une transformation psychologique et culturelle, mais au-delà de cela, les esclavagistes européens et américains espéraient détruire l'expression culturelle indépendante de leurs nouvelles acquisitions. Ils ont tenté de s'approprier la danse et de la transformer en instrument de domination (Hazzard-Gordon, K., 1990. p. 4).

Because it was a means of solidifying the slave community, dance could threaten white dominance. Indeed, slaves used dance to camouflage insurrectionary activity³³ (Hazzard-Gordon, K., 1990 p. 22).

La dimension communautaire et collective de la pratique dansée chez les personnes africaines déportées contre leur gré dans les Amériques permet d'établir un rapport de force embryonnaire. Elles vont se servir de la danse comme un outil de résistance, stimulé par une perspective de libération. C'est donc dans la lignée de cette histoire politique et artistique singulière que les Danses Jazz de Harlem, dont le Lindy Hop fait partie, vont se déployer au début du XXe siècle ; une histoire qui porte des paramètres identitaires forts (Dixon Gottschild, 2000), néanmoins souvent silencieux sur la scène globale de Lindy Hop actuelle (N'diaye, 2023).

1.3 Contexte de l'appropriation culturelle dans le Lindy Hop

Si le concept d'appropriation culturelle a largement été traité dans les dernières années par le milieu universitaire (Matthes, 2016 ; Hooks, 2015 ; Maracle, 2007 ; Young et Brunk, 2009 ; Young, 2008), il n'en reste pas moins sujet de controverse dans le milieu académique (Young et Brunk, 2009) comme dans la scène globale du Lindy Hop (N'diaye, 2023). Si dans l'histoire du Jazz (Blais-Tremblay, 2018), il est reconnu que des « items are freely transferred from one culture to another » (Young et Brunk, 2009. p. 4), des enjeux moraux et esthétiques émergent de la relation de pouvoir inégal entre les cultures hégémonique et africaine-américaine aux États-Unis au début du XXe siècle (N'diaye, 2023). Vergès (et *al.*, 2018), politologue et militante féministe décoloniale française, définit l'appropriation culturelle comme suit :

L'appropriation culturelle [...] décrit le processus par lequel une culture dominante s'accapare et reproduit les codes d'une culture minoritaire dans un but lucratif, en faisant l'impasse sur l'histoire des oppressions, dans l'asymétrie qui existe dans les conditions de production et de diffusion qui privilégie le monde occidental blanc (Vergès, F. et *al.*, 2018. p. 126).

³³ Parce qu'elle était un moyen de solidifier la communauté des esclaves, la danse pouvait menacer la domination blanche. En effet, les esclaves utilisaient la danse pour camoufler des activités insurrectionnelles (Hazzard-Gordon, K., 1990. p. 22. Traduit de l'anglais par DeepL).

Comme décrit ci-dessus, l'appropriation culturelle, à contrario de l'hybridité par exemple, s'inscrit dans un rapport de force inégal qui entraîne l'accaparement et la reproduction sans consentement du bien d'origine. Maracle (2007), écrivaine et universitaire autochtone canadienne, évoque une intention de vol qui empêche le ou la propriétaire initial.e de jouir pleinement de son bien :

The intention of appropriation is stealing, so in order for appropriation to occur, theft must travel with it and receive either resale for profit or personal royalties as benefit from its use. Theft must be the outcome for the appropriator, while the original owner must lose the use, benefit, authority, and ownership (as control) over the appropriated item; otherwise it is simply sharing [...] Appropriation can occur only if the person doing the appropriating has no prior authority or birthright or permission to access the item and no permission from its original owner to use or benefit from it³⁴ (Maracle, L. 2007., Chapitre 2, non paginé).

Bien que cette intention de vol puisse ne pas être centrale dans l'esprit de la population hégémonique et que certain.e.s artistes des deux cultures entrent en collaboration respectueuse dans l'histoire du Jazz (Blais-Tremblay, 2018), on observe dans le contexte du Lindy Hop que les artistes pionniers et pionnières du style se voient retirer la permission d'accéder à l'objet artistique et d'en porter la fière propriété³⁵ (Haskins, 1977). En effet, les récits de Lindy Hoppers (Miller et Jensen, 1996 ; Manning et Millman, 2007) de la seconde génération (White, 2009) expriment les relations de pouvoir à l'œuvre entre leur communauté africaine-américaine et celle hégémonique. Norma Miller (1919-2019), danseuse et chorégraphe, écrit à propos de l'appropriation culturelle à Harlem au début du XXe siècle :

With 1929 came the Great Depression, and my family's struggle for survival got tougher [...] Prohibition was still the law in 1926, but enforcement was easing now that the city cops have decided to leave it to the feds [...] Harlem was becoming the entertainment capitol of the world. At Night, Society came to

³⁴ L'intention de l'appropriation est le vol, donc pour qu'il y ait appropriation, le vol doit voyager avec l'objet et recevoir soit une revente pour le profit, soit des redevances personnelles en tant que bénéfice de son utilisation. Le vol doit être le résultat de l'appropriation, tandis que le propriétaire initial doit perdre l'usage, le bénéfice, l'autorité et la propriété (en tant que contrôle) de l'objet approprié ; sinon, il s'agit simplement d'un partage. [...] Il ne peut y avoir appropriation que si la personne qui s'approprie n'a pas l'autorisation préalable, le droit de naissance ou la permission d'accéder à l'objet et n'a pas l'autorisation de son propriétaire initial de l'utiliser ou d'en tirer profit (Maracle, L. 2007. Chapitre 2, non paginé. Traduit de l'anglais par DeepL).

³⁵ Dès 1923, le Cotton Club ouvre ses portes à Harlem proposant des divertissements musicaux et dansants issus des traditions Jazz pour un public uniquement blanc (Haskins, 1977).

Harlem, they called it slumming³⁶. These clubs regularly would be filled with an exclusively white clientele who enjoyed the entirely black entertainment. White people owned Harlem; it was said that Harlem was for the n***** in the A.M but for the whites in the P.M³⁷ (Miller, N et Jensen, E., 1996. p. 26–28).

Cette citation est percutante, car elle soulève plusieurs injustices en si peu de mots : injustices de classes, corruption de la police, appropriation culturelle, vol de territoires. On témoigne ici d'un type de préjudice qui est fait aux Harlémites, décrit par Young et Brunk (2009) comme « a violation of property right »³⁸ (p. 4). Si le quartier de Harlem fut délaissé par la population hégémonique lors de la crise immobilière de 1904-1905 (Heinilä, 2016) permettant à de nombreux et nombreuses Africain.e.s Américain.e.s d'y immigrer après l'abolition de l'esclavage notamment ; plusieurs artistes, philosophes et activistes noir.e.s font de Harlem leur maison, développant alors le mouvement social « Harlem Renaissance » conjoint au déploiement du Lindy Hop (Sékiné, 2017 ; Heinilä, 2016). Un sentiment d'appartenance au quartier qui sera néanmoins bousculé (Miller et Jensen, 1996), puisque la population hégémonique y revient faire un commerce de divertissement lors de la période de la prohibition, notamment (1920-1933). Ainsi la culture dansante et musicale africaine-américaine devient une culture « violated by an act of appropriation, an act that amounts to theft »³⁹ (Young et Brunk, 2009. p. 5). Et tandis que Norma Miller et sa famille essayent de joindre les deux bouts à la fin des années 1920, Frankie Manning (1914-2009) modifie la pratique culturelle instaurée au cœur des danses sociales, en réfutant l'improvisation devant les caméras hollywoodiennes au début des années 1940 :

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, F et Millman, C., 2007. p. 229).

³⁶ « slum » symbolise les bidonvilles en anglais. Lorsque des personnes privilégiées vont se divertir dans les bidonvilles, on parle de « slumming », soit un tourisme profiteur et non-éthique qui était très populaire dans le cadre de la prohibition aux États-Unis.

³⁷ En 1929, la Grande Dépression est arrivée et la lutte de ma famille pour survivre s'est durcie. [...] La prohibition était toujours en vigueur en 1926, mais son application s'était assouplie depuis que les flics de la ville avaient décidé de laisser les fédéraux s'en charger. [...] Harlem devenait la capitale mondiale du divertissement. La nuit, la société venait à Harlem, on appelait cela s'encanailler. Ces clubs étaient régulièrement remplis par une clientèle exclusivement blanche qui appréciait les divertissements entièrement noirs. Harlem appartenait aux blancs ; on disait que Harlem était pour les n***** le matin, mais pour les blancs le soir (Miller, N et Jensen, E. 1996 p. 26-28. Traduit de l'anglais par DeepL).

³⁸ « Une violation du droit de propriété » (Young et Brunk, 2009. p.4. Traduit de l'anglais par DeepL)

³⁹ Une culture « violée par un acte d'appropriation, un acte qui équivaut à un vol » (Young et Brunk, 2009. p. 5. Traduit de l'anglais par DeepL).

Cimenté.e.s dans un climat politique raciste, il n'y a pas d'autres options pour ces artistes du Lindy Hop que de composer avec le joug hégémonique blanc, qui leur impose de se mettre en scène d'une façon qui satisfait la domination. Par exemple, dans le cadre du tournage du film *Hellzapoppin'* en 1942, les *Whitey's Lindy Hoppers* — troupe de danseur.euse.s associée au Savoy Ballroom dont Frankie Manning et Norma Miller font partie — vont se voir imposer un style vestimentaire exclusif à la société prolétaire, se voir imposer un tempo ultra rapide pour leur chorégraphie et vivre une pression psychologique de la part des agent.e.s du pouvoir blanc menant à une performance acrobatique ultra dangereuse (Bourgasser, 2020⁴⁰). Une expérience vécue par les *Whitey's Lindy Hoppers*, corroborée à une plus vaste échelle dans l'expérience africaine-américaine par Dixon Gottschild (2000) :

Whites could appropriate black performance styles, trends and traits and offer them for praise and profit as their own in white performance venues, but the equation was not acceptable when it went the other way. The few slots open for African American in white show business called for stereotypes, whether of rhythm and speed, laxity and insouciance, servility or sexual heat⁴¹ (Dixon Gottschild, B., 2000. p. 6).

Si les *Whitey's Lindy Hoppers* ont réussi pendant une période (1937 à 1942) (Bourgasser, 2020) à se hisser au top de l'industrie blanche en allant de façon répétée travailler à Hollywood — une position dont peu d'artistes Harlémites ont pu jouir selon Dixon Gottschild (2000) — ce n'était pas une collaboration « libre », sans concession. En ce sens, Young et Brunk (2009) évoquent un autre type de préjudice que soulève l'appropriation culturelle :

The second sort of harm is an attack on the viability or identity of cultures or their members. Appropriation that undermines a culture in these ways would certainly cause devastating and clearly wrongful harm to members of the culture. If appropriation threatens a culture with assimilation, the same moral issues are raised. Other acts of appropriation potentially leave members of a culture exposed

⁴⁰ Entre 2016 et 2020, au travers de ma recherche de maîtrise (Bourgasser, 2020), j'ai analysé la danse d'un groupe d'artistes pionniers et pionnières du Lindy Hop appelé les *Whitey's Lindy Hoppers* et leurs apparitions à l'écran entre 1937 et 1942. Il s'agit d'une recherche effectuée sous une perspective historique qui porte un regard sur les aspects esthétique, stylistique et technique du Lindy Hop.

⁴¹ Les blancs pouvaient s'approprier les styles, les tendances et les traits caractéristiques des performances noires et les présenter comme les leurs dans des salles de spectacle blanches afin d'en tirer profit et des éloges, mais l'inverse n'était pas acceptable. Les rares places ouvertes aux Afro-Américains dans le monde du spectacle blanc exigeaient des stéréotypes, qu'il s'agisse de rythme et de vitesse, de laxisme et d'insouciance, de sévérité ou de sensualité (Dixon Gottschild, B., 2000, p. 6. Traduit de l'Anglais par DeepL).

to discrimination, poverty, and lack of opportunity⁴² (Young, J-O et Brunk, C-G., 2009. p. 5).

Ainsi les membres de la communauté du Lindy Hop Harlémite doivent s'ajuster aux exigences du pouvoir blanc afin non seulement d'asseoir leur légitimité artistique, mais également de conserver leur travail. En ce sens, Manning (Manning et Millman, 2007) évoque la fois où toute la troupe s'est fait renvoyer d'un tournage hollywoodien parce que leur gérant, Herbert White, avait exigé à la production une pause pour les danseur.euse.s suite à plusieurs heures de travail soutenu. Après un refus de leur octroyer cette pause, toute la troupe a été congédiée et leur performance jamais intégrée à la production finale (Manning et Millmann, 2007). Le préjudice artistique, sous-tendu du climat social et racial de l'époque, en défaveur des membres de la culture est manifeste (Dixon Gottschild, 2000). Or, que ce soit au moment de la popularité grandissante du Lindy Hop dans les années 1930 auprès de la population blanche ; ou bien plus tard dans les années 1980 lors de la période improprement appelée « nouveau swing » par la même population ; le Lindy Hop a été en partie récupéré, utilisé et transformé. Au-delà d'être une simple spectatrice, la population hégémonique a modifié l'essence de ce style de danse en métamorphosant ses paramètres esthétiques, techniques et stylistiques⁴³ (N'diaye, 2023). Tandis que certain.e.s danseur.euse.s — tel que Dean Collins (Sykes, S. Communication personnelle, 26/08/2023) — s'abreuvent à la source Harlémite en apprenant des artistes africain.e.s-américain.e.s, d'autres n'ont jamais de contact avec ladite communauté, mais en partageant pourtant sa pratique et ses codes. L'atteinte à l'identité de la culture s'illustre à maintes reprises dans les années 1940 lorsque des artistes privilégié.e.s (Jean Veloz, Don Gallagher, Lenny Smith, Jewel McGowan, etc.) vont être mis.e.s en scène dans des films ou des spectacles (Buck Private 1941; Call of the Canyon, 1942; Swing Fever, 1943; Always a bride made, 1943; Groovie Movie, 1944; etc⁴⁴.) qui promeuvent le Lindy Hop et la musique Jazz en évinçant toutefois les artistes noir.e.s des productions. Le crédit

⁴² Le deuxième type de préjudice est une atteinte à la viabilité ou à l'identité des cultures ou de leurs membres. Une appropriation qui sape une culture de cette manière causerait certainement un préjudice dévastateur et clairement injustifié aux membres de cette culture. Si l'appropriation menace une culture d'assimilation, les mêmes questions morales se posent. D'autres actes d'appropriation peuvent exposer les membres d'une culture à la discrimination, à la pauvreté et au manque d'opportunités (Young, J-O et Brunk, C-G, 2009. p. 5. Traduit de l'anglais par DeepL).

⁴³ Pour comparer le Lindy Hop dans les deux cultures, je vous encourage à aller visionner l'extrait dansé par les Whitey's Lindy Hoppers dans *Hellzapoppin'* soumis au *white gaze* ; puis l'extrait dansé dans *Fever* par des artistes blanch.e.s à l'extérieur de la culture. Extrait 1 : https://www.youtube.com/watch?v=ahojReiCaPk&ab_channel=docludi2. Extrait 2 : https://www.youtube.com/watch?v=1Mc2fTyTca4&ab_channel=RustyFrank

⁴⁴ Cf. Liste exhaustive des différents clips d'archives accessibles à l'adresse suivante : <https://www.streetswing.com/swg1mov.htm>

artistique n'est alors pas redonné à la communauté africaine-américaine et les artistes blanc.he.s engagé.e.s touchent des salaires pour leur travail. Jean Veloz, en 2015 lors de sa venue à Londres, mentionne même qu'elle et ses collègues de l'époque — les « Swing Kids d'Hollywood » comme elles et ils aimaient s'appeler (Cupit, 2015) — pensaient avoir créé le Lindy Hop (Cupit, 2015). Ainsi, au-delà de la dimension éthique, des considérations esthétiques à l'intérieur du spectre de l'appropriation culturelle émergent.

There is the possibility that the cultural appropriation of artistic content [...] could lead to aesthetic failure [...] The appropriation of a style could, for example, lead to a distorted picture of the culture in which the style originates. This could, in turn, lead to harm to the culture or its members. The style could be mistaken, by both members of the culture and outsiders, as an authentic expression of the culture. If this happened, the authentic expression of the culture could become tainted with inauthentic elements⁴⁵ (Young, J-O et Brunk, C-G., 2009. p. 9).

Malheureusement, de nos jours, je constate cette fracture artistique dans la scène globale du Lindy Hop. Plusieurs artistes racisé.e.s ne se sentent plus confortables de venir pratiquer dans ces nouveaux contextes sociaux, comme en témoigne Rémy Kouakou Kouamé dans son récit filmé en 2022⁴⁶. Plusieurs membres racisé.e.s ont même cru que c'était « une danse de blancs » (Pamphile, V et Jean-François, D. Communication personnelle, 2022) les premières fois qu'ils et elles ont été en contact avec le Lindy Hop. Ainsi, dans cette scène globale hautement appropriée, observer ces fractures devient une nécessité : une nécessité permettant de rééquilibrer le discours concernant la propriété artistique et culturelle du Lindy Hop (N'diaye, 2023). Un discours qui a été encouragé à la fin des années 1940 lorsque la popularité de ce style danse auprès de la population hégémonique a diminué (Miller et Jensen, 1996). Bien que le Lindy Hop a continué de vivre et de circuler au sein des communautés africaines-américaines les décennies suivantes (N'diaye, 2023), un regain d'intérêt par des personnes blanches dans les années 1980 a conduit à la création d'un narratif *white saviour*, — sauveur.euse blanc.che — selon lequel ces danses auraient cessé d'être pratiquées. Dans ce

⁴⁵ Il est possible que l'appropriation culturelle d'un contenu artistique [...] conduise à un échec esthétique [...] L'appropriation d'un style pourrait, par exemple, donner une image déformée de la culture dont ce style est issu. Cela pourrait, à son tour, nuire à la culture ou à ses membres. Le style pourrait être considéré à tort, tant par les membres de la culture que par les étrangers, comme une expression authentique de la culture. Si cela se produisait, l'expression authentique de la culture pourrait être entachée d'éléments inauthentiques (Young, J. O et Brunk, C.G, 2009. p. 9. Traduit de l'Anglais par DeepL).

⁴⁶ Consulté à l'adresse :

https://www.youtube.com/watch?v=S-aK8zk0dmU&ab_channel=windyhoppers

narratif, ces danses « mortes » auraient été « ressuscitées » laissant place à un « renouveau » (Manning et Millman, 2007. p. 225). Ainsi, ce récit unilatéral a renforcé l'appropriation culturelle par les personnes privilégiées qui se sont convaincues que sans elles, ces danses auraient disparues. Ce narratif populaire est toujours à l'œuvre dans plusieurs discours de la scène globale (N'diaye, 2023) — j'en ai d'ailleurs fait l'expérience au travers de différentes conférences ou échanges donnés au Québec et en Europe entre 2019 et 2025 — permettant à l'appropriation culturelle de ne pas être questionnée. Ce narratif est également un prétexte pour continuer de diffuser les valeurs de suprématie blanche au sein de la scène globale du Lindy Hop (cf. Chapitre III 2.1.2) ainsi qu'une idéologie du Jazz façonnée par le *white gaze*, impliquant des choix techniques, esthétiques et stylistiques hors de la culture d'origine (cf. Chapitre III 2.1.2). C'est donc à la suite de partages d'inconforts alarmants de la part de membres afrodescendant.e.s de la scène, mais aussi de mon propre désir de développer une perspective éthique décoloniale dans mes pratiques artistique et pédagogique que j'ai ciblé mon objectif de recherche-crédation (cf. Chapitre I 2.1) en lien avec le questionnement de l'appropriation culturelle. Avant de conclure cette section, je tiens à soutenir qu'il n'est pas question ici de minimiser les actions de mixité artistique qui émaillent l'histoire du Jazz d'une façon générale (Stearns et Stearns, 1968). Néanmoins, à la lumière des différents discours véhiculés dans la scène globale de Lindy Hop (N'diaye, 2023), il est essentiel dans le cadre de cette recherche-crédation de mettre en lumière les dynamiques de pouvoir invisibilisées entre la population hégémonique et la communauté africaine-américaine. Cet objectif de recherche s'inscrit au cœur des démarches de ma posture alliée en devenir (cf. Chapitre I 3).

1.3.1 Appropriation culturelle du Lindy Hop : laquelle ?

*Morceau 3 : Sammy Price - Hungarian Rhapsody (1969)*⁴⁷

Comme observés précédemment, les degrés d'appropriation culturelle sont multiples dans l'histoire de la diaspora africaine. Si Hazzard Gordon (1990) mentionne l'appropriation des danses et des musiques de l'Afrique de l'Ouest, Miller et Jensen (2007) ainsi que Dixon

⁴⁷ Sammy Price (1908-1992) est un pianiste, chanteur et chef d'orchestre africain-américain qui a oeuvré dans différents styles, à la fois dans l'esthétique Blues, Boogie-Woogie et Swing (Price, 1995). Vers la fin de sa carrière il joue ce morceau inspiré de l'oeuvre de Brahms et notamment de sa Danse Hongroise N°5, issue des traditions populaires de l'Europe de l'est. J'ai choisi ce morceau afin de faire un renvoi artistique aux interrogations de cette section, mettant en lumière la porosité de la pratique artistique qui s'établit entre les cultures africaine-américaine et hégémonique tout au long du XXème siècle.

Gottschild (2000), elles, évoquent l'appropriation du patrimoine africain-américain de Harlem. En effet, le genre Jazz empreint des traditions africaines naît dans le sud des États-Unis (Hazzard-Gordon, 1990), puis voyage dans les états du Nord et de l'Ouest après l'abolition de l'esclavage dans ce mouvement de « grande migration » de la population africaine-américaine nouvellement libre (Wilkerson, 2010). Or, à la fin des années 1920, sur l'île de Manhattan dans le quartier de Harlem, le Jazz de style Swing retentit de façon vibrante (Abdoulaev, 2014) autant sous des formes musicales que dansantes — Harlem est le berceau du Lindy Hop (Heinilä, 2016 : Dixon Gottschild, 2000) —, avant de déferler à travers le monde à partir des années 1940 notamment (Manning et Millman, 2007). Ainsi, pour étudier le Lindy Hop aujourd'hui, faut-il s'attacher exclusivement à cibler la culture africaine-américaine, là où le Jazz est né ? Ou bien la culture afrodescendante, comprenant toutes les ramifications diasporiques sur divers continents, permet-elle de comprendre le Lindy Hop également ?

Pour cibler l'objet de ma recherche-crédation, j'ai entamé une série de conversations informelles auprès de plusieurs artistes noir.e.s à la fois africain.e.s-américain.e.s et afrodescendant.e.s. Un consensus est alors apparu entre les différentes voix interrogées, consensus très bien résumé par les mots de Latasha Barnes, chercheuse et artiste africaine-américaine émérite à la fois dans la scène du *Street Dance* que celle du Lindy Hop :

Yes, it's African-American culture specifically that should, and needs to be acknowledged and understood more fully in order to properly engage with and aim to understand Jazz. However being African American doesn't automatically tap anyone into a place of understanding... The proximity is 'generally' closer but there are some AA who sadly have deeply anti-black ways of moving and being in the world. So making generalizations is not in service to the ultimate aim of understanding and fully celebrating Jazz⁴⁸ (Barnes, L. Communication personnelle, 22 février 2023).

Pour reprendre les mots de Barnes, s'il semble important d'honorer en premier lieu le contexte spécifique des États-Unis, il ne suffit pas d'être natif.ve des États pour être expert.e.s

⁴⁸ Oui, c'est la culture africaine-américaine en particulier qui devrait, et doit, être reconnue et comprise de manière plus complète afin de s'engager correctement et de chercher à comprendre le Jazz. Cependant, le fait d'être africain-américain ne permet pas d'accéder automatiquement à un lieu de compréhension... La proximité est « généralement » plus grande, mais certains AA ont malheureusement des façons profondément anti-noires de se déplacer et d'être dans le monde. Les généralisations ne servent donc pas l'objectif ultime qui est de comprendre et de célébrer pleinement le Jazz « (Barnes, L. Communication personnelle, 22 février 2023. Traduit de l'anglais par DeepL).

du Jazz. Il faut avoir une démarche réflexive sur la culture de référence, mais aussi être immergé.e dans ses contextes pour pouvoir parler de l'intérieur. Et si la culture de référence est bel et bien africaine-américaine, la culture afrodescendante — qui comprend l'histoire de la diaspora — n'est pas à dénigrer pour autant. Comme me le rappelle à la fois Rémy Kouakou Kouamé et à la fois Tyedrick Hill (communications personnelles, 22 février 2023), comprendre le contexte d'origine permet un éclairage pertinent sur les manifestations du Lindy Hop d'aujourd'hui ; toutefois, ses ramifications mondiales font aussi partie de son histoire. DeFrantz et Gonzalez (2014) évoquent la dimension diasporique de l'afrodescendance en ces mots :

Does the journey begin in Africa, or the Americas, or the Caribbean? Does it end where you, artist-scholar, has landed? Even as we define an African diaspora as expressed through the skin that may be marked black [...] the texture and colour of these skins keep shifting through new alliances, new ways of codifying our collective experiences. Performance becomes a dialogue between ourselves and others as we « make sense » of diasporic journeys⁴⁹ (DeFrantz, T-M et Gonzalez, A., 2014. p. 11).

Les auteur.e.s révèlent ainsi l'aspect kaléidoscopique de l'expérience afrodescendante. Si aucun corps, aucune peau n'est pareil, l'expérience collective — comme reflet historique — semble toutefois enrichir la compréhension globale de l'expérience noire. Un point de vue corroboré par l'expérience de N'diaye (2023), Française d'origine sénégal-guadeloupéenne, qui a mené un terrain de recherche à Harlem auprès de la communauté d'origine du Lindy Hop :

As far as I know, my nationality is not a problem for my [african-american] peers as, when it comes to dance, we speak the same language with a common understanding of rhythm, phrasing, improvisation skills, and aesthetic values⁵⁰ (N'diaye, M., 2023. p. 24).

⁴⁹ Le voyage commence-t-il en Afrique, dans les Amériques ou dans les Caraïbes ? Se termine-t-il là où vous, artiste-chercheur, avez atterri ? Même si nous définissons la diaspora africaine comme étant exprimée par la peau qui peut être marquée de noir [...] la texture et la couleur de ces peaux ne cessent de changer à travers de nouvelles alliances, de nouvelles façons de codifier nos expériences collectives. La performance devient un dialogue entre nous-mêmes et les autres alors que nous « donnons un sens » aux voyages diasporiques » (DeFrantz, T.M et Gonzalez, A. 2014 p. 11. Traduit de l'anglais par DeepL).

⁵⁰ À ma connaissance, ma nationalité ne pose aucun problème à mes pairs car, en matière de danse, nous parlons le même langage et partageons la même compréhension du rythme, du phrasé, des techniques d'improvisation et des valeurs esthétiques (N'diaye, 2023, p. 24. Traduit de l'anglais par DeepL).

Une expertise du Lindy Hop se développera ainsi en groupe, réunissant une diversité d’histoires diasporiques permettant d’informer de façon nuancée l’objet de ma recherche-création (cf. Chapitre II 2.1). Ainsi, dans le cadre de mon projet, j’ai pris la décision éclairée de convoquer des artistes noir.e.s ancrée.s de manière immersive dans leur(s) culture(s) d’origine(s), ayant un discours renseigné sur leurs ascendances et l’ascendance de leurs pratiques artistiques. Il s’agit de :

- **Dee Daniels Locke**, danseuse et professeure d’  cole africaine-américaine, issue d’une famille de danseur.euse.s qui a participé aux traditions de danses sociales dans la région du Minnesota. Dee incarne la culture africaine-américaine et son héritage, elle sillonne le monde pour partager à la scène globale ses valeurs artistiques et culturelles.
- **Rémy Kouakou Kouamé**, danseur, DJ et directeur artistique des championnats mondiaux de Lindy Hop (ILHC) depuis 2024. Français d’origine ivoirienne, espagnole et italienne, Rémy est la référence artistique mondiale en Lindy Hop et en Solo Jazz depuis 2016. Il sillonne le monde en sa qualité d’artiste champion, mais aussi de pédagogue pour transmettre cette esthétique.
- **Rémy Saminadin**, musicien percussionniste d’origine guadeloupéenne formé en France. Rémy est un artiste versatile   ouvrant activement dans le milieu culturel montréalais avec des projets interdisciplinaires entre le mouvement (*Street Dance*, danse contemporaine) et différents styles de musiques issus de la diaspora (Hip Hop, Funk, musiques traditionnelles).
- **Marie N’diaye**, danseuse, pédagogue et docteure d’université   ouvrant dans la scène du Lindy Hop depuis 2015 en tant qu’artiste et chercheuse à la fois. Marie est française d’origine guadeloupéenne et sénégalaise. Elle sillonne le monde pour transmettre l’esthétique et les valeurs culturelles du Lindy Hop.
- **Miche Love Dennery**, chanteuse et professeure d’  cole québécoise d’origine haïtienne   ouvrant notamment dans le milieu de la musique Blues au Québec et aux   tats-Unis. On la retrouve également dans la scène musicale du Jazz, du Funk et du Soul    Montréal.

Outre ces cinq artistes, j’ai également convié un musicien non afrodescendant à la résidence de recherche-création, considéré par Rémy Kouakou Kouamé comme un allié de la cause de

justice raciale de notre scène globale du Lindy Hop. Sa participation m'a permis d'observer son positionnement dans ce groupe artistique et informer autrement mon cheminement personnel :

- **Eyal Vilner**, musicien (saxophoniste), compositeur et chef d'orchestre d'origine israélienne, installé depuis 2007 à NYC. Eyal se spécialise dans la musique Jazz de style Swing à destination des danseur.euse.s de Lindy Hop, qu'il joue à travers le monde.

Comme évoqué rapidement dans leurs présentations, les expertises des artistes collaborateur.ice.s ciblent à la fois le genre artistique Jazz en général, qu'il y ait une spécificité swing ou non ; ainsi que la pratique du *Street Dance*, ou encore les danses et musiques des Caraïbes. Ces formes artistiques ancrées dans les traditions africaines impliquent des liens étroits avec l'évolution du Jazz et son caractère diasporique (DeFrantz et Gonzalez, 2014 ; Malone, 1996). C'est donc en questionnant les artistes collaborateur.ice.s sur leurs motivations artistiques et pédagogiques, que leurs récits de pratiques situés vont éclairer mes questions de recherche (cf. Chapitre I 2.1). Je tenterai alors de comprendre ce qui a du sens pour elles et pour eux aujourd'hui dans leurs pratiques artistiques et pédagogiques. De quelle manière elles et ils s'affirment, se construisent et prennent la parole à travers leurs pratiques ? Leurs témoignages nourriront ainsi la perspective éthique de mon questionnement de recherche-crédation.

2. Perspective éthique décoloniale

L'enjeu fondamental de ma recherche-crédation réside dans ce désir personnel de développer une perspective éthique décoloniale dans mes pratiques artistique et pédagogique, travaillant aujourd'hui professionnellement dans la scène globale du Lindy Hop. L'éthique, provenant du grec « *ethos* » qui signifie « manière de vivre », réfère à une science de la morale inscrite dans des valeurs de respect, d'honnêteté, d'intégrité, d'ouverture d'esprit, de courage et de justice (Linternaute, 2022). Ma quête éthique, en cheminant vers l'objectif empirique d'adopter une posture alliée (cf. Chapitre I 3.1), est façonnée par mon ancrage situé au sein de la scène globale du Lindy Hop. Cela signifie que je souhaite me saisir de « manières de vivre » honorant le Jazz avec respect : non seulement dans le cadre de ma pratique dansée, mais aussi

dans la transmission à laquelle je fais face en enseignant le Lindy Hop. Gagnon (2001) développe sur la valeur et la place de l'éthique en sciences sociales, révélant la corrélation entre l'éthique et l'objet de recherche dans ce champ :

Les sciences sociales étudient des faits moraux (entendus au sens large du terme). Les questions éthiques soulevées par la recherche sont inséparables de l'objet de recherche, car les interrogations que se pose le chercheur, les individus et groupes qu'il étudie se les posent aussi déjà, peut-être exprimées avec d'autres mots [...] (Gagnon, E., 2001. p. 330).

Comme mentionné précédemment (cf. Chapitre I 1.1), ma quête personnelle vers une perspective éthique décoloniale fait écho à diverses réflexions menées dans la scène globale de Lindy Hop en lien avec le phénomène d'appropriation culturelle. Je partage ainsi des interrogations avec les artistes collaboratrice.eur.s invité.e.s au projet, qui, au fait de ces enjeux, illuminent mon problème de recherche à partir de leurs propres intersectionnalités. En ce sens, j'emprunte au champ de la recherche décoloniale en recentrant les voix convoquées au cœur du processus de recherche (Battiste, 2000).

Pour Mignolo et Walsh (2018), la décolonialité⁵¹ met en lumière des formes de savoirs alternatives au cadre épistémologique de la pensée hégémonique, m'invitant à poser un regard critique sur mes pratiques artistique et pédagogique fondées initialement dans le cadre hégémonique (cf. Chapitre I 1.1). Cela regroupe tous les « ongoing processes and practices, pedagogies and paths, projects and propositions that build, cultivate, enable, and engender decoloniality⁵² » (p. 19), à l'image de mon cheminement doctoral. La décolonialité est ainsi perçue comme un état d'esprit s'inscrivant au cœur d'une praxis définie « as a walking, asking, reflecting, analyzing, theorizing, and actioning in continuous movement, contention,

⁵¹ En anglais, « decoloniality » et « decolonisation » peuvent être définies de façon distinctes dans certains discours. Par exemple, Trembath (2025) indique que si la décolonialité réfère au processus, à l'état d'esprit de déconstruction et à la praxis; la décolonisation, elle, « refers to the physical, political shift of power between colonizing powers and their soon-to-be-former subjects. Decolonization occurs when colonized people militarily overthrow an occupying power or, more rarely, negotiate their freedom in some other way and reclaim their country as independent » (non paginé). C'est donc sous la définition du processus de décolonialité que cette recherche-crédation s'inscrit. Or, si Mignolo et Walsh (2018) dans leur ouvrage en anglais, réfèrent au terme décolonialité, Vergès (et *al.*, 2018) comme nous le verrons ci-après, emploie le terme « décoloniser » en français pour parler de ce processus. J'emploierai dans cette thèse-crédation « l'approche décoloniale » et la « décolonialité » de manière interchangeables pour référer au processus de déconstruction de mes pratiques artistique et pédagogique que je souhaite mettre en place dans l'élaboration de ma posture alliée.

⁵² « processus et pratiques en cours, pédagogies et parcours, projets et propositions qui construisent, cultivent, permettent et engendrent la décolonialité » (Mignolo et Walsh, 2018. p. 19).

relation, and formation⁵³ » (p. 19), faisant écho au dynamisme envisagé dans l'élaboration de ma nouvelle posture (cf. Chapitre I 3). Thambinathan et Kinsella (2021) qui soutiennent une définition similaire de la « praxis décoloniale » invitent la personne intéressée par l'approche décoloniale à développer une réflexivité critique :

Exercising critical reflexivity is a key approach to decolonizing research. Critical reflectivity is powerful for examining researchers' epistemological assumptions, their situatedness with respect to the research, and crucial in addressing power dynamics in research⁵⁴ (Thambinathan, V et Kinsella, E-A., 2021. non paginé).

Je souhaite ainsi déployer une réflexivité critique de ma posture de recherche-crédation, grâce aux différents discours et actions artistiques déployés par les artistes collaborateur.ice.s en résidence (cf. Chapitre II 4) ainsi qu'au travail d'auto-analyse (cf. Chapitre II 4.1), favorisant la prise de conscience des dynamiques de pouvoir que j'entretiens avec les différent.e.s collaboratrices et collaborateurs au projet (cf. Chapitre I 2.4). En ce sens — et en écho direct avec la citation de Thambinathan et Kinsella (2021) ci-dessus —, Gagnon (2001), rappelle que dans le domaine des sciences sociales, la réponse à la question de recherche (cf. Chapitre I 2.1) émerge de la personne chercheuse qui lie son propre système de valeurs à la réponse formulée. Un système de valeurs que je souhaite actualiser grâce à l'approche décoloniale :

Décoloniser [au sens du processus de décolonialité défini ci-dessus] c'est apprendre à voir de nouveau, de manière transversale, intersectionnelle, à dé-naturaliser le monde où nous évoluons, fabriqué par des êtres humains et les régimes économiques et politiques. C'est apprendre à poser tous les morceaux comme un puzzle et à étudier les relations, les circulations, les croisements (Vergès et *al.*, 2018. p. 120).

La perspective éthique décoloniale envisagée va ainsi façonner un type d'élément de réponse singulier à mes nouvelles valeurs, liant de manière viscérale mon expérience personnelle à l'analyse formulée et permettant une réponse incarnée. Si les autrices dans le champ des études décoloniales (Thambinathan et Kinsella, 2021 ; Vergès et *al.*, 2018) invitent toutefois à la vigilance face à un engagement critique de la personne chercheuse qui pourrait être

⁵³ Une praxis définie « comme une démarche, une interrogation, une réflexion, une analyse, une théorisation et une action en mouvement continu, en contention, en relation et en formation » (Mignolo et Walsh, 2018. p. 19).

⁵⁴ La réflexivité critique est une approche essentielle pour décoloniser la recherche. Elle est un outil puissant pour examiner les présupposés épistémologiques des chercheurs, leur position par rapport à la recherche, et elle est cruciale pour aborder les dynamiques de pouvoir dans la recherche (Thambinathan et Kinsella, 2021. non paginé. Traduit de l'anglais de DeepL).

superficiel, Gagnon (2001) dans le champ des études sociales suggère « prudence et modestie » (p. 334) rappelant que la recherche « ne peut pas tout saisir » (p. 334). Selon lui, la perspective éthique implique des « incertitudes et un déplacement continu de sens » (p. 334) auxquels il faut rester vigilant.e.s. En effet, si la méthode ne peut pas être transposée noir sur blanc à l'avance et doit être saisie par le processus (cf. Chapitre II 3.2), l'adoption d'une perspective éthique décoloniale est une forme de responsabilité de la personne chercheuse envers le sujet choisi. Aujourd'hui, je ressens non seulement la responsabilité de devoir faire ce travail pour moi-même, mais aussi pour la scène artistique dans laquelle je suis investie en enseignant et en représentant le Lindy Hop professionnellement. Vergès (et *al.*, 2018), dans le milieu des arts spécifiquement, appelle à la curiosité et à la remise en question des savoirs acquis :

Une décolonisation des arts passe d'abord par la compréhension des phénomènes et des processus d'effacement qui sont à l'œuvre [...]. Elle exige un énorme effort, car il faut désapprendre pour apprendre, il faut développer une forme de curiosité qui demande toujours, comment, qui et pourquoi (Vergès et *al.*, 2018. p. 123).

Écho direct au processus du « *unlearning* » visant à interroger de façon critique les savoirs hérités du colonialisme (Mignolo et Tlostanova, 2012), Vergès invite à mettre en lumière les phénomènes historiques d'effacement (cf. Chapitre III 2.1, 2.1.2, 2.1.3) grâce à une posture inlassablement curieuse. Cette posture que je m'apprête à théoriser sous la forme de « posture alliée » ci-après (cf. Chapitre I 3), ne m'a néanmoins pas semblé instinctive au début de mon parcours doctoral. Dans l'incertitude qu'apporte l'adoption d'une perspective éthique décoloniale — au travers de la mise en place d'un nouveau système de valeurs éclairé par les différentes étapes de recherche —, j'ai premièrement souhaité décentrer le Jazz de mon sujet de recherche-crédation à cause de l'inconfort qu'il me procurait. C'est à la lecture des paroles du philosophe jamaïcain Charles W Mills (2007) que j'ai naturellement privilégié « l'inquiétude » à « l'indifférence », conscientisant le malaise vécu lié à la définition de mes valeurs en tant que jeune adulte et leur application dans mes pratiques professionnelles. Cette phrase rédigée par deux chercheuses états-uniennes dont une racisée⁵⁵, Lauren Mizock et Page Konjit (2016), m'a hanté pendant les dernières années « The bottom line that allies must

⁵⁵ Page Konjit s'identifie comme racisée selon sa biographie, consulté à l'adresse : <https://www.deeperthanacolor.com/konjit-v-page-phd.html>

negotiate is, ‘What right do I have to do this work?’⁵⁶ » (p. 488). Incapable de répondre à cet enjeu de légitimité dans un premier temps, c’est en creusant la littérature à propos de la posture alliée (cf. Chapitre I 3.1), qu’il m’est apparu lâche — au sens du manquement de courage — de me détourner du sujet sensible des oppressions et des inégalités, sous prétexte de préserver mon confort personnel. Glazer et Liebow (2021) pointent d’ailleurs ce « feeling of entitlement to racial comfort⁵⁷ » comme un élément participant à l’ignorance blanche (p. 53-54). J’ai donc décidé de plonger tête la première dans les ressacs de mon questionnement de recherche-crédation portant sur le développement d’une posture alliée dans une perspective éthique décoloniale.

2.1 Question, sous questions et portée de la recherche

Mon processus doctoral des quatre dernières années s’est articulé autour de cette interrogation centrale :

Dans une perspective éthique décoloniale, comment me situer face aux enjeux raciaux qui habitent la scène globale du Lindy Hop ?

À partir de cette interrogation initiale, je suis allée à la rencontre d’une littérature dans le domaine de la sociologie, ciblant spécifiquement l’éthique (cf. Chapitre I 2). La visée était de mettre à jour mes pratiques artistique et pédagogique à la lumière des apprentissages effectués sur les enjeux raciaux au sein de la scène globale du Lindy Hop. Ainsi, afin de préciser la visée éthique de mon projet — sa nature et ses missions — je me suis penchée de façon plus spécifique sur les écrits qui se rapportent à la posture alliée facilitant le cadrage de mon projet (cf. Chapitre I 3) et soulevant une première sous question :

Comment cheminer vers une posture alliée au sein de la scène globale du Lindy Hop ?

Afin de stimuler ma posture alliée agissante, j’ai mis en place des rencontres avec des artistes afrodescendant.e.s. Ces rencontres — organisées sous la forme d’une résidence de recherche

⁵⁶ « Le point essentiel que les alliés doivent négocier est le suivant : « Quel droit ai-je de faire ce travail ? » (Mizock, L et Konjit, P., 2016. p. 448. Traduit de l’anglais par DeepL).

⁵⁷ « Le sentiment d’avoir droit au confort racial » (Glazer, T et Liebow, N., 2021. p. 53-54. Traduit de l’anglais par DeepL).

effectuée du 22 au 25 mars 2024 — ont mis en lumière des points de vue situés du Lindy Hop, inaccessibles depuis ma position de femme blanche extérieure à la culture. La résidence s'inscrit alors comme entité de la création dans un paradigme épistémologique social (cf. Chapitre II 2.1), faisant honneur à la tradition artistique et sociale du genre Jazz. Cette épistémologie sociale constitue une théorie de la connaissance qui ne perçoit pas les agents de savoirs comme des individu.e.s isolé.e.s, mais bien le produit du contexte social (Catala, 2019). Ainsi, cette première sous-question appelle les méthodes déployées pour cheminer vers une posture alliée, que je retrace dans le second chapitre notamment. Dans le troisième chapitre, je déplie les différents apprentissages de la résidence permis par la rencontre avec les artistes. Leurs venues à Montréal ont eu des répercussions sur ma posture de recherche, que je souhaite documenter en formulant une seconde sous-question traitant de l'impact de leurs présences sur mon cheminement :

De quelle manière l'ancrage culturel des artistes collaboratrice.eur.s nourrit ce cheminement
vers ma posture alliée ?

Les rencontres avec les artistes sont au cœur de cette seconde sous-question, instruite par les différents apprentissages effectués en résidence. Toutefois, je complète la formulation de mes réponses grâce aux données produites sur moi-même lors de la résidence et de ses préparatifs, mais aussi grâce à la production de journaux de bords et d'enregistrements vocaux (cf. Chapitre IV). J'ai alors cherché à ouvrir des espaces corpo-réflexifs de remises en question et de compréhension personnelles afin de mettre mon regard et ma position à l'épreuve.

En ce qui concerne la portée de ce projet, mon objectif est d'aller à la rencontre des artistes collaborateur.ice.s pour ouvrir un dialogue éthique porté par des valeurs de justice raciale. Dans le cadre de cette recherche-crédation, je les invite à partager un espace d'expérimentation artistique pour mieux comprendre mon positionnement dans la scène en tant que femme blanche privilégiée, ayant choisi de cheminer vers une posture alliée. Cette posture, dans la lignée des approches décoloniales (Mignolo et Walsh, 2018), ne peut se bâtir sans la rencontre avec les artistes collaborateur.ice.s qui se situent face au contexte culturel du Jazz, bien qu'il y ait des limites à cette portée éthique (cf. Chapitre II 4).

Cette recherche-création répond également à un désir de plusieurs membres de la scène — incluant le mien — de nous situer selon nos postures privilégiées et/ou minorisées. Si identifier ses privilèges ainsi que les relations de pouvoir à l’œuvre dans la scène globale du Lindy Hop (Di Angelo, 2018) est une visée que plusieurs partagent (N’diaye, 2023), j’espère que les récits diffusés dans cette thèse participeront au cheminement de collègues, ami.e.s et étudiant.e.s. En définitive, la visée empirique de cette recherche-création consiste à encourager les membres de la scène globale du Lindy Hop à entamer leurs propres parcours initiatiques, afin d’évoluer collectivement vers un climat davantage respectueux et égalitaire où différentes postures alliées seront incarnées.

3. Posture alliée comme cadrage du projet

J’utilise la notion de « posture alliée » — et non « l’allié.e » —    la suite des mises en garde effectuées par différent.e.s auteur.e.s (Le Gallo et Millette, 2019 ; Murphy, 2015 ; Patton et Bondi, 2015). Ces mises en garde soulèvent le danger de s’identifier comme une alliée, plutôt que de chercher à adopter la posture d’une personne souhaitant entreprendre des démarches alliées. Murphy (2005) réfère davantage à la prise d’action avec son article *Ally Is Action, Not an Identity*. Quant    Le Gallo et Millette (2019), elles renvoient cette notion à un statut en précisant que : « Le statut de personne alliée n’est donc pas une identité fixe et stable, mais plutôt le résultat d’un processus relationnel » (p. 34). Ces réflexions m’ont permise de non seulement formuler la visée de ma recherche-création — en cheminant vers une posture alliée et non en m’y identifiant— mais elles m’ont également encouragées à établir des rencontres afin de développer un processus relationnel.

Si Le Gallo et Millette (2019) dénoncent des confusions quant à l’identification de soi, dans leur critique du positionnement allié, Patton et Bondi (2015) renchérissent :

White allies tend to direct others, take leadership and focus on self, rather than listening to and partnering with nondominant populations (Crowfoot and Chesler 2003; Hytten and Warren 2003). They (mis) handle feelings of guilt (see ‘guilty white liberal’ in Tatum [2003]; and ‘white guilt’ in Steele [2002]), and want to be perceived as ‘good’ white people (Edwards 2006). Thompson (2003, 9) asserted, ‘The desire to be and be known as a good white person stems from the recognition that our whiteness is problematic, a recognition that we try to escape

by being demonstrably different from other, racist whites.’ Collectively, these issues paralyze and prevent them from focusing more intently on social justice work ⁵⁸ (Patton, L-D et Bondi, S., 2015. p. 490).

Les autrices soulèvent ici l’amalgame identitaire possible entre être allié.e et être une bonne personne. Cette vision binaire « bon.ne/méchant.e » est dénoncée par Glazer et Liebow (2021) comme étant un élément de la psychologie blanche⁵⁹, participant à l’ignorance blanche. En pensant que se positionner comme allié.e est synonyme de ne pas avoir de biais racistes, on observe un abus de l’emploi du terme. S’autoproclamer allié.e ne peut donc être envisageable, tant cette action peut découler de l’ignorance blanche. C’est également pour cela que la première mission-action (cf. Chapitre I 3.1), employée dans le cadrage de ce projet de recherche-crédation, réfère aux prises de conscience et aux déconstructions de ses propres privilèges avant toute forme d’action. Bien que ces démarches requièrent une attention constante et ne comportent pas de fin en soi (Glazer et Liebow, 2021), mon expérience personnelle m’a instruite sur l’importance d’avoir cheminé personnellement en premier lieu, avant d’entreprendre des actions qui vont au-delà de moi-même, au risque de manquer de considération pour les populations minorisées.

Dans la citation de Patton et Bondi (2015), on remarque également que les autrices dénoncent la prise de parole abusive de certaines personnes privilégiées s’identifiant comme alliées. Cette critique est soulevée par d’autres voix (Boutte et Jackson, 2014 ; Diallo et Ly, 2019) qui rappellent que s’il est important de rapporter les discours des personnes minorisées auprès des personnes privilégiées, ce n’est pas un prétexte pour prendre la parole au nom des personnes concernées sans leur consentement. En ce sens, Le Gallo et Millette (2019) rappellent que ce « statut », cette « posture » ou bien cette « démarche » n’est pas permanent :

[...] la personne qui souhaite être alliée doit accepter que ce statut lui soit octroyé par les personnes concernées, et que ce statut puisse fluctuer ou être retiré au fil

⁵⁸ Les alliés blancs ont tendance à diriger les autres, à prendre le leadership et à se concentrer sur eux-mêmes, plutôt que d’écouter les populations non dominantes et de travailler en partenariat avec elles (Crowfoot et Chesler, 2003 ; Hytten et Warren, 2003). Ils gèrent (mal) les sentiments de culpabilité (voir « guilty white liberal » dans Tatum [2003] ; et « white guilt » dans Steele [2002]) et veulent être perçus comme de « bons » blancs (Edwards 2006). Thompson (2003, 9) affirme que « le désir d’être et d’être connu comme un bon blanc découle de la reconnaissance du fait que notre blancheur est problématique, une reconnaissance à laquelle nous essayons d’échapper en étant manifestement différents des autres blancs racistes ». Collectivement, ces problèmes les paralysent et les empêchent de se concentrer plus intensément sur le travail de justice sociale (Patton, L. D et Bondi, S. 2015 p. 490. Traduit de l’anglais par DeepL)

⁵⁹ « Nous analysons la psychologie blanche comme un inhibiteur cristallisé, ou un ensemble de croyances, de désirs et d’émotions qui sapent l’acquisition de nouvelles connaissances sur le racisme » (Glazer, T et Liebow, N. 2021. p. 51).

du temps ou même d'un milieu à l'autre au sein de luttes similaires (Le Gallo, S et Millette, M., 2019. p. 35).

Ce statut fluctuant, au travers d'une démarche curieuse, m'invite à questionner sans cesse mes actions et à observer quel type d'accueil ces dernières reçoivent auprès des artistes afrodescendant.e.s de la scène. Patton et Bondi (2015) renchérissent : « being an ally is an aspirational journey that is never fully realized and a process wrought with mistakes⁶⁰ » (p. 503). Pour ces autrices, la posture alliée implique un voyage qui comporte des erreurs et des tensions interpersonnelles. Un voyage à l'image de mon processus doctoral, qui vise à cheminer vers une posture alliée grâce à des démarches qui prendront la forme d'un travail sur moi-même à titre d'artiste-chercheuse associée à la scène globale du Lindy Hop, à la mise en place d'une posture d'écoute auprès des artistes ayant accepté de collaborer au projet, mais également à la mise en œuvre de différentes actions au sein de la scène. Je pourrais alors observer l'accueil qu'elle réserve aux actions posées et en analyser la nature positive — m'encourageant à poursuivre dans cette direction — comme la nature négative, m'invitant à réajuster les différentes actions que je propose d'engager à travers mon processus de recherche-crédation. Ces actions se déploieront dans un continuum d'expériences, sans attentes au regard des artistes invité.e.s dans le cadre de cette recherche-crédation.

Je souhaite employer la notion de « posture alliée » — plus que celle de statut — faisant écho non seulement au mouvement — une posture est fluctuante, il faut toujours l'ajuster selon les besoins du moment — mais également au corps et à son alignement. Pour moi, l'un des défis de cette posture alliée est de l'incarner en trouvant des outils adaptés à ma situation personnelle (cf. Chapitre IV 3). En tant que danseuse qui possède des savoirs esthétiques et techniques en danse contemporaine, je suis à la recherche de la posture juste pour me permettre d'effectuer avec la plus grande efficacité mon mouvement. À la suite de ma formation professionnelle en danse contemporaine en France et à l'aube de mon parcours doctoral, que j'ai entamé au Québec, je me suis sentie peu outillée pour témoigner de ma situation sociale et politique au travers de mes pratiques artistique et pédagogique. Or, comme Gagnon (2001) l'a décrit (cf. Chapitre I 1.3.1), développer une perspective éthique dans un processus de recherche, c'est questionner ses valeurs et son identité. Vivre à Montréal m'a

⁶⁰ « Être un allié est une aspiration qui n'est jamais pleinement réalisée et un processus parsemé d'erreurs » (Patton, L et Bondi, S., 2015. p. 503. Traduit de l'anglais par DeepL).

permis de porter un regard différent sur la colonialité, observant au Québec une réelle démarche de reconnaissance des souffrances qu’ont subies les nations autochtones, mais aussi de déconstruction progressive du patrimoine colonial qui subsiste ici⁶¹. J’ai alors constaté que mon éducation française m’avait peu sensibilisée à la colonialité et encore moins à la reconnaissance de la puissance coloniale française toujours active⁶². Si cette expérience de déracinement m’a sensibilisé aux dynamiques de pouvoir instaurées par le colonialisme, me situer politiquement en tant que chercheuse et artiste dans le monde du Jazz restait un défi. Or, c’est en interrogeant mes valeurs et mon identité au travers de cette quête éthique décoloniale que j’ai pu le relever. Je sollicite ainsi ma posture située de danseuse et d’artiste pour déplier les ressentis somatiques comme base de la réflexion. Ce type de réponse, inscrivant le corps au cœur des réflexions, m’invite à expérimenter des paramètres de la posture alliée comprenant des incertitudes et repositionnements constants. Endosser une posture alliée appelle une série de prises de conscience au travers de mon expérience singulière, qui s’incarne dans mes pratiques artistique et pédagogique. Outre la notion de posture alliée dans mon projet, il me semble important de la documenter également sous des angles historiques et académiques.

3.1 Clarification conceptuelle de la posture alliée

Le terme *allié.e* puise son essence dans une lignée politique de longue date. Du latin « *alligare* » qui signifie *attacher*, le terme a premièrement été défini pour unir différents peuples et nations. Employé dans le jargon militaire, les *allié.e.s* sont celles et ceux qui viennent en soutien aux pays dans le besoin. Support à multiples facettes, il peut être financier, matériel et moral.

⁶¹ La colonisation au Québec s’inscrit à la fois dans l’histoire d’oppression liée à la conquête anglaise sur le peuple canadien français, ainsi que dans les violences infligées aux premières nations autochtones par les européens (Giroux, 2019). De nos jours (2026), les manifestations de la colonialité s’expriment dans l’accueil des personnes immigrantes au Québec (privilège dont je jouis en étant française étudiante immigrée), ainsi que dans les politiques protectionnistes de la langue française et de l’abolition des signes religieux dans l’espace et la fonction publiques (Thomas-McNeill, 2024). Si au Québec, les questions de colonialité sont davantage soulevées et débattues qu’en France, il reste encore un chemin social et politique à parcourir pour en saisir la complexité et étendre les prises de conscience à l’ensemble de la population (Giroux, 2020). Lire Giroux (2019 et 2020) pour appréhender davantage les approches décoloniales modernes au Québec.

⁶² Confère les cinq départements et régions d’outre mer administrés par la France : la Guadeloupe, la Guyane, la Martinique, Mayotte et la Réunion, ainsi que les cinq collectivités d’outre mer : Wallis et Futuna, la Polynésie Française, Saint-Martin, Saint-Barthélemy et Saint-Pierre et Miquelon (consulté à l’adresse : <https://www.outre-mer.gouv.fr/>). La France y exerce une « mission de souveraineté, d’intervention et de coordination », usant parfois de ressources militaires à l’encontre des populations locales menant à des décès comme en 2024 en Nouvelle Calédonie (consulté à l’adresse : franceinfo.fr).

Le comité de rédaction de l'école de travail social de l'université Tulane relate l'histoire de cette posture incarnée aux États-Unis spécifiquement :

As Martin Luther King Jr. famously said, 'No one is free until we are all free.' An ally supports and advocates for marginalized groups. Versions of it have been around for decades. First popularized during the suffrage movement and civil rights era, allyship centered on anti-sexist and anti-racist activism. Male allies fought for women's rights, and white allies advocated for equal rights for African Americans. The role has changed since the 1960s. Today, allyship is complex and multidimensional. Allies support LGBTQ rights, fight to normalize mental illness, advocate for the elderly, and promote accessibility to people with disabilities⁶³ (What Is Allyship and What Is an Ally in Social Work?, 2019).

Selon la définition ci-dessus, le terme allié s'inscrit dans la lutte américaine pour les droits civiques menée aux États-Unis dans les années 1960 par des activistes et militant.e.s, notamment africain.e.s-américain.e.s. Il s'ancre dans un mouvement postérieur à la création du Lindy Hop, mais est issu de la même communauté. Le terme allié concentre donc une force historique importante pour ma recherche, vibrant au travers d'une filiation directe. Plusieurs artistes Jazz — Duke Ellington, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Thelonious Monk entre autres (Farmer, 2014) — ont participé au mouvement des droits civiques créant eux-mêmes et elles-mêmes différentes alliances pour « résister à la domination blanche et imposer une musicalité noire identitaire » (Farmer, 2014).

*Morceau 4 : Oscar Peterson _ Hymn to Freedom (1962)*⁶⁴

Si le terme semble avoir évolué (cf. citation ci-dessus) au fil des décennies pour englober davantage de personnes minorisées, je souhaite m'attacher — en ce qui concerne cette recherche — à la compréhension spécifique des réalités des personnes minorisées noires ou

⁶³ Comme l'a dit Martin Luther King Jr., « Personne n'est libre tant que nous ne sommes pas tous libres ». Un allié soutient et défend les groupes marginalisés. Des versions de ce concept existent depuis des décennies. Popularisé pour la première fois pendant le mouvement pour le droit de vote et l'ère des droits civiques, l'allié était centré sur l'activisme antisexiste et antiraciste. Les alliés masculins luttent pour les droits des femmes et les alliés blancs défendaient l'égalité des droits pour les Afro-Américains. Le rôle a changé depuis les années 1960. Aujourd'hui, l'allié est complexe et multidimensionnel. Les alliés soutiennent les droits des LGBTQ, luttent pour la normalisation des maladies mentales, défendent les personnes âgées et promeuvent l'accessibilité des personnes handicapées (What Is Allyship and What Is an Ally in Social Work?, 2019. Consulté à l'adresse : <https://socialwork.tulane.edu/blog/allyship/>. Traduit de l'anglais par DeepL).

⁶⁴ Oscar Peterson (1925-2007) est un pianiste de Jazz canadien acclamé dans le monde entier pour son travail. Symbolisée comme l'hymne du mouvement des droits civiques après sa composition en 1962, Oscar Peterson s'est inspiré de la pratique des *Spirituals* de son enfance dans les églises de Montréal, créant ainsi un abîme politique entre l'histoire de l'esclavage et la lutte des droits civiques dans les années 1960 en Amérique du nord (Canadian song writers hall of fame, 2024. Consulté à l'adresse : <https://www.cshf.ca/song/hymn-to-freedom/>)

afrodescendantes. Ce choix s'effectue davantage dans un souci de cadrage de mon projet de recherche-création et non pas par manque d'intérêt pour les réalités d'autres communautés minorisées. Je reconnais toutefois que personne ne s'identifie uniquement par sa couleur de peau et que, malgré ce cadrage, je dois prendre en compte l'intersectionnalité de chacun.e (Crenshaw, 2005), dénonçant la superposition de discriminations possibles chez une même personne.

En 2016, les chercheuses Lauren Mizock et Page Konjit, ont rédigé un article recensant — entre autres — les différentes définitions de l'alliée dans le milieu académique de la psychologie aux   tats-Unis :

A number of definitions of the ally have emerged throughout the literature on this topic, emphasizing different aspects of this role. Washington and Evans (1991) focused on the ally as someone who provides assistance as 'a member of the dominant group or majority group who works to end oppression in his or her personal or professional life through support of, and as an advocate for, the oppressed population' (p. 195). Broido (2000) also emphasized the power status of the ally whom she described as 'working to end the system of oppression that gives them greater privilege and power based upon their social group membership' (p. 3). Tatum (1994) identified the goal of the ally 'to speak up against systems of oppression, and to challenge other whites to do the same' (p. 474). Yet another model of ally identification involves a sense of political solidarity through the agreement of a need for social change between both group members (Subasic, Reynolds, & Turner, 2008). In general, the role of the ally is to spread awareness among a dominant group and support the activism of members of a marginalized group⁶⁵ (Mizock, L et Konjit,V., 2016. p. 18).

On remarque que plusieurs actions sont détaillées dans la citation ci-dessus quant aux tâches de la personne adoptant une posture alliée : soutenir les populations minorisées au travers d'actions dans le milieu professionnel et personnel, utiliser son pouvoir de personne privilégiée pour participer à la lutte contre les oppressions, prendre position au sein des

⁶⁵ Un certain nombre de définitions de l'allié sont apparues dans la littérature sur ce sujet, mettant l'accent sur différents aspects de ce rôle. Washington et Evans (1991) ont défini l'allié comme une personne qui apporte son aide en tant que « membre du groupe dominant ou du groupe majoritaire qui s'efforce de mettre fin à l'oppression dans sa vie personnelle ou professionnelle en soutenant la population opprimée et en la défendant » (p. 195). Broido (2000) a également mis l'accent sur le statut de pouvoir de l'allié, qu'elle décrit comme « travaillant à mettre fin au système d'oppression qui lui confère des privilèges et un pouvoir accrus en raison de son appartenance à un groupe social » (p. 3). Tatum (1994) a défini l'objectif de l'allié comme étant de « s'élever contre les systèmes d'oppression et d'inciter les autres blancs à faire de même » (p. 474). Un autre modèle d'identification des alliés implique un sentiment de solidarité politique par le biais d'un accord sur la nécessité d'un changement social entre les deux membres du groupe (Subasic, Reynolds et Turner, 2008). En général, le rôle de l'allié est de sensibiliser un groupe dominant et de soutenir l'activisme des membres d'un groupe marginalisé (Mizock, L et Konjit,V., 2016 p. 18. Traduit de l'anglais par DeepL).

groupes dominants et vouloir réduire les inégalités sociales de manière générale. Ces différentes actions-missions sont reprises à l'unisson dans 17 articles scientifiques états-uniens selon le recensement effectué par Le Gallo et Millette⁶⁶ (2019). Ce recensement démontre que les recherches universitaires ont été élaborées à partir de la définition de Washington et Evans (1991) citée ci-dessus. La lecture de ces textes m'invite à formuler deux missions principales pour la personne adoptant une posture alliée :

- (1) Soutenir les personnes minorisées dans leur lutte pour la fin des oppressions et des inégalités.
- (2) Utiliser son pouvoir en tant que personne privilégiée pour sensibiliser nos pairs quant aux oppressions et aux inégalités.

Toutefois, suite à l'obtention de nouvelles ressources dans la revue de littérature (Glazer et Liebow, 2021 ; Di Angelo, 2018 ; Wylie, 2004), mais aussi à la lumière de discussions au sein de mon séminaire en études féministes suivi à l'automne 2022, il semble manquer une troisième mission fondamentale développée, entre autres, par les chroniqueuses racisées⁶⁷ Rockhaya Diallo, Grace Ly et leur invitée Justine Devillaine dans le balado « Kiffe ta race : #13 — comment être un·e bon·ne allié·e ? » (2019) :

Les allié.e.s, c'est-à-dire les personnes qui ne sont pas directement visées par une oppression, mais qui œuvrent à sa déconstruction, doivent prendre à leur charge leur propre éducation pour éviter d'amplifier la charge mentale des personnes déjà ciblées par le racisme (Diallo, R et Ly, G., 2019).

Un nouveau pan de la définition est soulevé ici. En plus d'œuvrer à la déconstruction des oppressions et des inégalités, les personnes souhaitant s'allier à la cause ont également une responsabilité d'autonomie quant à leur propre éducation. C'est d'ailleurs un des objectifs de la théorie du point de vue situé (Wylie, 2004) qui invite à chercher un équilibre entre la priorisation des réalités des groupes non dominants et l'imposition du fardeau de devoir éduquer les groupes dominants. Il y a donc une dualité à déjouer ici en tant que personne

⁶⁶ « Alimo, 2012 ; Boutte et Jackson, 2014 ; Broido, 2000 ; Broido et Reason, 2005 ; Brooks et Edwards, 2009 ; DeTurk, 2011 ; Draughn, Elkins et Roy, 2002 ; Edwards, 2006 ; Fabiano, Perkins, Berkowitz, Linkenbach et Stark, 2003 ; Goldstein et Davis, 2010 ; Goodman, 2000 ; Ji, 2007 ; Ji, Bois et Finnessy, 2009 ; Ji et Fujimoto, 2013 ; Munin et Speight, 2010 ; Patton et Bondi, 2015 ; Poynter et Tubbs, 2008 » (Le Gallo, S. ; Millette, M. 2019 p. 17).

⁶⁷ Rockhaya Diallo se considère comme femme racisée noire et Grace Ly comme femme racisée asiatique confère podcast #79 - Y a t-il une culture blanche ? https://www.youtube.com/watch?v=0Bi_uo7M0RA&t=263s&ab_channel=Kiffetarace

adoptant une posture alliée, afin de lutter contre les oppressions et non les perpétuer. Par exemple, il y a quelques années au sein de la scène globale de Lindy Hop, j'ai pris aux mots la demande de personnes racisées de devoir nous éduquer par nous-mêmes en créant des conférences en ligne gratuites ouvertes à tous.te.s. Toutefois, je n'ai pas eu le réflexe d'inviter des personnes afrodescendantes comme conférenciers ou conférencières pour parler des enjeux raciaux dans notre scène. Je ne les ai pas consultés avant le lancement de mes conférences. Mon ignorance blanche quant à l'importance de laisser les personnes qui vivent le racisme au quotidien de parler pour elles et eux mêmes a frappé. À ce moment, je n'avais pas perçu que je n'étais pas la bonne personne pour prendre la parole. Je ne dis pas que mes invité.e.s n'étaient pas pertinent.e.s du point de vue de leurs savoirs, mais simplement que je n'avais pas reconnu — compris ? — le besoin des personnes minorisées d'être vues et entendues par et pour elles-mêmes. Je n'avais pas identifié l'importance de ne plus être objectivé par un discours hégémonique et extérieur à la réalité vécue. La prise de conscience de mes propres privilèges s'annonce donc primordiale à opérer en amont de ma prise de parole (Diallo et Ly, 2019). Outre mon expérience personnelle, différents discours en recherche décoloniale (Held, 2019 ; Thambinathan et Kinsella, 2021) m'invitent à ajouter une troisième mission fondamentale à la posture alliée, que je hiérarchiserai intentionnellement pour conscientiser cette prise de parole :

- (1) Déconstruire ses biais racistes, conscientiser à la fois ses privilèges et son ignorance quant aux oppressions, aux inégalités et continuellement questionner ses propres méthodes.
- (2) Soutenir les personnes minorisées dans leur lutte pour la fin des oppressions et des inégalités.
- (3) Utiliser son pouvoir en tant que personne privilégiée pour sensibiliser nos pairs quant aux oppressions et aux inégalités.

Il va alors s'agir d'opérationnaliser ces missions-actions de façon concrète dans ma recherche-crédation, en ayant pour objectif de les réaliser de façon empirique (cf. Chapitre I 3.2). Ainsi, les différentes expériences vécues au travers de mon processus doctoral seront les premières étapes de mon cheminement de vie vers la posture alliée. Il s'agira d'étapes de mon voyage initiatique visant à faire émerger une perspective éthique décoloniale dans mes

pratiques artistique et pédagogique. J'aimerais conclure cette section avec les mots de Patton et Bondi (2015) sur la qualité du processus que cette posture requiert, en guise de transition vers la mise en pratique de ces missions :

Engaging in ally work is ongoing, requiring continual reflection, and perseverance. It involves moving beyond words toward actions that disrupt oppressive structures and understanding one's positionality in oppression. Allies are positioned to call attention to issues but should understand how their day-to-day actions, behaviors, and attitudes, resist or perpetuate inequity (Reason et Broido, 2005)⁶⁸ (Patton, L-D et Bondi, S., 2015. p. 489).

Adopter une posture alliée invite ainsi à l'ajustement perpétuel, à une odyssée réflexive infinie. Tolérer d'être en constante ouverture et en remise en question des biais, des privilèges et des actions qui en découlent. C'est tolérer une posture qui par nature est tensionnelle et inconfortable. Avant de conclure ce chapitre, je souhaite expliciter l'opérationnalisation des missions-actions afin de cheminer progressivement vers une mise en action.

3.2 Opérationnalisation des missions-actions de la posture alliée

L'opérationnalisation de ces missions-actions prend plusieurs formes dans ma recherche-création. La première mission-action — *déconstruire ses biais racistes, conscientiser à la fois ses privilèges et son ignorance quant aux oppressions, aux inégalités et continuellement questionner ses propres méthodes* — renvoie au travail « de fond » en amont, à travers et au-delà de la thèse. Ce travail a débuté depuis plusieurs années déjà par des lectures via le cadre universitaire, des échanges auprès de personnes racisées, des moments de honte comme l'exemple décrit ci-dessus (cf. Chapitre I 3.1), mais aussi des épiphanies sur la nature de mes valeurs. C'est grâce à Robin Di Angelo — chercheuse en sociologie et militante antiraciste états-unienne blanche — et à son ouvrage (2018) sur la blancheur et des concepts subséquents tels que la fragilité blanche⁶⁹ et la suprématie blanche, que j'ai pu observer chez moi la

⁶⁸ L'engagement dans le travail allié est permanent, exigeant une réflexion continue et de la persévérance. Il s'agit d'aller au-delà des mots et de passer à des actions qui perturbent les structures oppressives et de comprendre la position de chacun dans l'oppression. Les alliés sont en mesure d'attirer l'attention sur les problèmes, mais ils doivent comprendre comment leurs actions, comportements et attitudes quotidiens résistent aux inégalités ou les perpétuent (Reason et Broido 2005) (Patton, L.D et Bondi, S., 2015 p. 489. Traduit de l'anglais par DeepL).

⁶⁹ La fragilité blanche est décrite par l'autrice comme une incapacité de la part des personnes privilégiées à traiter des enjeux raciaux, modélisée par de multiples mécanismes qui empêchent le dialogue entre corps noirs et corps blancs (Di Angelo, 2018).

manifestation de biais inconscients racistes au travers de l'activation de mécanismes de défense. En 2020, lorsque je me suis penchée sur ce travail de conscientisation des biais, je réagissais souvent avec une réponse défensive : « oui, mais... », « moi aussi j'ai eu des bâtons dans les roues », etc. Une amie m'a même rappelé qu'il y a plusieurs années j'avais nommé ne pas me sentir privilégiée vu les conditions dans lesquelles j'ai grandi. Descendante d'une classe prolétaire du côté de ma mère, j'ai rapidement intégré l'importance de travailler dur pour acquérir un confort de vie. Un travail qui vient avec une mise en action certes, mais aussi un sentiment d'exemption du privilège. C'est la réaction défensive, soulignée par Di Angelo (2018), qui m'a mise la puce à l'oreille. J'ai alors lu Bailey (1998) qui rappelle la distinction entre l'oppression et le préjudice. Être opprimé c'est subir un préjudice systémique qui n'a ni début ni fin ; tandis qu'un préjudice n'est pas lié à mon identité sociale, il est apolitique. Il s'agit d'une distinction similaire entre l'avantage — lié à la chance — versus le privilège — lié à la condition sociale (Bourgasser, A. Notes de cours, automne 2022). Or, je pense que j'ai longtemps confondu oppression et préjudice, niant de fait ma posture privilégiée. En 2022, durant mon séminaire en Études Féministes, l'exemple du tapis roulant donné par la professeure Amandine Catala m'a éclairé. Le privilège c'est avancer sur un tapis roulant et penser que c'est seulement grâce à mes efforts que j'arrive plus vite à la ligne d'arrivée que toutes les personnes qui marchent et trainent leurs valises sur le côté. En 2023, encouragée par la méthode de régulations des biais de Glazer et Liebow (2021)⁷⁰ à la fois intellectuelle et somatique, je sentais que mon corps n'était plus en résistance lorsque j'évoquais mon privilège ; qu'il n'y avait plus cette pointe défensive dans mon visage (bouche par le bas, haussement du front) ni dans mon attitude (autocensure dans la parole, bouderie). J'ai alors progressivement observé une bascule dans ma façon de voir le monde. Je témoigne aujourd'hui d'un monde moins manichéen, que j'entrevois plus nuancé et plus complexe. Un monde où je reconnais avoir des privilèges. Ces différentes expériences me guident vers un travail sur moi davantage profond, me permettant à la fois de me situer plus adéquatement dans ma propre complexité, mais également d'apercevoir avec sensibilité des bribes de

⁷⁰ Dans leur article à propos de l'ignorance blanche, Glazer et Liebow (2021), invitent les personnes blanches à exercer une méthode d'autorégulation émotionnelle permettant d'identifier et de contrôler différents biais racistes qui peuvent émerger chez le sujet blanc. Cette méthode constituée d'une première étape de détection du biais raciste, d'une stratégie sélective de transformation de ce biais, puis d'intégration d'un nouveau comportement face à la réaction initiale appelle autant la dimension psychologique que somatique. En ce sens, leur travail enracine la perspective de justice raciale dans une dimension incarnée d'où mon intérêt dans la présente recherche. Je développerai davantage sur cette méthode d'autorégulation dans le chapitre IV (2.1).

réalités dont mon privilège blanc me protégera toujours. Cette mission-action est continuellement habitée et traversera la temporalité doctorale, je vise à la nourrir avec les expériences vécues transcrites sous forme de récits ainsi que les différentes lectures éclairant ma situation et mes positions.

La seconde mission-action — *soutenir les personnes minorisées dans leur lutte pour la fin des oppressions et des inégalités* — prend davantage forme dans les espaces de rencontres avec les artistes collaborateur.rice.s, incluant les préparations de ces dernières et le regard analytique sur la posture alliée portée en aval. En invitant les artistes collaboratrice.eur.s à se réunir à Montréal en mars 2024, j'ai eu à cœur d'offrir un espace sécurisant où la liberté d'expression individuelle a été accueillie et encouragée. Il s'agissait pour moi d'écouter, d'accueillir et de tenter de recueillir des bribes de leurs situations personnelles — dans la lignée du *stand point theory*⁷¹ — au travers d'échanges pratiques et théoriques. Au cours de cette résidence recherche et création, je les ai invités à partager ce qu'ils et elles désignent comme fondamental dans leurs pratiques artistiques et pédagogiques, à la fois pour comprendre autrement le Jazz et plus spécifiquement le Lindy Hop, mais aussi pour laisser leurs points de vue informer mes récits. Cette rencontre a été envisagée comme une plateforme d'expression artistique modulable aux besoins et aux désirs des artistes collaborateur.rice.s. L'envie a été de m'immerger dans leurs approches artistiques et non l'inverse afin de ne pas orienter la matière vers une direction qui dénaturerait les intentions des artistes. J'ai alors documenté mes différentes réactions et ressentis — au travers d'un journal de bord et d'enregistrements vocaux — afin de collecter des traces de mon cheminement. Ces données m'ont permis de porter un premier regard sur mes tentatives d'emploi de la posture alliée, analysées dans le quatrième chapitre.

La troisième mission-action — *utiliser son pouvoir en tant que personne privilégiée pour sensibiliser nos pairs quant aux oppressions et aux inégalités* — s'opérationnalise principalement au travers de la thèse et à mes démarches qui la survivent. Dans la thèse, je

⁷¹ La théorie du « positionnement social » ou bien du « point de vue situé » en français prend son essor dans le Marxisme en créant un lien entre l'expérience, la connaissance empirique et le savoir politique (Wylie, 2004). Aujourd'hui elle est reconnue comme une épistémologie féministe où l'influence des rapports de pouvoir sur la façon dont la connaissance est produite, acquise et diffusée est mise en lumière. Cette théorie invite le déploiement de connaissances dites situées, qui révèlent un positionnement sociale et l'expérience qu'on fait du monde à partir de ce positionnement (Bourgasser, A. Notes de cours, automne 2022).

développe un espace de collection des récits, ceux des artistes, mais également les miens, permettant d'offrir des éléments de réponse à mon problème de recherche. Je partage ainsi à la scène globale de Lindy Hop, mais aussi au milieu académique, les étapes de mon cheminement vers la posture alliée, incluant les mille rebonds et circonvolutions que celui-ci emprunte. Mon cheminement pourrait alors inspirer mes collègues et mes élèves, sensibles aux mêmes enjeux que moi, à entamer elles et eux aussi leurs propres parcours corporel-réflexifs. Au-delà de la thèse, une visée similaire a été associée à la portion publique de la résidence de recherche et création qui s'est tenue les 22, 23 et 24 mars 2024 (cf. Annexe C 7). Trois activités ainsi qu'un formulaire de prise de données (cf. Annexe E) ont été partagés avec les membres de la scène du Québec et de l'Ontario dans l'optique de sensibiliser mes pairs privilégié.e.s aux oppressions et aux inégalités raciales. Dans une visée pédagogique, j'ai conduit la mise en place de deux classes de maître.sse.s avec les artistes collaboratrice.eur.s. La commande aux artistes était de partager un contenu pédagogique en lien avec leurs cultures afrodescendantes. Marie N'diaye et Rémy Saminadin ont ainsi développé une classe musique et danse à partir des rythmes et tambours typiques de la Guadeloupe, rappelant entre autres l'histoire de l'esclavage sur l'île ; tandis que Rémy Kouakou Kouamé et Eyal Vilner ont partagé aux participant.e.s leurs récits personnels de connexion au Jazz, impliquant le « pourquoi » et le « comment » ils s'attachent à cette forme artistique aujourd'hui.



Figure 1.1 Classe de Marie N'diaye et Rémy Saminadin, 22 mars 2024. Photographie de Philippe Latour.



Figure 1.2 Classe de Rémy Kouakou Kouamé et Eyal Vilner, 23 mars 2024. Photographie de Philippe Latour.

Dans une visée artistique, j'ai mis en place — en collaboration avec deux producteur.ice.s privés (cf. Chapitre II 3.1) — une soirée événement incluant un Happening des artistes — soit une présentation publique où une part d'imprévu et de spontanéité est essentielle — et une pratique de danse sociale sur de la musique *live*. Les artistes ont ainsi décidé de recréer une ambiance de club, typique de leur contexte culturel habituel de pratique artistique, en mettant de l'avant l'improvisation. J'ai alors collecté des données auprès du public participant au Happening et aux classes de maître.se.s, afin d'observer la résonance de la portée politique et sociale chez les personnes participantes. Il s'agissait d'encadrer leurs réflexions grâce au formulaire, invitant les participant.e.s à refléter les enjeux d'oppressions et d'inégalités raciales au-delà des propositions artistiques et pédagogiques offertes dans le cadre de la fin de semaine (cf. Annexe E). Ces partages publics font office d'invitation aux interrogations des perspectives raciales à la fois dans notre scène, mais aussi dans l'institution universitaire, révélant des méthodologies spécifiques aux communautés afrodescendantes auxquelles j'ai emprunté pour développer ce projet.



Figure 1.3 Happening des artistes collaborateur et collaboratrices, 24 mars 2024. Photographie de Philippe Latour.

3.3 Objectif de la recherche

En guise de transition vers le chapitre ayant trait à la méthodologie, je souhaite formuler mon objectif de recherche appelant les méthodes employées :

Mon objectif de recherche vise à cheminer vers une posture alliée, sous la forme d'une réflexion éthique décoloniale sur mes pratiques artistique et pédagogique dans la scène globale de Lindy Hop, en allant à la rencontre d'artistes situé.e.s culturellement dans la tradition du Jazz.

Si mon objectif de recherche appelle un véritable processus de recherche-crédation, il ne recèle ni réponse unique, ni réponse toute faite, instruit par la singularité de mes expériences et celles des artistes collaboratrice.eur.s. Je tiens à rappeler qu'il n'y a ni médaille ni validation en bout de course pour déterminer si je suis une alliée ou non ; simplement des archives de mes évolutions personnelles instruites et nourries par ces rencontres. Mes erreurs, mes satisfactions, mes maladresses, mes torpeurs et mes hontes révélées au travers de multiples récits créent une réponse kaléidoscopique à ma question de recherche. Je vais dès à présent déplier le parcours méthodologique engagé, afin de cheminer concrètement vers une réponse à mon problème de recherche.

Morceau 5 : Buddy Johnson and his Orchestra - Southern Echoes (1940)⁷²

Note pour la personne lectrice : à partir du prochain chapitre, vous commencerez à lire les récits collectés auprès des artistes collaborateur.ice.s dans le cadre de la résidence de recherche-crédation effectuée en mars 2024. Validé par leurs soins, nous avons choisi de transcrire leur parler, sans embellir ni grammaire ni syntaxe, afin de rappeler non seulement la diversité des origines de chacun.e ; mais aussi l'ajustement constant vers la langue anglaise, comme rappel d'une manifestation quotidienne de la colonialité.

⁷² Buddy Johnson (1915-1977) est un pianiste, compositeur et chef d'orchestre de Jazz africain-américain qui a oeuvré dans différents styles notamment Swing comme cette chanson le démontre. L'artiste qui a grandi en Caroline du Sud avant d'aller faire carrière à New York City, évoque la nostalgie de cette terre du sud où il a noué ses attaches : « Down south where my heaven was started, my heart's still bound there, though we're parted (...) Those southern echoes are in my soul ». J'ai choisi cette ode aux racines de l'artiste, en guise de transition vers la suite de notre parcours.

CHAPITRE II : PARCOURS MÉTHODOLOGIQUE

1. Mouvements schématiques : déplacements d'intentions méthodologiques

En 2023 et 2024, j'ai effectué trois développements d'intentions méthodologiques sous formes schématiques, témoignant chacun d'une étape significative de mon projet. Mon premier schéma, adoptant la forme d'un entonnoir, s'ouvrait sur ma posture située et le contexte sociopolitique des Danses Jazz de Harlem et se refermait sur un festival comme lieu de création. Cet entonnoir s'appuyait sur les méthodes d'improvisation en danse contemporaine et Jazz, débutant avec le problème de recherche et affinant progressivement une réponse au travers de la pratique artistique notamment. Bien que la dimension corporelle réflexive, comme démarche sensible et informative à titre d'artiste-chercheuse qui cherche à endosser une posture alliée dans une perspective éthique décoloniale, ait tout de suite été au cœur de la méthodologie envisagée, j'ai observé que ma visée était fantasmée. Une visée où j'allais glisser de façon linéaire et constante vers une solution de recherche, à l'instar d'un liquide souple sur les parois d'un entonnoir.

En janvier 2024, face aux mises en garde de mon jury d'examen de projet d'utiliser les artistes collaboratrice.eur.s — dans le sens de tirer profit des artistes ou de les exploiter — et face aux conséquences d'avoir accepté de collaborer avec une équipe de production à l'extérieur des intérêts culturels afrodescendants pour la mise en place de la résidence⁷³, j'ai imaginé mes choix méthodologiques sous la forme d'un spirographe. De manière itérative, le spirographe permet ce va-et-vient infini entre une étape de préparation de terrain, une collecte de données, un soulèvement de réflexions menant à une nouvelle étape de préparation de terrain, etc. La nature du spirographe évoque un champ de recherche vaste et poreux, à l'instar de Rooke (2010) dans son texte à propos de l'ethnographie *queer* : « it requires that we think of the field as having fluctuating boundaries which are continually expanding and

⁷³ En septembre 2023, j'ai entamé une collaboration avec une équipe de production composée de deux personnes productrices qui souhaitaient soutenir financièrement mon projet de résidence artistique. Je développerai sous peu (cf. Chapitre II 3.1) les intentions et les conséquences de cette collaboration, dans l'évolution de mon problème de recherche.

contracting⁷⁴ » (p. 30). Le mouvement du champ de recherche se gonfle et se contracte, invitant la personne chercheuse à une tridimensionnalité plutôt qu'une linéarité comme le suggérait l'entonnoir. Dans ce second schéma, le terrain de recherche-crédation ne se restreint plus seulement aux rencontres avec les artistes, il inclut également le festival comme second terrain. Si dans mon entonnoir le festival comme création découlait en bout de ligne des différentes actions de recherche mises en place au préalable ; dans mon spirographe, la création lie les différentes actions qui font partie de ce champ de recherche vaste et poreux. Je restais toutefois incertaine à définir la nature même de ma création, partagée entre le festival qui collait aux exigences doctorales par sa nature de présentation publique et la création de récits inscrits au cœur des méthodologies noires. J'ai alors repensé mon spirographe à l'automne 2024.

La particularité d'un spirographe, plutôt que d'une succession de cercles, est la connexion entre les segments crayonnés ensemble. C'est le maillage et la densité de tous les tracés qui font jaillir l'image finale. Or, l'image finale de mon second schéma n'avait pas à l'époque de centre. Les différents cercles entourant le « contexte des Danses Jazz de Harlem » ou encore à « ma position personnelle », se côtoyaient et se succédaient sans hiérarchie. Une allégorie finalement de mon état d'esprit, naviguant encore dans des eaux troubles par rapport à mon sujet et ayant toujours une difficulté à me situer politiquement. C'est en octobre 2024, grâce au regard de mes directrices porté sur mon projet, que j'ai assumé être également l'objet de ma recherche. J'ai assumé me placer au centre de mon schéma (cf. Schéma ci-dessous.). Une affirmation de ma position, permettant de définir les tracés de mon spirographe comme les mises en action employées pour bâtir ma posture alliée. Cette recherche m'encourage à déployer un moi artistique-social-politique qui s'inscrit pleinement dans la scène globale Lindy Hop de demain — celle portée par les changements éthiques désirés par les membres afrodescendant.e.s de notre scène — au travers d'une démarche de rencontres, nourrie dans la double perspective de création et de recherche. Délaisant l'entité du festival à la lumière des enjeux financiers générés par la collaboration auprès des deux personnes de la production (cf. Chapitre II 3.1), la création prend finalement la forme de la rencontre auprès des artistes

⁷⁴ « Cela exige que nous considérions le champ comme ayant des limites fluctuantes qui s'étendent et se contractent continuellement » (Rooke, 2010. p. 30. Traduit de l'anglais par DeepL)

collaborateur.rice.s, formatée sous un modèle de résidence artistique qui s'est tenue à Montréal du 22 au 25 mars 2024 (cf. Annexe F : Certificat d'approbation éthique).

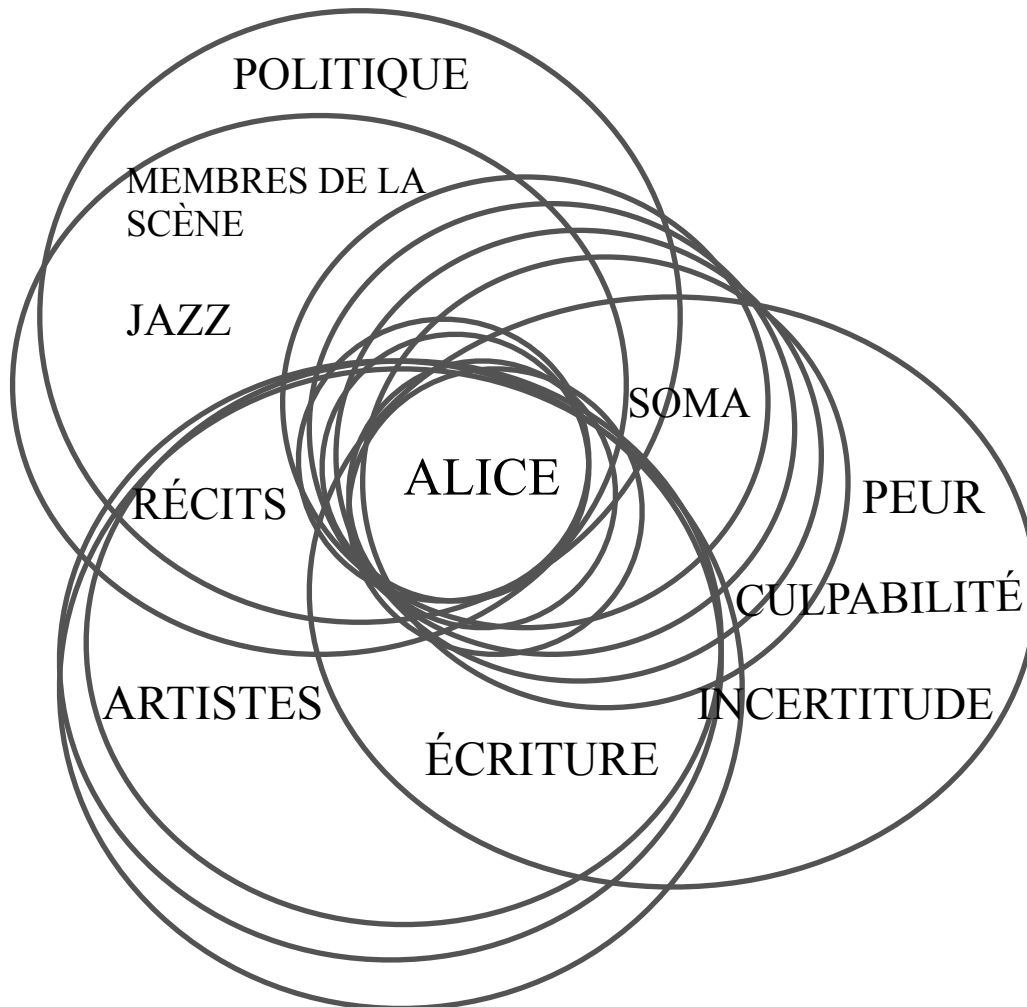


Figure 2.4 Schéma d'intentions méthodologiques, automne 2024.

2. Méthodologies noires : identité et correspondance

Au travers de cette thèse, je recueille les paroles d'artistes et chercheur.euse.s racisé.e.s noir.e.s, qu'il s'agisse de la production de données primaire auprès des artistes collaboratrice.eur.s au projet, ou bien de récits d'expériences tirés de diverses sources bibliographiques. Plusieurs de ces paroles portent, de façon tacite ou explicite, les méthodologies noires, définies par McKittrick comme « relational [...] epistemological

embodied networks [...] knowledge systems and ways of being⁷⁵ » (McKittrick et Prescod-Weinstein, 2021. n.p) qui mettent au monde la pensée noire à partir du vécu. Pour conceptualiser ces méthodologies, McKittrick (2020), invite à embrasser les différentes sphères du vivant, ne mettant pas la pensée dans une boîte à part de l'identité de la personne chercheuse. Elle propose alors un « dynamism between our biological selves (our flesh, our blood, our hearts, our muscles and neurons) and the stories we tell about ourselves (about our identities and our sense of place)⁷⁶ » (McKittrick et Prescod-Weinstein, 2021. n.p), employant les récits — traduit également en français par le terme « histoire » ou « histoires de vie » dans le champ de la sociologie (Bernard, Breton et Jouet, 2021), que je me permets d'utiliser de façon interchangeable — comme outil méthodologique central.

Si nous avons explicité ensemble (cf. Boussole : carte de la thèse) l'importance des récits dans les méthodologies noires, il semble important de lier le partage de ces récits à l'émergence d'une démarche corpo-réflexive. Comme mentionnés par l'autrice, « les récits », « les histoires », sont stimulés et nourris par le soi biologique, appelant aux éléments du senti, du créatif et de l'instinctif. Si je partage à la fois celles et ceux des artistes collaboratrice.eur.s au projet ou bien des penseurs et penseuses qui font partie de la communauté noire dans l'optique de nourrir mon cheminement vers la posture alliée ; je partage également mes propres récits pour élucider la mise en place de ma posture, employant la méthode suggérée par McKittrick. C'est dans cette optique d'imprégnation que cette thèse est instruite par la dimension corpo-réflexive, appelant la sensibilité somatique, mais aussi à la vulnérabilité du partage, nourrissant un type de savoir à propos de la posture alliée qui prend essence dans le vécu.

McKittrick (2020) indique également que les histoires favorisent un déploiement identitaire, en lien avec la géographie des corps ; que ces histoires permettent de se situer — de façon sociale, politique, géographique et sensible — pour tenter d'explorer et de ressentir son identité. Une quête identitaire qui réfère à mon problème de recherche, essayant d'éclairer la

⁷⁵ Les méthodologies noires sont des « réseaux relationnels [...] épistémologiques incarnés (...) systèmes de connaissance et modes d'existence (McKittrick et Prescod-Weinstein, 2021. Traduit de l'anglais par DeepL).

⁷⁶ « le dynamisme entre notre moi biologique (notre chair, notre sang, notre cœur, nos muscles et nos neurones) et les histoires que nous racontons sur nous-mêmes (sur nos identités et notre sentiment d'appartenance) » (McKittrick et Prescod-Weinstein, 2021. Traduit de l'anglais par DeepL).

construction de cette nouvelle posture au travers des vécus traversés par les différentes mises en actions effectuées. En effet, l'autrice rappelle que ces différentes actions, soient « work, read, think, create across different sites and knowledges and histories » (McKittrick et Prescod-Weinstein, 2021. n.p), permettent finalement de « undo plantocratic and colonial logics that thrive on owning, possessing, having, excluding, extracting⁷⁷ » (McKittrick et Prescod-Weinstein, 2021. n.p). Écouter, exposer, comprendre et partager ses récits comme outil de démantèlement des logiques coloniales, qu'il s'agisse du point de vue opprimé ou dominant. En effet, en conscientisant mon héritage colonial (cf. Chapitre IV 2) et en observant ses manifestations toujours actives dans la société dans laquelle je m'inscris, je pose un geste de décolonialité comme le prodiguent les méthodologies noires.

Je n'essaye toutefois pas de m'appropriier ces méthodologies — jugée contre-productif par McKittrick et al., puisque « to own black thought and black methodology closes down curiosity. It belies what black methodologies are tasked to do⁷⁸ » (McKittrick et Prescod-Weinstein, 2021. n.p) — mais plutôt d'employer certains de ses outils, afin de créer ma propre méthode. Dans mes tentatives d'analyses à la fois du mouvement dansé, le mien et celui des artistes collaboratrice.eur.s, de différentes lectures, de conversations auprès des membres de la scène et de mes étudiant.e.s mais aussi de nombreuses marches dans la nature, j'ai essayé de stimuler cette créativité dont parle McKittrick dans l'élaboration même de la méthodologie de mon projet. Toutefois, j'ai observé ma difficulté à décompartmenter mon moi de tous les jours et mon moi de chercheuse. Il m'est apparu difficile de voir en de multiples lieux des sources épistémologiques potentielles. L'avantage de la compartimentation c'est qu'elle isole et en ce sens simplifie le processus de recherche — simplification de la prise de données en ne se focalisant que sur l'intérieur de la résidence artistique versus toutes les expériences, les ressentis et les vécus qui ont gravité aux contours de cette dernière ; simplification de la réflexivité en dissociant mon sujet de recherche de mon quotidien, évacuant ainsi différentes couches somatiques — . Or, à partir du moment où j'ai réalisé que j'étais en partie le sujet de recherche et qu'il me fallait mettre au jour mes différents contextes — artistiques,

⁷⁷ « travailler, lire, penser, créer à travers différents sites, savoirs et histoires » permettent finalement de « défaire les logiques plantocratiques et coloniales qui prospèrent sur le fait de posséder, d'avoir, d'exclure, d'extraire » (McKittrick et Prescod-Weinstein, 2021. Traduit de l'anglais par DeepL).

⁷⁸ « L'appropriation de la pensée noire et de la méthodologie noire ferme la porte à la curiosité. Cela dément la mission des méthodologies noires » (McKittrick et Prescod-Weinstein, 2021. Traduit de l'anglais par DeepL).

relationnels, intimes et professionnels — j’ai employé les différents outils avec autant de rigueur qu’un texte académique. McKittrick soulève alors l’exigence de ce type de pratique :

The practice of bringing together multiple texts, stories, songs, and places involves the difficult work of thinking and learning across many sites, and thus coming to know, generously, varying and shifting worlds and ideas⁷⁹ (McKittrick, K., 2020. p. 5).

Au travers de cette pluralité d’outils — mouvement dansé, chanson, échange oral ou artistique, texte académique —, l’exigence pour moi est non seulement d’accepter de produire et d’analyser différents types de données, mais aussi de les croiser au travers de l’analyse. Il m’a alors fallu questionner à de multiples reprises mes choix, à la lumière de ce kaléidoscope d’expériences et de points de vue, me plongeant dans une forme d’incertitude infinie. Une incertitude qui, néanmoins, a éclairé ma posture alliée et sur laquelle je reviendrai dans un développement ultérieur (cf. Chapitre IV 3.2).

S’il s’agit de mobiliser les méthodologies noires, je reste tout à fait consciente du décalage culturel dans lequel je m’inscris au travers de cette démarche. En effet, malgré mon envie d’embrasser le chaos discipliné dont parle McKittrick (2020), j’atteste de mes limites à mobiliser ce type de méthodologie. Si j’ai déjà nommé ma difficulté à décompartmenter, menant à l’infinie incertitude, j’ai également observé chez moi une grande difficulté à déployer mes propres récits. Non coutumière des transmissions orales ancestrales et intergénérationnelles des milieux afrodescendants (McKittrick, 2020), écrire mes propres histoires et leur accorder une valeur épistémologique est un apprentissage de tous les jours, développant une affirmation progressive de moi au-delà des enjeux de culpabilité et de légitimité (cf. Chapitre V 1.1.2). Un exercice que j’observe stimulant toutefois, témoignant des effets structurants de l’écriture sur mon organisation de pensée. Dans le contexte de la collecte de données portant sur ma propre expérience artistique et pédagogique, la production de récits m’a invité à me situer. Par exemple, j’ai davantage mobilisé la culture de l’oralité en transmettant mes propres histoires dans le contexte pédagogique et en invitant mes étudiant.e.s à transmettre les leurs. J’ai également porté un regard critique sur le type de

⁷⁹ La pratique consistant à rassembler de multiples textes, histoires, chansons et lieux implique le travail difficile de penser et d’apprendre à travers de nombreux sites, et donc d’apprendre à connaître, avec générosité, des mondes changeants et des idées variées (McKittrick, K., 2020. p. 5. Traduit de l’anglais par DeepL).

structure de mes pratiques artistiques, favorisant dorénavant des pratiques collectives plutôt qu'individuelles créant un relief de mes histoires par rapport à celles de mes collègues et de mes étudiant.e.s. Ce relief, en contrastant avec des éléments de ma posture initiale, me sensibilise aux « mondes changeants » comme l'indique McKittrick (2020) m'inscrivant dans une perspective éthique décoloniale (Tuhiwai Smith, 2012). Pour encourager cette démarche épistémologique, je me suis entourée de personnes afrodescendantes dans le but de questionner l'élaboration de ma posture en relation avec les voix situées de la scène globale, comme préconisé dans les écrits sur la posture alliée (cf. Chapitre I 3.1) ainsi que ceux en études décoloniales (cf. Chapitre I 2). Une épistémologie sociale en phase avec les méthodologies noires prend racine dans le sens de la communauté.

2.1 Épistémologie sociale

*Morceau 6 : Lincoln Center Jazz Orchestra and Wynton Marsalis - C Jam Blues (2015)*⁸⁰

Comme mentionné précédemment (cf. Chapitre I 2.1), l'épistémologie sociale constitue une théorie de la connaissance qui ne perçoit pas les agents de savoirs comme des individu.e.s isolé.e.s : les savoirs sont le produit du contexte social (Catala, 2019). Il s'agit d'une épistémologie qui peut donc facilement s'arrimer sur la pratique des danses et de la musique Jazz puisqu'elle est bâtie en communauté. En ce sens, Bailer (2024) — danseur et pédagogue africain-américain qui œuvre dans la scène à la fois du Lindy Hop et du Blues —, prône cinq valeurs africaines-américaines comme des valeurs artistiques, sociales et politiques applicables à la pratique du Lindy Hop : 1) Improvisation, 2) Principe d'expérimentation, 3) Ancrage dans la musique, 4) Expression de soi, 5) Communauté. Également développées dans différentes ressources qui traitent du Jazz ou du Lindy Hop de façon spécifique (N'diaye, 2023 ; Sékiné, 2017 ; Heiniä, 2016 ; DeFrantz et Gonzalez, 2014 ; Manning et Millmann, 2007 ; Dixon Gottschild, 2000 ; Malone, 1996 ; Miller et Jensen, 1996 ; Hazzard Gordon, 1990 ; Bland, 1959), — je développerai plus amplement sur leurs significations et leurs portées dans ma pratique artistique dans le chapitre V (cf. 1.2.1, 1.2.2, 1.2.3, 1.2.4) — elles

⁸⁰ Wynton Marsalis (1961- encore vivant) est un trompettiste et compositeur de Jazz ayant grandi à la Nouvelle Orléans. Il fait également figure d'éducateur artistique grâce à ses différents concerts et son implication en tant que directeur artistique du programme Jazz At Lincoln Center (consulté à l'adresse : <https://jazz.org/band-member/wynton-marsalis/>). Dans ce morceau de Jazz de style Swing enregistré en *live*, on a accès aux échanges des musicien.ne.s et de l'audience qui vibrent ensemble, sur le principe du classique *call'n response*. Le dialogue entre musicien.ne s'effectue de façon spontanée à partir du célèbre thème C Jam Blues. Ce morceau reflète pour moi l'épistémologie sociale artistique du Jazz à son meilleur.

ont aussi été incarnées de façon instinctive par les artistes collaboratrice.eur.s lors de la résidence organisée dans le cadre de ce projet (cf. Chapitre III).

Ainsi, si l'importance donnée à la communauté prend racine dans l'histoire de l'esclavage, établissant l'être ensemble comme un outil de survie face à l'oppression (Hazzard-Gordon, 1990), cette cinquième valeur s'est enracinée sous différentes formes au sein de la pratique du Lindy Hop. C'est en communauté, au travers de traditions orales et ancestrales (Sékiné, 2017), mais aussi au travers de tentatives corporelles, d'essais-erreurs et de beaucoup de répétitions que les Danses Jazz de Harlem sont nées (Manning et Millman, 2007). À la fin des années 1920, cette communauté africaine-américaine a façonné la tradition sociale du Lindy Hop, déployant une pratique improvisée qui permet à la personne danseuse, seule ou au contact d'autrui, de concevoir une proposition artistique de l'instant en lien avec l'environnement musical et social. Aujourd'hui, cette pratique — littéralement appelée « sociale » — est toujours d'actualité puisque c'est en groupe que le Lindy Hop se réactualise sans cesse sur les planchers du monde entier. Il semblait ainsi fondamental de ne pas inviter un.e seul.e artiste pour défendre la résidence, mais bien plusieurs, afin de laisser émerger le processus épistémologique naturel des Danses Jazz de Harlem. Au cours d'une résidence de recherche-crédation qui a eu lieu du 22 au 25 mars 2024, les artistes collaborateur.rice.s ont été invité.e.s à croiser leurs expériences corporelles et leurs discours, afin de générer un maillage de savoirs à propos du genre Jazz dans ses contextes actuels de pratiques artistiques afrodescendantes. J'ai alors employé ces mailles pour les mettre en relation ou en opposition afin de faire émerger une multiplicité de discours comme éléments de savoirs culturels afrodescendants (cf. Chapitre III). Ce principe de maillage des savoirs et des pratiques fait écho au concept de cristallisation de Richardson (2022) qui valide les données sous plusieurs facettes tel un cristal, à l'image de la diversité des perspectives qui peuvent être adoptées sur un même sujet. Il ne s'agit donc pas de lisser les savoirs pour obtenir une réponse unique, mais bien de célébrer la diversité des points de vue qui forment le Jazz et ainsi développer une épistémologie sociale.

Outre la collecte de données effectuée auprès des artistes en résidence permettant de documenter les pratiques inséparables des danses et musiques Jazz selon leurs propres

traditions, j'ai démontré préalablement (cf. Chapitre II 2) que l'épistémologie sociale convenait au développement de la posture alliée. Cheminer vers cette posture implique d'être en lien avec la communauté d'origine du Lindy Hop et sa scène globale contemporaine pour en comprendre ses enjeux. Les méthodologies féministes, en traitant la notion de relation au travers du prisme de l'amitié, ont alors dirigé mon positionnement méthodologique.

3. L'amitié comme positionnement méthodologique

McKittrick (2020), à partir de la pensée radicale développée par Avery Gordon (Condorelli et Gordon, 2018), emploie l'amitié comme modèle « to inter-human thinking, but also [...] different discursive and creative and ecological nodes⁸¹ » (McKittrick et Prescod-Weinstein, 2021), permettant le déploiement de « collaborations généreuses » dans le partage des histoires notamment. Lugones et Rosezelle (1995) dans leur texte *Sisterhood and Friendship as Feminist Models*, préconisent l'amitié plurielle — *pluralist friendship* en anglais — comme modèle d'interrelations entre femmes de différents statuts raciaux. L'amitié, définie par les autrices comme une posture aimante active, invite à la remise en question et la transformation de soi au profit du bien des personnes à qui on destine cette amitié. Un « amour pratique » qui illustre l'objectif empirique de la posture alliée, comme défini dans ce projet :

Friendship is a kind of practical love that commits one to perceptual changes in the knowledge of other persons. The commitment is there because understanding the other is central to the possibility of loving the other person practically. Practical love is an emotion that involves a commitment to make decisions or act in ways that take the well-being of the other person into account. Because I think a commitment to perceptual changes is central to the possibility of bonding across differences and the commitment is part of friendship, I think that friendship is a good concept to start the radical theoretical and practical reconstruction of the relations among women⁸² (Lugones, M., et Rosezelle, P-A., 1995. p. 141).

⁸¹ McKittrick (2020) développe l'amitié comme modèle « pour la pensée inter humaine, mais aussi différents nœuds discursifs, créatifs et écologiques » (McKittrick et Prescod-Weinstein, 2021. Traduit de l'anglais par DeepL).

⁸² L'amitié est une sorte d'amour pratique qui engage à des changements perceptuels dans la connaissance des autres personnes. L'engagement existe parce que la compréhension de l'autre est essentielle à la possibilité d'aimer l'autre de manière pratique. L'amour pratique est une émotion qui implique un engagement à prendre des décisions ou à agir de manière à prendre en compte le bien-être de l'autre personne. Parce que je pense qu'un engagement envers des changements de perception est essentiel à la possibilité de se lier au-delà des différences et que l'engagement fait partie de l'amitié, je pense que l'amitié est un bon concept pour commencer la reconstruction théorique et pratique radicale des relations entre les femmes (Lugones, M et Rosezelle, P. A. 1995. p. 141. Traduit de l'anglais par DeepL).

Les autrices exposent ici que la particularité d'un lien d'amitié, c'est l'engagement pour l'autre qui s'effectue au moment de la prise de décision. Un lien permettant d'incarner la seconde mission-action de la posture alliée comme définie dans ce projet (cf. Chapitre I 3.2), soit de *soutenir les personnes minorisées dans leur lutte contre les oppressions et les inégalités*. En effet, habitant une réalité sociale différente des populations racisées, l'enjeu dans mon projet de recherche est de pouvoir comprendre l'autre dans sa différence sans jugement ni tokénisme. L'emploi de l'amitié favorise le positionnement auprès d'autrui, éclairant simultanément sa propre posture, mais aussi celle de son ami.e. Un modèle qui invite à la transformation de soi, comme le cheminement vers la posture alliée le défend :

Friendship across positions of inequality has to be worked for rather than discovered or found. One needs to shift the focus of one's attention in ways that are epistemically very demanding. The shift in focus requires a dislodging of the centrality of one's position in the racist, ethnocentric, capitalist, patriarchal state in one's own self-concept. This entails a profound transformation of one's self⁸³ (Lugones, M et Rosezelle, P-A., 1995. p. 143).

L'amitié ne réfère pas à une relation sans effort, tombée du ciel. Elle est caractérisée comme une démarche active qui s'actualise et tente de se conscientiser de façon perpétuelle, à l'instar de la première mission-action de la posture alliée (cf. Chapitre I 3.2). Dans mon histoire personnelle, l'amitié auprès de femmes se révèle un lien fondamental à mon équilibre que je nourris avec soin durablement. Ce modèle méthodologique résonne en moi, connaissant à la fois le dévouement qu'une amitié requiert, mais aussi les immenses bienfaits d'une relation sur mon équilibre personnel. Un équilibre permis notamment par le partage de nos histoires, renforçant les liens socioaffectifs et fortifiant la réflexivité. Toutefois, je reconnais nourrir peu d'amitiés profondes avec des femmes racisées. Inscrite dans un cercle social principalement blanc, j'expérimente moins les singularités des amitiés mixtes invitant à la déconstruction de l'état « raciste, ethnocentrique, capitaliste, patriarcal » du soi. Les autrices invitent ainsi à un décentrement de l'expérience de soi, sous des paramètres politiques et sociaux (mais non identitaires). Ce décentrement, bien qu'exposé comme exigeant, constitue le fond de mon

⁸³ L'amitié au-delà des positions d'inégalité doit être recherchée plutôt que découverte ou trouvée. Il faut déplacer le centre d'attention d'une manière qui est épistémiquement très exigeante. Ce changement d'orientation exige que l'on se défasse de la centralité de sa position dans l'État raciste, ethnocentrique, capitaliste et patriarcal dans l'idée que l'on se fait de soi-même. Cela implique une profonde transformation de soi (Lugones, M et Rosezelle, P. A. 1995 p. 143. Traduit de l'anglais par DeepL).

cheminement vers une posture alliée en référant à la première mission-action, — soit *déconstruire ses biais racistes, conscientiser à la fois ses privilèges et son ignorance quant aux oppressions, aux inégalités et continuellement questionner ses propres méthodes* —, déployée dans le cadre de ce projet.

Si j'abonde dans le sens du modèle d'amitié comme positionnement méthodologique proposé, permettant de se mettre en action au service d'autrui, je dois confesser les angoisses qui m'ont habitée à sa découverte. En premier lieu parce que l'amitié, dans mon histoire personnelle, est un lien immensément précieux qui ne se tisse pas facilement, comme le précisent les autrices. La partie de moi qui cherche à être une « bonne élève » a paniqué face au défi difficile de nouer des amitiés d'ici la fin de mon doctorat, révélant ma relation difficile à l'échec que je considère comme une manifestation de mon privilège (Di Angelo, 2018). Je me suis alors rappelé que je m'étais engagée auprès de moi-même à ne pas anticiper de résultat, mais bien à me nourrir des incertitudes inhérentes à mon cheminement vers une posture alliée. La phrase « *friendship is not an institutional relationship* » (p. 141) m'a remise sur les rails. Je ne cherche pas à mouler cette recherche-crédation sur les codes de l'institution universitaire. À travers ma recherche-crédation, je ne cherche pas non plus à ce que l'on m'accorde le statut d'amie. Si ma posture alliée, fondée sur l'amitié, requiert de la patience et de l'humilité, j'ai alors compris que je m'étais méprise sur la nature et les défis relationnels que comporte l'amitié comme positionnement méthodologique. Dans un premier temps, je pensais que la visée de cette amitié irait vers les artistes collaborateur.rice.s. Je vivais un grand inconfort à cette idée, activé par un manque d'éthique manifeste. Les artistes collaborateur.rice.s invité.e.s sont davantage établi.e.s que moi-même dans la scène globale du Lindy Hop (cf. Chapitre I 1.3.1). Dans cette configuration, j'utilisais ma recherche pour me propulser dans cette scène, grâce à des connexions établies au cours du doctorat, ce qui entraînait des répercussions éthiques majeures. Au cours d'une promenade un soir de janvier 2024, j'ai compris que mon amitié visait plus largement le genre Jazz et non les artistes collaboratrice.eur.s en tant que tels. Le Jazz est mon motif professionnel et académique depuis ces huit dernières années. Il est mon mobile et mon alibi à la fois. Il est le pourquoi de la démarche et non pas les artistes sollicité.e.s. J'ai alors pu préciser l'orientation de ma quête relationnelle. Le Jazz est l'ambition fondamentale du lien et les artistes collaboratrice.eur.s

des intermédiaires pour me diriger vers ce lien. En effet, en ayant à cœur les intérêts de la forme artistique Jazz grâce à leurs positionnements sociaux et artistiques, ils et elles deviennent ces personnes qui me guident vers l'objectif empirique de développer une amitié avec le Jazz. Toutefois, cette posture de « *tradition bearers* » en anglais, soit des porteur.euse.s de traditions, n'est pas donné à n'importe qui⁸⁴. Si l'amitié comme positionnement méthodologique m'invite à une ligne de conduite concernant l'engagement dans ma posture de recherche, je me suis rendu compte à mes dépens de l'importance de bien choisir vers qui diriger cette démarche.

3.1 Choisir ses ami.e.s

En septembre 2023, j'ai entamé une collaboration auprès de deux personnes productrices privées pour faciliter le financement de la résidence de recherche prévue en mars 2024. À ce stade, je n'avais pas encore lu Lugones et Rosezelle (1995). L'intention de cette collaboration était économique, dans le sens où leur implication devait financer la venue des artistes sans négociation de baisse de salaire, me promettant avoir les ressources financières et de réseaux pour atteindre cet objectif. Je pensais alors m'inscrire dans les démarches de la posture alliée permettant de faire venir les artistes dans les meilleures conditions possibles, n'ayant pas anticipé les enjeux éthiques qui allaient se manifester. Cette collaboration s'est progressivement transformée en cauchemar, réalisant sur le tard que les valeurs de ces deux personnes étaient incompatibles avec celles de la culture africaine-américaine observées. J'ai donc appris à mes dépens que le travail de déconstruction des biais et des privilèges, ainsi que la conscientisation des inégalités et des oppressions doivent s'appliquer à toutes les personnes œuvrant au projet global et particulièrement aux personnes détenant un pouvoir. Le 16 janvier 2024, j'enregistre :

Pour la santé mentale dans ce type de projet, il faut pouvoir s'entourer des bonnes personnes. S'entourer de personnes qui font de la déconstruction comme toi, sinon il y a cette impression de solitude, mais aussi le fait de se sentir incomprise, rejetée et marginalisée en quelque sorte. J'ai l'impression que c'est la première fois que je peux comprendre, partiellement bien sûr, mais que je peux entrevoir un

⁸⁴ Plusieurs des artistes présent.e.s à la résidence ne s'identifient d'ailleurs pas comme tel.

peu la réalité de personnes minorisées dans ce cadre de pouvoir (Bourgasser, A. Enregistrement vocal, 16 janvier 2024).

Si j'étais personnellement sur un sentier de déconstruction au début de cette collaboration, je n'ai compris que trop tard qu'il m'aurait fallu choisir des personnes — des ami.e.s — sur le plan de la production également, œuvrant dans une orientation similaire. Si j'avais réfléchi en profondeur à la liste des artistes collaborateur.rice.s pour stimuler un type de travail lié à la réflexivité intellectuelle et artistique de l'afrodescendance, je n'ai pas été autant vigilante à l'égard de cette collaboration risquée sur les plans éthique et méthodologique pour la collaboration avec les personnes productrices de la résidence de recherche-crédation, progressivement associée à une portion publique intitulée « Jazz Happening ». C'est là que je me suis retrouvée « incomprise et rejetée » dans la vision de mon projet, perdant progressivement le pouvoir décisionnel sur la mise en place de la résidence de recherche-crédation. En effet, c'était non sans anticiper le pouvoir que ces deux individu.e.s allaient exercer sur mon travail, n'ayant pas su me faire entendre et finalement n'ayant pas pu protéger mon projet du paradigme mercantile. Au moment de l'élaboration de ce partenariat, bien que craintive d'un éventuel dessaisissement partiel, je n'avais pas saisi qu'il et elle allaient faire de mon projet leur projet. Or, « si la déconstruction n'a pas été faite avant que les enjeux financiers entrent dans le *game*, en fait c'est trop tard » (Bourgasser, A. Enregistrement vocal, 16 janvier 2024). La mise en tension des paradigmes opposés — capitaliste versus humaniste — a créé un gouffre de valeurs et a plongé la recherche dans une dichotomie. Par exemple, lorsque Dee Daniels Locke artiste africaine-américaine invitée au projet indique son mécontentement face aux conditions inadéquates proposées par les deux personnes productrices du Jazz Happening en novembre 2023, une des deux personnes en charge souhaite la sortir du projet pour la remplacer. J'indique alors que ce n'est pas possible, vue la posture de *tradition bearer* qu'incarne Dee dans l'héritage culturel du Lindy Hop. En sa qualité de figure de proue artistique africaine-américaine dans la scène globale du Lindy Hop, Dee vibre avec les valeurs du Jazz et les incarne. C'est à elle — ou toute autre personne qui porte ces valeurs ou souhaite les porter — que je dois destiner mon amitié, exerçant mon pouvoir d'action de choisir, comme les personnes de la culture l'ont en retour. Le choc de valeurs a ainsi mené à une fracture méthodologique et organisationnelle dans le projet. De cette ambition d'exploiter le Jazz, les deux personnes de la production se sont retrouvée.e.s

face à un fonctionnement communautaire, qui valorise l'humain au détriment du capital. Or, en valorisant l'humain, on offre des prix abordables, on invite beaucoup, on met l'accent sur l'importance de se retrouver et non celui d'attirer les masses ; on fait du cas par cas, on s'assure que les valeurs promulguées dans la production rencontrent les valeurs communautaires des Danses Jazz de Harlem. Et quand bien même cette ambition de grandeur de faire un spectacle « extraordinaire », de réunir plus de 500 personnes dans un grand théâtre était visée (comme ça a été le cas pour Jazz Happening, soit la portion publique de la résidence) en mettant en place toutes les démarches pour arriver à ces fins — articles de presse, entrevues radiophoniques, invitation sur des plateaux de télévision — ce sont les *Lindy Hoppers* du Québec et de l'Ontario qui ont répondu par leur présence et par leur dévouement au Jazz Happening, orientant de façon naturelle les relations d'amitié vers des personnes concernées par les Danses Jazz de Harlem. N'ayant jamais fait un projet auparavant qui souhaite décentrer le Jazz de sa scène, de le faire fleurir au-delà de ses lieux de pratique sociale, je n'avais pas anticipé la possibilité d'une telle fracture idéologique. Cela m'apparaît aujourd'hui évident que le Lindy Hop s'enracine dans sa communauté d'origine et se déploie avec, par et pour elle, tant il est caractéristique de l'expression d'un peuple marginalisé, cimenté dans une pratique sociale d'être ensemble. Une méthodologie qui a trait aux Danses Jazz de Harlem doit alors répondre aux critères de la communauté, prônée comme valeurs africaines-américaines (Bailer, 2024).

Avec du recul, je m'ancre solidement dans cette ambition de nouer une amitié avec le genre Jazz, car j'observe avoir déployé pour ce dernier un sentiment profond qui me meut, me stimule et me pousse à agir dans l'intérêt de la scène globale de Lindy Hop, mais aussi dans l'intérêt de ma communauté locale à Montréal. Lors de la résidence de recherche, Marie N'diaye artiste collaboratrice du projet, définit son amitié avec le Jazz comme motif plus grand que la souffrance vécue à travailler actuellement au sein de cette scène appropriée :

I don't want to let it go cause if I go you're going to destroy it, cause I love this, I love Jazz, I love Jazz. So I'm gonna take it, I'm gonna suffer and I will do everything that I can to fuck the system up cause I love this!⁸⁵ (N'diaye, M. Résidence de recherche-crédation, 25 mars 2024).

⁸⁵ Je ne veux pas le laisser partir parce que si je pars, vous allez le détruire, parce que j'aime ça, j'aime le Jazz, j'aime le Jazz. Alors je vais le prendre, je vais souffrir et je vais faire tout ce que je peux pour foutre le système en l'air parce que j'aime ça ! (N'diaye, M. Résidence de recherche-crédation, 25 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

*Morceau 7 : Ella Fitzgerald — All of Me (1962)*⁸⁶

Marie verbalise ainsi sa propre relation avec le Jazz, une relation qui outrepassa l'amitié puisqu'elle l'a qualifiée remplie d'amour et de respect, guidant ses décisions de façon éclairée, comme le suggère mon positionnement méthodologique développé à partir de la pensée de Lugones et Rosezelle (1995). L'amitié avec le Jazz orienterait ainsi mes choix méthodologiques et crédibiliserait ma démarche, si elle est interrogée avec honnêteté. Ce positionnement apparaît donc comme un guide spirituel et épistémologique pour la mise en place de ma méthodologie. Toutefois, comme nous l'avons observé au travers de mon récit ci-dessus, l'amitié comme fondement de ma posture alliée s'arrime aussi à une épistémologie de l'essai-erreur.

3.2 Épistémologie de l'essai-erreur

C'est au travers du principe de l'essai-erreurs, dans mes tentatives de connexion au Jazz, que je déploie une épistémologie permettant de me situer dans un paysage originairement afrodescendant. S'inscrivant dans la lignée des écrits critiques de la pensée située — et notamment sur le texte fondateur d'Haraway (1988) qui critique une objectivité prétendant être neutre et universelle dans la production de savoirs —, l'épistémologie de l'essai-erreur proposée s'appuie sur le caractère incarné, situé, mais aussi partiel de la production de savoir. Comme les féministes noires l'ont soulevé (Hooks, 1984 et 1992 ; Hill Collins, 2000), les dimensions sociales marquées par la race, le genre et la classe sont à inclure dans le positionnement, faisant du « *Black Feminist Standpoint* » un construit collectif, historique et politique (Hill Collins, 2000). Inspirée par ces écrits critiques de la pensée située, l'épistémologie de l'essai-erreur s'ancre dans différentes données expérientielles, favorisant le déploiement d'une connaissance située de ma pratique artistique et pédagogique.

⁸⁶ « Tout de moi, pourquoi ne pas prendre tout de moi, ne vois-tu pas, je ne suis pas bonne sans toi... » Début des paroles de *All of Me* (traduit de l'anglais par DeepL), chantée par l'immense Ella Fitzgerald (1917-1996), une des rares femmes noires à avoir été *band leader* à son époque, prenant la suite de Chick Webb à la tête de l'orchestre résident du Savoy Ballroom. Ella Fitzgerald est devenue très jeune une star planétaire et une des figures représentant le plus Harlem à l'international, bien qu'elle ait grandi dans un milieu de vie pauvre et abusif (Woodhead, 2019). Cette chanson Jazz de style Swing est un standard employé de façon récurrente dans la scène globale de Lindy Hop.

Or, lorsqu'on lit les récits des danseurs et danseuses de la seconde génération de *Lindy Hoppers* (Manning et Millman, 2007 ; Miller et Jensen, 1996), cette épistémologie de l'essai-erreur semble avoir toujours été employée par les artistes du début du XXe siècle en explorant différents rythmes, sur différents styles de musiques, avec différent.e.s partenaires. Par exemple, dans son œuvre autobiographique, Frankie Manning relate sa première tentative d'*air step* avec sa partenaire dans sa chambre :

One day, I told her to pull her knees in, kick her feet, and roll over, which she did and landed in front of me. « *That's the way to do it! But next time don't land on your knees. Bring your feet underneath you, girl!* » She wanted to know why I didn't tell her that in the first place⁸⁷ (Manning, F et Millman, C., 2007. p. 97).

L'erreur était d'atterrir sur les genoux, ne sachant pas encore exactement ce qu'il et elle faisaient. Or, plus tard dans la même décennie, Frankie Manning et sa partenaire Frieda Washington vont devenir des expert.e.s acrobatiques (Manning et Millman, 2007). Une production de savoirs « chemin faisant », inscrite dans un paradigme constructiviste, à l'image non seulement de mon cheminement vers la posture alliée, mais également des valeurs esthétiques et culturelles du Lindy Hop portées dans cette recherche-crédation (cf. Chapitre II 2.1). En effet, outre les récits spécifiques au Lindy Hop, DeFrantz et Gonzalez (2014) ancrent cette production de savoirs dans les *black aesthetics* de façon plus globale en indiquant que ces dernières sont modélisées par « experimentation with form and ingenuity⁸⁸ » (p. 10). Ainsi, en occupant une place centrale dans différentes formes artistiques afrodescendantes — mais aussi en étant au cœur des méthodologies noires (cf. Chapitre II 2) —, le principe d'expérimentation invite à concevoir la création de connaissance en conséquence, se traduisant dans mon parcours personnel au travers de divers essais et erreurs.

Si je m'appête à illustrer ce parcours par quelques expériences vécues, il est intéressant d'observer que cette épistémologie appelle également les méthodologies propres au domaine de la recherche-crédation :

⁸⁷ Un jour, je lui ai dit de rentrer les genoux, de taper du pied et de rouler sur elle-même, ce qu'elle a fait et s'est retrouvée devant moi. « C'est comme ça qu'il faut faire ! Mais la prochaine fois, n'atterris pas sur les genoux. Mets tes pieds sous toi, ma fille ! » Elle voulait savoir pourquoi je ne lui avais pas dit cela dès le départ (Manning, F et Millman, C. 2007. p. 97. Traduit de l'anglais par DeepL).

⁸⁸ Les esthétiques noirs modélisées par « l'expérimentation de la forme et de l'ingéniosité » (DeFrantz et Gonzalez, 2014. p. 10. Traduit de l'anglais par DeepL).

La recherche-création appelle donc une approche méthodologique capable d'orienter une démarche qui ne peut pas tout savoir sur elle-même avant de commencer, mais qui se définit toujours plus précisément à mesure qu'elle progresse et peut même changer de direction [...] En recherche-création, nous travaillons dans l'in vivo de l'atelier, avec l'œuvre en train de se faire, la vie qui continue d'arriver, la vie qui est bienvenue dans le processus, et nous acceptons — de fait, nous espérons — que la recherche transforme quelque chose dans notre pratique créatrice (Boutet, D., 2018. p. 298).

L'in vivo de mon atelier, pour reprendre l'expression de Boutet, s'est traduit par la résidence artistique organisée entre le 22 et le 25 mars 2024 au département de la danse de l'UQAM. Ces quatre jours de recherche — en compagnie des six artistes collaboratrice.eur.s —, mais également le travail préparatoire à cette résidence, ont été le terreau de mon épistémologie de l'essai-erreur. Pendant plus d'un an (entre mars 2023 et mars 2024), j'ai posé différentes actions pour mettre en œuvre cette résidence, toujours dans le but de me lier empiriquement au Jazz et ainsi cheminer vers la posture alliée. J'ai alors rencontré des difficultés et commis certaines erreurs, définissant chemin faisant la nature de l'amitié que je souhaitais mettre en place :

Je suis en plein dans l'organisation de la résidence et cela fait plusieurs fois maintenant que je ne fais pas confiance à mon instinct. Pourtant, j'ai entendu ma clochette interne, j'ai vu les signes de ma désapprobation personnelle [...] Exemple : l'équipe de production et moi-même sommes en train de réserver les billets d'avion pour une artiste. L'artiste fait une demande claire et la réponse du côté de la production est à côté de la plaque. Au lieu d'écrire tout de suite à *** en lui expliquant que la proposition ne colle pas, j'attends, je ne dis rien ne voulant pas le blesser. L'artiste, à juste titre, nous revient en disant que ça ne correspond pas à ses conditions, mais en plus elle se sent menacée et invite une de ses collègues à se joindre à la discussion pour s'assurer d'être entendue (rapport de pouvoir manifeste, homme blanc qui finance versus femme noire qui est engagée). Comment ai-je laissé passer   a ? Bien sûr que ça ne correspond pas à ses attentes et bien sûr qu'elle ne se sent pas respectée. Je m'en veux de ne pas avoir interféré, non pas pour jouer à la sauveuse, mais simplement pour montrer mon respect face aux conditions qu'elle a demandé et pour m'assurer qu'elle ait été entendue dans ce projet que je dirige. Je pense que le doctorat va me permettre de m'ancrer dans mes convictions, car si je veux mettre les intérêts des artistes collaborateur.ice.s en premier lieu, je n'ai pas le choix que de prendre action (Bourgasser, A. Journal de bord, 27 novembre 2023).

À ce stade de la recherche et de mon positionnement méthodologique encore instable — comme le rappelle Boutet (2018), l’approche méthodologique se précise à mesure qu’elle progresse —, mon hésitation est très perceptible. Je ne sais pas quoi, ni qui mettre de l’avant, nageant dans des interrogations de valeurs qui encouragent l’effacement de ma prise de parole. J’ai alors dû essayer plusieurs expériences de ce type, notamment au contact des personnes productrices avec qui j’ai éprouvé un choc de valeurs comme énoncé précédemment (cf. Chapitre II 3.1), pour comprendre comment me situer dans cette nouvelle posture que j’essaie de déployer. Et si l’essai-erreur semble nécessaire dans ce processus méthodologique exploratoire où je ne peux prédire l’orientation de mes actions avant d’être face au problème, mon épistémologie de l’essai-erreur soulève des enjeux éthiques manifestes. Quelques mois après mon erreur de positionnement citée ci-dessus, je réalise :

Si je me permets de faire des erreurs et d’incuber les différentes situations pour développer des savoirs relatifs à la posture alliée, à qui cela ne profite pas ? Dans cette configuration [l’exemple ci-dessus], l’artiste est déstabilisée. Est-ce que cela ne m’éloigne pas justement des relations d’amitié que ma méthode me susurre d’explorer ? Si je cherche à déployer un rapport d’amitié avec le Jazz vernaculaire avant tout, prendre soin des personnes *tradition bearers* qui portent la culture du Jazz par leur présence et leur art — ici l’artiste qui ne s’est pas sentie entendue — cela me semble irrespectueux des besoins de l’artiste (Bourgasser, A. Journal de bord, 3 janvier 2024).

Le déploiement vers la posture alliée doit se faire dans le respect de l’espace collectif du Lindy Hop et de ses membres. Si je me permets des essais-erreurs, il me faut toutefois les inscrire dans la lignée des valeurs culturelles africaines-américaines pour que le processus révèle sa pertinence. En essayant de développer des liens avec des personnes à l’extérieur de la scène qui valorisaient le profit personnel et le flamboyant à l’européenne, je me suis trompée de direction. Une erreur de jugement qui n’a fait que renforcer mon sentiment de culpabilité déjà présent (cf. Chapitre IV 2) et qui fait partie des limites de cette épistémologie. Toutefois, une fois la nouvelle direction ciblée, l’amitié s’est imposée comme un complément éthique à mon épistémologie de l’essai-erreur, grâce à la nature du lien qui peut être conditionnelle et dessaisie :

In friendship there are failures of friendship that would terminate the relation. Friendship is practical and wholly individuated love that is not unconditional. Friendship as a political vision points to a very different understanding of human

organization *because* the particularities of each person are so important, the love is wholly individuated⁸⁹ (Lugones, M., et Rosezelle, P-A., 1995. p. 14).

Dans le cadre du tissage des liens d'amitié auprès des artistes collaboratrice.eur.s — non pas comme visée exécutive, mais bien comme outils pour se lier de manière empirique au Jazz —, ils et elles ont l'opportunité de me tourner le dos. Ils et elles ont la possibilité de se défendre et de rompre ce lien si souhaité. Deux des artistes de la résidence — inquiètes de l'intrusion non contrôlée des deux personnes de la production dans l'établissement de mon projet de recherche — ont d'ailleurs remis leurs participations en cause en novembre 2023. Lorsqu'elles m'ont partagé leurs réticences et leurs craintes, j'ai pu me mobiliser afin de les protéger. Avec du recul, j'ai réalisé la force de cette démarche méthodologique, puisque les artistes ont non seulement choisi de rester, mais elles ont également pris le temps de m'aider dans l'établissement de limites avec les deux personnes de la production. Ainsi, dans le cadre de mon projet, l'épistémologie de l'essai-erreur doit être soutenue par l'amitié comme posture méthodologique pour limiter ses dérives et croître vers l'élaboration d'une posture alliée. Cette méthode soulève toutefois encore quelques enjeux éthiques, que j'ai cherché à élucider dans le choix des méthodes de production des données impliquant les artistes participant à ma recherche-crédation.

4. Considérations éthiques de la recherche-crédation et choix des méthodes de production des données impliquant les artistes

Le cadre de ce projet m'impose de me situer en tant que « détentrice de pouvoir » ou *powerholder* pour reprendre les termes d'Arnstein (1969), auprès des artistes collaboratrice.eur.s au projet. L'autrice, dans une étude à propos d'échelle de participation citoyenne, indique « depending on their motives, powerholders can hire poor people to coopt them, to placate them, or to utilize the have-nots' special skills and insights⁹⁰ » (p. 218). Mon ambition n'étant pas d'employer ou d'utiliser autrui, il m'a fallu trouver des stratégies pour

⁸⁹ Dans l'amitié, il y a des échecs qui mettent fin à la relation. L'amitié est un amour pratique et totalement individualisé qui n'est pas inconditionnel. L'amitié en tant que vision politique indique une compréhension très différente de l'organisation humaine parce que les particularités de chaque personne sont si importantes, l'amour est entièrement individualisé (Lugones, M et Rosezelle, P. A. 1995. p. 14. Traduit de l'anglais par DeepL).

⁹⁰ « Selon leurs motivations, les détenteurs du pouvoir peuvent embaucher des pauvres pour les coopter, pour les apaiser ou pour utiliser les compétences et les connaissances particulières des pauvres » (Arnstein, S-R., 1969. p. 218. Traduit de l'anglais par DeepL).

développer des partenariats ou des transferts de pouvoirs qui, selon Arnstein (1969), sont des relations davantage égalitaires entre différentes personnes n'ayant pas les mêmes statuts⁹¹. L'autrice (1969) soutient :

It is the redistribution of power that enables the have-not citizens, presently excluded from the political and economic processes, to be deliberately included in the future. It is the strategy by which the have-nots join in determining how information is shared, goals [...] are set, programs are operated [...] and benefits are parceled out ⁹² (Arnstein, S-R., 1969. p. 216).

J'ai donc cherché à mettre en œuvre des stratégies pour que les artistes collaboratrice.eur.s aient accès au pouvoir décisionnel, afin que ce travail leur serve autant qu'à moi. En effet, si en amont de cette lecture, j'avais pensé à des outils pécuniers — payer les artistes au salaire qu'ils et elles demandent et couvrir toutes leurs dépenses en lien avec leur venue à Montréal —, ou de statuts — les désigner comme collaboratrice.eur.s au projet afin de garantir non seulement leur propriété intellectuelle, mais également de prévenir l'invisibilité qui touche les populations marginalisées (Arnstein, 1969) —, je n'avais toutefois pas envisagé de stratégies pour partager le pouvoir que je détenais. J'ai alors effectué différentes modulations de mon projet, impliquant notamment la transformation de la résidence en une plateforme⁹³ artistique et réflexive intuitive aux besoins des artistes.

Cela impliquait qu'au-delà de consulter les artistes afin d'organiser une résidence, où j'avais déjà envisagé une méthode de travail à l'extérieur des méthodologies noires (à l'époque j'avais élaboré sur l'improvisation, mais à partir de ma pratique personnelle d'improvisation en pleine conscience issue des méthodologies en danse contemporaine), je leur ai offert de planifier ces quatre jours de partage selon ce qu'ils et elles souhaitaient en retirer — que ce

⁹¹ Dans son échelle « Eight Rungs on a Ladder of Citizen Participation » (1969) l'autrice offre trois modèles de relations de pouvoir. En premier lieu la « non participation » (incluant la manipulation) qui maintient la différence de pouvoir nette entre les détenteur.rice.s du pouvoir et les autres. En second lieu, différents « degrees of tokenism » responsabilisent de manière symbolique les « non-holders ». Puis en troisième lieu, les « degrees of power » incluant le partenariat, le pouvoir délégué et le pouvoir offert qui égalisent les relations entre les deux parties.

⁹² C'est la redistribution du pouvoir qui permet aux citoyens démunis, actuellement exclus des processus politiques et économiques, d'être délibérément inclus dans l'avenir. C'est la stratégie par laquelle les démunis participent à la détermination de la manière dont l'information est partagée, les objectifs [...] sont fixés, les programmes sont mis en œuvre [...] et les avantages sont répartis (Arnstein, S-R. 1969. p. 216. Traduit de l'anglais avec DeepL)

⁹³ Le terme plateforme est apparu à la suite de mon examen de projet en octobre 2023, suite à une mise en garde de la part d'un membre du jury d'instrumentaliser les artistes en les faisant venir pour combler uniquement les besoins de ma recherche. Je m'étais alors re-questionnée sur les enjeux de pouvoir comme mentionné dans cette section et avait essayé, notamment grâce à l'entretien semi-dirigé du 11 janvier 2024, de confirmer les intérêts de chacun.e au travers de l'élaboration de cette résidence.

soit du point de vue de la connaissance, du matériel, du spirituel, de la médiatisation, du partage de la parole, etc. — laissant place à l'émergence de leur travail en communauté. J'ai alors pu travailler à une organisation de la résidence artistique à partir de leurs souhaits, suite à un entretien semi-dirigé effectué le 11 janvier 2024 en leur compagnie. Lors de cet entretien collectif, je me suis assurée d'être transparente dans mes communications sur le but et les étapes de la recherche ainsi que sur mon statut de pouvoir et l'envie de l'aplanir. La demande que j'avais formulée envers elles et eux était de « choisir un élément fondamental (concept, aspect technique, modalité de travail, valeur, etc.) de votre pratique artistique (Jazz, Soul, Street, danse ou musique traditionnelle, etc.) à partager avec les autres artistes collaboratrice.eur.s, sous la forme d'un atelier durant 30 minutes. La forme de cet atelier est une invitation au mouvement ou à la pratique musicale ». Cette proposition a été le point de départ du travail collectif, appelant à la fois la dimension corpo-réflexive, l'épistémologie sociale, mais aussi le positionnement amical. Ci-après, vous trouverez un tableau détaillé des quatre jours passés en résidence. J'ai identifié en vert les espaces dédiés à la recherche-crédation où les artistes et moi-même avons travaillé de façon intime dans le laboratoire de danse de l'UQAM. Les cases en rose indiquent la portion publique de la résidence, en compagnie de membres de la scène globale ou bien des personnes de la production :

Vendredi 22 mars 2024	Samedi 23 mars 2024	Dimanche 24 mars 2024	Lundi 25 mars 2024
11h00 - 12h00 : Lancement de la résidence (mot de bienvenue et présentations, rappel des objectifs de la recherche-crédation, signature des contrats et du certificat éthique). Personnes présentes : les cinq artistes collaborateur.ice.s (Miche Love absente), Alice Bourgasser et les deux personnes de la production.	10h00 - 12h00 : Session de recherche-crédation Atelier de Miche Love (30 minutes) + explorations collectives danse et musique à partir des ateliers effectués au préalable, entrelacées par des retours oraux sur expérience.	10h00 - 12h00 : Session de recherche-crédation Organisation du Happening avec la mise en place d'une trame structurelle à partir des expériences vécues le 22 et le 23. Filage en studio et amorce d'une discussion sur les influences de l'Amérique latine sur la musique Jazz.	10h00 - 12h00 : Session de recherche-crédation Discussion conclusive avec les artistes invitant les retours sur expérience de la résidence et notamment de la mise en place et de la portée du Happening la veille.
12h00 - 13h00 : Dîner au pavillon	12h00 - 13h00 : Dîner au pavillon	Retour logement, pause.	12h00 - 14h00 : Dîner au pavillon

Vendredi 22 mars 2024	Samedi 23 mars 2024	Dimanche 24 mars 2024	Lundi 25 mars 2024
13h00 - 17h00 : Session de recherche-création Ateliers de Rémy Saminadin, Dee Daniels Locke, Marie N'diaye, Eyal Vilner et Kouadjo, environ 30 minutes chaque. Conclusion avec une discussion sur l'appropriation versus l'expression culturelle.	13h00 - 17h00 : Session de recherche-création Explorations collectives de plus longue durée (10 à 15 minutes) + explorations les trois musicien.ne.s et un.e danseur.euse en alternance. Conclusion avec une discussion sur les outils pédagogiques en Jazz et les <i>jams</i> .	16h30 - 18h00 : Implantation technique pour les musicien.ne.s et filage du Happening au Théâtre Plaza St Hubert pour les artistes collaborateur.ice.s. Personnes présentes : les six artistes, Alice, les deux personnes de la production, les bénévoles.	
19h00 - 21h00 : Classe de maître.sse.s avec Rémy Saminadin et Marie N'diaye au Cats Corner. Portion publique de la résidence, ouverte �� la scène globale de Lindy Hop (45 participant.e.s environ).	19h00 - 21h00 : Classe de maîtres avec Kouadjo et Eyal Vilner au Jazz Hot. Portion publique de la résidence, ouverte �� la scène globale de Lindy Hop (110 participant.e.s environ).	20h00 - 00h00 : Happening suivi d'une soirée de danse sociale avec <i>band live</i> , au Théâtre Plaza. Portion publique de la résidence, ouverte �� la scène globale de Lindy Hop (105 participant.e.s environ).	

Figure 2.5 : Tableau qui présente le compte-rendu des quatre jours de la résidence recherche-création avec les artistes collaborateurs et collaboratrices, du 22 au 25 mars 2024.

Afin d'avoir un premier aperçu des ateliers menés en résidence — qui seront largement dépliés dans le troisième chapitre et desquels vous pouvez témoigner en vous référant à l'annexe C —, voici un résumé en point de formes du contenu des différents ateliers proposés par les six artistes collaborateur.ice.s :

Rémy Saminadin (musicien batteur)

- Explicitation de la subdivision du temps (binaire/ternaire, simple/double).
- Utilisation de la syncope, puis de rythmes davantage complexes dans la marche puis dans la danse.
- Jeu de questions-réponses rythmiques (batterie/danse, batterie/saxophone) et emploi d'un motif répétitif dans l'échange comme outil favorisant le dialogue.

Dee Daniels Locke (danseuse de Lindy Hop)

- Partage de son historique familial de danse, en insistant sur l'importance de l'expression de soi dans sa pratique familiale.

- Improvisation collective à partir de la mobilité de la colonne vertébrale de son père et dans sa danse personnelle, avec l'ajout d'accents toniques contrastants la qualité fluide initialement recherchée.
- Partage des différentes influences dans sa danse (Lindy Hop, Hip Hop).
- Internalisation du ressenti de la musique (image externe versus ressenti).

Marie N'diaye (danseuse de Lindy Hop)

- Partage sa façon de danser avec l'emploi des « polycentres » comme moteurs de mouvements variés, en lien avec la musique.
- Improvisation collective à partir du corps comme un outil pour illustrer différentes notes ou de textures musicales.
- Échanges improvisés renforçant la relation de confiance entre musicien.ne.s et danseur.euse.s.

Eyal Vilner (musicien saxophoniste et chef d'orchestre)

- Partage de sa relation au Jazz, à la culture africaine-américaine et son vécu de se sentir perpétuellement en *translation* (traduction langagière, mais aussi culturelle).
- Échanges pratiques entre musique et danse sous forme d'improvisations : différentes façons de se comprendre, de se parler et de se répondre.
- Alternance rigoureuse entre exercices pratiques (musique et danse ou musique et musique) et *feedbacks* sur ces échanges.

Kouadjo (danseur de Lindy Hop)

- Partage de son histoire personnelle liée à la musique et au mouvement dans son historique familial, ses identités culturelles entre la France et l'Afrique.
- Explicitation de sa façon de connecter au Jazz (syncopé, rythme, groove).
- Jeux rythmiques de *call n' response* (danse/danse, danse/musique).
- Aborde la question de la préservation versus de la modernité des Danses Jazz de Harlem.

Miche Love (chanteuse)

- Partage de sa technique de chant (massage de la nuque et relaxation de la ceinture scapulaire), différents exercices de respiration, de souffle et de posture). Chaque artiste chante *Happy Birthday* pour implémenter la technique.
- Partage sa philosophie : chanter signifie être dans le moment présent, être connecté.e à soi et aux autres.

Dans le cadre de la résidence, — au-delà de la commande faite en ce qui concerne les ateliers individuels —, j'ai décidé de ne pas imposer de directives aux artistes créant un cadre d'enquête qui relève de l'observation participante ou bien de « l'insertion dans le milieu » comme comme Olivier de Sardan (2008) en parle d'un point de vue socioanthropologique, comprenant les méthodologies ethnographiques. Peu renseignée des méthodologies noires au moment de la mise en place de mon terrain, j'ai construit ma propre méthode en employant des outils de collecte de données et des configurations de terrain à partir de ce qui m'était

connu. J'ai ainsi vu en l'ethnographie une configuration tridimensionnelle résonante avec mon problème de recherche-crédation :

One of the strengths of ethnography is the way that it seeks to link structure and practice, micro and macro-analysis, historical, economic, political and cultural factors⁹⁴ (Rooke, A., 2010. p. 27).

Je lis chez Rooke un désir ethnographique d'embrasser de multiples outils épistémologiques et de les lier pour informer le sujet à l'intérieur de ses contextes. À partir de ce postulat, je me suis naturellement dirigée vers des méthodes de production de données ethnographiques avec lesquelles j'étais familière telles que « l'insertion dans le milieu » effectuées par l'approche en résidence ; « les données audiovisuelles » prises au cours de la résidence (cf. Annexe C) ; « l'entretien » spécifié au sein du projet par la méthode d'explicitation que je développe ci-après et les « sources écrites » recueillies au pourtour du terrain (Olivier De Sardan, 2008). Puis, après m'être plongée dans la lecture de méthodologies noires et notamment l'œuvre de McKittrick (2020), j'ai juxtaposé l'approche de terrain ethnographique, ses outils et ses méthodes, à l'état de vie et d'expérience prôné par les méthodologies noires. Cette approche méthodologique a permis de situer mon problème de recherche dans les contextes sociaux, politiques, historiques et artistiques afrodescendants, permettant de créer un assemblage méthodologique fondé sur des expériences noires et blanches.

En effet, cet assemblage méthodologique a permis aux artistes durant la résidence de créer un « bain sociologique » (De Sardan, 2008), invitant la dimension corpo-réflexive du Lindy Hop — ou plus largement des traditions artistiques et culturelles afrodescendantes —, avec très peu d'interférence de ma part. J'ai alors assuré la production de données de la résidence en enregistrant à la fois les conversations et la musique produite (enregistreur vocal), mais également les gestes et la danse (caméra). La combinaison de ces deux outils (enregistreur et caméra), ont permis d'observer avec intérêt comment la dimension corpo-réflexive des pratiques artistiques et discursives se répondent et se complètent dans l'atelier « in-vivo » (Boutet, 2018). J'ai ainsi capturé les histoires des artistes, à la fois verbalisées, jouées et dansées, afin de rendre compte de leurs stratégies méthodologiques.

⁹⁴ L'une des forces de l'ethnographie est qu'elle cherche à relier la structure et la pratique, la micro-analyse et la macro-analyse, les facteurs historiques, économiques, politiques et culturels (Rooke, A. 2010. p. 26-27. Traduit de l'anglais par DeepL).

Afin de nourrir le transfert de pouvoir souhaité, les artistes et moi-même nous nous sommes entendu.e.s pour que non seulement la collecte soit co-partagée ; mais aussi pour qu'ils et elles relisent ma thèse avant publication, afin de valider la teneur des données produites auprès d'elles et d'eux. Une autre stratégie employée pour pallier les enjeux éthiques a été la mise en place d'entretiens d'explicitation auprès des artistes, à la suite de la résidence. Ce type d'entretien, permettant de collecter une description psychophénoménologique du vécu d'action des artistes en résidence (Vermersch, 2012), situe l'action depuis la mémoire concrète qualifiée également par l'auteur de « mémoire du vécu » (Vermersch, 2017). Menés par une collègue doctorante formée à la méthode, ces entretiens ont octroyé aux artistes un espace de description de leurs expériences sans jugement de la personne qui dirige l'entretien (Bienaise et Raymond, 2023), favorisant la visée éthique de mon projet. J'ai donc appliqué les entretiens comme outils enrichissant les différentes formes de prise de parole en cours de résidence et favorisant la mission éthique de la production de données discursives et gestuelles. Outre les données effectuées auprès des artistes, j'ai utilisé plusieurs outils afin d'informer mon cheminement vers une posture alliée dont la visée éthique est d'éviter d'utiliser les artistes au seul profit de ma recherche-crédation.

4.1 Effets de la perspective éthique décoloniale sur ma posture de recherche-crédation et les choix de méthodes de production de données sur moi-même.

Si l'éclaircissement et la mise en place de ma posture épistémologique est la réflexion principale de ce projet doctoral, j'ai trouvé très exigeant non seulement de la clarifier, mais également de préciser les choix méthodologiques pour assurer la cohérence de ma démarche de recherche-crédation auprès des artistes de la scène globale du Lindy Hop. Activée par la peur d'utiliser les artistes et dans le souci de leur transférer mon pouvoir durant le terrain de recherche principal (cf. Chapitre II 4), je me suis non seulement effacée partiellement — parfois même complètement — pendant la résidence, mais j'ai également réfléchi avec moins d'intérêt les méthodes de production de données que j'allais mettre en place en cohérence avec ma posture d'alliée auprès des artistes en résidence. En amont de la résidence, je m'étais perçue comme « témoin modeste » (Haraway, 2004 dans Rooke, 2010), favorisant

principalement l'écoute et l'observation. Toutefois, mon parti-pris a été amplifié par mes sentiments de culpabilité et de honte de faire « la mauvaise chose » et ainsi être perçue négativement par les artistes conduisant à ma propre mise en retrait de l'interaction des artistes en résidence. Avant le lancement de la résidence, j'indique vouloir « être tout à fait distante des savoirs développés au cœur de la résidence, ne voulant pas interférer avec mon ignorance blanche » (Bourgasser, A. Journal de bord, 20 février 2024). Le poids des concepts autour de la posture alliée ainsi que ma culpabilité personnelle d'être blanche et d'être ignorante, m'ont fait me retirer de l'espace de recherche me censurant avant même d'avoir débuté la rencontre. Toutefois, j'ai pu remettre en question cette posture d'effacement en analysant mes actions au travers de la collecte de données effectuée en résidence, notamment grâce aux captations vidéo — m'étant peu exprimée oralement — explicitant mes gestes et mon non verbal au contact des artistes. J'ai alors employé les principes de base de l'auto-explicitation, décrit par Vermersch (2007, dans Bienaise et Raymond, 2023), comme « une pratique d'écriture introspective dans diverses positions narrative, notamment en première [...] personne » pour expliciter mes actions, mes émotions et les analyser dans une perspective corpo-réflexive. Ces trois questions m'ont servi de base pour l'analyse des données me concernant au moment de la résidence avec les artistes : « Qu'est-ce que je fais ? Qu'est-ce qu'il se passe pour moi ? En quoi le sais-je ? » Cette pratique m'a permis de constater que ma posture a oscillé entre deux statuts proposés par Olivier De Sardan (2008) dans le cadre d'une enquête de terrain sous une enquête de terrain de type ethnographique.

Au cœur de la résidence, de façon semi-conscientisée, j'ai alterné entre le statut « “d'observateur integral” (complete observer) » et celui « “d'observateur qui participe” » (observer as participant) » (Olivier De Sardan, 2008 p. 48), laissant le champ libre aux artistes. Je ne souhaitais pas les diriger artistiquement, mais seulement de façon logistique sur l'organisation de la résidence (je me suis assurée de l'horaire général du calendrier, j'ai introduit ou clos les étapes que les artistes et moi avons déterminées au préalable). De façon générale lors de la résidence, ne sachant pas tout à fait où ni comment me situer, j'ai alterné entre un désir de participation et un désir d'observation. Le premier jour de résidence, j'écris :

Lors du premier atelier de la résidence proposé par Rémy j'ai naturellement participé, sans réfléchir. Geste motivé par instinct professionnel, mais aussi par

joie artistique d'absorber une matière nouvelle, c'est au bout de quelques minutes que je me suis observée et que je suis allée me rasseoir tranquillement pour rester fidèle à mon mandat (Bourgasser, A. Journal de bord, 22 mars 2024).

Je me suis ainsi observée dans mon désir de participer, sans toutefois me l'autoriser. Cette action de « s'autoriser » est un des défis manifestes dans le développement de ma posture. Pour m'autoriser à participer, il aurait fallu prendre du recul sur la culpabilité qui m'animait à ce moment-ci et voir au-delà (cf. Chapitre IV 2.1). Mais Boutet (2018) ne rappelle-t-elle pas que l'approche méthodologique se définit toujours plus à mesure que l'on progresse ? Le travail de terrain m'informe sur l'ambivalence de ma posture. Une ambivalence que je qualifie de symptomatique des enjeux vécus par d'autres chercheur.euse.s dans le champ de l'ethnographie, traduite sous forme d'un malaise :

In the process of conducting ethnographic research I found myself repeatedly caught between intense phatic engagement (participation) and a kind of cool intellectual detachment (observation). Postgraduate research training and sociological methodological texts had not prepared me for the complexity of these affective intersubjective encounters. I felt a deep unease when attempting to keep my feelings to myself and retain some objectivity while trying to engage and understand my informants experiences through an 'ethic of listening' which combines emotions and intellect, in what Bourdieu (1999) describes as 'intellectual love'⁹⁵ (Rooke, A., 2010 p. 32).

L'autrice mentionne la difficulté à naviguer entre différents statuts, dans le cas de Rooke le statut de femme lesbienne et de chercheuse qui appartient à la communauté qu'elle étudie. Bien que je ne sois qu'une invitée dans la culture (cf. Chapitre IV 3.1), je fais tout de même partie de cette scène en tant que femme blanche et artiste danseuse. J'estime d'ailleurs ce statut de praticienne active à l'intérieur de la scène globale du Lindy Hop — *embodied situatedness* pour reprendre les mots de Rooke (2010) — comme une longueur d'avance dans le point de départ du travail. Par exemple, travailler avec une équipe de production située à l'extérieur de la culture pour la résidence artistique m'a fait prendre conscience de la valeur inestimable de ma situation, étant déjà familière de multiples codes propres à la pratique du

⁹⁵ Au cours de mes recherches ethnographiques, je me suis retrouvée à plusieurs reprises coincée entre un engagement phatique intense (participation) et une sorte de détachement intellectuel froid (observation). La formation à la recherche de troisième cycle et les textes méthodologiques sociologiques ne m'avaient pas préparée à la complexité de ces rencontres intersubjectives affectives. J'ai ressenti un profond malaise en essayant de garder mes sentiments pour moi et de conserver une certaine objectivité tout en essayant d'engager et de comprendre les expériences de mes informateurs à travers une « éthique de l'écoute » qui combine les émotions et l'intellect, dans ce que Bourdieu (1999) décrit comme « l'amour intellectuel » (Rooke, A. 2010 p. 32. Traduit de l'anglais avec DeepL).

Lindy Hop (la pratique sociale, le fonctionnement et l'ambition des événements organisés, l'histoire et les contextes sociaux et politiques, les enjeux raciaux actuels de la scène, le fonctionnement communautaire). J'ai toutefois eu de la difficulté à célébrer ce sentiment d'appartenance à la communauté dans le cadre de la résidence et à définir ce que ce statut de praticienne implique en termes d'agir, m'amenant à développer sur les sentiments de culpabilité, de peur et d'inquiétude comme éléments de défis dans l'établissement de ma posture (cf. Chapitre IV 2).

Heureusement, les données produites en résidence ne sont pas les seules qui instruisent mon cheminement vers la posture alliée. Je l'ai également documenté au moyen d'un journal de bord vocal (enregistreur) et discursif (journal papier et sur ordinateur) permettant de collecter des données tout au long de mon parcours doctoral, incluant de multiples étapes de réflexions essentielles à l'élaboration de ma posture alliée. Ces étapes de cheminement me permettent d'analyser ma posture en devenir au-delà de la résidence de recherche-crédation, de décanter les actions, mais aussi de développer mes propres récits inspirés des méthodologies noires. En guise de conclusion de ce chapitre, je souhaite prendre le temps d'ancrer une nouvelle fois l'importance du travail effectué en résidence, mais cette fois-ci comme méthode de création respectueuse de la tradition Jazz.

5. La résidence comme méthode de création respectueuse de la tradition Jazz

Comme mentionné au début du présent chapitre (cf. Chapitre II 1), au cours de mon cheminement, j'ai heurté un mur quant à la nature de la création dans mon projet. Dès le choix définitif de mon sujet attrayant au genre Jazz, il était évident pour moi que je n'allais pas me mettre en scène, mais qu'il fallait plutôt trouver une façon de célébrer les membres culturellement situés à l'intérieur de la scène globale du Lindy Hop. Dans cette optique, j'ai premièrement souhaité créer un festival postérieur à la résidence, réunissant les artistes collaborateur.ice.s et la communauté locale du Lindy Hop afin de générer des espaces de partage et de rencontre, stimulant les missions-actions de la posture alliée. Le festival est une pratique courante dans la scène globale du Lindy Hop, réunissant à la fois une dimension performative, mais aussi une dimension pédagogique toujours sous une épistémologie sociale,

comme développée au début du chapitre. Toutefois, à la lumière du fiasco financier généré par la collaboration avec les deux personnes de la production⁹⁶, il a été décidé de lier la résidence — initialement considérée comme terrain de recherche uniquement —, à la création du projet. Ma visée était de culminer vers un espace de partage et de rencontre entre les artistes et moi-même, afin de rester bien alignée sur mon objectif de recherche. C’est ainsi que la forme de la résidence a pris corps, favorisant une rencontre dans un cadre intime, étalée sur plusieurs jours où les artistes collaborateur.ice.s étaient les moteurs des échanges artistiques et discursifs (cf. Chapitre II 4). Une rencontre publique entre les artistes et les membres de la communauté montréalaise du Lindy Hop s’est greffée dans un second temps au projet, stimulé par l’énergie de la rencontre avec la communauté locale, ainsi que par souci financier.

Inquiète dans un premier temps de présenter une résidence comme création — m’autojugeant sur la recevabilité de cette forme créative aux yeux de l’institution —, je me suis plongée dans une revue de littérature qui traite de l’œuvre dans les milieux culturels afrodescendants afin de valider ou d’infirmer le fondement de mon inquiétude. Je me suis notamment appuyée sur le corpus de *Black Performance Theory* (2014), recensant les textes de 14 artistes et/ou universitaires afrodescendant.e.s traitant de l’expression artistique noire. J’ai alors conscientisé qu’au cœur de la performance noire résidait un besoin fondamental d’expression de soi, plutôt que de représentation d’une œuvre. Dans le spectre artistique afrodescendant, je suis confrontée à l’expression d’un peuple en réaction face à l’oppression ; un peuple qui doit se faire entendre, comme pratique essentielle à sa survie (Willkie, A. Communication personnelle, 15 avril 2025). Dans mon parcours de danseuse contemporaine, la visée a toujours été celle de la représentation, qu’elle soit sur une scène ou dans un contexte plus immersif, mais surtout avec un public. Or, à partir du corpus de BPT, mais aussi à partir de multiples autres ressources situées dans l’afrodescendance (Attia, 2018; Bailer, 2024; Bland, 1959; Braggs, 2023, Hazzard-Gordon, 1990, etc.) j’ai compris que mon inquiétude liée au fait d’offrir une résidence comme entité de la création dans mon projet résonnait avec mon héritage de valeurs aux racines coloniales, plutôt qu’avec les valeurs de la tradition des Danses Jazz de Harlem. En effet, c’est au travers de mon cheminement doctoral que j’ai pris

⁹⁶ Cette collaboration m’a personnellement conduit à déployer un investissement financier colossal non envisagé, dont je ne peux partager les détails, une procédure judiciaire étant toujours en cours au moment de la publication de cette thèse (hiver 2026).

conscience de l'importance de déplier mon positionnement face à l'histoire coloniale (cf. Chapitre IV 2), m'aidant à situer dans une perspective décoloniale. Gongora (2022) en tant que praticien de l'art participatif — *participatory art* en anglais — explique en ses mots l'importance de repenser les hiérarchies entre les formes artistiques :

My aim as an artist engaging with decolonial aesthetics is to understand art and aesthetics as constitutive of the hierarchies of coloniality that, through its discursive regime and institutions, classify Western art as superior to other art forms⁹⁷ (Gongora, R., 2022. p. 52).

Instinctivement, j'étais partie du postulat qu'une résidence, en l'absence de public, n'était pas suffisante pour être recevable comme entité de la création au doctorat. J'ai ainsi hiérarchisé entre « les danses savantes scéniques » (Guisgand, P. Notes de cours, 2014) et les pratiques sociales des Danses Jazz de Harlem, faisant éclore un enjeu colonial au sein de ma problématique de recherche-crédation. Toutefois, pour que la résidence soit légitime comme entité de la création, il fallait que les artistes collaborateur.rice.s la considèrent comme un lieu d'expression. Je leur ai proposé des stratégies qui leur permettraient de se sentir libre d'exprimer leurs identités artistiques au sein de la résidence.

5.1 Créer l'espace de la résidence

Afin de créer les conditions favorisant au mieux l'ouverture et l'expression des artistes en résidence, je me suis d'abord posé la question du choix géographique et du type de lieu. Ainsi, j'ai pensé qu'il aurait été pertinent d'aller générer la création dans le berceau du Lindy Hop à Harlem (NYC), au sein de la communauté africaine-américaine afin d'immerger les artistes dans un contexte social, politique et historique adéquat. L'ambition du projet dépassait toutefois mes moyens financiers. Je me suis alors appuyée sur les propos De Frantz et Gonzalez (2014) à propos de la porosité géographique de la création noire :

Black performance is not static, contained or geographically specific. There is no locale that designates the origin of “black” sensibilities because skin colors have always been global and relative. The very notion of black is conceived within political/social economies of power defined by historical circumstances. And yet

⁹⁷ Mon objectif, en tant qu'artiste engagé dans l'esthétique décoloniale, est de comprendre que l'art et l'esthétique sont constitutifs des hiérarchies de la colonialité qui, à travers son régime discursif et ses institutions, classent l'art occidental comme supérieur aux autres formes d'art. (Gongora, R., 2022. p. 52 Traduit de l'anglais par DeepL).

the circumstances multiply or diffuse the instant that they create entity that we want to “delineate” as black⁹⁸ (De Frantz, T-M et Gonzalez, A. 2014. p. 9).

Les auteur.ice.s insistent davantage sur les contextes sociaux, politiques et économiques qui informent les espaces de la création noire, plutôt qu’un lieu unique et délimité qui réifierait « the black livingness » (McKittrick, 2020). Une réification de l’expérience subie, à l’instar de la division raciale qui a été imposée sur la base de la couleur de peau par les maître.sse.s esclavagistes à partir de 1661 dans les colonies des États-Unis, des Caraïbes et de l’Amérique latine (Dambury et *al.*, 2018). Cette division a cadré et structuré une histoire diasporique pourtant rhizomique. McKittrick (2020) soutient que pour elle « a black sense of place » — difficilement traduisible en français, comprend « un lieu qui a pour cœur la vie et l’expérience noire » — est un lieu de praxis collective, où les rencontres et les relations s’établissent (p. 106). L’autrice parle d’un lieu comme projet politique (p. 108) qui « questions, struggles against, critiques, undoes, prevailing racist scripts⁹⁹ » (p. 106). Il m’a semblé soudainement primordial de proposer une résidence aux artistes dans les murs de l’université qui porte l’emblème de l’institution hégémonique. Bien que par nature l’université cherche à produire des connaissances, mais aussi à les critiquer, on y observe toutefois des obstacles au démantèlement des logiques coloniales et raciales¹⁰⁰ et à l’application de ce démantèlement, de façon durable, au sein de notre communauté universitaire. J’ai personnellement vécu la difficulté de trouver une direction de recherche racisée en danse dans mon université d’attache (UQAM). Une équipe de codirection provenant de deux universités (UQAM et Concordia) m’a permis de résoudre ce conflit en faisant équipe avec une codirectrice racisée (Concordia). Il allait donc s’agir de négocier une tension politique en invitant au sein de l’institution cinq artistes racisé.e.s expert.e.s de pratiques artistiques afrodescendantes, faisant écho au lieu comme projet politique développé par McKittrick (2020). Cette dimension politique a

⁹⁸ La performance noire n’est pas statique, contenue ou géographiquement spécifique. Il n’y a pas de lieu qui désigne l’origine des sensibilités « noires » parce que les couleurs de peau ont toujours été globales et relatives. La notion même de noir est conçue dans le cadre d’économies politiques/sociales de pouvoir définies par des circonstances historiques. Et pourtant, les circonstances se multiplient ou se diffusent dès l’instant où elles créent une entité que nous voulons « délimiter » comme noire « (De Frantz, T-M et Gonzalez, A. 2014. p. 9. Traduit de l’anglais par DeepL).

⁹⁹ Un sens noir du lieu remet toujours en question, lutte contre, critique, défait les scénarios racistes dominants (McKittrick, 2020. p. 106. Traduit de l’anglais par DeepL).

¹⁰⁰ Confère les conclusions du plan d’action en matière d’équité, de diversité et d’inclusion 2020-2024 de l’UQAM. Consulté à l’adresse : https://edi.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/135/PlanActionEDI_CRC_UQAM_2020-11-30.pdf

d'ailleurs tout de suite été portée par Kouadjo¹⁰¹ qui m'a encouragé à de nombreuses reprises à établir le Jazz dans les institutions, afin de nuancer — et enrichir — leur narratif social et culturel (Kouakou Kouame, R. Communication personnelle, 6 janvier 2022). Offrir aux artistes collaboratrice.eur.s une résidence de recherche-crédation comme plateforme d'expression dans les murs de l'université, devenait, tout à coup, un défi de la posture alliée.



Figure 2.6 Les artistes collaborateur.ice.s le dernier jour de la résidence, 25 mars 2024. De gauche à droite : Rémy Kouakou Kouamé (alias Kouadjo), Eyal Vilner, Dee Daniels Locke, Rémy Saminadin, Marie N'diaye, Miche Love Dennery.

5.1.1 La résidence comme lieu de vie

C'est donc dans le laboratoire du département de la danse de l'UQAM que nous avons tenu résidence avec les artistes collaboratrice.eur.s, du 22 au 25 mars 2024. L'idée d'un espace comme lieu de vie, permettant l'émanation de l'expression de soi a jailli en résonance au texte *The Revolutionary Theater* de Baraka (1965). DeFrantz et Gonzalez (2014) en analysant

¹⁰¹ Kouadjo est le nom d'artiste de Rémy Kouakou Kouamé, je m'y référerai pour éviter la confusion entre les deux Rémy participant.e.s à la résidence. C'est une proposition émanant de l'artiste lui même lors de notre première rencontre collective le 11 janvier 2024.

l'approche de Baraka, soulignent l'importance de contextualiser l'expérience « du peuple noir » de manière créative :

(Baraka) encouraged revolutionary black performers to incorporate intangible aspects of black life in their art: rites of passage, guttural moans, ritual chants, and improvisational riffs. His insistence on an imaginary space of possibility created an intercultural and intertextual articulation of black performance, one that explored an essential soul of black folk¹⁰² (De Frantz, T-M et Gonzalez, A., 2014. p. 4).

L'insertion de fragments de vie à l'intérieur de la pratique artistique informe la création afrodescendante et la situe dans ses différents contextes. Ainsi, malgré le cadre universitaire, il semblait judicieux de créer un espace de vie où les artistes se sentiraient à l'aise de créer une « articulation inter-culturelle ». L'avantage d'habiter un studio de danse en milieu universitaire est qu'il permettait à la fois de se mettre en mouvement, de jouer de la musique sans restriction, mais aussi de nous asseoir pour discuter, manger et boire un café. Je remarque d'ailleurs que la proximité du studio de danse ainsi que le fait de s'y retrouver tous les jours de la résidence ont contribué aux sentiments de confiance et de liberté partagés entre les artistes. Rémy Saminadin, qui ne connaissait personne dans le projet avant la résidence partage le sentiment de liberté et d'équité qu'il a éprouvé dans le lieu de la résidence :

Tout le monde a pris la parole dans la résidence, on sentait qu'il y avait un lâcher-prise, on se sentait en confiance, on était dans notre cercle, entre nous entre guillemets, avec une vraie libération de la parole. [...] C'était ça qui était cool dans cette résidence, on pouvait tout se dire (Saminadin, R. Entretien d'explicitation, 12 avril 2024).

L'artiste témoigne qu'il a pu s'exprimer sans se sentir jugé ou sans se brimer face au dispositif de production de données mis en place dans le studio de danse, favorisant la communauté de pratiques encouragée dans la scène du Lindy Hop. Or, plus la résidence avançait, plus les discussions s'enrichissaient. Rémy renchérit « I feel like I participated in a big brother reunion with fights and discussions where nobody agree with everything but they're open to

¹⁰² (Baraka) a encouragé les artistes noirs révolutionnaires à incorporer dans leur art des aspects intangibles de la vie noire : rites de passage, gémissements gutturaux, chants rituels et riffs improvisés. Son insistance sur un espace imaginaire de possibilités a créé une articulation interculturelle et intertextuelle de la performance noire, qui explore l'âme essentielle du peuple noir. (De Frantz, T., et Gonzalez, A., 2014. p. 4. Traduit de l'anglais par DeepL).

discussion¹⁰³ » (Saminadin, R. Résidence de recherche-création, 25 mars 2024). La notion de fraternité émerge, témoignant d'un espace de confiance favorable à l'émergence de l'expression de soi, qui se traduit ici dans la liberté de paroles.

Le dernier jour de la résidence, Dee Daniels Locke indique la valeur précieuse pour elle de ce genre d'espace : « being allowed to open conversations is real nice and we don't have those spaces (usually), I don't know where there is going to be another space to talk about that¹⁰⁴ » (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-création, 25 mars 2024). L'artiste témoigne d'un espace d'échange conversationnel, encourageant l'expression orale. Toutefois, les discussions ne sont pas les seules manifestations de l'expression des artistes dans ce cadre. Souhaitant inscrire la résidence comme entité de la création, il semblait fondamental de lier les dimensions pratique et théorique de la recherche-création.

5.2 La résidence comme lieu d'expression dans la recherche-création

Au-delà de l'expression marquée par des échanges oraux, la résidence comme entité de la création inclut des échanges artistiques pratiques (cf. Annexe C). Si DeFrantz et Gonzalez (2014) rappellent que « black expressive performance springs from the need to communicate beyond the limited events of words alone¹⁰⁵ » (DeFrantz et Gonzalez, 2014. p. 3), les artistes collaborateur.ice.s témoignent d'échanges artistiques, à la fois théoriques et pratiques, liant de façon intime et concrète les deux dimensions prônées par la recherche-création. Eyal Vilner, dans son entretien d'explicitation, souligne l'importance de stimuler réflexions et connexions grâce au médium de la pratique :

I really get to know someone when I play with them [...] The beautiful thing Alice was doing is that she brought 6 interesting and creative artists in the room and she gave us space to explore and share [...] It was very special and I give her a lot of credit for that [...] It's a beautiful feeling of

¹⁰³ « J'ai l'impression d'avoir participé à une réunion de grands frères avec des disputes et des discussions où personne n'est d'accord avec tout, mais où l'on est ouvert à la discussion » (Saminadin, R. Résidence de recherche-création, 25 mars 2024).

¹⁰⁴ C'est vraiment bien d'être autorisé à ouvrir des conversations et nous n'avons pas d'espace d'habitude, je ne sais pas où il y aura un autre espace pour parler de cela » (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-création, 25 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

¹⁰⁵ « La performance expressive noire naît du besoin de communiquer au-delà des   v  nements limités des mots seuls » (DeFrantz et Gonzalez, 2014. p. 3 Traduit de l'anglais par DeepL).

being in presence of very inspiring artists and to explore and exchange, to get to know new people and to learn about how they relate to this art form [...] The residency was really open and relax, we could exchange and share¹⁰⁶ (Vilner, E. Entretien d'explicitation, 16 avril 2024).

Eyal justifie l'alchimie de groupe en désignant la pratique artistique comme un tissage entre communication, connexion et confiance interhumaine. Il l'a justifiée également grâce à la méthode « ouverte et détendue » qui lui a permis de s'approprier ce lieu d'expression et de le moduler à ses désirs. La parole d'Eyal permet de mettre en valeur que ma posture « d'observatrice intégrale » (Olivier De Sardan, 2008) a facilité l'éclosion des pratiques artistiques comme potentiel d'expression. Son discours révèle une dimension fondamentale dans mon cheminement vers une posture alliée, illuminant mes choix méthodologiques de recherche-crédation. Miche Love Dennery, elle, évoque une bascule perpétuelle entre le plaisir et le travail, favorisant un climat authentique et une nouvelle facette de mon implication :

J'ai senti que nous pouvions être nous même, à un moment le DJ a mis de la musique et on s'est tous mis à danser, même Alice dansait. J'ai senti que lorsqu'on est revenu travailler on était nous même, on n'était pas dans le jugement, personne n'avait une façade à protéger (Dennery, M-L. Entretien d'explicitation, 18 avril 2024).

La chanteuse évoque le passage d'un état de danse à un état de travail, comme ciment d'une posture authentique où le soi n'est pas mis en danger. Miche Love soulève alors le bénéfice de ma posture, mais cette fois-ci comme « observatrice participante » (Olivier De Sardan, 2008), grâce à mon implication dans le partage commun de la danse. Au travers des récits recueillis dans le contexte situé et sensible du terrain de ma recherche-crédation, je témoigne donc de certains bénéfices de choix méthodologiques liés à ma posture de recherche. Une posture que je déploierai davantage dans le chapitre alloué à mon cheminement vers la posture alliée (cf. Chapitre IV 3.3).

Les artistes ont ainsi partagé avec générosité leurs pratiques et leurs réflexions nourrissant un lieu d'expression à leur image. Elles et ils ont spontanément créé sous forme de jeux,

¹⁰⁶ J'apprends vraiment à connaître quelqu'un quand je joue avec cette personne [...] Ce qu'Alice a fait de bien, c'est qu'elle a réuni six artistes intéressants et créatifs dans la pièce et qu'elle nous a donné un espace pour explorer et partager [...] C'était très spécial et je lui donne beaucoup de crédit pour cela [...] C'est un sentiment magnifique d'être en présence d'artistes très inspirants et d'explorer et d'échanger, d'apprendre à connaître de nouvelles personnes et d'apprendre comment elles se situent par rapport à cette forme d'art [...] La résidence était vraiment ouverte et détendue, nous pouvions échanger et partager (Vilner, E. Entretien d'explicitation, 16 avril 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

d'exercices, d'improvisations ou de *jams* des situations pour se connaître, se reconnaître et finalement s'apprécier (cf. Annexe C). Marie N'diaye écrit même au groupe le soir de son départ de Montréal « this residency was very transformative for me¹⁰⁷ » (N'diaye, M. Communication personnelle, 26 mars 2024). Le pouvoir transformateur de la résidence consolide les objectifs et les orientations méthodologiques de ma recherche-création, tant elle témoigne de l'implication des artistes dans le projet. Je revendique donc une telle résidence comme entité de création, liant sous un paradigme artistique afrodescendant, des échanges à la fois théoriques et pratiques. Le prochain chapitre vise la présentation des résultats de la recherche-création issus de la résidence avec les artistes.

¹⁰⁷ « Cette résidence a été très transformatrice pour moi » ((N'diaye, M. Communication personnelle, 26 mars 2024).

1. Sans musique, il n'y a pas de danse et vice versa : relation d'interdépendance

Les dimensions musicale et dansée des pratiques partagées entre les artistes en résidence est le premier élément qui se dégage de leur travail, opérant comme liant artistique et théorique du début jusqu'à la fin du temps passé ensemble, soit du 22 au 25 mars 2024. Tandis que les danseur.euse.s emploient de la musique pour se mettre en mouvement et illustrer leur propos, Rémy Saminadin débute son atelier en faisant bouger le groupe dans l'espace (cf. Annexe C 1). Eyal Vilner, lui, propose différentes conversations qui allient musique et danse comme thématique d'atelier (cf. Annexe C 4). À chaque pause, les artistes prennent leurs instruments et se mettent à improviser musicalement et corporellement, ou jouent de la musique sur le haut-parleur pour danser (cf. Annexe C 9). Au-delà du simple fait que des artistes musicien.ne.s et danseur.euse.s collaborent dans un même espace, je constate que les dimensions musicale et dansée ont une fondation culturelle. Kouadjo se présente ainsi :

I grew up in France within the hip-hop culture and African music from my father. My mum loves French “variété”. Music was really diverse and I like music in a very wide spectrum. The best way to connect to music was to move. For a long time I didn't call myself a dancer cause in my mind a dancer had an academical curriculum. I used to like to say that I was a mover and not a dancer. Everything we were doing was family wise or with friends. When there is music you just move. And actually that's the biggest conflict that I found in our modern swing scene. This scene is composed with people that started moving reacting to music late in their life, giving the freedom to finally expressing through something they don't know. Most of the time, as a fantasy, I believe that people of the scene in a family reunion or friends gathering, if there is music and people start dancing, they would look at them as weird. Where I come from it's the opposite. When

¹⁰⁸ Suite à la résidence, je me déplace progressivement vers l'emploi de l'expression *black culture* en anglais qui recèle une portée symbolique politique pour les artistes collaborateur.ice.s (cf. Chapitre III 2).

there is music, if you're sitting you're the only one sitting¹⁰⁹ (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-création, 22 mars 2024).

Si la présentation de Kouadjo (artiste danseur et dj) débute par une contextualisation musicale, son approche de la musique vers le mouvement est explicitée de façon fluide. Il a toujours été attiré par la musique et c'est elle qui l'a dirigé vers la danse. Une récurrence partagée par Dee Daniels Locke (artiste danseuse) qui illustre les différentes esthétiques portées par sa famille sur musique, même si la démonstration dure quelques secondes (cf. Annexe C 2).    contrario, Eyal Vilner (artiste musicien) indique qu'après être tombé amoureux du Jazz, il a rapidement cherché à apprendre la danse, témoignant de la forte connexion culturelle d'une discipline à l'autre :

Learning about the dance felt that I'm learning another layer of this music. [...] I see a lot of dancers reimagined music through their art, their bodies. [...] For me as a musician is interesting to learn as much about the dance, even if I'm uncomfortable¹¹⁰ (Vilner, E. Résidence de recherche-création, 22 mars 2024).

La musique appelle ainsi au mouvement et le mouvement à la musique, dans une forme de relation interdépendante d'une pratique artistique à l'autre (Malone, 1996). Par ailleurs, lorsque Kouadjo partage sa *fantasy* dans l'exemple ci-dessus, les artistes afrodescendant.e.s acquiescent et renchérissent, car personne ne reste assis dans leurs réunions familiales où la musique est omniprésente. L'impulsion musicale appelle celle du geste.

¹⁰⁹ J'ai grandi en France dans la culture hip-hop et la musique africaine de mon père. Ma mère adore les variétés françaises. La musique était très variée et j'aime la musique dans un spectre très large. La meilleure façon de se connecter à la musique était de bouger. Pendant longtemps, je ne me suis pas qualifié de danseur, car dans mon esprit, un danseur doit suivre un cursus académique. J'aimais dire que j'étais un « bougeur » et non un danseur. Tout ce que nous faisions, c'était en famille ou avec des amis. Quand il y a de la musique, on bouge. Et en fait, c'est le plus grand conflit que j'ai trouvé dans notre scène swing moderne. Cette scène est composée de personnes qui ont commencé à bouger en réagissant à la musique tard dans leur vie, ce qui leur donne la liberté de s'exprimer enfin à travers quelque chose qu'ils ne connaissent pas. La plupart du temps, en tant que fantasme, je crois que les gens de cette scène, lors d'une réunion de famille ou d'amis, s'il y a de la musique et que les gens commencent à danser, ils les regarderaient comme des gens bizarres. D'où je viens, c'est le contraire. Quand il y a de la musique, si vous êtes assis, vous êtes le seul assis (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-création, 22 mars 2024. Traduit de l'anglais avec DeepL).

¹¹⁰ En apprenant la danse, j'ai eu l'impression de découvrir une autre facette de cette musique. [...] Je vois beaucoup de danseurs qui r  imaginent la musique à travers leur art, leur corps. [...] Pour moi, en tant que musicien, il est intéressant d'en apprendre le plus possible sur la danse, même si je ne suis pas à l'aise (Vilner, E. Résidence de recherche-création, 22 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

*Morceau 8: Lester Young, Red Callender, Harry Edison, Marlowe Morris, Sid Catlett, Barney Kessel, Jo Jones, John Simmons, Illinois Jacquet, Marie Bryant (dancer), Archie Savage (dancer) - Jammin' the blues (1944)*¹¹¹

Je constate alors que si les artistes afrodescendant.e.s développent une connexion entre musique et danse au travers de leurs pratiques culturelles situées, en tant que personne blanche, il est nécessaire de mieux comprendre la relation d'interdépendance entre musique et mouvement à l'image d'Eyal, artiste israélien, qui est allé prendre des cours de danse pour consolider sa compréhension culturelle. Personnellement, venant du milieu de la danse contemporaine, mon rapport à la musique est très différent. J'ai toujours été habituée de danser dans le silence, à développer une musicalité interne qui transcende souvent les trames musicales jouées en studio. L'apprentissage de la musique Jazz et de ses spécificités a nourri autrement ma pratique dansée et l'a fait évoluer en accord avec ce nouveau contexte. Je me suis intéressée aux structures musicales Jazz, aux thèmes récurrents et aux soli comme éléments de structure pour alimenter mon improvisation dansée. La musicalité, comme valeur artistique et culturelle des Danses Jazz de Harlem (Bailer, 2024 ; N'diaye, 2023 ; Malone, 1996), a ainsi progressivement résonné dans mon corps pour faire émerger cette double relation musique et danse. Au cours de la résidence, les artistes ont partagé deux éléments qui favorisent le développement de cette interdépendance : le groove et la confiance.

1.1 La confiance comme élément favorisant la relation d'interdépendance entre musique et danse¹¹²

La relation d'interdépendance entre musique et danse ouvre une porte sur le développement de liens de confiance entre les artistes présent.e.s dans la résidence. En cherchant à affûter la relation entre musique et danse, différents jalons de confiance artistique et humaine sont développés au cours des quatre jours de travail. Au travers de son atelier, Eyal propose des jeux axés sur le dialogue et l'interdépendance des disciplines (cf. Annexe C 4). Un de ces jeux consiste à créer une conversation artistique entre lui au saxophone et un.e autre artiste

¹¹¹ Je vous encourage à regarder le clip vidéo associé à ce morceau qui met en lumière la relation d'interdépendance musique et danse dès 1944 sur le célèbre thème de Jammin' the Blues. Danseur.euse.s de Lindy Hop et musicien.ne.s collaborent ensemble pour créer une unicité Jazz.

¹¹² À partir de cette section, je ne vais plus qu'employer les prénoms des artistes collaboratrices et collaborateurs pour me référer à elles et eux, témoignant d'une certaine forme de confiance établie entre moi et les artistes mais aussi entre elles et eux dans le processus de la résidence.

participant.e. Chaque artiste selon sa spécialité (danse, chant, batterie) interagit alors avec le saxophone sous forme de répétitions, de questions-réponses ou de synchronies. Miche Love qui observe le jeu entre Kouadjo et Eyal affirme que :

At first I thought it would be naked, but it's not, it's each of you blended. It's a dance between the dancer and the instrument. I felt respect. We listen to one another and we connect¹¹³ (Dennery, M-L. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024).

Le respect et l'écoute sont mentionnés comme des valeurs partagées pour converser en son et en mouvement, le jeu prenant un statut d'outil pour provoquer ladite conversation. Ces valeurs que l'interdépendance suscite renforcent la relation de confiance entre les artistes. Marie renchérit :

The more you trust your instrument or the more you trust the other person, the more liberty you take. You can take more risks. It's keen any type of interaction in life or in dance, trust make the process, even if it's difficult, smoother, cause you have each other's back in some way¹¹⁴ (N'diaye, M. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024).

La confiance déployée entre musicien.ne.s et danseur.euse.s favorise la créativité artistique au sens de liberté nommée par Marie. Le support devient affectif entre les artistes. Cette dimension affective participe au lien culturel qui unit musicien.ne.s et danseur.euse.s Jazz et crée une spécificité typique du genre. Historiquement, au début du XXe siècle, la danse s'est développée conjointement à la musique (Dixon Gottschild, 2000). Les danseur.euse.s ont ainsi adapté leur pratique à l'évolution des courants musicaux dans la famille Jazz, modulant entre autres les postures, les formes ainsi que les rythmiques de base (Manning et Milman, 2007). Par exemple, sur un style *early* Jazz on observe la forte présence du temps fort et du temps faible dans les corps, marqués par un rebond vertical martelé et l'emploi de marche ou de

¹¹³ Au début, je pensais que ce serait comme être nu, mais ce n'est pas le cas, c'est chacun d'entre vous qui est mélangé. C'est une danse entre le danseur et l'instrument. J'ai ressenti du respect. Nous nous écoutons les uns les autres et nous nous connectons (Dennery, M-L. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

¹¹⁴ Plus vous faites confiance à votre instrument ou à l'autre personne, plus vous prenez de liberté. Vous pouvez prendre plus de risques. C'est comme n'importe quel type d'interaction dans la vie ou dans la danse, la confiance rend le processus, même s'il est difficile, plus fluide, parce que vous avez le soutien de l'autre d'une certaine manière (N'diaye, M. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

touch step comme fondements rythmiques¹¹⁵ (Dixon Gottschild, 2000). Tandis que dans le Lindy Hop, qui se pratique généralement sur de la musique de style *swing*, le *triple step*, en écho au *shuffle* de la batterie devient la rythmique centrale de ce style de danse, invitant à davantage de modulations posturales et des propositions gestuelles marquées fondamentalement par la syncope¹¹⁶ (Dixon Gottschild, 2000). À l'inverse, Strickland (2014) étudie cette relation d'interdépendance du point de vue des musicien.ne.s grâce à un terrain qui met en exergue la porosité du jeu de ces dernier.e.s dans un contexte de danse sociale en 2014. Dans l'étude effectuée, les quatre musicien.nes interrogé.e.s indiquent se nourrir des propositions des danseur.euse.s pour effectuer leurs soli et adaptent leur façon de jouer pour satisfaire l'auditoire dansant. Strickland (2014) résume dans son étude :

It is clear that for each of the musicians, the interdependent relationship is something that is still growing in the community. It is [...] built on community, personal friendships and general interest in the craft of the music and the dance¹¹⁷ (Strickland, M., 2014. p. 41).

La confiance émerge comme élément facilitateur de cette relation interdépendante, faisant résonner la communauté en tant que valeur culturelle africaine-américaine (Bailer, 2024). À partir de ces témoignages contemporains, on peut donc supposer que lors de l'âge d'or du *swing*, la relation d'interdépendance entre musique et danse existait déjà. Lester Young dans Stearns et Stearns (1968) indique « I wish Jazz was played more often for dancing. The rhythm of the dancers comes back to you when you are playing¹¹⁸ » (p. 325), validant cette relation d'interdépendance pour une génération antérieure (Lester Young 1909-1959) à celle des musicien.ne.s étudié.e.s par Strickland. Toutefois, de nos jours, les musicien.ne.s sont moins présent.e.s dans le paysage artistique des *Lindy Hoppers*, les orchestres ayant partiellement succédé aux enregistrements dans les espaces de danses sociales, supplantés par

¹¹⁵ Pour observer ce style *early Jazz*, je vous invite à visionner l'extrait ci-après d'After Seben filmé en 1929 qui met en scène six danseur.euse.s de la première génération de Lindy Hoppers. Je tiens à vous informer en amont toutefois, que le présentateur parlant est un homme blanc qui s'est peint le visage en noir — *black face* —, puisque les personnes noires n'avaient pas le droit d'avoir des rôles parlants à l'écran à cette époque. Lien vidéo : <https://youtu.be/LcnpZfsfwDA?t=31>

¹¹⁶ Pour observer du Lindy Hop, je vous partage un extrait du documentaire Spirit Moves filmé en 1950 où différents danseur.euse.s de la troisième génération se partagent le plancher de danse sociale. Lien vidéo : <https://youtu.be/CV459PNdj2s?t=5>

¹¹⁷ Il est clair que pour chacun des musiciens, la relation d'interdépendance est quelque chose qui continue à se développer dans la communauté. Elle est [...] fondée sur la communauté, les amitiés personnelles et l'intérêt général pour l'art de la musique et de la danse (Strickland, M., 2014 p. 41. Traduit de l'anglais par DeepL).

¹¹⁸ « J'aimerais que le Jazz soit joué plus souvent pour la danse. Le rythme des danseurs vous revient lorsque vous jouez » (Young dans Stearns et Stearns, 1968 p. 325. Traduit de l'anglais par DeepL).

le large déploiement des classes de danse sur musique enregistrée. Un emploi quasiment exclusif de musiques enregistrées qui participe à l'appropriation du genre Jazz par un système de production mercantile de la musique. Comme mentionnées précédemment par Kouadjo, les Danses Jazz de Harlem s'enseignent souvent décontextualisées de leur rapport à la musique. La faible présence des musiciennes et musiciens dans les studios renforce une scission dans les pratiques. En tant que pédagogue et praticienne du Lindy Hop cherchant à construire une posture alliée, je suis sensible à la dimension collective que cette pratique conjointe intime, mettant en exergue des interactions culturelles qui devraient être essentielles de la pratique artistique Jazz. Cela me pousse à explorer davantage mes relations avec les musicien.ne.s notamment dans ma pratique pédagogique et ainsi de mettre en lumière cette relation d'interdépendance dans un contexte d'enseignement-apprentissage. Le déploiement de la confiance fait bien sûr écho à mon positionnement méthodologique amical, la confiance se situant comme un principe de base de la relation quêtée. Je prends le temps de me rappeler qu'au travers du déploiement de cette relation amicale et éthique avec le Jazz que j'entreprends, il est culturellement fondamental d'aller au contact de musicien.ne.s comme danseur.euse.s.

J'observe alors que mon positionnement méthodologique a naturellement été vécu par les artistes de la résidence. Ils et elles en ont fait l'épreuve — sans préméditation de ma part — en se liant de façon intime au cours des quatre jours de travail. Si certain.e.s se connaissaient déjà — Eyal, Marie, Dee & Kouadjo — d'autres se sont rencontré.e.s pour la première fois à distance en janvier 2024 pour préparer leur résidence. Dès la seconde journée de travail collectif, des récits de confiance et de complicité artistique spontanée émergent. Eyal en parlant à Rémy, dit :

It's funny, we just met basically and it feels very, very comfortable and I feel we could fly different places together and I'm thinking if we would have to explain to somebody to recreate it, it would be so difficult [...] We move to different tempos and groove, it was quite complex but it all felt very organic, very natural¹¹⁹ (Vilner, E. Résidence de recherche-crédation, 23 mars 2024).

¹¹⁹ C'est drôle, nous venons juste de nous rencontrer et nous nous sentons très, très à l'aise et j'ai l'impression que nous pourrions voler dans différents endroits ensemble et je pense que si nous devons expliquer à quelqu'un comment recréer cela, ce serait tellement difficile [...] Nous nous déplaçons sur différents tempos et groove, c'était assez complexe mais tout cela semblait très organique, très naturel (Vilner, E. Résidence de recherche-crédation, 23 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

L'artiste mentionne l'aisance avec laquelle ils ont collaboré de façon spontanée, tout en proposant un échange complexe variant de multiples éléments. Une forme de complicité artistique de l'instant émerge, corroborée par Marie qui indique avoir l'impression de connaître Rémy malgré le peu de temps passé ensemble : « It sounds like you, it's weird to say but that's how Rémy sounds¹²⁰ » (N'diaye, M. Résidence de recherche-crédation, 23 mars 2024). En ce sens, la pratique artistique favorise le développement de liens humains, tant une confiance émane de leurs apprentissages conjoints et de leurs ajustements dans ce dialogue. Cette confiance, — professionnelle en premier lieu, qui devient éventuellement intime —, permet de développer un dialogue transcendantal favorisant la connexion des un.e.s aux autres à un niveau de conscience modifié profond et sensible. Dans son entretien d'explicitation, Kouadjo décrit le moment où il entend Miche Love chanter pour la première fois au cours de la résidence :

La sensation que j'ai eue à ce moment-là c'est que tout se lie, tout fait sens. On était des artistes d'univers différents et quand ce moment s'est passé on s'est rendu compte que musicalement il y a des trucs magiques [...] Rien n'était préparé, c'était spontané et organique [...] Ça a fait sens pour toutes les raisons pour lesquelles on était là [...] Ce moment-là, pour moi dans l'articulation de l'art, c'est comme un papillon qui vole et c'est magnifique de le voir voler sans forcément comprendre comment et pourquoi (Kouakou Kouame, R. Entretien d'explicitation, 6 mai 2024).

Comme en témoigne Kouadjo, la transcendance artistique situe la rencontre dans un espace où les tensions politiques et sociales ne sont pas le centre principal de l'attention. Le fait que les échanges aient été « organic » selon l'artiste a bien sûr renforcé le sentiment de confiance partagé, permettant de « libérer la parole » pour reprendre les termes de Rémy dans son entretien d'explicitation postérieur à la résidence. Une libération jugée fondamentale dans le « black livingness » selon McKittrick (2020), qui participe à la création de nouvelles géographies où l'expérience noire existe. J'aimerais conclure cette section avec une magnifique citation de McKittrick (2020) à propos des espaces poétiques noirs qui redessinent la géographie. Cette citation fait écho à la résidence comme un espace poétique à la portée transformatrice (cf. Chapitre II 5.2) :

¹²⁰ « Ça sonne comme toi, c'est bizarre à dire mais c'est comme ça que Rémy sonne » (N'diaye, M. Résidence de recherche-crédation, 23 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

Black diaspora and diasporic communities engender poetic spaces that redraw and remap the landscape. Part of this redrawing and remapping offers a black sense of place: the sustained production of multiple and overlapping (past and present) liberation praxes that are not legible on cartographic maps but, instead, notice black ways of being. Diaspora geography is not the act of making maps; rather, it is the act of sharing ideas about where liberation is and might be. In this way, diaspora (black geography) is not a legible geography or geographic process, per se, but the practice of recognizing black life and livingness¹²¹ (McKittrick, K., 2020. p. 182).

Le genre Jazz a un pouvoir libérateur et transformateur permettant de créer de nouvelles géographies, à condition que la confiance soit instaurée. À la sortie de la résidence, Marie écrit au groupe d'artistes décrivant son vécu comme « transformatif » (N'diaye, M. Communication personnelle, 26 mars 2024). La résidence, en sa qualité d'espace de partage artistique et de réflexion collective a peut-être participé, bien que partiellement, à « redessiner et remodeler le paysage » de l'existence noire pour reprendre les termes de McKittrick. Je me sens honorée d'avoir pu être témoin de cet espace de recherche et m'interroge sur la place de la personne alliée dans la facilitation de la mise en place de ces espaces. Être un maillon dans ces nouvelles géographies résonne avec la seconde mission-action de la posture alliée visée dans ce projet, soit *soutenir les personnes minorisées dans leur lutte contre les oppressions et les inégalités*. Ainsi, faciliter « la pratique de la reconnaissance de la vie noire », à partir de la volonté des personnes afrodescendantes concernées, peut-être une forme de soutien à généraliser dans mon cheminement éthique. Outre la confiance comme un élément favorisant la relation d'interdépendance entre musique et danse dans le Jazz, le groove s'est révélé comme un second élément culturel pertinent à observer, facilitant le dessin de « nouvelles géographies » pour la scène globale du Lindy Hop.

¹²¹ La diaspora noire et les communautés diasporiques créent des espaces poétiques qui redessinent et remodelent le paysage. Une partie de ces redécoupages et de ces recarthographies offre un sens noir du lieu : la production soutenue de pratiques de libération multiples et imbriquées (passées et présentes) qui ne sont pas lisibles sur les cartes cartographiques mais qui, au contraire, instruisent les manières d'être noir.e. La géographie de la diaspora n'est pas l'acte de dresser des cartes ; c'est plutôt l'acte de partager des idées sur l'endroit où se trouve et pourrait se trouver la libération. Ainsi, la diaspora (géographie noire) n'est pas une géographie lisible ou un processus géographique en soi, mais la pratique de la reconnaissance de la vie et de l'existence des noir.e.s (McKittrick, K., 2020 p. 182 Traduit de l'anglais par DeepL).

1.1.2 Le groove comme élément favorisant la relation d'interdépendance entre musique et danse

Au cours d'une longue improvisation collective lors de la deuxième journée (cf. Annexe C 8), les danseur.euse.s bien que fatigué.e.s ne prennent jamais un pas de recul ni ne s'arrêtent de groover. Le terme groove, traduit de l'anglais qui signifie « sillon », provient du sillon du vinyle sur lequel on pose l'aiguille pour écouter la musique qui y est enregistrée (Buddha Stretch, 2024). Cet espace concave crée un repère temporel régulier à partir duquel les artistes dialoguent. L'expression employée de façon récurrente par les musicien.ne.s interrogé.e.s pour définir le groove (EFG London Jazz Festival, 2016), « be in the pocket » — « être dans la pochette » en français — fait écho à ce sillon, symbolisant un environnement commun pour musicien.ne.s comme danseur.euse.s dans lequel jouer (Buddha Stretch, 2024). Turmine (2020), en sa qualité de danseur, théorise l'expérience de son propre corps dans cet état de groove :

Le corps du groove doit être pensé comme un corps en expérience. Il est en transformation vers un devenir ; c'est un corps résonnant, dialogique, car il est sa relation spatio-temporelle avec le son [...] Le corps ne subit donc pas passivement les caractéristiques du rythme ou du son passé, mais s'engage dans une relation dynamique en devenant son écho. Il n'est donc pas dans une représentation mimétique de la matière son, mais devient sa résonance (Turmine, A., 2020. p. 15-16).

Dans l'état de groove, le corps devient une résonance active et un outil dialogique avec la musique. Il peut s'agir du corps dansant, mais aussi du corps des musicien.ne.s qui vibrent ensemble dans cet espace de la pochette. Ainsi, le groove dansant, arrimé au groove musical, participe à un établissement esthétique et temporel commun comme fondement d'une expérience collective nuancée par tous.te.s celles et ceux qui habitent l'état du groove. Turmine (2020) lorsqu'il vit le groove, parle d'un phénomène continu « qui permet de construire des liens entre les multiples couches (du son) et les différents moments de [son] expérience » (p. 13). Ce groove favorise la relation d'interdépendance entre corps et musique liant les deux pratiques artistiques. Je demande alors à Kouadjo, Dee et Marie pourquoi il et elles ne se sont jamais arrêté.e.s de groover pendant une exploration effectuée ensemble :

« parce qu’il y avait de la musique ». La musique appelle naturellement le groove, permettant aux artistes présent.e.s dans la pièce de se syntoniser, qu’elles ou ils soient danseur.euse.s ou musicien.ne.s. Le groove devient ainsi un outil pour faciliter la relation d’interdépendance, comme une forme de repère artistique sur lequel musicien.ne.s et danseur.euse.s peuvent s’arrimer.

Toutefois, le groove, comme état ou phénomène, reste délicat à définir, car il relève du domaine du ressenti. Marie N’diaye tente de définir le groove dans ses mots :

It’s the feel / energy / vibe / environment created by the choices and relationships between the musicians. The dance groove is the embodiment and expression of this vibe / feel through often repetitive actions / movement that will inform and shape the rest of the dance [...] Groove is hard to define [...] cause it’s first and foremost a feeling that is deeply personal¹²² (N’diaye, M. Communication personnelle, 22 novembre 2024).

Le groove est défini par Marie avant tout comme une sensation individuelle, bien qu’il naisse à partir d’une intention collective produite par la musique. Ce *feeling* fait partie de l’expérience du groove : « d’où l’intérêt, lorsque l’on parle de groove, de considérer le rythme dans sa dimension sensible ou affective » (Turmine, 2020. p. 11). Or, ces dimensions sensible et affective participent à une expérience culturelle plus large, singulière dans l’expérience afrodescendante. Au cours de la résidence, Marie relate une anecdote à propos de l’importance culturelle du groove :

If I put my black glasses in Norway and I’m looking at a dance floor, I’m wondering what is happening. But then if I put my European glasses and I listen to the melody then it makes perfect sense, cause they are not dancing to the groove, they are dancing to what the melody is saying [...] Our culture, in black culture, you’re dancing to the groove and then the melody¹²³ (N’diaye, M. Résidence de recherche-crédation, 23 mars 2024).

¹²² La sensation / l’énergie / la vibration / l’environnement créés par les choix et les relations entre les musiciens. Le groove de la danse est l’incarnation et l’expression de cette vibration / sensation à travers des actions / mouvements souvent répétitifs qui informeront et façonneront le reste de la danse [...] Le groove est difficile à définir [...] parce que c’est avant tout un sentiment qui est profondément personnel. (N’diaye, M. Communication personnelle, 22 novembre 2024. Traduit de l’anglais par DeepL).

¹²³ Si je mets mes lunettes noires en Norvège et que je regarde une piste de danse, je me demande ce qui se passe. Mais si je mets mes lunettes européennes et que j’écoute la mélodie, c’est tout à fait logique, parce qu’ils ne dansent pas sur le groove, ils dansent sur ce que dit la mélodie [...] Notre culture, dans la culture noire, vous dansez sur le groove et ensuite sur la mélodie (N’diaye, M. Résidence de recherche-crédation, 23 mars 2024. Traduit de l’anglais par DeepL).

Le groove traduit ainsi une expérience culturelle forte que partagent les artistes afrodescendants.e.s — à la fois celles et ceux présent.e.s dans la résidence, mais également au-delà des frontières dudit studio pour englober l’afrodescendance — révélant une façon spécifique d’entrer en relation avec la musique, mais aussi de bouger en accord avec cette dernière. On retrouve ainsi la valeur de la communauté, promulguée parmi les valeurs africaines-américaines partagées par Bailer (2024), mais aussi celle de l’expérimentation, inscrite au cœur du faire, car il faut vivre le groove pour le saisir. Il faut le traverser sous sa forme d’état, de phénomène ou d’expérience pour l’appréhender. L’ancrage musical racinaire du groove singulier à la culture afrodescendante semble toutefois s’inscrire en lien avec la notion de rythme. Si Buddha Stretch (2024) parle du groove comme ce sillon où le corps réside entre les comptes et la pulsation, Turmine (2020) évoque une relation entre « le rythme et son effet » (p. 11). Le groove impose donc de se diriger vers la notion de rythme : une notion visitée à de multiples reprises au cours de la résidence par les artistes, qui s’est avérée une expertise culturelle afrodescendante défendue par ces dernier.e.s.

1.2 Expertise rythmique culturelle

La relation d’interdépendance entre musique et danse est si forte pour les artistes que l’une ne semble pas pouvoir vivre sans l’autre. Toutefois, j’observe qu’au-delà du groove, la pulsation et le rythme sont également spécifiés dans cette relation d’interdépendance. Si le groove, défini précédemment (cf. Chapitre III 1.1.2), réfère à cette sensation vibratoire collective, la pulsation, elle, indique le battement régulier de la musique. La notion de conscience rythmique est alors incarnée par les artistes au cours de la résidence pour la définir comme un fondement de la *black culture*, pour reprendre leur terme (cf. Chapitre III 2). Lorsque Eyal Vilner propose des conversations entre saxophone et mouvement seulement, des sentiments de vulnérabilités émergent chez les artistes, comme en témoigne ici Kouadjo :

The first time Eyal asked me to have interactive music and dance conversation with him, I was terrified. I dance to music. I see myself when I have the support of the music as an extra instrument in a way, but I don’t see myself doing it without

the support of the music¹²⁴ (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024).

La musique semble donc référée ici à autre chose que l'apport mélodique qu'apporte Eyal avec son instrument. Kouadjo renchérit : « the first element of Jazz for me is rhythm and time. If you take that away, it's contemporary dancing. As beautiful it can be, it does not speak to me¹²⁵ » (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024). Il y a donc une spécificité rythmique qui émerge dans le Jazz, notamment le Jazz de style Swing où tout ensemble est composé d'une section rythmique et d'une section mélodique. Peu importe qu'il s'agisse d'un big band ou d'un quintet, la section rythmique — minimalement composée d'une contrebasse et d'une batterie — est essentielle. Kouadjo poursuit : « connecting to the rhythm section helped me to understand what was Jazz¹²⁶ » (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024).

Morceau 9 : Green Onions - Count Basie and His Orchestra (1967)¹²⁷

Miche Love Dennery non-praticienne du Jazz spécifiquement, mais davantage du Blues — courant musical et de danse émergeant également de la culture africaine-américaine précurseur au Jazz (cf. Annexe B) — mentionne au cours d'une conversation au sein de la résidence que lorsqu'elle danse, elle suit toujours la basse ou la batterie. C'est là que réside son instinct premier dans l'établissement de cette relation d'interdépendance entre musique et danse, instinct partagé par les autres personnes afrodescendantes dans le studio. Une expérience corroborée par Sylvia Wynter dans son manuscrit non publié *Black Metamorphosis* (n. d.). L'autrice, considérée comme l'une des figures fondatrices des études noires — *black studies* en anglais — indique que le rythme est « the aesthetic/ethic principle

¹²⁴ La première fois qu'Eyal m'a demandé d'avoir une conversation interactive sur la musique et la danse avec lui, j'étais terrifiée. Je danse sur de la musique. Je me vois quand j'ai le soutien de la musique comme un instrument supplémentaire d'une certaine manière, mais je ne me vois pas le faire sans le soutien de la musique (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

¹²⁵ « Pour moi, le premier élément du Jazz est le rythme et le temps. Si on enlève ça, c'est de la danse contemporaine. Aussi belle qu'elle puisse être, elle ne me parle pas » (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

¹²⁶ « la connexion avec la section rythmique m'a permis de comprendre ce qu'était le Jazz » (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

¹²⁷ Dans ce morceau de Count Basie (1904-1984) et son orchestre (formation big band, soit 18 musiciens), on entend particulièrement bien la section rythmique swing composée d'une batterie, d'une contrebasse et parfois du piano qui sillonne entre les sections rythmique et mélodique. William Count Basie est considéré comme un maître de la musique Jazz, grâce à ses aptitudes au piano, mais aussi à ses compositions et arrangements qu'il a joué à travers le monde au long d'une carrière flamboyante (Basie et Murray, 1985). Dans la scène globale de Lindy Hop, Count Basie est une figure majeure jouée de façon inlassable sur les planchers de danse sociale du monde entier.

of the gestalt »¹²⁸ (Wynter, n.d. p. 245) dans le sens où le rythme fait partie intégrante de la construction de la représentation noire, du fait de son caractère identitaire. J'observe en effet une grande habileté à s'amuser avec les rythmes chez les artistes collaborateur.ice.s. Ils et elles développent d'ailleurs différents jeux que j'ai personnellement appelés *rhythms masters*, après les avoir vu faire dans la résidence. Ces jeux favorisent des échanges rythmiques corporels et musicaux, notamment (mais non exclusivement) entre la batterie et les pieds. Marie rapporte alors que la relation au temps et au fait de scatter — soit le fait de chanter des rythmes et des mélodies — est un apprentissage culturel en contexte afrodescendant :

In my personal practice, I realized that I was able to scat not because of the Jazz scene but because of all the solos that I know. You play some Kassav', I know the saxophone solo, I know the guitar solo. We know all the notes and either you're a singer or not, you will sing. Singing is part of your education as a child of knowing rhythms. Scatting is just a word you put on what you do. My mum doesn't know what scatting means, but she can still sing the Legitimus solo on point [...] Our sense of time is educated since childhood.¹²⁹ (N'diaye, M. Résidence de recherche-création, 23 mars 2024).

*Morceau 10 : Kassav' - Zouk La S   Sel M  dikaman Nou Ni (1984)*¹³⁰

Au travers de ces acquis culturels, la relation au temps est fondamentale. Elle se traduit en Jazz par cette expertise rythmique musicale et dansée qui imprègne les corps et façonne l'esthétique Jazz. Eyal, artiste israélien, rapporte que lorsqu'il prend des cours de danse il a besoin que les éléments soient disséqués, car le mouvement n'est pas incarné de façon culturelle comme les autres participant.e.s de la résidence. Cette expertise rythmique est corroborée par le spécialiste de l'histoire de l'esclavage africain-américain aux   tats-Unis, Sterling Stuckey (DeFrantz et Gonzalez, 2014), affirmant la prédominance du travail rythmique chez les personnes esclavagisées : « though rooted in the African village, it was the

¹²⁸ « le principe esthétique/éthique de la gestalt » (Wynter, n. d. p. 245. Traduit de l'anglais par DeepL).

¹²⁹ Dans ma pratique personnelle, je me suis rendu compte que j'étais capable de faire du scat non pas grâce à la scène Jazz, mais grâce à tous les solos que je connais. Vous jouez du Kassav', je connais le solo de saxophone, je connais le solo de guitare. Nous connaissons toutes les notes et que vous soyez chanteur ou non, vous chanterez. Le chant fait partie de l'éducation de l'enfant qui connaît les rythmes. Le scat n'est qu'un mot que l'on met sur ce que l'on fait. Ma mère ne sait pas ce que scatter veut dire, mais elle peut toujours chanter le solo de Legitimus par coeur [...] Notre sens du temps est éduqué depuis l'enfance. Il n'est donc pas difficile de comprendre les idées rythmiques quand on a cela. Ensuite, il faut les aider (les élèves)    essayer de trouver ce sens du temps et c'est là que les comptes sont utiles (N'diaye, M. Résidence de recherche-création, 23 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

¹³⁰ Je décide d'intégrer cette chanson de Kassav, pour faire écho aux paroles de Marie. C'est elle qui m'a invité à partager ce morceau mythique du groupe antillais originaire de la Guadeloupe, signifiant en créole « le zouk est la seule médecine dont nous avons besoin ».

(rhythm) consciousness consonant with the Age of Technology, in fact, that gave it, with mounting complexity of sounds, its artistic beat¹³¹ » (p. 43). Stuckey crée ainsi un lien depuis l'Afrique vers la réalité des personnes esclavagisées aux États-Unis, transportant les rythmes d'un continent à l'autre en continuant de les actualiser selon les nouveaux contextes de vie des africain.e.s. Wynter, au travers de l'analyse de McKittrick (2020), pousse la réflexion en prêtant une dimension sociale aux rythmes, à la pulsation et au groove qui informe l'expérience noire :

Wynter writes of beats and grooves and waveforms as productive sites of resistance that are relational to revolution and the affirmation of black life. She writes that drums are “the enabling mechanism of consciousness reversal” and that listening to beats, grooves, and music fosters collective “cosmic unity” between the self and the social body: people “listening or dancing participate in the experience of the music [and are] linked to the physiological experience of the beat.” Indeed, in sharing and grooving to music, histories are renarrated, kinships are reimagined, and a different mode of representation is performed, heard, repeated, enjoyed: this is a very different kind of initiation into humanness than a normative model that requires racism and racial violence¹³² (McKittrick, K., 2020. p. 166).

Le travail rythmique ainsi que le groove et la pulsation deviennent des ancrages esthétiques, mais également politiques qui unifient les expériences noires dans cette « unité cosmique » décrite par Wynter et McKittrick (2020). Le contexte de l'histoire noire informe la relation au rythme sous une perspective sociale et politique, comme fondation d'une humanité s'opposant au climat violent imposé sur les corps noirs. Ainsi, la signification de cette expertise rythmique révèle une dimension identitaire ancestrale inscrite dans l'expérience noire. Il semble important dans l'établissement de ma posture alliée de prendre la mesure de l'importance des rythmes, à la fois pour tenter d'apprendre de cette expertise comme un élément fondamental du Jazz, mais aussi pour respecter la dimension identitaire qui y est allouée. Ressentir les subtilités rythmiques du Jazz a d'ailleurs été le plus gros apprentissage à

¹³¹ « Bien qu'enraciné dans le village africain, c'est la conscience (du rythme) propre à l'ère de la technologie qui lui a donné, avec la complexité croissante des sons, son rythme artistique » (De Ftranz et Gonzalez, 2014. p. 43. Traduit de l'anglais par DeepL).

¹³² Wynter décrit les rythmes, les grooves et les formes d'ondes comme des sites productifs de résistance qui sont liés à la révolution et à l'affirmation de la vie noire. Elle écrit que les tambours sont « le mécanisme de renversement de la conscience » et que l'écoute des rythmes, des sillons et de la musique favorise une « unité cosmique » collective entre le moi et le corps social : les personnes « qui écoutent ou dansent participent à l'expérience de la musique [et sont] liées à l'expérience physiologique du rythme ». « En effet, en partageant et en dansant sur de la musique, les histoires sont racontées à nouveau, les liens de parenté sont réimaginés et un mode de représentation différent est exécuté, entendu, répété et apprécié : il s'agit d'un type d'initiation à l'humanité très différent d'un modèle normatif qui exige le racisme et la violence raciale (Wynter, n.d. p. 166. Traduit de l'anglais par DeepL).

mes débuts dans la scène globale du Lindy Hop. Si j'ai toujours eu un bon sens du temps, la complexité rythmique produite en Jazz m'a fait et me fait toujours travailler fort dans ma pratique artistique. Quelques mois après mon arrivée à Montréal, j'avais proposé à mon ami Jordan rencontré à l'université, de faire une chorégraphie de Lindy Hop avec moi dans le cadre d'un spectacle d'école. Non seulement c'était un hasard si notre musique swinguait — mon choix musical ne relevait d'ailleurs pas du courant Jazz de style Swing, mais du courant Rhythm'n'Blues (cf. Annexe B) —, mais je nous avais également encouragés à marquer les temps faibles tout au long de la chorégraphie¹³³. Quand cela m'a été pointé par la suite, je ne savais même pas de quoi il s'agissait. Si au fil du temps j'ai développé des aptitudes rythmiques, je qualifie mon apprentissage comme toujours actif, tant les couches de maîtrise rythmique sont multiples et de plus en plus complexes au fur et à mesure de mon voyage Jazz. Au cours du premier jour de résidence par exemple, les artistes *jamment*. Je vois alors Kouadjo observer Rémy à la batterie intensément. Je ne comprends pas sur le coup ce qu'il se passe, mais je ressens qu'un changement est en train de se produire musicalement. Lors du retour sur l'exploration, Kouadjo demande à Rémy s'il a changé la phrase rythmique de 8 à 7 pulsations au moment où ce dernier l'a observé. Rémy acquiesce et explicite son choix et sa méthode pour y parvenir. Ils ont ainsi pu connecter sur cette expertise rythmique tandis que je n'avais pas identifié le changement opéré, bien qu'aujourd'hui je sois capable d'identifier les temps forts, les structures des morceaux, ressentir et nuancer ma danse selon les différents courants du Jazz et reconnaître les instruments qui jouent. Ce genre de situation me stimule et me pousse à travailler davantage les rythmiques complexes, observant avec humilité ce sur quoi je dois continuer de travailler dans mon parcours artistique. Je continue ainsi d'apprendre de cette expertise rythmique chez les musicien.ne.s et danseur.euse.s Jazz, pour enrichir ma pratique dansée et m'ancrer dans la valeur artistique de musicalité propre à la communauté africaine-américaine (Bailer, 2024), tout en respectant la dimension identitaire singulière à l'expérience noire que ma situation personnelle ne me permet pas de partager. La transmission, dans un cadre culturel à l'extérieur que celui afrodescendant, est ainsi interrogée par les artistes, questionnant l'emploi des outils possibles (compter, scatter, analyser ou lire la musique, etc.) pour transmettre à leurs étudiant.e.s — locaux ou rencontré.e.s au travers de

¹³³ En Jazz de style Swing, les temps forts sont les temps pairs et les faibles les impairs (à contrario de la musique classique). Dans la pratique dansée du Lindy Hop, on marque donc explicitement les temps forts.

festivals — ces notions rythmiques tout en restant proche du phénomène de transmission culturelle.

1.2.1 Outils pédagogiques favorisant le phénomène de transmission culturelle

Le second jour de la résidence, une longue conversation à propos de la clarté rythmique est amorcée. Quels outils sont employés par les artistes pour transmettre ces fondamentaux rythmiques, tout en respectant les traditions culturelles afrodescendantes qui, elles, favorisent l'imprégnation depuis le plus jeune âge ? Comment exposer des membres de la communauté non afrodescendant.e.s à ces pratiques culturelles ? Kouadjo partage l'analogie de l'enfant :

Will you let a child play and by playing the child will learn where are the limitations [...] or would you explain before? For example, in basketball would you teach the kid how to bounce the ball or just let him do. To me this is where the practice is a little weird cause where I come from and how I navigate through the scene, it's different [...] I never considered myself as a dancer cause I just do it and by just doing it you don't analyze too much. [...] So I don't know in which extent facilitate counting and breaking it down helps or repel from the goal of experiencing¹³⁴ (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-crédation, 23 mars 2024).

L'apprentissage par expérience comme approche pédagogique est au cœur de la métaphore de l'artiste, révélant une fois de plus la valeur d'expérimentation prônée comme valeur africaine-américaine par Bailer (2024) et DeFrantz et Gonzalez (2014). Il s'agit d'apprendre et de comprendre au travers de l'exploration et de l'expérience, bien plus qu'au travers d'une logique mathématique ou intellectuelle préétablie en amont de l'expérience, faisant écho à la théorie des affects qui sollicitent intuitivement des sensations, émotions et instincts en amont du cogito (Tomkins, S. 1992). Cette méthodologie et cette théorie ont été bien sûr intellectualisées par le milieu académique blanc — notamment par John Dewey (1916) et sa maxime « learning by doing » signifiant « apprendre en faisant » en français — ; mais elles ont été habitées également depuis la nuit des temps au travers du prisme expérientiel de

¹³⁴ Laissez-vous un enfant jouer et, en jouant, l'enfant apprendra où sont les limites [...] ou l'expliquerez-vous avant ? Par exemple, au basket-ball, apprendriez-vous à l'enfant comment faire rebondir le ballon ou le laisseriez-vous faire ? Pour moi, c'est là que la pratique est un peu bizarre parce que d'où je viens et comment je navigue dans la scène, c'est différent [...] Je ne me suis jamais considéré comme un danseur parce que je le fais simplement et en le faisant simplement, vous n'analysez pas trop. [...] Donc je ne sais pas dans quelle mesure le fait de faciliter le comptage et la décomposition aide ou repousse le but de l'expérience (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-crédation, 23 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

différentes communautés culturelles comme les communautés afrodescendantes (N'diaye, 2023). Harney et Moten (2013) qualifient cette méthode de « beyond teaching¹³⁵ » (p. 27) :

It is not teaching that holds this social capacity, but something that produces the not visible other side of teaching, a thinking through the skin of teaching toward a collective orientation to the knowledge object as future project¹³⁶ [...] (Harney, S et Moten, F., 2013. p. 27).

Cet engagement qui s'inscrit dans une démarche incarnée — littéralement dans la chair pour reprendre les mots des auteurs — et dans différents lieux du quotidien — les conversations informelles, les avants et après, les soirées dansantes, etc. — génère des apprentissages à l'intérieur d'un cadre social. Cette dimension sociale dépasse le cadre strict des classes et relève du domaine de l'invisible appartenant au « undercommons », soit cet espace défini par Harney et Moten induisant un patrimoine sous-jacent de la connaissance qui plonge les savoirs dans leurs contextes. Malheureusement, comme soulevés par les artistes (cf. Annexe D), les codes de l'appropriation culturelle sur la scène globale du Lindy Hop aujourd'hui ont transformé le cadre social afrodescendant de la pratique. Une intellectualisation de la démarche pédagogique pour enseignant.e comme apprenant.e est très souvent favorisée, d'où le souci de trouver des stratégies qui déploient l'apprentissage expérientiel des formes d'expression issues du genre Jazz, incluant les dimensions sociales et culturelles.

Pour ce faire, les artistes s'accordent sur l'importance d'offrir un contexte d'apprentissage qui favorise chez les étudiant.e.s le ressenti de la musique. Dee chante l'amorce de départ à ses étudiant.e.s pour qu'elles et ils intègrent le contexte musical ; Eyal se sert de différentes stratégies pédagogiques (compter, analyser, lire la musique, scatter) pour créer un cadre d'apprentissage nuancé ; Marie aide les étudiant.e.s à développer une aptitude à ressentir les phrases musicales et le temps fort Jazz :

Marie: I feel when we pursue the one in swing, we decontextualize it from the music [...] So now I help them to find the “and 8” [...] We never teach people access to the music cause we always helping them, counting them, clapping for

¹³⁵ « Au-delà de l'enseignement » (Harney et Moten, 2013. p. 27. Traduit de l'anglais par DeepL).

¹³⁶ Ce n'est pas l'enseignement qui détient cette capacité sociale, mais quelque chose qui produit l'autre côté non visible de l'enseignement, une pensée à travers la peau de l'enseignement vers une orientation collective vers l'objet de connaissance en tant que projet futur [...] (Harney, S et Moten, F., 2013 p. 27. Traduit de l'anglais par DeepL).

them. I don't want to do that anymore. If we do a choreography on a specific music, I will educate them on that. I play a song and I ask, "how many eights? What's the intro? Do you understand when we need to start? If you need counts it's two eights, if you don't need counts it's after padoudadou (she sings)" I will help them to find cues in the music. [...] They need to develop the musical skill [...] otherwise we have competition where people don't know when to go in and you should fucking now where it is [...] Musicians count where they are about to start to having an agreement, it's very rare that I will hear musician counting in the middle of the song

Eyal: Just when somebody fucks up (everyone laughs)

Marie: When the song is on, you keep time¹³⁷ (N'diaye, M & Vilner, E. Résidence de recherche-création, 23 mars 2024).

On remarque que l'approche pédagogique de Marie développe l'autonomie musicale des étudiant.e.s. Elle aide son groupe à comprendre la structure musicale des morceaux, mais aussi à marquer ce qui est valorisé dans la musique Jazz de style Swing. Grâce aux partages des artistes, il m'apparaît que cette compréhension de la temporalité de la musique et des subtilités rythmiques propres au Jazz de style Swing est le grand fondement de l'enseignement de cette forme artistique. P  dagogiquement, il faut donc être outillé pour faire honneur à l'expertise rythmique, inscrivant la démarche à l'intérieur de la culture afrodescendante. Ainsi, en tant que personne invitée dans la culture, je me dois non seulement d'apprendre ces repères et les incarner artistiquement dans ma pratique comme mentionné plus tôt (cf. Chapitre III 1.2) ; mais également de les partager à mes étudiant.e.s. Cette dimension pédagogique semble bien sûr compromise si moi-même je ne suis pas au fait des subtilités rythmiques, d'où l'importance de m'éduquer à la fois sur le travail rythmique en lui-même, mais également sur son contexte historique, politique et social. Si aujourd'hui je me sens confiante de transmettre les notions musicales de base du Jazz, j'ai entamé à l'été 2024 avec mon groupe avancé de Solo Jazz de Montréal une série d'ateliers à propos d'éléments rythmiques complexes (triolet, rythmes syncopés, maitrise du binaire et du ternaire, etc.) en

¹³⁷ Marie : J'ai l'impression que lorsque nous poursuivons le « one in swing », nous le d  contextualisons de la musique [...] Donc maintenant je les aide à trouver le « et 8 » [...] Nous n'enseignons jamais aux gens l'accès à la musique parce que nous les aidons toujours, nous les comptons, nous tapons des mains pour eux. Je ne veux plus faire cela. Si nous faisons une chorégraphie sur une musique spécifique, je les éduque à ce sujet. Je joue une chanson et je leur demande : « Combien de huit ? Quelle est l'intro ? Comprenez-vous quand nous devons commencer ? Si vous avez besoin de compter, c'est deux huit, si vous n'avez pas besoin de compter, c'est après padoudadou (elle chante) ». [...] Ils doivent développer leurs compétences musicales [...] sinon nous avons des compétitions où les gens ne savent pas quand commencer et vous devriez baisser maintenant où c'est [...] Les musiciens comptent quand ils sont sur le point de commencer pour avoir un accord, il est très rare que j'entende un musicien compter au milieu de la chanson.

Eyal : Juste quand quelqu'un fait une connerie (tout le monde rit)

Marie : Quand la chanson est en marche, vous gardez le temps (N'diaye, M & Vilner, E. Résidence de recherche-création, 23 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

toute humilité. Ces démarches pédagogiques font partie du cheminement vers la posture alliée, déployant au fil de mes actions davantage de ressources et de connaissances sur les fondements Jazz. Toutefois, dans l'élaboration de ma posture et à la lumière des partages des artistes collaborateur.ice.s (cf. Chapitre III 1.2), il me semble fondamental de conscientiser et de respecter l'identité artistique afrodescendante, vivante dans les différents styles musicaux et dansants que porte la *black culture*.

1.3 Styles musicaux et dansants afrodescendants comme outils identitaires porteurs des spécificités de la *black culture*

Durant la résidence, de nombreux styles musicaux ont été joués appelant chacun à un style de danse spécifique. Du Jazz bien sûr, mais également beaucoup d'Afrobeat, du Rhythm'n'Blues, du Compas, du Zouk, soit différents styles issus des cultures afrodescendantes. Dee Daniels Locke me demande à deux reprises si elle est obligée de jouer du Jazz et préfère danser sur d'autres styles musicaux des formes gestuelles qui lui sont plus confortables. La danseuse souhaite d'ailleurs présenter dans le cadre du Happening un solo sur de la musique Hip-Hop, sa pratique quotidienne étant davantage orientée vers ce style de musique et de danse. Il y a un va-et-vient constant entre les styles musicaux joués dans la résidence et je me rends compte que chaque artiste affectionne des styles en particulier venant d'origines familiales : Marie et Rémy le Zouk, Dee le Hip-Hop, Kouadjo l'Afrobeat, etc. Kouadjo mentionne que cette pluralité lui permet de naviguer plus aisément dans des enjeux d'identités :

Jazz music is not my entry door to music. My care about it is that a lot of things are coming from this specific era in music styles. Jazz became bebop and rhythm and blues, and rock n'roll and disco and funk [...] My take on it is really informed about whom I am [...] In France I grew up in the same parties as Ivory Coast where my dad comes from. In France they called it "tropical parties" which is a terrible name. You had hip-hop, R&B, compas, zouk, dance hall... This mix helped me to know who I am¹³⁸ (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024).

¹³⁸ Le Jazz n'est pas ma porte d'entrée dans la musique. Ce qui m'intéresse, c'est que beaucoup de choses viennent de cette époque spécifique dans les styles musicaux. Le Jazz est devenu le bebop, le rhythm and blues, le rock n'roll, le disco et le funk [...] Mon point de vue sur la musique est vraiment lié à ce que je suis [...] En France, j'ai grandi dans les mêmes fêtes que la Côte d'Ivoire, d'où mon père est originaire. En France, on appelait cela les « soirées tropicales », un nom terrible. Il y avait du hip-hop, du rnb, du compas, du zook, du dance hall... Ce mélange m'a permis de savoir qui je suis (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

Au travers de l'histoire musicale afrodescendante, du Jazz vers des sonorités davantage modernes, il y a une histoire sociale et politique qui facilite les apprentissages de Kouadjo dans son identité mixte entre la France et l'Afrique. La musique, tout comme la danse, est un prétexte pour se réunir socialement, elle favorise les rencontres et les échanges au sein de la communauté afrodescendante. Dans le contexte de l'histoire de l'esclavage, la musique et la danse ont été des outils de survivance pour les personnes afrodescendantes (Hazzard-Gordon, 1990). Rashida K Braggs (2023), chercheuse et artiste africaine-américaine, développe sur le pouvoir de la pratique artistique comme méthode africaine-américaine de guérison. Elle identifie la musique comme un camouflage de joie à la souffrance traumatique de l'esclavage. « All of these musicians have used the music to get out of oppression or to express it [...] That music is a tool for black joy, it's a tool for survival » (Braggs, R. K. 2023). La musique est exposée comme un outil créatif de survivance, mais aussi de guérison permettant au travers de la notion de transe et de réconciliation d'éclairer la valeur identitaire du Jazz pour les populations concernées.

Dans son moyen métrage intitulé *The Cry of Jazz* (1959), le réalisateur africain-américain Edward Bland expose de façon spécifique comment la structure musicale du Jazz est une transposition du quotidien de la population africaine-américaine :

The two restraining elements in Jazz are the form and the changes, they are restraining because of their endless repetition, in much the same way the N*** experiences the endless daily humiliation of American life, which bequeath them a featureless future. In conflict with the nervous gift of a featureless future is the N***'s image of himself, through glorifying the inherent joy and freedom in each present moment of life. The N*** transforms America's image of him into a transport of joy. Denied a future the joyous celebration of the present is the N*** answer to America's ceaseless attempts to obliterate him. Jazz is a musical expression of the N***'s eternal recreation of the present¹³⁹ (Bland, E., 1959).

¹³⁹ Les deux éléments contraignants du Jazz sont la forme et les changements, ils sont contraignants en raison de leur répétition sans fin, de la même manière que le N*** fait l'expérience de l'humiliation quotidienne sans fin de la vie américaine, qui lui lègue un avenir sans traits. L'image que le N*** se fait de lui-même, en glorifiant la joie et la liberté inhérentes à chaque moment présent de la vie, est en conflit avec le cadeau nerveux d'un avenir sans traits. Le N*** transforme l'image que l'Amérique a de lui en un transport de joie. Privé d'avenir, la célébration joyeuse du présent est la réponse du N*** aux tentatives incessantes de l'Amérique de l'anéantir. Le Jazz est l'expression musicale de l'éternelle recreation du présent par le N*** (Bland, E. 1959. Traduit de l'anglais par DeepL).

Chanson 11: Ella Fitzgerald - Air Mail Special (1957)¹⁴⁰

Comme l'explique Bland (1959), la pratique du Jazz devient une échappatoire à la dureté du quotidien pour la population africaine-américaine de l'époque. C'est en ce sens que la pratique artistique se transforme en outil identitaire de guérison, tant elle permet de plonger dans le moment présent et de s'absoudre, le temps d'une chanson ou d'un concert, d'un climat oppressif. La musique et les Danses Jazz offrent ainsi une opportunité aux corps noirs de transcender le traumatisme collectif, d'où l'importance de prioriser une approche qui met la dimension pratique au cœur de la démarche dans l'étude du Lindy Hop. En théorisant sur le lien de confiance permis par l'expression conjointe de la musique et de la danse (cf. Chapitre III 1.1), les artistes collaboratrice.eur.s exposent les valeurs symboliques que leurs pratiques renferment encore aujourd'hui, mettant en lumière la portée du Jazz comme outil identitaire favorisant un processus de guérison collectif. Sorties du contexte de l'esclavage, la musique et les danses permettent aujourd'hui de mieux se comprendre en tant que personne noire comme en témoigne Kouadjo dans son récit partagé ci-dessus. La connaissance pointue des différents courants artistiques de la culture afrodescendante favorise ainsi la connaissance de l'histoire diasporique au travers des différents rythmes proposés, typiques de telle ou telle région comprenant chacune des peuples afrodescendants qui ont développé leurs propres stratégies face à des réalités spécifiques, et qui se manifestent dans des particularités rythmiques et musicales. En ce sens, Kouadjo partage au sein de la résidence un son d'Afrique du Sud en mentionnant ses spécificités rythmiques syncopées et la façon dont ces dernières le touchent de façon singulière.

Morceau 12 : MFR Souls ft. DJ Maphorisa, Sha Sha, Kabza De Small - Love You Tonight (2019)¹⁴¹

Dans leur capacité inclusive, la musique et la danse deviennent des outils identitaires pour mieux reconnaître son appartenance à la *black culture*. Je suis alors témoin des couches

¹⁴⁰ Je trouve pertinent de lier Ella Fitzgerald dans une de ses chansons les plus rapides — toujours régit sous le spectre de l'improvisation — avec la citation de *The Cry of Jazz*, sous une temporalité similaire (1957 versus 1959). La capacité vocale dont fait preuve la chanteuse dans cette performance est hallucinante et traduit selon moi le sentiment de joie et de liberté qu'évoque le réalisateur dans le quotidien des personnes africaines-américaines. Dans le clip de la chanson, vous pouvez observer qu'Ella comme entité de la section mélodique (représentant la joie et la liberté ici), travaille de concert avec ses trois musiciens qui représentent la section rythmique (élément de contrainte traduisant la répétition infinie). Si vous avez trente minutes supplémentaires pour regarder le très riche documentaire d'Ed Bland, la référence est dans la bibliographie.

¹⁴¹ Kouadjo indique que les moments qui le font le plus vibrer dans cette chanson — qui touchent son âme — se trouvent à 0:59 secondes avec l'arrivée de la chanteuse dans le paysage musical, puis la ligne de chant syncopée à 1:48 minute avec « I need, I need, I need your attention » (Kouakou Kouamé, R. Communication personnelle, 16 août 2024).

identitaires que comportent ces différents styles musicaux et dansants et je suis très consciente que l'art afrodescendant n'aura jamais la même signification pour moi que pour les artistes de la diaspora. Dans ma construction de posture, je constate qu'il semble important de conscientiser qu'une signification identitaire intime est à l'œuvre pour la communauté noire quand ces styles afrodescendants sont vécus et transmis, de la même façon que l'expertise rythmique (cf. Chapitre V 1.2.2). Je souhaite ainsi renforcer mes connaissances dans la compréhension subtile des différents styles artistiques afrodescendants, afin de me situer au plus juste qu'une compréhension à l'extérieur de l'expérience noire peut me permettre. Dans la section suivante, les artistes collaborateur.ice.s développent alors davantage sur la notion d'identité, mettant en lumière une interrogation sous-jacente du phénomène d'appropriation culturelle dans notre scène globale, sur qui porte et qui a le pouvoir de transmettre l'esthétique du Lindy Hop aujourd'hui.

2. Identité plurielle et collective à la fois

Chaque artiste reconnaît que la culture d'origine du Lindy Hop est la culture africaine-américaine. Cette culture d'origine, vivante dans le groupe grâce à la présence de Dee Daniels Locke, comprend avec elle les récits d'esclavage et le contexte singulier de la genèse du Lindy Hop dans les quartiers de Harlem. Si ce contexte très spécifique est honoré par tous.te.s les autres artistes collaborateur.rice.s qui se considèrent « *guests* » — soit invité.e.s dans la culture¹⁴² —, de multiples récits générés par l'histoire de la diaspora noire sur différents continents prennent vie au travers des démarches artistiques de Kouadjo, Français d'origine ivoirienne, espagnole et italienne, de Marie N'diaye Guadeloupéenne-Française habitant en Europe, de Rémy Saminadin Guadeloupéen-Français habitant à Montréal et de Miche Love Dennery Canadienne d'origine haïtienne. Cette pluralité des histoires diasporiques réunit les

¹⁴² En anglais, le terme *guest* est attribué à une personne qui est invitée à visiter sa maison ou à participer à un événement organisé par un.e autre (Oxford Languages, 2025). Si l'histoire des Danses Jazz de Harlem démontre que les personnes blanches n'ont pas toujours été considérées comme des *cultural guests* (cf. Chapitre I 1.3), il est aujourd'hui normalisé dans notre scène de se positionner comme invitée en tant que personne blanche. Cette démarche se veut une forme de reconnaissance des inégalités raciales présentes dans la communauté, bien qu'elle soulève en tant que telle une dimension de l'appropriation culturelle. Invitée, mais par qui ? Eyal Vilner, le seul artiste collaborateur non afrodescendant de la résidence considéré comme allié artistique et politique par Kouadjo, s'est positionné dès sa présentation : « as a guest in this culture, a guest in the USA and in the community of Jazz dancing » (Vilner, E. Résidence de recherche-création, 22 mars 2024). Je lis dans sa démarche qu'en se plaçant comme invité, Eyal honore les enjeux raciaux de la scène en ne se situant pas comme unique personne détenant le savoir artistique. Je m'interroge alors si ce positionnement, né d'une intention respectueuse, mais qui renferme toutefois d'un point de vue historique une forme d'appropriation, s'inscrit ou non dans l'élaboration de ma posture alliée.

artistes sous différents aspects : culturellement, politiquement — une identité noire collective résistante à l’oppression —, artistiquement autour de la figure de l’ancêtre Jazz. Une discussion à propos de la dénomination singulière ou plurielle de la *black culture* émerge :

Rémy Kouakou Kouamé : When all the diasporic people come together, there is a common language we create. Black culture is so many parts of the world.

Marie N’diaye : It’s 2.5 million people.

Rémy Kouakou Kouamé : That doesn’t mean Africa is just one country, but we can seek what do we have in common¹⁴³ (N’diaye, M ; Koukouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024).

Il y a un désir de la part des artistes à s’identifier en tant que groupe, pour à la fois naviguer dans des enjeux identitaires de façon plus éclairée — comme observé précédemment avec le récit de Kouadjo (cf. Chapitre III 1.3) — mais également à s’identifier en tant que groupe capable de résister. En ce sens, Marie rappelle l’origine coloniale de la division des cultures afrodescendantes :

French people we are trained to think in terms of differencing and separation because that is how they (colonizers) conquered. They want us to see our differences, otherwise they cannot conquer [...] So when we say black culture we don’t say we are the same, we say we have something in common that speaks to all of us¹⁴⁴ (N’diaye, M. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024).

Dans les propos de Marie, il y a une force résistante à l’oppression hégémonique grâce au dénominateur commun « *black culture* ». Cette force culturelle et collective, qui permet la survie dans le cadre colonial, est développée également par Wynter dans *Black Metamorphosis* (s. d.) :

The paradox of black culture is that, stigmatized as the negation of the norm, it was left alone to develop alternative possibilities; to provide the ground, the basis,

¹⁴³ Rémy Kouakou Kouamé : Lorsque tous les membres de la diaspora se réunissent, nous créons un langage commun. La culture noire est présente dans de nombreuses parties du monde.

Marie N’diaye : C’est 2,5 millions de personnes.

Rémy Kouakou Kouamé : Cela ne veut pas dire que l’Afrique est un seul pays, mais nous pouvons chercher ce que nous avons en commun (N’diaye, M ; Koukouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024. Traduit de l’anglais par DeepL).

¹⁴⁴ Les Français sont formés à penser en termes de différence et de séparation parce que c’est ainsi qu’ils (les colonisateurs) ont conquis. Ils veulent que nous voyions nos différences, sinon ils ne peuvent pas conquérir [...] Donc quand nous disons culture noire, nous ne disons pas que nous sommes les mêmes, nous disons que nous avons quelque chose en commun qui nous parle à tous (N’diaye, M. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024. Traduit de l’anglais par DeepL).

for subversion of the dominant values of the hegemonic culture¹⁴⁵ (Wynter, S., s. d. p. 478).

L'expression *black culture* traduit ainsi une culture en marge, subversive, mais également collective qui unifie les communautés noires autour du globe malgré le contexte violent de l'histoire afrodescendante. Cette aspiration à l'unité collective est promulguée comme valeur panafricaine dès les années 1960 par le fondateur du courant Kwame Nkrumah (1963). Elle illustre un besoin pour les personnes issues de la diaspora noire toujours actuel, comme en témoigne Marie ci-dessus. Sous cette bannière collective d'être noir.e, reste toutefois un respect des traditions culturelles propres à chaque pays ou ethnie, dans un souci d'éviter l'effacement identitaire. Dee Daniels Locke renchérit :

I will claim you as black people, but I wouldn't pretend the history of Guadeloupe (she is from the US). So yes I understand maybe where you're from, your country and what your people went through [...] and I can relate because we are black folks. But I still don't understand your specific people necessarily¹⁴⁶ (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024).

Il s'agit d'une nuance pertinente en ce qui concerne le sujet du Lindy Hop, puisque Dee met en garde ici qu'être noir.e, bien que cela soit rassembleur sur le plan social, ne donne pas accès aux spécificités de chaque culture et ne garantit donc aucun passe-droit en ce qui concerne les connaissances spécifiques à une forme artistique. En ce sens, l'artiste revendique qu'il faut prendre le temps d'étudier le contexte et les intentions des créateurs et créatrices du Lindy Hop avant de pouvoir s'en amuser : « just mentioned that something (the slavery) happened and then moving on is not the best way to respect the art form¹⁴⁷ » (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024). Le respect de la forme artistique a été un enjeu majeur de la résidence. Il a été abordé à de multiples reprises et sous différentes facettes, chaque artiste vivant le concept de respect de son propre point de vue situé sur le

¹⁴⁵ Le paradoxe de la culture noire est que, stigmatisée comme la négation de la norme, elle a été laissée seule pour développer des possibilités alternatives, pour fournir le terrain, la base, pour la subversion des valeurs dominantes de la culture hégémonique (Wynter, Traduit de l'anglais par DeepL).

¹⁴⁶ Je vous considère comme des noirs, mais je ne prétends pas connaître l'histoire de la Guadeloupe (elle vient des États-Unis). Alors oui, je comprends peut-être d'où vous venez, votre pays et ce que votre peuple a vécu [...] et je peux m'identifier à vous parce que nous sommes des noirs. Mais je ne comprends toujours pas votre peuple en particulier (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

¹⁴⁷ « Mentionner simplement que quelque chose (l'esclavage) s'est produit et passer à autre chose n'est pas la meilleure façon de respecter la forme d'art » (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

spectre diasporique ou blanc en ce qui concerne Eyal. Un débat très riche s'est alors cristallisé le premier jour de la résidence autour des enjeux d'expressions individuelles.

2.1 De l'expression individuelle à l'effacement

Dans son atelier partagé aux autres artistes, Dee, Africaine Américaine, relate de façon très touchante les récits de danse dans son contexte familial (cf. Annexe C 2). Musique en *back-ground*, l'artiste partage les esthétiques corporelles des membres de sa famille en passant par son père, sa mère et sa grand-mère.

*Morceau 13 : Martha Reeves & the Vandellas - Jimmy Mack (1967)*¹⁴⁸

Dee indique que sa mère, élevée dans le sud des États-Unis, faisait toujours la même chose peu importe la chanson. Elle exécute alors des hésitations en charleston (répétition de *touch* et de *step*) comprenant des rotations internes et externes des pieds en maintenant une posture très verticale. Puis, elle effectue de grands mouvements de bras faisant soit des cercles dans l'espace — une main traçant l'espace et l'autre à la taille —, soit des mouvements d'extension centrifuges avec des tours de poignets. Dee décrit le style de sa mère comme une femme « portant des gants blancs ». En revanche, son père observait une mobilité de la colonne vertébrale et un ancrage au sol déployé. Elle l'imité en pliant les articulations du bassin, genoux et chevilles et en mobilisant sa colonne vertébrale sur les trois plans de mouvement (sagittal, frontal, transversal), faisant notamment rouler son bassin et propulsant sa cage sur le plan sagittal. Dee indique alors avoir été imprégnée par cette mobilité dans son propre style et invite les autres artistes à explorer ladite mobilité pour la suite de son atelier. La danseuse termine alors de démontrer les « moves » des différents membres de sa famille et leurs façons singulières de danser, entrecoupés d'éléments contextuels sur le type de pratique qu'ensemble ils et elles observaient :

When I was younger, we were dancing in the basement after dinner [...] Ultimately we were doing what today we're calling a jam circle, except it was just with my brothers and me, my mum and my dad [...] When I grew up, when it was my turn, of course, I was mimicking my parents and my grandmother when they

¹⁴⁸ Voici le morceau partagé par l'artiste lors de sa démonstration. Martha Reeves (1941- toujours vivante) est une chanteuse africaine-américaine qui a oeuvré principalement dans le milieu du Rhythm'n Blues, puis de la musique Pop.

would do ultimately Lindy Hop in the basement. [...] The ideology of my parents being like “what do you have to say?” really influenced me¹⁴⁹ (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-création, 22 mars 2024).

Ce témoignage est une source de connaissance culturelle précieuse. Il s’agit d’un cadre familial de danse transmis de façon générationnelle dans le contexte africain-américain aux   tats-Unis, constituant le pan des archives les plus situées auxquelles nous avons accès aujourd’hui. Il évoque une pratique quotidienne de la danse, dans un contexte familial, orientée vers l’expression individuelle. Le fait d’entendre que cette expression est une idéologie pour Dee et sa famille, est très contrastant avec la scène d’aujourd’hui où les codes ont été format  s à la recherche d’homogénéité plus que d’individualité comme en témoigne les artistes collaborateur.ice.s tout au long de la résidence. Ce témoignage permet de situer la pratique du Lindy Hop autrement. Dee renchérit :

I remembered my first Lindy Hop classes and somebody said “you’re saying too much, you don’t say that, you do what you told to do” those exact words. They asked me to pull out things, “don’t move your hips” “don’t move your butt like that” “don’t put those hip-hop moves”¹⁵⁰ (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-création, 22 mars 2024).

Il y a donc un gouffre entre cette valeur d’expression individuelle située à l’intérieur de la culture d’origine et le type d’expression — et de pédagogique dans le cadre de cette citation — mis en place dans la scène actuelle. Dee rapporte qu’elle a dû s’habituer au contexte actuel de la scène : « in the mainstream Lindy Hop circuit, I have to check myself a little bit cause it’s a very specific aesthetic that gets elevated in the scene¹⁵¹ » (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-création, 22 mars 2024). Je trouve poignant d’observer que le phénomène d’appropriation culturelle a non seulement modélisé de nouvelles valeurs et une nouvelle esthétique du Lindy Hop, d’autant que les porteur.euse.s de traditions actuel.le.s s’ajustent

¹⁴⁹ Quand j’étais plus jeune, nous dansions dans le sous-sol après le dîner [...] En fin de compte, nous faisions ce que nous appelons aujourd’hui un cercle de jam, sauf qu’il n’y avait que mes frères et moi, ma mère et mon père [...] Quand j’ai grandi, quand c’était mon tour, bien sûr, j’imitais mes parents et ma grand-mère quand ils faisaient finalement du Lindy Hop dans le sous-sol. [...] L’idéologie de mes parents, qui étaient du genre « qu’est-ce que tu as à dire ? », m’a vraiment influencé (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-création, 22 mars 2024. Traduit de l’anglais par DeepL).

¹⁵⁰ Je me suis souvenue de mes premiers cours de Lindy Hop et de quelqu’un qui m’avait dit « tu en dis trop, tu ne dis pas ça, tu fais ce qu’on te dit de faire ». Ils m’ont demandé de sortir des choses, « ne bouge pas tes hanches » « ne bouge pas tes fesses comme ça » « ne mets pas ces mouvements hip-hop » (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-création, 22 mars 2024. Traduit de l’anglais par DeepL).

¹⁵¹ « Dans le circuit du Lindy Hop, je dois me contrôler un peu parce que c’est une esthétique très spécifique qui est élevée dans la scène » (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-création, 22 mars 2024. Traduit de l’anglais par DeepL).

constamment pour rentrer dans ce nouveau moule qu'ils et elles n'ont pas choisi.e.s. Ce phénomène d'effacement, identifié par Vergès (2018 et *al.*) comme nécessaire à conscientiser dans l'adoption d'une posture décoloniale (cf. Chapitre 1 2), m'a forcé à me situer en prenant conscience de ce que je qualifiais de beau et de bien et si cela était en adéquation avec les valeurs de la culture africaine-américaine. Le cheminement entamé vers la posture alliée a ainsi modifié le choix de mes modèles stylistiques. Si par le passé je m'étais inspirée de l'esthétique (comprenant les valeurs communes générales) et des stylistiques (comprenant les styles personnels) des artistes pionnier.e.s du Lindy Hop — notamment celles et ceux de la seconde génération de danseur.euse.s grâce à au travail entourant mon mémoire de maîtrise — je réalise aujourd'hui l'importance de chercher des modèles actuels afrodescendants. Quand j'ai débuté mon apprentissage du Lindy Hop, je percevais autrement les enjeux raciaux n'identifiant pas vraiment les couleurs de peaux et m'inscrivant dans la perpétuation du daltonisme racial¹⁵² (Glazer et Liebow, 2021). J'avais alors développé un biais contre certain.e.s artistes afrodescendant.e.s qui ne se moulaient pas aux valeurs eurocentrées promulguées majoritairement par la scène, traduisant une forme de pensée coloniale chez moi :

La pensée coloniale [...] véhiculée par celui qui, se trouvant en difficulté face au monde inconnu qui se déploie devant lui, se sert de son pouvoir pour hiérarchiser les visions et les postures, les idées et les pensées afin de toutes les dominer (D'de Kabale et *al.*, 2018. p. 63).

Mon discours interne classait certain.e.s artistes afrodescendant.e.s de la scène comme « moins bons » ou « moins bonnes » et vu que j'admirais en même temps certain.e.s artistes afrodescendant.e.s, je n'avais pas fait de corrélation raciale. C'est en distinguant les valeurs esthétiques africaines-américaines versus eurocentrées (cf. Chapitre III 2.1.2) que j'ai commencé à percevoir « le beau » et « le bien » autrement. J'ai commencé à chercher autre chose que la précision de l'équilibre, le placement anatomique, la dextérité dans le jeu de jambes ou dans la capacité à tourner. J'ai toujours eu un faible pour la musicalité de l'improvisation, l'habileté rythmique et le déploiement du groove ; mais au début de mon

¹⁵² « Le quatrième aspect de la psychologie blanche est l'idéologie du colorblindness (Bonilla-Silva 2017). Selon cette idéologie, (i) le racisme est un problème du passé qui a été largement surmonté, et (ii) les discussions continues sur la race menacent de saper l'égalité raciale (Mazzocco 2017) (...) Plutôt que d'attribuer ces disparités au racisme, l'idéologie du colorblindness les attribue à des dynamiques non raciales, et encourage donc les Américains blancs à mal interpréter les preuves de l'injustice raciale comme des preuves de quelque chose d'entièrement différent » (Glazer, T et Nabina, L. 2021. p. 54. Traduit de l'anglais par DeepL).

apprentissage, j'avais aligné ces concepts à la même hauteur que ceux du placement technique. En interrogeant les valeurs du Jazz et en écoutant les récits de personnes afrodescendantes comme celui de Dee ci-dessus, j'ai commencé à modifier mon regard. Je me suis mise à apprécier l'approche de certain.e.s artistes que je boudais et j'ai découvert d'autres artistes inconnu.e.s jusqu'alors, desquel.le.s je me suis inspirée. Mon voyage m'a incité à explorer davantage les esthétiques et stylistiques de Dee Daniels Locke, Latasha Barnes, Marie N'diaye, Kanini Kiiru, Rémy Saminadin, Miche Love Dennery, Travis Knights, Tyedric Hill, Raoul Wilke, Brandon Barker, Chisomo Selemani, Josette Wiggan et Jamica Zion. Sous une perspective éthique décoloniale, j'ai alors cherché à comprendre mes sensibilités esthétiques. J'ai ainsi pu identifier ce qui appartenait à mes biais ou bien à mes goûts, en les différenciant de manière éclairée. Une évolution de ma posture qui m'a forcé à réfléchir davantage aux valeurs eurocentrées.

2.1.2 Un effacement de valeurs africaines-américaines au profit de valeurs eurocentrées

L'effacement de l'expression individuelle afrodescendante n'a pas laissé place à un vide, mais bien à un remplacement de nouvelles « valeurs eurocentrées », pour reprendre le terme employé par Marie et Dee. Il y a alors une incompréhension de ces nouvelles valeurs, qui ne sont pas ou peu conscientisées, ni adressées et qui font en sorte que les artistes afrodescendant.e.s ne se reconnaissent plus dans cette nouvelle esthétique du Lindy Hop. Dee explique :

We need to know what are the mainstream values that are building the meritocracy and I think it's been a problem, particularly when it's been appropriative from a black culture. As soon as you put black people into the Eurocentric values, we no longer get to like be seen unless we're chosen in a specific way: fetishize or whatever¹⁵³ (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-crédation, 23 mars 2024).

L'incompréhension et la colère sont palpables dans les propos de Dee, l'excluant de ses propres traditions familiales remplacées par des codes non désirés. Ses propos m'ont alors fait

¹⁵³ Nous devons savoir quelles sont les valeurs dominantes qui construisent la méritocratie et je pense que c'est un problème, en particulier lorsqu'il s'agit de s'approprier une culture noire. Dès que l'on intègre les noirs dans les valeurs eurocentriques, nous ne pouvons plus être vus à moins d'être choisis d'une manière spécifique : fétichisés ou autre (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-crédation, 23 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

réaliser qu'en tant que chercheuse travaillant sur le Lindy Hop, il était pertinent d'identifier ces valeurs eurocentrées pour pouvoir les dénoncer ou du moins en prendre conscience et ainsi participer à un éventuel changement respectueux pour les artistes issu.e.s de la culture d'origine. J'ai ainsi dressé une liste d'éléments artistiques et pédagogiques appartenant au patrimoine des valeurs eurocentrées grâce aux témoignages des artistes présent.e.s à la résidence (cf. Annexe D). Cette liste, employée comme une ressource participant à ma prise de conscience, me guide ainsi dans l'élaboration de ma posture alliée. En ce sens, Marie rappelle l'importance de conscientiser les biais de cette nouvelle culture en charge : « the problem is that all of the things have bias and were defined according to the majority in the room, which is white people now¹⁵⁴ » (N'diaye, M. Résidence de recherche-crédation, 23 mars 2024). Elle mentionne alors l'exemple très spécifique des compétitions où les critères des juges ne sont jamais explicités, favorisant un maintien aveugle des biais à l'œuvre :

I want to know what people are judging. We never ever said "I judge this", "I value this". I don't need to know who is judging, I just need to know where the biases are. I want to know where are the biases in our scene¹⁵⁵ (N'diaye, M. Résidence de recherche-crédation, 23 mars 2024).

La demande de Marie est limpide : connaître les biais pour comprendre les valeurs à l'œuvre dans la communauté actuelle. Cette compréhension m'apparaît alors comme une charge collective pour les personnes non racisées de notre communauté, afin de mettre en lumière nos biais et de les dénoncer. Étant française, j'ai un pouvoir d'agir dans l'accomplissement de cette tâche souhaitant développer un travail introspectif et réflexif de déconstruction sur ma culture et ses manifestations de colonialité en 2026 (cf. Chapitre IV 2). Du point de vue de la méthode, au-delà d'aller à la rencontre des coutumes et pratiques afrodescendantes, le regard analytique sur ma propre histoire m'apparaît comme fondamental dans la mise en place de ma posture alliée. La première mission-action de cette posture référant à la déconstruction des biais et des privilèges doit englober cette approche historique et culturelle, éclairant mon

¹⁵⁴ « Le problème, c'est que toutes les choses sont biaisées et ont été définies en fonction de la majorité présente dans la salle, c'est-à-dire les blancs aujourd'hui » (N'diaye, M. Résidence de recherche-crédation, 23 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

¹⁵⁵ Je veux savoir ce que les gens jugent. Nous n'avons jamais dit « je juge ceci », « j'estime ceci ». Je n'ai pas besoin de savoir qui juge, j'ai juste besoin de savoir où sont les préjugés. Je veux savoir où sont les préjugés dans notre scène (N'diaye, M. Résidence de recherche-crédation, 23 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

patrimoine eurocentré, mais aussi les valeurs que je souhaite défendre de façon libre et éclairée.

Dans la scène globale de Lindy Hop aujourd'hui, il faut savoir que les compétitions sont une pratique très répandue qui dictent bien souvent quel.le.s danseur.euse.s sont à suivre ou doivent être engagé.e.s pour enseigner dans les festivals et éventuellement voyager le monde. La compétition offre un coup de projecteur propulsant l'artiste danseur.euse vers une situation de popularité, mais aussi de pouvoir. Ainsi, en n'embrassant pas les valeurs eurocentrées appliquées majoritairement et de façon implicite aux critères de juges de nos jours, les compétiteur.rice.s se coupent d'une potentielle reconnaissance dans la scène et du statut de pouvoir qui vient avec, comme mentionné par Marie et Dee précédemment. Tant que les personnes juges ne valorisent qu'une dimension culturelle singulière à l'expérience blanche, un rapport de force se crée entre les individu.e.s de la scène selon leurs origines et le type de valeurs promulguées (cf. Annexe D 5). Cela affecte l'essence des Danses Jazz de Harlem en leurs qualités de danses noires, puisque les critères de jugement orientent, modifient et parfois dénaturent l'esthétisme, la technique et les stylistiques originales de ces danses. Toutefois, depuis 2022, marqué par le retour aux activités post-pandémiques, j'observe une plus large présence des personnes racisées sur les bancs des juges. De multiples événements font l'effort d'inviter des membres de la culture, afin qu'elles et ils partagent leurs regards et critères sur ce qui est proposé de nos jours. Cependant, malgré ces efforts, on ne peut nier que ce rapport inégal — et donc de force — favorise l'effacement des corps noirs au profit des corps blancs dans la scène, tant la majorité dans la pièce reste blanche.

2.1.3 Un effacement des corps noirs

Marie corrobore les propos de Dee (cf. Chapitre III 2.1.2) en mentionnant qu'au-delà de l'effacement culturel, il y a un effacement des corps noirs dans la scène aujourd'hui :

When you're in a heavily appropriated art form, there is an active way of erasure of black bodies. It's something that has happened and continues to happen and will continue to happen if we don't have that in mind. [...] I competed not because I like competing, but just because at one point I was the only black women [...] The first thing we need to do is to realize that there is a space where

we are not welcome, and this space is practicing an art form that is coming from black culture. Black culture is welcome but not black bodies. Some are welcome in the space and others don't. [...] It's not an equitable world. If I come and do what I want, I will be nicely and easily pushed away so quickly. And that happens so many times already. [...] So many black women left because there was not space for them, they were told to not be themselves in that space. [...] So many people told me not to move my hips. Who the fuck is the hip police? Who said you can't? [...] There is an erasure of black bodies in movement in this black art form. We need representation¹⁵⁶ (N'diaye, M. Résidence de recherche-création, 22 mars 2024).

La muselière de l'expression artistique s'étend ainsi au simple fait d'être et d'exister en tant que personne noire dans cette scène. Si de nos jours les valeurs de cultures africaines-américaines essayent d'être mises en avant au travers du mouvement de réaffirmation collectif, Marie mentionne que certains corps noirs restent évacués de l'équation. J'ai été très émue par le témoignage de Marie lors de la résidence, sentant pendant de longs mois par la suite une paralysie à l'idée de commenter ses propos dans le cadre de cette thèse. Des élans de *white guilt* — culpabilité blanche en français, qui s'exprime quand des blancs se rendent compte qu'ils et elles perpétuent le racisme ou bénéficient du privilège blanc non mérité (Vinsky, J. 2019) — ont émergé en moi à ces paroles particulières. Un sentiment qui a bercé mon cheminement vers la posture alliée et qui encore aujourd'hui ressurgit de façon récurrente (cf. Chapitre IV 2). Lorsque j'ai entendu Marie, je me suis sentie coupable parce que je suis une femme, une femme blanche, qui ne s'est jamais sentie insultée ou brim  e artistiquement dans la scène globale du Lindy Hop. Je me suis sentie coupable également, car je connais la réalité de la scène et je sais que Marie a raison, que les femmes noires sont en minorité, qu'elles quittent souvent l'espace et parfois ne reviennent jamais. J'avais l'impression d'être complice de son malheur. Avec du recul, j'arrive à conscientiser que ce n'est pas par rapport à moi et je perçois comment ce sentiment de culpabilité initial permet dans un second temps de se mettre en action afin d'entreprendre des démarches pour faciliter

¹⁵⁶ Lorsque vous êtes dans une forme d'art fortement appropriée, il y a une manière active d'effacer les corps noirs. C'est quelque chose qui s'est produit, qui continue de se produire et qui continuera de se produire si nous ne gardons pas cela à l'esprit. [...] J'ai concouru non pas parce que j'aimais la compétition, mais simplement parce qu'à un moment donné, j'étais la seule femme noire [...] La première chose à faire est de réaliser qu'il y a un espace où nous ne sommes pas les bienvenus, et cet espace est la pratique d'une forme d'art qui provient de la culture noire. La culture noire est la bienvenue, mais pas les corps noirs. Certains sont les bienvenus dans cet espace et d'autres non. [...] Ce n'est pas un monde équitable. Si je viens et fais ce que je veux, je serai gentiment et facilement repoussée. Et cela s'est déjà produit à maintes reprises. [...] Tant de femmes noires sont parties parce qu'il n'y avait pas de place pour elles, on leur a dit de ne pas être elles-mêmes dans cet espace. [...] Tant de gens m'ont dit de ne pas bouger mes hanches. Qui est cette putain de police des hanches ? Qui a dit que vous ne pouviez pas ? [...] Il y a un effacement des corps noirs en mouvement dans cette forme d'art noir. Nous avons besoin de représentation (N'diaye, M. Résidence de recherche-création, 22 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

la présence des corps noirs dans la scène (cf. Chapitre IV 2.2). Le traitement de ma culpabilité reste toutefois un défi majeur de mon problème de recherche ; j'y reviendrai dans un chapitre ultime attrayant davantage au déploiement de ma posture (cf. Chapitre IV 2 ; 2.1 ; 2.2 ; 2.2.1). En tant que membre de la scène, j'observe l'évolution lente, mais progressive, de l'acceptation collective d'une multiplicité de corps dans notre communauté. Les partages d'histoire situés, les déconstructions personnelles, les invitations aux échanges et aux dialogues mettent progressivement en place une jachère pour une communauté davantage inclusive. Toutefois, comme en témoigne Marie et Dee dans la section suivante, le chemin reste encore long et les expériences traumatiques du passé dans cette scène laissent des traces encore fortes sur ses membres, notamment féminins.

2.1.4 Un effacement des femmes noires

La muselière de l'expression artistique se durcit pour les femmes noires sur laquelle le concept de patriarcat alourdit la situation. Dee partage le sentiment de Marie en dénonçant qu'au-delà de l'isolement vécu par la perpétuation des valeurs eurocentrées dans le Lindy Hop, elles ne sont pas soutenues non plus par les hommes afrodescendant.e.s de la communauté :

Even the black dudes are not helping us, they don't help us, they don't talk to us, don't do shit with us, don't post videos with us. Even the black dudes are not helping us and they go around to complain about their own issues as if they were the ultimate victims but we are the minority of the minority, of gender and color [...] that is so, so, problematic [...] I want to be there and I don't tend to be there cause I have a career, I can't have a career and be a professional dancer, I don't have this privilege, I just don't, I need to be working. And a lot of black women are in this situation. We don't always need financial support but we have other glass ceiling that stops us from participating, I carry a fucking weight for the whole of them¹⁵⁷ (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-crédation, 23 mars 2024).

¹⁵⁷ Même les mecs noirs ne nous aident pas, ils ne nous aident pas, ils ne nous parlent pas, ils ne font rien avec nous, ils ne postent pas de vidéos avec nous. Même les mecs noirs ne nous aident pas et ils se plaignent de leurs propres problèmes comme s'ils étaient les victimes ultimes, alors que nous sommes la minorité de la minorité, de genre et de couleur [...] c'est tellement problématique [...] Je veux être là et je n'ai pas tendance à être là parce que j'ai une carrière, je ne peux pas avoir une carrière et être une danseuse professionnelle, je n'ai pas ce privilège, je n'ai tout simplement pas, j'ai besoin de travailler. Et beaucoup de femmes noires sont dans cette situation. Nous n'avons pas toujours besoin d'un soutien financier, mais nous avons d'autres plafonds de verre qui nous empêchent de participer, je porte un putain de poids pour l'ensemble d'entre elles (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-crédation, 23 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

C'est un cri du cœur. Un cri du cœur douloureux, de se sentir à ce point isolée et surtout repoussée, par l'hégémonie, mais aussi par une partie de sa propre communauté. Je suis également sensible au fait que la réalité économique de Dee ne lui permette pas de vivre de la danse, bien que l'envie soit manifestement présente et bien qu'elle soit porteuse de traditions du Lindy Hop. Je constate un déséquilibre aujourd'hui dans la maîtrise du pouvoir dû à l'appropriation culturelle et plus largement à une société patriarcale et capitaliste (Batty, 2020). Ces poids systémiques enfoncent certaines personnes, jusqu'à les étouffer. C'était encore plus émouvant de recevoir ces paroles du fait que Dee partageait ce témoignage difficile aux hommes noirs présents dans la résidence, notamment à Kouadjo, très impliqué dans la scène globale. Il les entend puis corrobore leur propos « as much I had more opportunities than the two ladies here (Marie and Dee), I never felt myself 100% in that space¹⁵⁸ » (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024). Une réalité difficile pour les artistes racisé.e.s œuvrant sur la scène globale du Lindy Hop se dessine au travers de ces témoignages, notamment pour les femmes noires qui se trouvent « au bout de la ligne » comme mentionnées par Dee. Le manque de représentation noire les met dans une position vulnérable, où il n'est pas possible d'être soi-même. La majorité blanche écrase l'expression de soi en effaçant divers styles personnels à chacun.e et s'unit, au contraire, autour de codes et de repères esthétiques normés à son goût. Une réalité qui force les artistes noir.e.s à mener un combat politique sans relâche en matière de représentation, mais également en matière de valeurs artistiques.

*Morceau 14 : Nina Simone - I Wish I Knew How It Would Feel to Be Free (1967)*¹⁵⁹

2.2 De l'expression à l'appropriation

Si l'expression individuelle est valorisée dans les fondements de la culture africaine-américaine — comme observée dans le témoignage de Dee (cf. Chapitre III 2.4) —, elle n'efface en rien le socle des fondations propres au Jazz selon la danseuse. Issu du milieu du

¹⁵⁸ « Autant j'ai eu plus d'opportunités que les deux dames ici (Marie et Dee), autant je ne me suis jamais senti à 100% dans cet espace » (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

¹⁵⁹ Cette chanson écrite en 1967 par Billy Taylor (1921-2010) et Dick Dallas (non trouvé), a été reprise la même année par la chanteuse Nina Simone (1933-2003) et popularisée comme hymne pour la lutte des droits civiques aux États-Unis dans son album *Silk & Soul*. Cette chanson et ses paroles me touchent beaucoup du fait de la poésie et de la sensibilité qui y résident, ainsi que du message politique fort. Référez vous à l'annexe G pour lire les paroles en français.

Hip Hop et invité dans la culture africaine-américaine, Kouadjo mentionne comment l'expression individuelle se traduit pour lui :

In Hip Hop you don't want to look like anybody [...] You want to make it yours. That's to me what appropriation means. I'm not saying it's right or wrong. My view is that if you try to reproduce something without trying to taking it somewhere else, it's tasteless. Why would you like to dance as somebody a hundred years ago? I don't want to lose my personality and my background especially¹⁶⁰ (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024).

Dans les paroles de Kouadjo, il y a une volonté de faire évoluer la forme artistique. Il y a une tolérance à faire bouger les codes originaux pour s'approprier un style et une matière gestuelle. Dee le met alors en garde sur ses méthodes d'appropriation : « How are you sure that the way you appropriating is appropriate?¹⁶¹ » (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024). Issue de la culture africaine-américaine d'origine du Lindy Hop, Dee est inquiète de l'effacement culturel que la position de Kouadjo implique :

This era came to be this era cause of black culture. Do we actually know the values of black culture and what are we saying in our actions in the Lindy Hop circuit? [...] We say these words like we fucking know what we're talking about and I feel sometimes that is not the case [...] Jazz and the following dances related to it happens because of black culture. Not understanding that, not investing that hurts us. Understanding the art form and why people made the choices they did and how we can capitalize on that. If we don't understand why the choices were then, how can we capitalize on it to keep the art form? If we don't do that, the art form becomes "who we are" and "whom we bring on the table". I'm worried about that as a person who I would say whose art form it is¹⁶² (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024).

¹⁶⁰ Dans le hip-hop, on ne veut ressembler à personne [...] On veut se l'approprier. C'est ce que signifie pour moi l'appropriation. Je ne dis pas que c'est bien ou mal. Je pense que si vous essayez de reproduire quelque chose sans essayer de l'emmener ailleurs, c'est une perte de goût. Pourquoi voudriez-vous danser comme quelqu'un d'il y a cent ans ? Je ne veux pas perdre ma personnalité et mon passé surtout (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

¹⁶¹ « Comment êtes-vous sûr que la manière dont vous vous appropriez est appropriée ? » (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

¹⁶² Cette époque est née de la culture noire. Connaissons-nous vraiment les valeurs de la culture noire et que disons-nous dans nos actions dans le circuit du Lindy Hop ? [...] Nous disons ces mots comme si nous savions de quoi nous parlons, et j'ai l'impression que ce n'est pas toujours le cas [...] Le Jazz et les danses qui y sont liées sont le fruit de la culture noire. Ne pas comprendre cela, ne pas investir cela nous fait du mal. Comprendre la forme d'art et pourquoi les gens ont fait les choix qu'ils ont faits et comment nous pouvons capitaliser sur cela. Si nous ne comprenons pas pourquoi les choix ont été faits, comment pouvons-nous en tirer parti pour préserver la forme d'art ? Si nous ne le faisons pas, la forme d'art devient « ce que nous sommes » et « ce que nous apportons sur la table ». Cela m'inquiète en tant que personne dont je dirais que c'est la forme d'art (Daniels Locke, D. 2Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

Dee manifeste un besoin de compréhension du Lindy Hop, dans son contexte original. Comme observé précédemment (cf. Chapitre III 2.1), le contexte d'appropriation culturelle dans la scène globale actuelle incite grandement l'effacement des valeurs africaines-américaines. Modeller les valeurs à sa « personnalité » et son propre « background » comporte ainsi le risque de renforcer l'effacement déjà en place. Il est intéressant d'observer que des enjeux identitaires sont de nouveau à l'œuvre ici, car si Dee est inquiète de l'effacement des valeurs de son peuple, Kouadjo emploie l'expression conjointe du Jazz et du Hip Hop pour définir sa posture artistique. Les identités s'entrechoquent d'une certaine façon. Je réalise alors que la puissance de l'expression individuelle puise sa force dans une nécessité identitaire. L'histoire douloureuse et éclatée de la diaspora invite aujourd'hui les artistes afrodescendant.e.s à affirmer d'où ils et elles viennent, malgré l'inconnu identitaire ou bien les oppressions subies sur l'identité. Il y a ainsi un besoin d'honorer l'expression identitaire dans la pratique du Lindy Hop, qui s'est diluée dans la scène actuelle à cause du phénomène d'appropriation culturelle. Toutefois, comme le rappellent Dee et Marie, ce besoin ne doit pas effacer les codes esthétiques et les valeurs culturelles mis en place par les pionnières et les pionniers du style.

2.3 Préservation versus modernité du genre Jazz

Naviguer dans le concept d'expression identitaire plurielle est un défi qui reflète finalement l'histoire du Jazz et ses multiples ramifications. Aujourd'hui, les Danses Jazz de Harlem sont portées par différentes identités, observé avec la simple réunion des personnes présentes dans la résidence. L'expression identitaire peut ainsi être un synonyme d'évolution de ces danses, comme en témoigne Kouadjo au travers de sa pratique alliant *Street Dance* et Jazz : un débat autour de la préservation du genre Jazz et son évolution est ainsi soulevé. Marie reformule alors dans ses mots l'importance de connaître la forme artistique en premier lieu avant de pouvoir innover :

What about the art form itself? [...] Do you know the art form? Can you say you know Jazz? People spend 5 minutes with it and feel they can innovate. How much time do you spend with Jazz? Practicing Jazz, embracing Jazz, listening to the music, talking to the elders or other practitioners who embody Jazz, composers, singers, musicians. [...] That's something sad for me (that people don't take this

time) cause Jazz is fucking cool¹⁶³ (N'diaye, M. Résidence de recherche-création, 22 mars 2024).

Ce temps dédié à la pratique et à la compréhension contextuelle et culturelle du genre est une invitation pour chaque membre de la scène globale de Lindy Hop à s'intéresser aux fondements de cette pratique sociale. Cela ne signifie pas toutefois qu'aucune évolution ne peut se manifester en Lindy Hop de nos jours. Lorsque Kouadjo émet l'hypothèse : « I think we can touch the art form even if we're not from the culture if it's well intended [...] It's about how we do it¹⁶⁴ » (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-création, 22 mars 2024), tout le monde acquiesce dans l'espace. Une distinction, qu'en tant qu'artiste-chercheuse j'estime fondamentale, est alors décrite par Marie en ce qui concerne l'esthétique versus la stylistique :

I think the term aesthetic is now understood as style, like my personal style. This is not aesthetic, it's my decision of embodying this aesthetic. Aesthetic is understanding many aspects of the art form and what essential in it. From that essence, I choose my style. But when I start to cherry-pick things very much from the art form [...] I see now dancers who brings a House groove in their Lindy Hop and I ask why? Cause now you're taking a House class?¹⁶⁵ (N'diaye, M. Résidence de recherche-création, 22 mars 2024).

Marie dénonce ainsi une confusion entre l'esthétique et la stylistique. L'esthétique — soit le grand tout, la famille, le genre sur lesquelles reposent les cinq valeurs africaines-américaines applicables au Lindy Hop promulguées par Bailer (2024) : l'improvisation, l'expérimentation, l'ancrage musical, l'expression de soi et la communauté — peut regrouper une multitude de styles en son sein. Chaque membre de la scène globale est alors amené à développer son style personnel, une identité singulière respectueuse de l'esthétisme global du Lindy Hop. L'enjeu

¹⁶³ Qu'en est-il de la forme d'art elle-même ? [...] Connaissez-vous la forme artistique ? Pouvez-vous dire que vous connaissez le Jazz ? Les gens passent 5 minutes avec et pensent qu'ils peuvent innover. Combien de temps passez-vous avec le Jazz ? En pratiquant le Jazz, en embrassant le Jazz, en écoulant la musique, en parlant avec les anciens ou d'autres praticiens qui incarnent le Jazz, les compositeurs, les chanteurs, les musiciens. [...] C'est quelque chose de triste pour moi (que les gens ne prennent pas ce temps) parce que le Jazz c'est putain de cool (N'diaye, M. Résidence de recherche-création, 22 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

¹⁶⁴ « Je pense qu'on peut toucher la forme d'art même si on n'est pas de la culture si c'est bien intentionné [...] Il s'agit de la façon dont on le fait » (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-création, 22 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

¹⁶⁵ Je pense que le terme « esthétique » est maintenant compris comme un style, comme mon style personnel. Ce n'est pas de l'esthétique, c'est ma décision d'incarner cette esthétique. L'esthétique consiste à comprendre les nombreux aspects de la forme d'art et ce qui est essentiel dans cette forme d'art. C'est à partir de cette essence que je choisis mon style. Je vois maintenant des danseurs qui intègrent un groove house dans leur Lindy Hop et je me demande pourquoi. Parce que maintenant vous ne prenez pas un cours de house ? (N'diaye, M. Résidence de recherche-création, 22 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

de la transmission devient alors une discussion importante puisque l'esthétique, pour maintenir son inscription au cœur du patrimoine afrodescendant, doit être portée par celles et ceux qui incarnent ses fondements culturels et politiques. Or, au travers de l'histoire du Jazz et de divers courants artistiques africains-américains (Blues, B-Boy and B-Girl, Waacking, etc), les différentes couches d'appropriation ainsi que sa commercialisation dans l'industrie blanche ont malmené cette identité culturelle, invitant à se demander aujourd'hui qui a le pouvoir de transmettre cette esthétique.

2.4 Qui porte et qui a le pouvoir de transmettre l'esthétique du Lindy Hop ?

La question de cette section devient fondamentale pour éclairer les enjeux à l'œuvre sur la scène globale du Lindy Hop. Si les artistes africain.e.s-américain.e.s au travers d'un processus de transmission générationnelle avaient aujourd'hui le pouvoir d'être les gardien.ne.s de la transmission de référence de l'esthétique du Lindy Hop, la scène internationale serait manifestement différente de ce qu'elle est aujourd'hui. Les artistes évoquent *a cultural gap*, un écart entre les origines africaines-américaines et la représentation de ces artistes sur la scène actuelle, comme observé précédemment dans le remplacement des valeurs africaines-américaines par des valeurs eurocentrées (cf. Chapitre III 2.1.2). Or, « this gap causes all the problems of the scene today¹⁶⁶ » selon Kouadjo (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024). Ce manque général de représentation — qu'il s'agisse de corps noirs qui font partie ou non de la culture d'origine, comme mentionnés précédemment par Marie (cf. Chapitre III 2.1.3) — laisse ainsi le pouvoir de transmission, soit à des personnes blanches, soit à des artistes afrodescendant.e.s invité.e.s dans la culture africaine-américaine. Dee rappelle ainsi à Kouadjo que ses actions, du fait du pouvoir qu'il détient sur la scène, vont être employées et imitées par beaucoup, ce qui soulève des inquiétudes quant à la préservation de l'esthétique de cette forme artistique :

Here is my concern: I live in a state that was inhabited by a bunch of native people and now people around my state want to acknowledge there were native lands but nobody gives a shit and I don't want that happen to my dance. I feel that thing is a death of a thing and that scares me because I live it every day and I'm

¹⁶⁶ « Cette lacune est à l'origine de tous les problèmes de la scène actuelle » selon Kouadjo (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

watching it happen. They don't have an interest in African American culture and where it came from. They want to do the thing without knowing a shit. It worries me Remy when you, with your command, statute and presence say "I'm gonna bring me"¹⁶⁷ (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-création, 23 mars 2024).

Le concept d'effacement est très bien explicité ici. Il est réel pour Dee et son peuple. Nous sommes — moi et les autres artistes — touché.e.s par ses paroles tant elles recèlent une peur, mais aussi une forme d'urgence d'agir afin de remédier à un effacement total. Dee remet une responsabilité à Kouadjo ici en l'invitant à conscientiser ses actions et ses paroles du fait de son statut de célébrité dans la scène globale du Lindy Hop. Et ce statut de célébrité, comme il peut avoir des pans positifs, révèle des pans négatifs également en créant des généralités à partir d'expériences personnelles. Si Kouadjo a trouvé sa maison en mêlant *Street Dance* et Lindy Hop, car il semble que ce mélange artistique soit un reflet identitaire pour lui, cela ne veut pas dire que tous.te.s les membres de la scène doivent se mettre au Hip Hop pour danser du Lindy Hop. L'apprentissage des connaissances culturelles situées peut passer par l'immersion dans le milieu du *Street Dance*, bien sûr, mais il y a une confusion toutefois à faire « comme Rémy » sous prétexte que c'est une célébrité, en omettant de se questionner personnellement sur « what do I have to say? ». Pour éviter ce genre d'amalgame, Marie rappelle l'importance de partager et d'écouter les récits afin de mieux se situer dans le contexte culturel :

If we, as black people, we don't tell our stories it's gone. Nobody will know our traditions. It is lost. But it's not about the story, it's about the why. The story tells you why. You connect [...] and perpetuate the why so when you tell your story it filled within the tradition [...] Then we do not lose the art form¹⁶⁸ (N'diaye, M. Résidence de recherche-création, 22 mars 2024).

Les paroles de Marie font bien sûr écho à la pensée de McKittrick (2020 ; 2021) qui prône le partage d'histoires sous ses multiples formes — des chansons, des peintures, des grooves, etc.

¹⁶⁷ Voici ce qui me préoccupe : je vis dans un état qui a été habitt   par un groupe d'autochtones et maintenant les gens autour de mon état veulent reconn  tre qu'il y avait des terres autochtones, mais tout le monde s'en fout et je ne veux pas que cela arrive à ma danse. J'ai l'impression que c'est la mort d'une chose et cela me fait peur parce que je le vis tous les jours et que je regarde ce qui se passe. Ils ne s'intéressent pas à la culture afro-américaine et à ses origines. Ils veulent faire ce qu'ils veulent sans rien savoir. Cela m'inquiète Remy quand vous, avec votre commandement, votre statut et votre présence, dites « Je vais m'apporter » (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-création, 23 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

¹⁶⁸ Si nous, les noirs, ne racontons pas nos histoires, elles disparaîtront. Personne ne connaîtra nos traditions. Elles sont perdues. Mais ce n'est pas l'histoire qui compte, c'est le pourquoi. L'histoire vous dit pourquoi. Vous vous connectez [...] et perp  tuez le pourquoi de sorte que lorsque vous racontez votre histoire, elle s'inscrit dans la tradition [...] Ainsi, nous ne perdons pas la forme d'art (N'diaye, M. Résidence de recherche-création, 22 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

— comme outil relationnel essentiel de la « *black livingness* », difficilement traductible en français puisque l'expression révèle à la fois l'expérience de la vie noire, l'état d'esprit noir, mais aussi les valeurs et la perspective culturelle associées. Un positionnement repris par Hooks (1994) qui souligne que dans un contexte pédagogique issu d'une culture de l'oralité, les récits incarnés et le dialogue deviennent des outils essentiels pour comprendre le contexte et se situer personnellement à l'intérieur de ce dernier. De manière générale, la culture afrodescendante, bien que traditionnellement orale, ne bénéficie pas de la même attention érudite, car elle est exclue des traditions épistémologiques occidentales (Hooks, 1994). Ainsi, en délocalisant le pouvoir des mains des personnes africaines-américaines, d'autres artistes avec souvent des codes différents et une pratique à l'extérieur de la culture se retrouvent à dicter et orienter les avenues esthétiques dans la scène globale de Lindy Hop (N'diaye, 2023). Je souligne alors l'importance en tant qu'invité.e dans la culture de réfléchir à son propre type de pouvoir dans la scène et ses répercussions. En tant qu'organisatrice d'événements par exemple ou comme *head judge*, je m'attarde sur l'importance de solliciter des personnes qui sont immergé.e.s dans les codes culturels africains-américains pour tenter de palier au phénomène d'effacement, mais également de se diriger vers celles et ceux qui font le travail de conscientisation et déconstruction des biais et privilèges. Je constate également l'importance de favoriser le partage d'histoires pour nous situer en tant qu'individu.e dans cette scène dont la culture est appropriée.

3. *Cultural party mode*

Du spectre culturel déployé tout au long de ce chapitre a émergé le concept de « *cultural party mode* », soit un état d'esprit que je compare à ma propre expérience du *flow* (cf. Chapitre I 1.1) et de la pleine présence. Kouadjo, rétroactivement à une expérience de *jam* vécue entre les artistes collaboratrice.eur.s au sein de la résidence explique que :

If I caught myself being in my head, I immediately went back to the party mode [...] but if I was thinking about my dancing then I was extracting myself from the exercise (*which was jamming together and being aware of the collectivity*) [...] Putting myself back in the party mode mindset allow me to just be. Of course, I have my vocabulary and there are the steps but I'm playing rather than just executing. I'm letting me down to feel at the moment. When I'm in my head, I am thinking about execution. It's a whole mindset to switch, being comfortable in the

party mode¹⁶⁹ (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-création, 23 mars 2024).

Cet   tat d'esprit « de fête » induit un type de présence à soi où l'instinct et l'action artistique dominant sur le cogito. Cette présence à soi est alors associée à des contextes spécifiques comme « a party » — ou bien « the club » pour reprendre le terme de Marie —, où une énergie collective de présences sensibles émane. En effet, grâce aux propos tenus par les artistes ainsi qu'à mon observation participante de la résidence, je me rends compte que cet état d'esprit spécifie deux éléments : la communauté et une expression ax  e sur le ressenti physique.

3.1 En communauté

Une spécificité importante du *cultural party mode* est soulevée par les artistes, soit le fait qu'il émerge en communauté. C'est en unissant des personnes de confiance, ami.e.s ou famille, qui incarnent les traditions culturelles de musique et de danse des pratiques afrodescendantes que le *party mode*   merge. Marie, au détour d'une conversation collective sur les enjeux liés à la performance, rappelle que c'est dans cet espace singulier de la communauté que réside l'essence des Danses Jazz de Harlem pour elle :

We are practitioners of a social art form [...] It was popular music for popular dancing and we are practitioners of popular music and dance, it's not about impressing it's about expressing, it's maybe a cliché but that's where the essence is. The goal of this is creating communication, a moment, a reunion and when everybody focus on complicated, I wonder if it's the best way to connect one to another? First you have [...] to get to know each other [...] and I feel I know you now, we didn't talk so much but exchange so much! You've given so much of you hopefully I given some of me too and we know each other through the art form cause it's an art form of identity and this for me is what touches people [...]

¹⁶⁹ Si je me surpr  nais    être dans ma tête, je revenais immédiatement au mode fête [...] mais si je pensais à ma danse, je m'extrayais de l'exercice (qui était de jammer ensemble et d'être conscient des autres) [...] Me remettre dans l'état d'esprit du mode fête me permettait d'être tout simplement. Bien sûr, j'ai mon vocabulaire et il y a les étapes, mais je joue plutôt que d'exécuter. Je me laisse aller à ressentir le moment présent. Quand je suis dans ma tête, je pense à l'exécution. C'est tout un état d'esprit à changer, être à l'aise dans le mode festif (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-création, 23 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

because they see you¹⁷⁰ (N'diaye, M. Résidence de recherche-création, 23 mars 2024).

Marie invite à capturer l'essence de cette forme artistique, à partir du point de vue des artistes qui se situent dans les cultures afrodescendantes. Il s'agit d'une intention collective d'être ensemble, d'échanger en confiance et de s'exprimer artistiquement, de faire un don de soi, qui finalement encapsule les pratiques sociales des Danses Jazz de Harlem. Ce « party mode » ne se déploie pas en solo, mais bien en groupe au travers de pratiques artistiques ancrées dans le présent. Dee demande d'ailleurs à la fin de la première journée de travail d'effectuer davantage d'explorations à six, car, pour elle, c'est dans ces temps d'actions collectives que réside le cœur du travail. Le lendemain, une attention particulière est donc portée aux types d'interactions entre les artistes, témoignant de leur expérience collective dans le moment présent (cf. Annexe C 8). Kouadjo relate son expérience :

I think I was much more impacted about the three of us (the dancers) in terms of energy [...] And this is why I wasn't extracting myself from that energy, then I would be sometime in my head or trying to analyze what it was happening [...] and I didn't want to let myself in that thing. I stayed between us (the dancers) [...] It was pleasant cause it doesn't feel stressed the way we relate to each other [...] I think these make me reconnect with the love of it (the social). [...] This is the only time (when Marie was sitting on Remy's back) that brings me back to reality and I said "damn, that's filmed!"¹⁷¹ (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-création, 23 mars 2024).

Le collectif facilite la pleine présence et évite d'être dans sa tête : danser ensemble, échanger les énergies et finalement créer une bulle artistique facilitant l'expression de soi au sein du collectif. L'être ensemble devient une condition sine qua non de la pratique pour atteindre l'essence des Danses Jazz de Harlem et renvoie bien sûr à la valeur africaine-américaine de

¹⁷⁰ Nous sommes les praticiens d'une forme d'art social [...] C'était une musique populaire pour une danse populaire et nous sommes les praticiens d'une musique et d'une danse populaires, il ne s'agit pas d'impressionner mais d'exprimer, c'est peut-être un cliché mais c'est là qu'est l'essence. Le but est de créer une communication, un moment, une réunion et quand tout le monde se concentre sur la complexité, je me demande si c'est la meilleure façon de se connecter les uns aux autres. Il faut d'abord [...] apprendre à se connaître [...] et j'ai l'impression de te connaître maintenant, nous n'avons pas tellement parlé mais tellement échangé ! Vous avez tellement donné de vous que j'espère avoir donné un peu de moi aussi et nous nous connaissons à travers la forme d'art parce que c'est une forme d'art de l'identité et c'est pour moi ce qui touche les gens [...] parce qu'ils vous voient (N'diaye, M. Résidence de recherche-création, 23 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

¹⁷¹ Je pense que j'ai été beaucoup plus touché par nous trois (les danseur.euse.s) en termes d'énergie [...] Et c'est pourquoi je ne m'extrayais pas de cette énergie, alors je serais parfois dans ma tête ou j'essaierais d'analyser ce qui se passait [...] et je ne voulais pas me laisser envahir par cette chose. Je suis resté entre nous (les danseur.euse.s) [...] C'était agréable parce qu'il n'y a pas de stress dans la façon dont nous sommes en relation les un.e.s avec les autres [...] Je pense que cela me permet de me reconnecter avec l'amour de la chose (le social). [...] C'est la seule fois (quand Marie était assise sur le dos de Rémy) qui m'a ramené à la réalité et j'ai dit « mince, c'est filmé ! ». (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-création, 23 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

communauté (Bailer, 2024). Le Lindy Hop s'inscrit ainsi de facto dans une épistémologie sociale (cf. Chapitre II 2.1), actualisé par les artistes au travers de la pratique collective. Les artistes mentionnent d'ailleurs que lorsqu'ils et elles sortent danser, c'est en compagnie de leurs « *girls* » ou leurs « *friends* » et que c'est dans ce contexte que la pratique prend son sens. Kouadjo dénonce alors une règle questionnable — développée par la communauté blanche s'appropriant la culture Jazz (cf. Annexe D 6) — selon laquelle il faudrait toujours accepter une danse. Depuis que j'ai débuté mes apprentissages en Lindy Hop, que ce soit en Europe ou bien au Québec, une règle de consentir à toutes les invitations était imposée. Un discours collectif s'était créé autour du fait qu'il ne fallait pas refuser une danse sous prétexte de l'inclusion et de la joie, qu'il fallait danser avec tout le monde, bien qu'en soi ce discours « inclusif » mène à l'exclusion d'une partie de la communauté qui se sent forcée d'accepter. Avec la revivance du mouvement *me too* en 2017 et l'importance du consentement, cette règle a été questionnée notamment par de nombreuses femmes et leaders de scène dont je fais partie. Kouadjo fait appel à la perception sensible ici :

I feel in the scene we have this false rule that we have to dance with everybody. If I want to do Jazz, I want to Jazz with my people [...] We need to read the room to see if we're welcome in a circle or not ¹⁷² (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-crédation, 23 mars 2024).

L'artiste évoque ainsi le fait d'accepter ou de refuser une danse, mais également le fait d'intégrer ou non un groupe déjà dans l'action de danser dans un contexte de soirée sociale faisait écho à l'image du cercle « qui protège et qui autorise » de Fanon (1961) sur laquelle je vais m'appuyer pour la prochaine section (cf. Chapitre III 3.1.2). Une discussion sur les cercles de danses s'élabore alors le second jour de résidence, mettant en lumière le phénomène de *jam*, de *cypher* ou de *ring shout*, soit cette pratique collective dans la scène globale du Lindy Hop, mais également du *Street Dance* ou de certaines danses traditionnelles afrodescendantes, invitant à créer un cercle de danse où les différent.e.s protagonistes se succèdent pour danser au centre de ce cercle.

¹⁷² J'ai l'impression que dans le milieu, nous avons cette fausse règle selon laquelle nous devons danser avec tout le monde. Si je veux faire du Jazz, je veux faire du Jazz avec les miens [...] Nous devons lire la pièce pour voir si nous sommes les bienvenus dans un cercle ou non (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-crédation, 23 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

3.1.2 *Jam*

La *jam* provient d'une tradition ancestrale et spirituelle issue de l'Afrique (Stuckey dans DeFrantz et Gonzalez, 2014) connue sous différentes nomenclatures au fil des âges : « circle », « ring shout », « jam », « cypher ». Stuckey étudie la symbolique des cercles dans les communautés esclavagisées sur le sol états-unien :

The Ring Shout entered as an ideology, embedded in artistic experience, a form of dance ceremony in which religious vision of profound significance was projected even as it underwent transformation in the face of the pressing challenge of slavery¹⁷³ (Stuckey dans DeFrantz, T-M et Gonzalez, A., 2014. p. 42).

Il est intéressant d'observer que l'expression individuelle chez les personnes africaines-américaines à l'époque de l'esclavage se déployait déjà au travers des Ring Shouts, sous une forme ritualisée et spirituelle. L'expression culturelle, partagée par les communautés opprimées et violentées, est ainsi liée aux croyances religieuses et plus largement à une forme d'expression spirituelle qui a marqué cette configuration artistique circulaire. Il me semble essentiel de remonter la source du sens de cette pratique, car son contexte politique de survie — la *jam* comme nécessité d'exister et de communier — secoue radicalement sa mise en pratique. Fanon (1961) en ces mots décrit la portée libératrice du cercle de danse :

Le cercle de la danse est un cercle permissif : il protège et autorise. [...] [La danse] se déchiffre à livre ouvert, l'effort grandiose d'une collectivité pour s'exorciser, s'affranchir, se dire. Tout est permis... dans le cercle (Fanon, F., 1961. p. 58).

Un siècle environ après l'abolition de l'esclavage aux États-Unis, Fanon décrit l'expérience noire du cercle de danse comme un lieu sécuritaire et expressif, où la créativité est célébrée : « il protège et autorise ». Toutefois, de nos jours les artistes présent.e.s à la résidence déplorent une dépossession de sens. Dee partage au groupe :

Ultimately today sometimes when we jam, we're all dancing individually actually [...] In both the tradition of like the familiar dances and the hip-hop space, our jams were never like that. We always were involved all the time. Marie might be

¹⁷³ Le Ring Shout est entré comme une idéologie, ancrée dans l'expérience artistique, une forme de cérémonie de danse dans laquelle une vision religieuse d'une signification profonde a été projetée même si elle a subi une transformation face au défi pressant de l'esclavage (Stuckey dans DeFrantz, T-M ; Gonzalez, A. 2014. p. 42. Traduit de l'anglais par DeepL).

jamming and I might like something she did and I might like copy her and then it's mine, but it's not rude. It's because I'm inspired¹⁷⁴ (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-création, 23 mars 2024).

Dee d  plores l'individualité insufflée dans certaines *jams* de la scène globale de Lindy Hop. Il est vrai que de mon expérience, dans un contexte accultur  , j'ai d  j observé le manque de communion dans ces espaces circulaires où l'énergie était davantage déployée à des fins de performance — prouesses athlétiques et/ou performance médiatiques — qu'à des fins d'être ensemble. Dans cette configuration, DeFrantz (2001) prête une valeur de consumérisme au cercle de danse et non plus de partage :

The performer no longer dissolves into the crowd, thereby enacting a relationship of black identity in antiphonal call and response forms. The dancer offers stylized movements as objects to be casually consumed by immobile spectators ¹⁷⁵ (DeFrantz, T-M., 2001. p. 3).

Hors de son contexte culturel, l'auteur témoigne de la distance établie entre la personne au centre du cercle qui tente de s'exprimer — ou bien d'impressionner — et les spectateur.ice.s « immobiles ». En ce sens, DeFrantz questionne les « espaces publics » en tant « qu'espaces blancs » qui ne « protègent » plus les danseur.euse.s noir.e.s selon l'expression de Fanon, mais qui les exposent à une dimension de production et de consommation :

Black people dance inside the circle. The circle permits and protects. Black dance emerges inside the circle. The circle does not distinguish between private and public. Where, then, does this public display occur? We might do well to consider a counter narrative of public spaces as "white spaces." I contend that a public space — at least in terms of concert dance — is a white space, a space of production and consumption, a modernist space, a fetishized space, a Europeanist space (DeFrantz, T-M., 2001. p. 2).

DeFrantz remet en question les salles de th   tres comme espaces blancs. Or, aujourd'hui dans notre scène globale de Lindy Hop nombreux espaces de danse sont blancs (cf. Chapitre I 1.3).

¹⁷⁴ En fin de compte, aujourd'hui, lorsque nous faisons des jams, nous dansons individuellement [...] Dans la tradition des danses familières et de l'espace hip-hop, nos jams n'ont jamais été comme ça. Nous étions toujours impliqué.e.s en permanence. Marie peut jammer et je peux aimer quelque chose qu'elle a fait et je peux l'imiter et alors c'est à moi, mais ce n'est pas impoli. C'est parce que je suis inspirée (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-création, 23 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

¹⁷⁵ L'interprète ne se dissout plus dans la foule, mais met en scène une relation d'identité noire dans des formes d'appels et de réponses antiphoniques. Le danseur propose des mouvements stylisés comme des objets à consommer avec désinvolture par des spectateurs immobiles (DeFrantz, T-M., 2001 p. 3 Traduit de l'anglais par DeepL).

La transformation culturelle mène à une absence de sens, d'expressivité, de spiritualité, mais aussi de protection et donc de créativité dans certaines pratiques de *jams*. Au cours de la résidence, Dee appelle à une redéfinition de la relation entre les différent.e.s protagonistes participant.e.s à la *jam*, afin de solliciter de nouveau une pratique incarnée dans les valeurs africaines-américaines :

I feel like we need to redefine what the circles are [...] There is a relation between the outside and the middle, it's not just me being in the middle by myself [...] I'm still in the middle but I'm in a relationship with my community [...] When there is the exact separation between the middle to the community [...] who is gonna come in those conditions? I feel sometimes we lose interaction between the people in the middle and the community who is supposed to supporting¹⁷⁶ (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-crédation, 23 mars 2024).

L'artiste rappelle ainsi l'importance de la communauté dans cette pratique en cercle, une communauté qui supporte les un.e.s des autres versus une pratique individuelle dans un cadre collectif. Elle mentionne même que sans ce support, le cercle ne fait plus de sens. Qui va venir au centre du cercle dans ses conditions, demande-t-elle avec ferveur aux autres artistes ? Et en effet, Kouadjo tout comme Marie mentionnent qu'il et elle ne dansent plus vraiment social dans le contexte actuel de la scène globale « because it's fake¹⁷⁷ » (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-crédation, 23 mars 2024). L'absence de dimension culturelle située dénature le cercle de danse d'une façon que les artistes afrodescendant.e.s ne comprennent ni ne s'identifient.

À contrario, lorsque la spiritualité et la communion guident la mise en place du cercle de danse, Kouadjo définit son expérience comme un phénomène de « transe », convoqué par la musique et le *spirit* qui règnent dans le club, ou l'espace de fête où il se trouve. Le *spirit* — l'entité spirituelle ou la spiritualité en français — est décrit par Paris (2014, dans DeFrantz et Gonzalez) comme un phénomène fondamental dans l'expérience noire :

¹⁷⁶ J'ai l'impression qu'il faut redéfinir ce que sont les cercles [...] Il y a une relation entre l'extérieur et le milieu, ce n'est pas juste moi qui suis au milieu tout seul [...] Je suis toujours au milieu mais je suis en relation avec ma communauté [...] Quand il y a une séparation exacte entre le milieu et la communauté [...] qui va venir dans ces conditions ? J'ai l'impression qu'on perd parfois l'interaction entre les gens du milieu et la communauté qui est censée les soutenir (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-crédation, 23 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

¹⁷⁷ « Parce que c'est faux » (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-crédation, 23 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

In the African diaspora view, spirit is understood variously as an unseen power, such as God, a divinity, a generative life force, a soul force, and a cultural ethos of a people, all of which have distinctive interpretations across different cultures (Fielding- Stewart; Lincoln and Mamiya; Murphy). This view also holds that spirit (and spirituality) suffuses all aspects of black life and courses through the way blacks understand and express themselves (Bridges; Fielding- Stewart; Mbiti). Adding to these ideas, African scholar Babatunde Lawal maintains that it is through the body that this spirit or life force manifests itself, acting as a threshold between the secular and the sacred, enabling the human being to interact directly with the superhuman. Furthermore, Africanist theorists place specific emphasis on the expressive / dancing black body—and its relationship with music and orality—as the site of spiritual survival and expression (Daniel, *Dancing Wisdom*; Pasteur and Toldson; Thompson, *Flash of the Spirit*)¹⁷⁸ (Paris dans DeFrantz, T-M et Gonzalez, A., 2014. p. 100).

Cette force vitale spirituelle, qu'elle soit divine ou non, invite à la transe et la transcendance des corps, au mouvement expressif et au sens de la communauté. Inscrite fondamentalement dans l'histoire de la diaspora africaine comme « lieu de survie et d'expression », la dimension spirituelle est ce qui manque aux artistes qui ne se sentent plus interpellé.e.s par certaines *jams* de nos jours. Je pense souvent à ma participation à la soirée *Layer Rhythm : a jam session of music and dance* organisée dans le Queens à New York au sein de la communauté africaine-états-unienne en janvier 2024, où j'ai pu témoigner et ressentir l'expression de la spiritualité dans des cercles de pratiques africains-états-uniens. En rentrant de New York quelques jours plus tard, je couche mon récit de cette soirée inoubliable pour laquelle j'ai encore des papillons dans le ventre :

Une soirée profondément ancrée dans la communauté artistique noire de NYC, à la frontière des différents styles émergents des cultures afrodescendantes entre *Street Dance*, Funk, Soul, Jazz, danses traditionnelles de l'Afrique. La particularité de cette soirée était sa spiritualité. Notre hôte pour cette soirée vibrat au cœur de sa communauté, pour sa communauté, tissant des liens invisibles, mais solides entre chaque âme réunie ce soir. La soirée se déroulait sous forme de divers rituels dansants et musicaux, interjectés par des jeux (ou des défis ?) que les différent.e.s artistes invité.e.s, tout comme le public de la salle, devait relever.

¹⁷⁸ Dans la diaspora africaine, l'esprit est compris comme une puissance invisible, telle que Dieu, une divinité, une force vitale générative, une force de l'âme, et un ethos culturel d'un peuple, qui ont tous des interprétations distinctes à travers différentes cultures (Fielding- Stewart ; Lincoln et Mamiya ; Murphy). Ce point de vue soutient également que l'esprit (et la spiritualité) utilise tous les aspects de la vie et des cours des noirs à travers la façon dont ils se comprennent et s'expriment (Bridges ; Fielding- Stewart ; Mbiti). En complément de ces idées, le chercheur africain Babatunde Lawal soutient que c'est à travers le corps que cet esprit ou cette force vitale se manifeste, agissant comme un seuil entre le séculier et le sacré, permettant à l'être humain d'interagir directement avec le surhumain. En outre, les théoriciens africanistes mettent l'accent sur le corps expressif et dansant des noirs - et sa relation avec la musique et l'oralité - comme lieu de survie et d'expression spirituelles (Daniel, *Dancing Wisdom* ; Pasteur et Toldson ; Thompson, *Flash of the Spirit*) (Paris dans DeFrantz, T-M et Gonzalez, A., 2014. p. 100. Traduit de l'anglais par DeepL).

Une constante régnait : chaque *mover* était associé.e à un.e musicien.ne et au-delà des mailles tissées entre artistes et public, une relation bien plus solide et fondamentale devait éclore entre musique et danse. Tous les jeux et défis étaient profondément ancrés dans l'improvisation et prenaient leur sens, ainsi que leur magie, dans la conscientisation de sa pratique artistique dans cet environnement particulier. Tout le monde était à l'écoute et respirait ensemble. Autant les artistes que le public. Assise au sol pour la performance de la danseuse @jay_queen et du pianiste dont je ne me souviens plus le nom, je me suis sentie saisie par la beauté de la connexion artistique dans le moment présent. Poils dressés, larme à l'œil, j'ai ressenti une immensitude de générosité dans ce partage vulnérable et poignant entre les artistes et la foule. La communauté était réunie. La communauté était vibrante. La communauté répondait à l'appel du cœur artistique *black*, elle le créait, elle le partageait, elle l'actualisait. Magnifique partage culturel non fantasmé, non idéalisé comme il peut l'être en Jazz vernaculaire, mais vivant, vibrant comme il l'était encore dans la communauté artistique noire underground du Queens ce soir-là. Tout le monde devrait vivre un moment comme ça au moins une fois dans sa vie » (Bourgasser, A. 5 février 2024. Journal de bord).

Cette expérience immersive et transformatrice m'a créé une forme de repère dans la spiritualité et le sens de la communauté recherchés en Lindy Hop. Il ne s'agissait pas de sortir de soi-même, mais bien d'être complètement présent.e à soi et aux autres afin de faire émerger le *black livingness* (McKittrick, 2020) qui réside dans l'espace partagé. J'ai trouvé cette soirée riche et généreuse, mais aussi transcendante dans mon expérience de chercheuse et d'artiste au sein de la scène globale du Lindy Hop. J'ai alors pu lier mon expérience à celle des artistes collaboratrice.eur.s lorsqu'ils et elles évoquaient cet état spirituel culturel collectif. Le ressenti, inscrit au creux de l'expérience de pleine présence, dans l'expérience de la spiritualité des cercles de danses devient alors un guide artistique pour établir une connexion culturelle. Le « *cultural party mode* » serait ainsi une expérience collective de pleine présence, guidée par le ressenti.

3.2 Être guidé.e par le ressenti

La valorisation du ressenti est un fil conducteur du début jusqu'à la fin de la résidence. Dee, au cours de la présentation de son atelier le premier jour, invite les autres artistes présent.e.s : « to dance the feeling » (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-crédation, 22 mars 2024), dans le sens de danser sa sensation interne. L'artiste mentionne à ce moment la dichotomie entre les sensations vécues au travers du mouvement et le rendu externe :

I do struggle when I watch myself on video a little bit, because when I'm dancing in this moment, and I'm really feeling myself while dancing, I'm dancing for this feeling. It doesn't always translate because it is very internal. I feel it my internalization of the music [...] it's a feeling¹⁷⁹ (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-création, 22 mars 2024).

Le « *feeling* », soit le ressenti de la musique dans son corps devient le guide de sa pratique dansée. Le guide de cette pratique n'est pas une règle externe, comme encore souvent enseignée de nos jours dû au phénomène d'appropriation culturelle (cf. Annexe D 1), mais bien une toile de multiples sensations, émotions et qualités de corps qui prennent leur sens au travers de l'écoute de la musique. Kouadjo, en   voquant la lecture historique fantasm  e du Lindy Hop par la communauté blanche mentionne comment ces règles   loignent de l'expérience ressentie :

What are we looking at to connect to history? When we watched videos of people dancing at the Savoy [...] people are fantasizing the thing [...] At the Savoy, were the band playing only 2 to 3 minutes between 120 to 210 bpm? I doubt it's more likely because of the recording [...] I feel we're fantasizing something we don't even know and now all songs are three minutes [...] All of those rules are taking us away, it's too serious. When I go to a party with friends, I don't even engage how much I will be on the dance floor, I don't think about it, I'm just with my friends¹⁸⁰ (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-création, 23 mars 2024).

Sont mentionnées ici la longueur et la vitesse des pièces musicales au mythique Savoy Ballroom de Harlem durant la période de l'âge d'or de la musique Swing. Il est vrai que de nos jours les morceaux sont format  s pour que les danseur.euse.s de la scène ne se fatiguent pas trop : le tempo est ni trop rapide, ni trop lent. Toutes ces règles nous éloignent selon l'artiste de l'essence du Lindy Hop et du « *cultural party mode* » chers aux yeux des artistes de la résidence. Kouadjo rappelle dans ses mots que c'est dans l'expérience physique et

¹⁷⁹ J'ai un peu de mal lorsque je me regarde en vidéo, parce que lorsque je danse à ce moment précis, et que je me sens vraiment moi-même en train de danser, je danse pour ce sentiment. Cela ne se traduit pas toujours parce que c'est très interne. Je le ressens dans mon intériorisation de la musique [...] c'est un sentiment (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-création, 22 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

¹⁸⁰ Qu'est-ce qu'on regarde pour se connecter à l'histoire ? Lorsque nous avons regard   des vidéos de personnes dansant au Savoy [...] les gens fantasment la chose [...] Au Savoy, le groupe jouait-il seulement 2 à 3 minutes entre 120 et 210 bpm ? Je doute que ce soit plutôt à cause de l'enregistrement [...] J'ai l'impression qu'on fantasme un truc qu'on ne connaît même pas et que maintenant toutes les chansons sont de 3 minutes [...] Toutes ces règles nous éloignent, c'est trop sérieux. Quand je vais faire la fête avec des amis, je ne m'engage même pas à savoir combien je vais être sur la piste de danse, je n'y pense pas, je suis juste avec mes amis (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-création, 23 mars 2024 Traduit de l'anglais par DeepL).

collective du moment présent que réside le cœur de la pratique artistique : « I don't think about it, I'm just with my friends ¹⁸¹ ». Si le ressenti sous sa capacité de présence à soi et aux autres est à valoriser dans l'expérience collective, Marie rappelle l'importance également de situer ce ressenti dans le contexte culturel spécifique afrodescendant :

You dance a feeling and that feeling is translating in a similar way with people who have a similar background [...] you learn that context in a culture [...] Some things are make sense in a specific context, that's why European aesthetics value certain things that African aesthetics might not value [...] How can we explain that?¹⁸² (N'diaye, M. Résidence de recherche-création, 23 mars 2024).

L'artiste mentionne que c'est grâce à la connaissance du contexte africain-américain et afrodescendant que les valeurs de cette forme artistique peuvent être préservées, tout en laissant la liberté à tout.e et chacun.e de s'exprimer au travers des ressentis individuels. En abordant la notion du ressenti dans son contexte, je constate que les artistes informent de nouveau les enjeux d'expressions individuelles et d'effacements mentionnés précédemment (cf. Chapitre III 2.1.2 ; 2.1.3 ; 2.1.4), mais également la question « Qui porte et qui a le pouvoir de transmettre l'esthétique du Lindy Hop ? » (cf. Chapitre III 2.4). Au travers du principe de dérive épistémique propre au concept de transposition didactique, Chevallard (1985) constate que chaque acte de transmission est un risque potentiel de perte contextuelle d'origine du savoir. Ce contexte peut être social, politique, économique, culturel ou cumulatif de toutes ces dimensions comme en Lindy Hop. En tant que personne souhaitant incarner une posture alliée, j'ai donc une responsabilité éthique de situer mon enseignement au regard de ces contextes d'origine en ne prétendant pas en être native par adoption. Dee corrobore l'importance d'intégrer : « the feeling into the context » (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-création, 23 mars 2024) en se levant de sa chaise et en se mettant à danser. Après un moment, elle ajoute :

I'm not doing the footwork, I'm just dancing and I feel I relate historically to that thing. If every time they have to do the 8 counts (she executes an 8-count rhythm)

¹⁸¹ « Je n'y pense pas, je suis juste avec mes amis » (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-création, 23 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

¹⁸² Vous dansez un sentiment et ce sentiment se traduit de la même manière avec des personnes qui ont un passé similaire [...] vous apprenez ce contexte dans une culture [...] Certaines choses ont un sens dans un contexte spécifique, c'est pourquoi l'esthétique européenne valorise certaines choses que l'esthétique africaine ne valorise peut-être pas [...] Comment pouvons-nous expliquer cela ? (N'diaye, M. Résidence de recherche-création, 23 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

they're missing something historically and culturally¹⁸³ (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-création, 23 mars 2024).

Au travers de l'exemple de Dee, on observe que le ressenti est guidé par les contextes historique et culturel, incluant le rapport spécifique à la musique et ses spécificités rythmiques ainsi que l'expression de soi au travers d'une communauté stimulante. J'observe alors pour moi-même un devoir de vigilance épistémique n'appartenant pas à la communauté culturelle, sociologique ou historique du Lindy Hop. La question se pose : qu'est-ce qui légitime la transmission d'un savoir dont la personne enseignante n'est pas issue de la culture d'émergence de ce savoir ? Au-delà du travail de déconstruction personnelle de mes biais et privilèges, tenter de comprendre le contexte et les intentions des artistes à l'origine de la forme artistique apparait comme une clé dans le déploiement de ma posture alliée. Cette démarche nécessite d'écouter les récits, d'aller à la rencontre des personnes concernées et de s'immerger dans des contextes culturels situés — des « *cultural parties* » — afin de déployer une démarche incarnée et curieuse. Toutefois, est-ce que cela suffit pour légitimer ma transmission du Lindy Hop ? Je tenterai d'y répondre dans le dernier chapitre (cf. Chapitre V 1.1.2),    la lumière des rencontres de terrain et de mon cheminement vers la posture alliée. Pendant la planification et la mise en œuvre du Happening par les artistes le dimanche 24 mars, le « *cultural party mode* » fut la dimension à valoriser pour elles et eux dans le cadre du partage public (cf. Annexe C 7). Toutefois, le contexte spécifique d'une représentation publique diffère des paramètres du studio et m'a encouragé à réfléchir — de même que les artistes — sur le maintien de cet état d'esprit sur scène.

3.3 Maintenir le *cultural party mode* en performance : différentes configurations relationnelles

Dans le cadre de la partie publique de la résidence, un Happening — soit une présentation publique où une part d'imprévu et de spontanéité est estimée essentielle — que l'on a doublement défini avec les artistes comme un *showing* — soit une sortie de résidence qui dévoile dans un contexte public les différents éléments travaillés en studio — a été mis en

¹⁸³ Je ne fais pas le jeu de jambes, je danse simplement et j'ai l'impression d'être historiquement liée à cette chose. Si à chaque fois qu'ils doivent faire les 8 temps (elle exécute un rythme en 8 temps), ils manquent quelque chose historiquement et culturellement (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-création, 23 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

place, initialement insufflé par les personnes productrices pour collecter de l'argent. La troisième journée de la résidence, soit le dimanche 24 mars 2024, a été consacrée à sa mise en œuvre dans la perspective de la présentation publique le soir même au Théâtre Plaza. Des billets pour une soirée événement étaient alors en vente incluant une portion « spectacle » avec la présentation du Happening sur scène par les artistes, suivi d'une soirée de danse sociale avec la présence de musiciens locaux, le *Early Jazz Band* (cf. Annexe C 7).



Figure 3.7 Happening par les artistes collaborateur.ice.s, 24 mars 2024. Photographie de Philippe Latour.



Figure 3.8 Danse sociale avec le *Early Jazz Band*, 24 mars 2024. Photographie de Philippe Latour.

Lors des retours effectués auprès des artistes le jour suivant, j'ai récolté différents témoignages à propos de leurs états d'esprit sur scène. Ils et elles partagent leurs expériences du maintien (potentiel) du *cultural party mode*. Marie indique orienter son attention vers soi pour rester attentive au moment présent :

I came very relax, performance hat on but very relax and I had to remember the public at one point [...] That was quite nice [...] cause I was very in me [...] If I'm overthinking, if I try to catch something actively, it's gonna be the end so I wanted to be a receptacle and let it go [...] There were some ideas that came with the public in mind but they were not priority, I wasn't worried about them¹⁸⁴ (N'diaye, M. Résidence de recherche-création, 25 mars 2024).

Afin de créer un d  tachement dans sa relation    sa propre image, l'artiste oriente ainsi son attention vers l'intérieur d'elle-même. Dans cette configuration qui met de l'avant « how it

¹⁸⁴ Je suis arrivée très détendue, avec un chapeau de performance, mais très détendue et j'ai dû me souvenir du public à un moment donné [...] C'était assez agréable [...] parce que j'étais très en moi [...] Si je réfléchis trop, si j'essaie d'attraper quelque chose activement, ce sera la fin, alors je voulais être un réceptacle et laisser aller [...] Il y a eu quelques idées qui sont venues avec le public en tête, mais elles n'étaient pas prioritaires, je ne m'en suis pas préoccupée (N'diaye, M. Résidence de recherche-création, 25 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

feels » et non pas « how it looks » — pour reprendre les termes de Nahachewsky (1995) — Marie touche au *cultural party mode* par la porte du ressenti. C’est sa présence au moment qui lui permet de devenir ce réceptacle d’expérience comme offrande au groupe. Ainsi, dans cette triangulation *soi — groupe — public*, c’est le déploiement du soi qui favorise l’état d’écoute au groupe et éventuellement de toucher le public par résonance. Miche Love semble vivre le même trajet interne en mentionnant qu’au début du Happening elle ne sait pas trop ce qu’il se passe autour d’elle (Dennergy, M-L. Entretien d’explicitation, 18 avril 2024). Elle est simplement connectée sur sa respiration puis elle collabore avec le groupe. D’ailleurs, elle rappelle aux autres le lendemain du Happening « It’s us, we created a vibe and they (the public) were joining our mood¹⁸⁵ » (Dennergy, M-L. Résidence de recherche-crédation, 25 mars 2024). Il y a donc un cheminement intéressant à observer dans l’établissement du *cultural party mode* débutant par le ressenti de soi réorienté vers une attention au groupe.



Figure 3.9 Miche Love Dennergy, Marie N’diaye et Eyal Vilner lors du Happening, 24 mars 2024. Photographie de Philipe Latour.

¹⁸⁵ « C'est nous, nous avons créé une ambiance et ils (le public) ont adhéré à notre humeur » (Dennergy, M-L. 25/03/2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

J'observe alors un second trajet emprunté par Dee et Kouadjo dans l'établissement de cet état d'esprit de fête. Au cours de notre dernier échange, Kouadjo indique orienter son attention en premier lieu vers le groupe : « I tried to not connect or engage with the audience to keep it on stage between us, which was a lot of fun¹⁸⁶ » (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-crédation, 25 mars 2024). S'il nomme son habitude de projeter vers le public, il entreprend durant le Happening de privilégier l'attention au groupe en premier lieu. La communauté devient une passerelle pour parvenir au soi et au moment présent. C'est ce dont Dee témoigne également à la suite de la présentation sur scène de son solo de Hip-Hop. Elle offre une proposition gestuelle et musicale qu'elle accepte de partager pour la toute première fois devant un public grâce au soutien de Kouadjo :

On stage, during this piece, it was transcendent [...] I felt like I was expanding. I felt like I can bring myself more fully so I chose movement more impulsively because I trust myself [...] This is the first time I ever trust myself like that [...] You feel when you're aligned with the things you hope for yourself, it's powerful¹⁸⁷ (Daniels Locke, D. Entretien d'explicitation, 16 avril 2024).

Dee mentionne avec émotion sa capacité à avoir pu se déployer telle qu'elle est lors de sa pièce. Elle explique comment le soutien de ses ami.e.s, ici Marie et Kouadjo, ainsi que la bienveillance développée au cours de la résidence entre les artistes lui ont permis de se faire confiance à ce moment précis. J'observe alors avec intérêt ce mouvement initial d'attention au groupe, qui permet de se connecter à soi puis éventuellement au public. C'est dans la confiance et le soutien que lui offrent ses ami.e.s que Dee trouve l'énergie et le courage de se connecter à elle-même et de se présenter face au public : *groupe — soi — public*. Contrairement à Marie ou Miche qui emploient le retour à soi comme un outil pour se rendre disponible au groupe, Dee mentionne donc que c'est le groupe qui lui permet de se rendre disponible à elle-même :

Remy and Marie they were so pleased and I think they weren't pleased about my dancing, they were pleased because they saw me. They saw who I was in that moment [...] Having people see you for who you really are is something we strike

¹⁸⁶ « J'ai essayé de ne pas me connecter ou de ne pas m'engager avec le public pour rester sur scène entre nous, ce qui était très amusant » (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-crédation, 25 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

¹⁸⁷ Sur scène, pendant cette pièce, c'était transcendant [...] J'ai senti que je me dépassais. J'ai senti que je pouvais être moi-même, alors j'ai choisi le mouvement de façon impulsive parce que je me faisais confiance [...] C'est la première fois que je me fais confiance comme ça [...] Tu sens quand tu es alignée avec les choses que tu espères pour toi même, c'est puissant (Daniels Locke, D. Entretien d'explicitation, 16 avril 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

for just in life right. I don't remember the end of the dance cause I just remember my people seeing me¹⁸⁸ (Daniels Locke, D. Entretien d'explicitation, 16 avril 2024).

Les entretiens menés avec les artistes mettent en lumière l'importance du soutien entre pairs dans ces contextes. Dee ne se cache pas de la difficulté d'être acceptée dans la scène globale du Lindy Hop ; ses proches deviennent alors des éléments porteurs pour l'établissement de sa confiance comme en témoigne la citation ci-dessus. Ce constat m'informe qu'au-delà de l'ancrage culturel et historique des membres présent.e.s au projet, il y a une importance à créer des contextes qui permettent aux personnes racisées d'agir en confiance, ou du moins de développer des liens de confiance. Dans ce contexte, la confiance a facilité l'établissement d'espaces de rencontres où la parole et les actions étaient libérées. Une autre anecdote corrobore ce constat : lors de l'établissement de mon sujet doctoral en 2021, je me souviens avoir mené des entretiens informels auprès des personnes afrodescendantes de ma communauté montréalaise. J'ai alors proposé un café ou une promenade en tête à tête à chacun.e. Une des danseuses m'a dit qu'elle préférerait en discuter en groupe avec les autres membres afrodescendant.e.s. Nous nous sommes alors retrouvé.e.s pour un souper chez Didier Jean-François — directeur du Studio 88 Swing à Montréal, canadien d'origine belgo-haïtienne — où la parole était aussi déliée que lors d'un souper entre ami.e.s. Je me souviens ne pas avoir compris toutes les références culturelles, mais les invité.e.s si, et dans cet état d'esprit de fête je n'ai pas eu l'envie — ou le besoin — de les faire répéter pour m'expliquer. Je me suis simplement immergée. Pour reprendre l'exemple de Dee, son intérêt n'était pas que le public la voie pour qui elle était, mais bien les individus cher.e.s à son cœur présent.e.s dans la pièce. La présence de gens de confiance semble ainsi être un outil facilitant l'état de fête culturel, soulevant des interrogations sur la mise en place de cet état dans un contexte public, au-delà de la famille et des ami.e.s. Du point de vue d'une personne souhaitant adopter une posture alliée, il semble intéressant d'identifier ce qui peut inspirer la confiance au-delà de la compagnie de ses proches.

¹⁸⁸ Rémy et Marie étaient tellement content.e.s et je pense qu'il et elle n'étaient pas content.e.s de ma danse, il et elle étaient content.e.s parce qu'il et elle m'avaient vu. Rémy et Marie ont vu qui j'étais à ce moment-là [...] Avoir des gens qui vous voient pour ce que vous êtes vraiment, c'est quelque chose que nous recherchons dans la vie, n'est-ce pas ? Je ne me souviens pas de la fin de la danse parce que je me souviens juste que les gens m'ont vue (Daniels Locke, D. Entretien d'explicitation, 16 avril 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

Ainsi pour implémenter le *cultural party mode* sur scène, les artistes ont utilisé des stratégies qui valorisaient à la fois une écoute du ressenti personnel et une attention à la communauté, régies simplement par des impulsions initiales différentes. Si Dee et Kouadjo ont connecté avec leurs collègues pour développer la relation au soi et éventuellement au public (groupe-soi-public), Marie et Miche Love, sont parties d'elles pour connecter au groupe, puis au public (soi-groupe-public). Toutefois, le déploiement de cet état d'esprit collectif de fête n'a pas été partagé par tout le monde. Rémy et Eyal partagent leur difficulté à être resté connecté durant le Happening, limitant l'élaboration de leur propre triangulation relationnelle.



Figure 3.10 Les artistes collaboratrice.eur.s *jament* lors du Happening, 25 mars 2024. Photographie de Philippe Latour.

3.3.1 Responsabilités, stress et contexte de performance qui entravent le *cultural party mode*

Les deux musiciens, Rémy et Eyal, ont ressenti beaucoup de responsabilités et de stress dans le déroulement du Happening. Inscrit dans un paradigme hégémonique de l'œuvre, le Happening est venu solliciter d'autres fondamentaux culturels que ceux afrodescendants. Rémy mentionne alors comment ce changement de paradigme l'a pressurisé :

I didn't enjoy the show because I feel I was in charge and I couldn't have failed, I was too focus on the road map instead of being with you guys. I didn't feel the connection we had in the rehearsal, I was like "it's a show" and we cannot fail¹⁸⁹ (Saminadin, R. Résidence de recherche-crédation, 25 mars 2024).

Le stress associé au contexte de performance du Happening a ainsi empêché Rémy de pouvoir être dans la communauté et dans la pleine présence. Son attention était davantage orientée sur la structure globale de la performance, soit le canevas de tableaux et de transitions que nous avons créé ensemble le dimanche en studio. S'il mentionne avoir vécu de multiples moments de connexion au moment présent — à soi et aux autres — en résidence (Saminadin, R. Entretien d'explicitation, 12 avril 2024), le passage du studio à la scène l'a poussé à se reposer davantage sur sa responsabilité professionnelle de produire un spectacle. Il indique employer ses habiletés techniques lors du Happening, au détriment de l'écoute :

En tant que professionnel, je me suis dit j'ai une job à faire et je vais faire ma job [...] C'est comme si je m'étais refermé sur moi-même, alors que tout le show est basé sur l'échange et l'ouverture. À ce moment, je me referme sur moi et ma technique et je ne suis pas du tout dans l'écoute et dans la musicalité (Saminadin, R. Entretien d'explicitation, 12 avril 2024).

Bien que le musicien déplore ce moment de déconnexion, il révèle toutefois avoir pris conscience différemment du groove dans la pratique Jazz : « In my formation in Jazz, we never ever talk about the groove or it was just a tool to show your skills¹⁹⁰ » (Saminadin, R. Résidence de recherche-crédation, 25 mars 2024). Ce moment de déconnexion lui aura permis d'aborder à postériori le groove comme un concept ressenti, plus qu'un outil technique

¹⁸⁹ Je n'ai pas apprécié le spectacle parce que j'avais l'impression que j'étais responsable et que je ne pouvais pas échouer, j'étais trop concentré sur la feuille de route au lieu d'être avec vous. Je n'ai pas ressenti la connexion que nous avions lors des répétitions, je me suis dit « c'est un spectacle » et nous ne pouvons pas échouer (Saminadin, R. Résidence de recherche-crédation, 25 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

¹⁹⁰ « Dans ma formation en Jazz, on ne parlait jamais du groove ou alors c'était juste un outil pour montrer ses compétences » (Saminadin, R. Résidence de recherche-crédation, 25 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

sans âme. Toutefois, l'artiste fait part de ce refuge dans la technique comme élément contradictoire à la mise en place du *cultural party mode*. Un refuge organisé pour faire barrage au stress, mais aussi pour répondre aux responsabilités auxquelles il devait faire face dans ce contexte de production où les valeurs occidentales capitalistes étaient mises en avant plutôt que la rencontre collective historique et culturelle célébrée par l'afrodescendance (cf. Chapitre II 3.1). Eyal développe un ressenti similaire quant aux responsabilités sous-tendues au Happening, responsabilités amplifiées par le temps imparti qui était alloué pour la préparation :

Playing saxophone, I was the only one playing “notes” compared to the drums and the melody of the voice [...] It gave me responsibility but also freedom of choosing keys, tone [...] In the show I was stressing about it because it gave me a lot of responsibility and we didn't have the time to work it properly¹⁹¹ (Vilner, E. Entretien d'explicitation, 16 avril 2024).

Eyal expose comment la liberté, avec laquelle il a pu s'amuser durant la résidence, devient un facteur de stress et de responsabilité dans ce changement de contexte. D'un espace où nous pouvions tout essayer, tout explorer, le formatage du Happening entrave finalement sa capacité exploratoire et se transforme en contrainte. Ainsi, que ce soit la responsabilité de Rémy de maintenir le rythme ou celle d'Eyal d'offrir les bonnes tonalités à Miche Love, les deux artistes musiciens sentent le poids du Happening sur leurs épaules. Eyal verbalise le contraste saisissant de paradigme entre la portion privée de la résidence et le moment du Happening :

For me it was rough yesterday (Sunday) [...] The whole... I keep thinking it's been a whole week of residency but it was just two days basically ... the process of the residency was great, I feel that we were able to explore all kinds of different explorations, I feel like I know better friends I had and I gain new friends, which I'm very happy about and I really feel on the artistic level that we were able to get deeper as a group. For me to put a show together or to be on stage in a nice theater [...] that's put me in a different mindset and we've discussed it with Remy briefly and maybe it's me who need to work on myself to release [...] But I feel we all have standards of how we want to present ourselves [...] If we have done it here in this room, where it was a bit more natural and informal, we're invited them to

¹⁹¹ En jouant du saxophone, j'étais le seul à jouer des « notes » par rapport à la batterie et à la mélodie de la voix [...] Ça me donnait des responsabilités mais aussi la liberté de choisir les gammes, la tonalité [...] Dans le spectacle, je stressais parce que ça me donnait beaucoup de responsabilités et qu'on n'avait pas le temps de le travailler correctement (Vilner, E. Entretien d'explicitation, 16 avril 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

watch a kind of open rehearsal [...] I feel it was a lot and I'm not sure it was needed¹⁹² (Vilner, E, Résidence de recherche-création, 25 mars 2024).

L'artiste partage ainsi son ressenti mitigé lors de notre retour effectué le dernier jour de résidence. Et bien que personne ne réagisse au stress et aux responsabilités de la même façon, je suis en complet accord avec la surcharge de préparation et de stress de performance que le Happening représentait. Comme évoqué précédemment (cf. Chapitre II 3.1) cela fait partie de mes défis de la posture alliée de ne pas avoir suffisamment résisté aux pressions du paradigme mercantile, s'inscrivant dans mon épistémologie de l'essai-erreur. La nature différente des objectifs entre les personnes de la production et moi-même — production de spectacle versus production de connaissance sensible — a entraîné une forme de fracture qui a brouillé la mise en place et la lecture du Happening. Outre, l'appréhension du genre Jazz dans ses contextes politiques, économiques, historiques et culturels, il me semble ainsi fondamental de solliciter le contexte artistique également — les lieux et les types de pratiques qui confèrent la singularité d'une esthétique —, facilitant le terreau du *cultural party mode*. J'aurais aimé être en mesure de comparer le Happening — le même montant de préparation et les mêmes artistes —, dans un contexte de *club* ou bien un endroit familier de la communauté afrodescendante de Montréal, plutôt que dans un théâtre avec un public frontal assis, défini par DeFrantz (2001) comme « espace blanc ». Cela m'aurait permis d'observer les nuances dans l'émergence et le maintien du *cultural party mode* et de consolider ma position sur la nécessité de traiter le Jazz au travers de ses contextes afrodescendants. Mes choix effectués dans cette étape de la recherche font partie des défis et prises de conscience qui jalonnent mon cheminement vers la posture alliée. Néanmoins, malgré la fracture entre les ambitions de la production et les intentions de la recherche, j'ai tout de même témoigné de l'émergence du *cultural party mode* de façon temporaire à trois reprises au cours de l'  v  nement Jazz Happening.

¹⁹² Pour moi, c'était difficile hier (dimanche) [...] Toute la journée... Je continue à penser qu'il y a eu une semaine entière de résidence, mais ce n'était que deux jours en fait. J'ai l'impression que nous avons pu explorer toutes sortes de choses différentes, que je connais mieux les ami.e.s que j'avais et que je me fais de nouveaux et de nouvelles ami.e.s, ce dont je suis très heureux, et j'ai vraiment l'impression qu'au niveau artistique, nous avons pu nous approfondir en tant que groupe. Pour moi, monter un spectacle ou être sur scène dans un beau théâtre [...] m'a mis dans un état d'esprit différent et nous en avons discuté brièvement avec Rémy et peut-être que c'est moi qui ai besoin de travailler sur moi-même pour me libérer [...] Mais je pense que nous avons tous des normes sur la façon dont nous voulons nous présenter [...]. ...) Si nous l'avions fait ici, dans cette pièce, où c'était un peu plus naturel et informel, nous les aurions invité.e.s à assister à une sorte de répétition ouverte [...] J'ai l'impression que c'était beaucoup et je ne suis pas sûr que c'était nécessaire (Vilner, E, Résidence de recherche-création, 25 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

3.4 Les artistes collaboratrice.eur.s à la rencontre de la scène locale : étincelance du cultural party mode

La partie publique de la résidence a permis à 250 membres de la scène globale du Lindy Hop — principalement de la province du Québec et de l’Outaouais —, de rencontrer les artistes collaboratrice.eur.s sous deux types de rendez-vous. Le premier rendez-vous était modélisé en deux classes de maître.sse.s organisées les 22 et 23 mars 2024 au Cat’s Corner et au Jazz Hot, soit deux lieux familiers pour la communauté du Lindy Hop de Montréal. Le second rendez-vous, se traduisait en une soirée événement, tenue le 24 mars au Théâtre Plaza, combinant le Happening et un concert de musique Swing à destination des danseur.euse.s (cf. Annexe C 7). Lors de ces trois partages auprès de la communauté locale, j’ai personnellement témoigné de différents moments dans chaque contexte où le *cultural party mode* a jailli, à l’instar des journées de travail en studio auprès des artistes.

Lors de la première rencontre avec la communauté locale, à l’occasion de la classe de Marie et Rémy, ces-dernier.e.s ont invité à bâtir un cercle de jam où Rémy jouait de la batterie pour les danseur.euse.s. Après Marie, plusieurs danseur.euse.s se sont succédé.e.s dans ce cercle intime créant une énergie de fête, d’expression artistique et de sentiment fort de communauté. La relation d’interdépendance musique et danse était à l’œuvre dans cet échange spontané, ainsi que l’énergie de la communauté formant un cercle soutenant les solistes qui se succédaient. De façon assez similaire, lors du Happening le 24 mars, encadré et inspiré par les artistes, les participant.e.s et moi avons formé un cercle de danse dans la fosse après le partage sur scène. De façon spontanée et non anticipée, le *cultural party mode* a émergé pendant une vingtaine de minutes, invitant chacun et chacune à partager l’espace collectif. Pour ma part, ce fut le moment le plus vibrant de la soirée, favorisant l’état de présence à soi et aux autres au travers de l’expressivité du mouvement. Je rebondis alors avec l’interrogation de DeFrantz (2001) à propos des cercles de danses noires qui se transposent dans des contextes culturels non afrodescendants :

Is it exclusive to black dancers in “core black cultural spaces?” Can “black dance” stretch to accommodate work by white choreographers? Certainly. Its aesthetic principles can be learned, and then the protective circle can form around a new, hybrid dance. We certainly see this in white hip hop, in cheerleading, in some

concert dance choreography by choreographers who do not claim African ancestry. But this reformation often inspires failures in readings, as audiences, dancers, and choreographers don't necessarily understand their relationship to the circle. The circle protects and permits. When it is open, we are no longer protected, although we may be permitted¹⁹³ (DeFrantz, T-M., 2001. p5).

En revenant à l'image du cercle de danse de Fanon (1961) qui « protège et qui autorise », DeFrantz (2001) soulève l'enjeu de l'incompréhension par une partie de la population appropriante de la symbolique contextuelle du cercle de danse. Comme les artistes de la résidence, DeFrantz affirme que des personnes blanches peuvent apprendre et partager l'esthétique noire. Toutefois, la fondation sociale et politique de protection collective et d'unicité dans ce type de pratique, en l'absence de compréhension des contextes, peut être éludée, voire mise de côté. La venue des artistes collaborateur.ice.s à Montréal a mis en évidence selon moi, la dimension fondamentale de la présence d'artistes afrodescendant.e.s dans la pratique actuelle du Lindy Hop. Ainsi, pour palier aux « échecs de lectures » que soulignent DeFrantz (2001), l'encadrement par des artistes afrodescendant.e.s s'avère essentiel. Dans une scène qui porte un fort historique d'appropriation culturelle et où aujourd'hui la pratique est encore souvent décontextualisée des valeurs culturelles afrodescendantes, la présence des artistes collaboratrice.eur.s à Jazz Happening a permis une forme de justesse dans l'implémentation du *cultural party mode*. En effet, dans les deux configurations, ce sont les artistes qui ont initié ce moment collectif de fête au travers d'une proposition pédagogique — sous la forme d'un exercice dans la classe le vendredi 22 —, ou bien au travers d'une proposition artistique — clôture du Happening le dimanche 24 —. Leur encadrement a favorisé l'émergence du *cultural party mode* au travers de la mise en place de cercles de *jam*.

Le cercle de *jam* n'a d'ailleurs pas été l'unique lieu de l'expression du *cultural party mode* dans l'expérience publique de mon projet. En effet, lors de la seconde classe de maîtres au Jazz Hot avec Kouadjo et Eyal, les deux artistes ont transformé la fin de leur classe en un

¹⁹³ Est-elle réservée aux danseurs noirs dans les « espaces culturels noirs essentiels » ? La « danse noire » peut-elle s'étendre aux œuvres de chorégraphes blancs ? Certainement. On peut apprendre ses principes esthétiques, puis le cercle protecteur peut se former autour d'une nouvelle danse hybride. On le voit certainement dans le hip hop blanc, dans le cheerleading, dans certaines chorégraphies de danse de concert réalisées par des chorégraphes qui ne revendiquent pas d'ascendance africaine. Mais cette re-formation inspire souvent des échecs de lecture, car le public, les danseurs et les chorégraphes ne comprennent pas nécessairement leur relation au cercle. Le cercle protège et permet. Lorsqu'il est ouvert, nous ne sommes plus protégés, même si nous sommes autorisés. (DeFrantz, T-M., 2001, p. 5. Traduit de l'anglais par DeepL).

espace de *club* où Kouadjo mixait de la musique sur ses platines DJ et Eyal jouait du saxophone. Cent quinze participant.e.s ont alors *clubbée.e.s* librement sur cette musique pendant une dizaine de minutes, vivant l'état du *cultural party mode*. L'encadrement de Kouadjo et d'Eyal a ainsi permis de générer un cadre connu dans la tradition située des Danses Jazz de Harlem, soit l'improvisation dans le club ou le *ballroom*. Cette expression du *cultural party mode* aurait pu perdurer dans le temps, toutefois différents paramètres de production mercantiles ont entravé les instincts de la recherche lorsqu'il a fallu rallumer les lumières et faire sortir les participant.e.s de l'espace afin de lancer la soirée sociale qui suivait. Or, la soirée sociale qui suivait n'était non seulement plus encadrée par les artistes collaborateurs, mais elle ne partageait pas explicitement également cette visée de déploiement du *cultural party mode*. J'aurais pu anticiper une transition plus fluide entre la classe de maîtres et la soirée de danse sociale, néanmoins je n'avais moi-même pas encore identifié à ce stade de la recherche l'importance du *cultural party mode* ni saisi les différents éléments de soins à apporter pour faire jaillir cet état d'esprit et le maintenir dans l'espace et le temps. Je reviens à la citation de DeFrantz (2001), qui rappelle qu'une fois que le cercle est ouvert à d'autres communautés ou d'autres types de populations qui n'ont pas la même relation au cercle, le sentiment de protection peut être perdu. Or, pour maintenir le *cultural party mode* il faut non seulement être conscient.e du concept, mais aussi en connaître les codes, sinon la dimension de protection du patrimoine des Danses Jazz de Harlem et de ses membres devient évanescence.



Figure 3.11 Dee Daniels Locke, Marie N'diaye et Rémy Kouakou Kouamé à la fin du Happening juste avant que la jam ne se forme, 24 mars 2024. Photographie de Philippe Latour.

3.5 Les artistes à la rencontre de la communauté locale : données produites auprès du public participant

Au travers des missions-actions de la posture alliée, la dimension de sensibilisation de mes pairs privilégié.e.s aux enjeux raciaux émerge comme devoir chez une personne souhaitant adopter une posture alliée. Le segment public de mon projet répond ainsi partiellement à ce devoir éthique de sensibilisation, à l'instar de la thèse. Ainsi, suite au déroulement de la partie publique — classes de maître.se.s les 22 et 23 mars, puis soirée évènement le 24 mars 2024 —, j'ai diffusé un formulaire auprès du public participant qui souhaitait partager son expérience de la fin de semaine, sur une base volontaire (cf. Annexe E). L'objectif étant de pouvoir collecter de la donnée auprès de mes pairs privilégiés notamment — sur les 250 participant.e.s, 7 ont répondu au questionnaire —, éclairant la dimension de sensibilisation en lien avec mes objectifs de recherche. À la question « votre expérience à Jazz

Happening a-t-elle été singulière ? Si oui en quoi ? » trois réponses ont été orientées autour de la représentativité :

Oui, jamais auparavant j'ai assisté à un événement de danse swing qui met en valeur des artistes de la communauté noire en presque totalité (Brouard, M-H. Formulaire participant, 4 avril 2024).

Ce témoignage révèle non seulement le caractère inédit de la proposition pour cette répondante, mais aussi son intérêt à percevoir autrement le Lindy Hop. Un peu plus loin, elle écrit : « Cette immersion m'a permis de comprendre un peu plus les racines de cette danse et les différentes manières de l'interpréter et/ou la vivre » (Brouard, M-H. Formulaire participant, 4 avril 2024). Le fait d'encourager la démarche de représentativité noire dans le Lindy Hop pousse ainsi des membres privilégié.e.s à porter un regard plus éclairé sur les valeurs africaines-américaines de la danse, mais aussi sur la place de l'afrodescendance dans la scène. À la question sur les inégalités raciales¹⁹⁴, un(e) participant(e) anonyme entame une réflexion sur le pourquoi du manque de représentativité :

Pour ma part, j'ai trouvé vraiment intéressant de ne pas avoir de personne qui me ressemble sur scène. Ça fait réfléchir sur le fait que les personnes noires se retrouvent très souvent dans cette situation... Alors que le Jazz et le swing ont été créés dans cette communauté (Anonyme 7. Formulaire participant, 18 avril 2024)

La reconnaissance de l'injustice culturelle et historique envers les personnes racisées se manifeste ici, ouvrant la porte sur une nouvelle avenue de réflexion quand à la représentativité noire dans la scène. Chez les participant.e.s plus initié.e.s aux enjeux d'appropriation culturelle, j'observe que la portion publique de la résidence aura permis de consolider certains acquis. À la question « Votre position sur le privilège racial (comprenez les droits et avantages attribués à une communauté en raison de sa couleur de peau) a-t-elle été modifiée suite à votre expérience Jazz Happening ? Si oui, comment ? », on peut lire :

Ma position n'a pas été modifiée, mais je crois que mon expérience Jazz Happening est venue solidifier ma conviction qu'il est nécessaire de prendre plus de temps et d'énergie pour remettre en contexte nos différentes pratiques artistiques, surtout lorsque celles-ci ont été créées par des artistes racisés. Je crois qu'il est important de faire un travail d'introspection, de participer avec les

¹⁹⁴ Quelle a été votre ressenti et vécu en lien avec les enjeux d'inégalités raciales (comprenez les inégalités ou différences attribuées à certaines communautés en raison de leur couleur de peau) suite à votre participation à Jazz Happening ?

acteurs racisés au rayonnement de la scène artistique et de s'assurer que nos façons de faire ne deviennent pas de l'appropriation culturelle et ne contribuent pas à augmenter le fossé des inégalités raciales. (Anonyme 5. Formulaire participant, 5 avril 2024)

Au-delà de l'étape de sensibilisation sur la question des enjeux raciaux, Jazz Happening a conforté ce.tte participant.e à la mise en action. Dans ce cheminement fastidieux et sans cesse actualisé vers la posture alliée, avoir des stimulations externes de personnes vivant un processus similaire peut consolider la démarche et ainsi se rapprocher de l'ambition de la troisième mission-action.

J'observe également au travers des différents témoignages collectés que les valeurs africaines-américaines énoncées dans cette thèse — 1) Ancrage dans la musicalité, 2) Improvisation, 3) Principe d'expérimentation, 4) Expression de soi 5) Communauté — ont circulé jusqu'aux personnes interrogées. L'ancrage de la musique et la relation d'interdépendance musique et danse ont été soulevées une à trois fois dans 6 questionnaires sur 7. La notion de communauté que ce soit dans le cadre du Happening ou des classes de maître.sse.s a surgi à 5 reprises, de même que la notion d'improvisation. Le principe d'expérimentation au travers du format du Happening est également mentionné par deux répondant.e.s. Seule la dimension de l'expression n'est pas soulevée de façon directe, quoi qu'une répondante parle des « intentions derrière nos mouvements » (Anonyme 5. Formulaire participant, 5 avril 2024). Je constate alors que les 7 personnes répondantes ont élaboré la question en lien avec l'éclairage de leur pratique artistique, observant l'invitation qu'a été Jazz Happening pour les membres de la scène à poursuivre ou élaborer leurs propres démarches corpo-réflexives. Voici l'intégralité des réponses à la question « si vous êtes un.e praticien.ne. danseur.euse, est-ce que votre participation à Jazz Happening a permis un éclairage différent de votre pratique ? Si oui, comment ? »

Une réconciliation entre les traditions et le progrès. Une envie de poursuivre les deux voies avec davantage de connaissances et de sensibilité. L'envie d'écouter plus de **musique** et d'observer davantage les musiciens (Anonyme 1. Formulaire participant, 18 avril 2024).

Oui. J'ai envie de m'inspirer des artistes qui ont été présentés et apporter une attention particulière à la **musicalité** dans le mouvement. Notamment grâce au cours avec Rémy (Brouard, M-H. Formulaire participant, 4 avril 2024).

J'ai aimé avoir de nouvelles clefs de lectures et voir autrement la **relation du mouvement à la musique** (conjointe, en contrepoint etc.) de manière incarnée et inscrite dans la tradition, **la communauté** et l'histoire (Monrat, M. Formulaire participant, 4 avril 2024).

Oui, de chercher à connecter avec **la musique avec le corps** et de suivre un flow et non pas d'enchaîner des mouvements (Didur, O. Formulaire participant, 5 avril 2024).

J'ai beaucoup aimé la vision emmenée par Marie Ndiaye qui a décrit le « bounce » sous l'angle d'une pulsation cardiaque, et l'importance qu'elle donnait aux **intentions** derrière nos mouvements (Anonyme 5. Formulaire participant, 5 avril 2024).

En effet, j'ai réalisé tout le pouvoir et l'importance de **l'improvisation**. Comme spectatrice, j'étais choquée de voir le contraste entre mon appréciation des segments plus chorégraphiés et les segments improvisés qui étaient, à mon sens, davantage habités, vivants et riches (Paulus, A. Formulaire participant, 10 avril 2024).

Je dois encore réfléchir à cela (Anonyme 7. Formulaire participant, 18 avril 2024).

À titre de synthèse de ce présent chapitre, éclairée par les présences des artistes collaborateur.ice.s, j'ai identifié plusieurs apprentissages qui éclairent ma relation d'amitié avec le Jazz : la relation interdépendante musique et danse dans le contexte culturel afrodescendant ; la connaissance de la musique Jazz et plus particulièrement de ses spécificités rythmiques comme impulsion première du mouvement ; la conscientisation et le respect de la teneur identitaire des Danses Jazz de Harlem et de leur musique pour les Africain.e.s Américain.e.s ; la fondation expressive du soi sous une forme stylistique, inscrite dans un contexte culturel esthétique ; la nécessité de la représentation noire dans la pratique de la forme contemporaine du Lindy Hop ; la primauté de l'écoute des récits ; le déploiement d'une intention artistique collective ; le ressenti comme guide artistique ; l'approche empirique comme méthode première de connexion à la forme artistique Jazz ; la nécessité de créer des liens de confiance au travers de la dimension affective comme guide spirituel de la ou du praticien.ne Lindy Hop. Ces multiples éléments instruisent le déploiement de ma posture, offrant des points de vue culturels différents du mien qui éclairent ma seconde sous-question de recherche-crédation : « De quelle manière l'ancrage culturel des artistes collaboratrice.eur.s nourrit ce cheminement vers ma posture alliée ? » Grâce à leur présence et leur partage d'histoires, les artistes collaborateur.ice.s ont nourri mon cheminement vers la

posture alliée, facilitant l'émergence de mes propres récits corpo-reflexifs, que je m'apprête à étoffer la réponse à ma première sous-question de recherche notamment, soit « Comment cheminer vers une posture alliée au sein de la scène globale du Lindy Hop ? »

CHAPITRE IV : CHEMINEMENT VERS LA POSTURE ALLIÉE, MES HISTOIRES CORPO-RÉFLEXIVES

Après avoir pris le temps de déplier les récits des artistes collaborateur.ice.s en résidence (cf. Chapitre III), ainsi que ceux du public participant au Jazz Happening (cf. Chapitre III 3.5), j'estime pertinent, voire essentiel dans le cadre de ma recherche-crédation de partager à mon tour mes propres récits, afin de mieux comprendre mon problème de recherche depuis ma position située de femme chercheuse et artiste blanche. Ces différents actions corpo-réflexives miss en mots tantôt à l'écrit tantôt à l'oral, mettent en lumière des éléments de réponse à ma première sous-question de recherche notamment : « Comment cheminer vers une posture alliée au sein de la scène globale du Lindy Hop ? ». C'est donc sur le modèle de partage des histoires de McKittrick (2020), que je m'apprête non seulement à plonger dans mes expériences, mais aussi à exposer des liens théoriques établis à la lumière de mécanismes psychologiques d'adaptation face aux défis éthiques en lien avec ma position de femme blanche qui travaille d'un art africain-américain culturellement approprié. Je partagerai alors différentes régulations de mes mécanismes — à partir des modèles proposés par Glazer et Liebow (2021), mais aussi par Menakem (2017) —, favorisant mon cheminement vers la posture alliée. Je dégagerai également quatre actions-clés de mon expérience qui ont guidé la mise en place progressive de ma nouvelle posture. Néanmoins, avant de plonger dans ce partage corpo-réflexif sensible, je me suis heurtée à un phénomène de dissociation — entre mars et octobre 2024 notamment —, qui s'est avéré symptomatique de différents événements vécus dans le cadre de mon projet doctoral.

1. Récit de dissociation

Ayant accepté d'être en partie le sujet de recherche de ce projet (cf. Chapitre II 1), mes récits et mes histoires, — définis comme outils épistémologiques propres aux méthodologies noires (McKittrick, 2020) —, deviennent centraux dans l'élaboration de la réponse à mon problème. Or, transmettre le Lindy Hop en étant une femme blanche m'a conduit à développer, de façon

inconsciente, de grandes barrières entre mon corps et mon sujet. Outre le plongeon dans l'inconfort racial que ma recherche implique (cf. Chapitre I 2), ma relation avec les deux personnes de la production (cf. Chapitre II 3.1) a provoqué une distance supplémentaire entre mon vécu somatique et le déploiement réflexif associé. L'angoisse et la peur accumulées face aux circonstances dans lesquelles je me trouvais étaient trop ébranlantes pour ne pas les refouler de façon quotidienne. À l'automne 2024, les échanges avec mes directrices de recherche m'ont permis de mettre en évidence un mécanisme de dissociation chez moi en observant l'absence de mes récits somatiques dans la première version de mon chapitre IV.

Le concept de dissociation en psychologie remonte au XIX^e siècle avec le travail du psychologue Janet, la recherche freudienne sur la dissociation de la conscience ainsi que celle sur le clivage par Bleuler (Abensour, 2025). Si ces théoriciens analysaient à l'époque des situations de dissociations sévères (perte de mémoire, schizophrénie), le concept de dissociation de nos jours peut également référer à des cas davantage légers :

[...] Dans lesquels la dissociation de la personnalité agit comme un mécanisme d'adaptation à une situation défavorable ou d'inconfort, comme dans les cas de conflit, et également comme un mécanisme de défense pour faire face au stress (Villa, T et *al.*, 2020. n.p).

Cette définition correspond davantage aux défis relationnels que j'ai rencontrés en cours de production des données, ayant généré un mécanisme de dissociation — se caractérisant dans mon expérience comme un gel somatique partiel, soit l'absence ou la diminution de sensations corporelles —, à la suite des inconforts et du stress vécus dans le cadre de ma recherche. En ce sens, l'auteur et thérapeute spécialiste des traumatismes collectifs, Resmaa Menakem (2017), rappelle la tendance naturelle du corps à éviter l'inconfort : « your body, of course, does not give a damn whether a practice is ancient or modern, secular or religious, proven or unproven. It just wants to experience safety and security¹⁹⁵ » (Menakem, 2017. p.141). L'auteur, dans le cadre de ses démarches d'abolitionnisme somatique, rappelle en effet l'instinct ancestral du corps à se mettre en sécurité. Dans mon expérience au contact des défis raciaux, j'identifie davantage un enjeu de confort — caractérisé par Glazer et Liebow (2021) comme un mécanisme de la psychologie blanche —, plutôt qu'un enjeu de

¹⁹⁵ Votre corps, bien entendu, se moque éperdument de savoir si une pratique est ancienne ou moderne, séculaire ou religieuse, prouvée ou non. Il veut simplement faire l'expérience de la sûreté et de la sécurité (Menakem, 2017. p. 141).

sécurité. À aucun moment, par exemple, je ne me suis sentie en danger à l'idée de traiter les enjeux raciaux, toutefois, la relation conflictuelle avec les personnes de la production ont généré chez moi un sentiment d'insécurité. Entre mars et octobre 2024 notamment — soit au pic des tensions avec les deux producteur.ice.s —, j'ai observé éprouver moins de sensations physiques et une incapacité à me plonger dans un état méditatif, menant à une collecte de données somatique sur moi-même maigre. Cette prise de conscience m'a alors permis de rétablir progressivement une connexion à mon moi sensible :

Aujourd'hui, je rencontrais mes deux nouvelles directrices pour la première fois et pour la première fois depuis Jazz Happening, j'ai pleuré à chaudes larmes... Je porte tellement de souffrance par rapport à la situation qui est arrivée avec ** et ** que je l'ai refoulée pour ne pas avoir à la confronter. Sur le coup, je me suis sentie bête de pleurer autant, je crois que j'avais honte de ne pas tenir le fort devant mes directrices... Mais maintenant je réalise que c'est la première pierre pour cheminer vers une reconnexion à moi-même. Comment résoudre mon problème de recherche si je n'existe plus ? (Bourgasser, A. Journal de bord, 1er octobre 2024).

Menakem (2017), au travers de sa pratique d'abolitionnisme somatique, évoque un processus « to reclaim your own body¹⁹⁶ » (p. 29) permis par un retour à soi conscient et constant. J'ai alors retrouvé le chemin du studio, afin de me retrouver. La pratique de la danse a toujours été l'eau sous mon bateau, ce qui permet de me déposer et de me recharger à la fois. Habiter le studio et inscrire mon corps dans le mouvement favorise chez moi un état de pleine présence pour à la fois sonder mes sensations, mais aussi pour prendre du recul et m'engager dans une réflexivité par rapport à mon vécu. J'ai donc reconnecté avec mon corps pour éclairer la mise en place progressive de ma posture alliée. Or, ma première observation a été de témoigner des sentiments de culpabilité et de honte que je vivais, faisant barrage de nouveau à l'introspection somatique. Grâce à la pratique de la méditation — immobile et dansée —, j'ai conscientisé que ces sentiments étaient au cœur de l'entièreté de mon processus doctoral. Vivre de la culpabilité, la conscientiser et agir dessus est probablement le défi majeur de ma recherche. J'ai ainsi pris conscience à quel point les défis éthiques auxquels je faisais face m'ont amené à adopter des comportements d'effacement et de retrait, m'éloignant d'une posture alliée engagée avec courage dans une perspective éthique décoloniale. Toutefois, avant de sonder les manifestations et origines de ces sentiments, je me suis retrouvée

¹⁹⁶ « pour se réapproprier son corps » (Menakem, 2017. p. 29).

confrontée à une interrogation sémantique en cherchant à préciser le sens que prenaient pour moi la culpabilité et la honte.

1.2 Culpabilité et honte : précision sémantique

Ancrée de nouveau dans les théories psychanalytiques, mais cette fois-ci au début du XXe siècle, la culpabilité selon la psychologue Édith Saint-Jean-Trudel (2024) est un sentiment (état affectif durable) autoévaluatif développé grâce à la conscience de soi, inscrit dans un système de valeurs propre à chacun.e. Faire entorse à ses valeurs place le sujet dans une situation où il vit de la culpabilité. Il a l'impression d'avoir échoué à soutenir son propre système de croyances. Le neuropsychiatre et psychanalyste Boris Cyrulnik (2010a.) indique en effet que la culpabilité génère un sentiment d'échec persistant. Il écrit :

On ne sort pas de la culpabilité, on s'y adapte pour moins souffrir. « Je me fais mal parce que j'ai fait mal », pense celui qui exécute les sentences de son tribunal intérieur » (Cyrulnik, B., 2010. a. p. 27).

Ancré dans la notion de faute, ce sentiment prend la forme d'un fardeau issu d'un comportement que l'on pense irréparable. Dans le cadre de cette recherche, je trouve pertinent de souligner qu'au cœur du sentiment de culpabilité se retrouve un système de valeurs propre à chacun.e. Or, sous mon ambition de cheminer vers une posture alliée bien alignée sur une perspective décoloniale, l'acquisition de nouvelles valeurs situées dans l'afrodescendance du Jazz a eu pour effet de déplacer mes repères artistiques, pédagogiques, mais aussi moraux. Cette constatation vient éclairer le sentiment d'incertitude vécu de façon récurrente au cours de mon processus doctoral, sur lequel je reviendrai plus tard (cf. Chapitre IV 3.2).

La honte, elle, semble être une émotion (état affectif temporaire) provoquée dans le corps par une représentation (mots, images, gestes) qui empêche la résilience temporaire du sujet (Cyrulnik, 2010 b). Cyrulnik (2010 a.) indique que c'est dans l'intersubjectivité que la honte se propage, soit au contact d'autrui, contrairement à la culpabilité qui semble se vivre dans son système de valeurs personnelles. L'auteur oppose ainsi la condamnation — culpabilité — à la dévalorisation — honte, tout en indiquant que l'émotion de la honte est un mécanisme de la culpabilité. En ce sens, Ciccone et Ferrant (2023) élaborent sur la complexité de les

différencier et définissent la culpabilité comme un mécanisme psychique « plus élaboré », tandis que la honte est plus primaire. Ainsi, dans le cadre de la présente recherche, en appui sur les définitions partagées ci-dessus, mais également sur des observations sur moi-même que je m'apprête à exposer. Je me réfère à la culpabilité comme un sentiment d'échec basé sur l'entorse faite à mon propre système de valeurs ; tandis que la honte est un mécanisme comportemental qui se manifeste chez moi à partir de mes interactions sociales et exacerbe le sentiment d'avoir mal agi face aux personnes afrodescendantes notamment. Je reconnais néanmoins que les deux états sont concomitants à différents moments et que cette distinction théorique sera mise au défi dans mon vécu expérimentiel. Je me dirige ainsi vers le récit de prise de conscience de ma culpabilité.

2. Prendre conscience de ma culpabilité coloniale

C'est le travail de Menakem (2017) — psychologue, chercheur et auteur spécialiste des traumatismes collectifs, qui s'est penché de façon très rigoureuse sur les résolutions de conflits dans le domaine de la justice raciale — qui m'a non seulement permis de conscientiser la place de la culpabilité dans ma recherche, mais également d'en identifier l'origine. Dans son livre *My Grandmother's Hands : Racialized Trauma and the Pathway To Mending Our Hearts and Bodies* (2017), Menakem revisite l'histoire coloniale en observant son impact physique et moral sur les personnes afrodescendantes asservies — *black bodies* —, ainsi que sur les personnes blanches en situation d'autorité — *white bodies* — responsables de la mise en place de ce système de violence. L'auteur retrace les premiers sévices exercés en Europe au Moyen-Âge, où la torture était un plaisir récréatif pour les corps blancs (Menakem, 2017). Il souligne comment cette tradition de la violence s'est poursuivie sur les corps noirs pendant la période de l'esclavage dans les Amériques et rappelle l'héritage de cette violence encore vibrant aux États-Unis de nos jours : profilages raciaux, meurtres racistes, injustices et inégalités raciales, pertes de contrôles de membres des autorités publiques face à des personnes racisées, etc. (Menakem, 2017). À la lecture de cet historique de violence, j'ai non seulement saisi que j'étais en proie au sentiment de la culpabilité dans le contexte de mon projet de recherche-crédation, mais que ce sentiment référait de façon spécifique à la l'histoire coloniale. Il s'agit pour moi d'un lieu archaïque de honte, où je me sens honteuse d'avoir des

ancêtres blanc.he.s colonisateur.ice.s violent.e.s. Je me sens également coupable en tant que femme blanche de profiter des avantages de la colonialité. En ce sens et sous une visée décoloniale, Cukierman (et *al.*, 2018), dénonce les impacts du colonialisme sur les rapports humains :

Les profits coloniaux ont objectivement fabriqué l'accumulation capitaliste qui continue de prospérer et d'exploiter grâce à la subdivision de races au cœur même de l'opposition de classes. Le colonialisme a produit le racisme. Et le racisme, profondément inscrit, structure les rapports sociaux (Cukierman, L et *al.*, 2018. p. 88).

La structuration coloniale impacte le capital, certes, mais également l'humain au travers du système racial associé, faisant resurgir le fondement de ma question initiale de recherche, soit : « dans une perspective éthique décoloniale, comment me situer face aux enjeux raciaux qui habitent la scène globale de Lindy Hop ? » De façon nécessaire, je prends alors le temps de porter mon attention sur la colonisation en lien avec mon identité française : une histoire coloniale qui débute dès le XVI^e siècle (Deveau, 1994) dans mon pays d'origine.

En effet, si Menakem (2017) s'adresse de façon spécifique aux « américain.e.s blanc.he.s » dans son ouvrage, je me sens plus que concernée par le discours porté à l'égard des corps blancs. Née en France soit dans une des plus grandes puissances coloniales au monde encore active de nos jours (2026)¹⁹⁷, je ne me sens pas épargnée par ces considérations à propos de la colonialité et de la suprématie blanche. La torture européenne dont parle Menakem a eu lieu en Angleterre, mais aussi en France à partir de 476 apr. J.-C. Le début de l'esclavage par le peuple français débute dès 1594 avec le premier navire dit « nég*** » qui part depuis le port de La Rochelle (Deveau, 1994). Entre l'âge de 6 ans et 18 ans, j'ai habité avec ma mère dans un petit village à vingt minutes de La Rochelle, chérissant cette ville, son histoire et ses habitant.e.s. Ma mère y réside encore aujourd'hui et si la ville expose avec fierté l'histoire des protestant.e.s parti.e.s au Québec chez « les cousins », l'histoire de l'esclavage et les revers de la colonisation sont encore tus. Je suis affligée de voir l'archaïsme de la France sur son incapacité à s'identifier comme colonisatrice, ce qui participe au sentiment de culpabilité

¹⁹⁷ Confère note de bas de page n°62 en lien avec la gestion des départements et des collectivités d'outre mer.

coloniale chez moi, soit le sentiment de faire une entorse à mes valeurs en étant citoyenne d'une nation dans le déni.

Après avoir conscientisé le type de sentiment vécu ainsi que sa source, j'ai pris conscience que la culpabilité coloniale était un concept élaboré par différent.e.s auteur.e.s racisé.e.s. Si Césaire (1950) ne le formule pas mot pour mot de façon, il dénonce néanmoins que « l'Europe est indéfendable » (p. 44) du point de vue morale à la lumière du colonialisme, mais également des violences de la seconde guerre mondiale. En dénonçant le colonialisme — sa visée civilisatrice et les violences pour y parvenir —, Césaire invoque la déshumanisation autant de la personne colonisée que colonisatrice, soulevant une culpabilité morale historique européenne. Césaire (1950) exige une prise de responsabilité collective de la part de l'Europe, une exigence transformatrice inlassablement renouvelée depuis par Fanon (1961), Said (1978) et Vergès (2019) pour ne citer que certain.e.s.

Chaque jour qui passe, chaque déni de justice, chaque matraquage policier, chaque réclamation ouvrière noyée dans le sang, chaque scandale étouffé, chaque expédition punitive, chaque car de CRS, chaque policier et chaque milicien, nous fait sentir le prix de nos vieilles sociétés (Césaire, A., 1950. p. 1414).

Face à ce déni et cette violence toujours renouvelée — j'ai moi-même témoigné des cars de CRS¹⁹⁸ et des matraquages policiers à Paris en septembre 2025 dans une manifestation qui luttait contre la réduction du budget étatique pour la santé et l'éducation —, les féministes du Sud global avec leurs alliées du Nord ont défendu un féminisme décolonial pour lutter « contre les politiques de dépossession, contre la colonisation, l'extractivisme et la destruction systématique du vivant » (Vergès, 2019. p. 20). Si l'appel de ces féministes au travers d'une mise en action invite le dépassement du sentiment de culpabilité — Hooks (2015) rappelle que « *guilt usually paralyzes action*¹⁹⁹ » (p. 211) —, je n'ai pu observer dans un premier temps chez moi que des réactions somatiques liées à la paralysie.

En 2013, lorsque j'habitais encore en France et que je n'avais pas encore approfondi mes apprentissages en Lindy Hop, je suis allée voir *12 Years a Slave* au cinéma réalisé par Steve

¹⁹⁸ Acronyme pour « Compagnie Républicaine de Sécurité » rattachée à la police nationale française.

¹⁹⁹ « La culpabilité paralyse généralement l'action » (Hooks, 2015. p. 211. Traduit de l'anglais par DeepL)

McQueen. Scénarisé à partir d'une histoire vécue, ce film retrace la vie de Solomon Northup, un musicien africain-américain, qui se fait kidnapper par des esclavagistes blancs et est forcé de travailler comme esclave pendant douze ans dans les plantations des états du sud. Je me souviens alors avoir éprouvé de la culpabilité, mais également de la honte, somatisées sous la forme d'une intense tristesse, que des personnes comme moi — *white bodies* — aient pu infliger sur la base de la couleur de peau d'aussi grandes violences aux personnes noires. À partir de la moitié du film, j'ai commencé à sangloter de façon brutale et je ne me suis plus arrêtée pendant les trois jours suivants le visionnement. J'ai eu la sensation que j'avais fauté par imprégnation, je ressentais également la honte d'être un corps blanc. Si Seumboy (2022) rappelle que « le sentiment de culpabilité coloniale est avant tout intérieur », mon processus doctoral m'a permis de saisir les raisons d'un si grand bouleversement intérieur. Soudainement, je mettais des mots sur mon estomac noué par le fait d'effectuer « la mauvaise chose » en matière d'enjeux raciaux, sur ma préférence à me retirer de l'espace collectif plutôt que d'entrevoir la possibilité de blesser des personnes afrodescendantes, sur mes nuits blanches à décider d'étudier ou non le Jazz.

Indéniablement, la culpabilité coloniale a induit différents comportements dans ma vie intime tout comme dans ma recherche (cf. Chapitre IV 2.1). Cet état a également déterminé mon choix d'étudier le Jazz (cf. Chapitre I 2) en tant que femme blanche, consciente du paradoxe de m'être dirigée vers la pratique et l'étude d'un art afrodescendant qui comprend des enjeux manifestes d'appropriation culturelle. Je trouve aujourd'hui difficile de porter la blancheur face aux personnes racisées, alors que des crimes raciaux sont encore largement perpétrés, m'inscrivant dans une lecture de l'histoire contemporaine et pas uniquement passée, qui me maintient au cœur des enjeux de culpabilité. Menakem (2017) met en lumière la dualité de la suprématie blanche de laquelle résulte la culpabilité coloniale :

On the surface, white-body supremacy looks like a highly favorable arrangement for white people. They get to reap a wide range of benefits, while forcing other, darker bodies to bear all the costs. This does not tell the whole story, however, which is that white-body supremacy comes at a great cost to white people. This is

the moral injury, which creates shame, and ever more trauma, in white bodies²⁰⁰ (Menakem, R., 2017. p. 105).

L’auteur expose le paradoxe des privilégié.e.s en soulevant ce que le manque de conscience éthique peut provoquer ou induire sur ces dernier.e.s. En effet, vivre aujourd’hui des privilèges acquis sur le colonialisme peut entraîner une déchirure morale. Une déchirure qui mène à des comportements de fragilité blanche — soit une incapacité de la part des personnes privilégiées à traiter des enjeux raciaux, modélisée par de multiples mécanismes qui empêchent le dialogue entre corps noirs et corps blancs (Di Angelo, 2018) —, dont la culpabilité coloniale est un rouage. J’ai alors pu générer différentes données sur moi-même en résidence qui mettent en évidence cette déchirure.

*Morceau 15 : Topsy Chapman et Chiwetel Ejiofor ainsi que le casting du film 12 Years a Slave - Roll Jordan Roll (2013)*²⁰¹

2.1 Rétroaction sur mon sentiment de culpabilité en résidence

Au cœur de la résidence, j’ai observé que le sentiment de culpabilité a émergé chez moi lors des discours de Marie et Dee à propos de l’exclusion des femmes noires dans la scène globale du Lindy Hop (cf. Chapitre III 2.1.4) :

Entrevoir la difficulté pour ces femmes de simplement être soi au sein de la scène met forcément en exergue la facilité avec laquelle j’ai eu à m’y intégrer. Cela m’a interrogé sur le fait que ma présence même est une forme de perpétuation du racisme. D’être en train d’enrayer un système esthétique et stylistique eurocentré, de conforter une représentativité blanche qui heurte les femmes noires de la scène. Néanmoins, durant cette résidence, j’ai eu la chance d’être en situation d’écoute et ainsi me préserver de prendre la parole. Cette opportunité m’a laissé le temps et l’espace d’observer mon sentiment de culpabilité grandir en moi et de ne pas le laisser m’envahir, souhaitant rester disponible pour les artistes collaboratrice.eur.s. C’est un piège en ce qui me concerne de ne pas tomber dans la victimisation dans ce genre de configuration, comme si l’enjeu m’était personnel, alors qu’il ne l’est

²⁰⁰ À première vue, la suprématie du corps blanc ressemble à un arrangement très favorable aux blancs. Ils bénéficient d’un large éventail d’avantages, tout en obligeant d’autres corps, plus sombres, à supporter tous les coûts. Mais cela ne dit pas tout, car la suprématie du corps blanc a un coût élevé pour les blancs. Il s’agit du préjudice moral, qui engendre la honte, et toujours plus de traumatismes, chez les corps blancs (Menakem, R. 2017. p. 105 Traduit de l’anglais par DeepL).

²⁰¹ J’ai choisi d’ajouter à la playlist une chanson extraite du film *12 Years a Slave*, où la communauté de personnes esclavagisée dans le film se réunit pour chanter collectivement. Dans ce morceau inspiré de la tradition du Gospel, on observe le principe du *call’n response*, très utilisé dans la musique Jazz mais aussi dans la pratique des Danses Jazz de Harlem de façon générale. Un échange spontané se fait entre les différents membres de la communauté — musicien.ne.s comme danseur.euse.s — traduisant un état d’écoute à l’autre.

pas. Grâce à la méthode de Glazer et Liebow, je constate que c'est le sentiment de tristesse qui jaillit en moi. Je tente alors d'écouter ce sentiment et de le réguler, implantant progressivement la méthode (Bourgasser, A. Journal de bord, 10 juillet 2024).

Le témoignage d'exclusion de femmes noires a généré une remise en question de ma position dans la scène, me rappelant à la fois les inégalités raciales présentes, mais aussi mes privilèges au niveau de l'identification et de l'acceptation. J'aurais ainsi pu me laisser déstabiliser par mon sentiment de culpabilité, néanmoins, j'ai témoigné de la portée de mon travail de déconstruction lorsque j'ai manifesté dans un second temps de « l'autorégulation rationnelle des biais » proposée par Glazer et Liebow (2021). Cette méthode a été développée pour que les « white Americans can exert an effort to counteract the influence of white psychology for the sake of reasoning well about racism²⁰² » (p. 63). L'objectif n'étant pas d'annihiler tout ressenti lié à la psychologie ou à la fragilité blanche²⁰³, mais plus d'en observer les mécanismes pour réguler ses influences. Glazer et Liebow (2021) la définissent ainsi :

By “rational self-regulation” we mean the process of controlling one’s thoughts, emotions, and desires for the sake of reasoning well and gaining knowledge [...] Rational self-regulation is a three-step process: (i) Detection. First, the subject must identify a mindset bias—in our case, a manifestation of white psychology. (ii) Strategy Selection. Second, the subject must develop a strategy for suppressing this bias. (iii) Implementation. Third, the subject must execute this strategy, returning to the first two stages to make adjustments in strategy and to identify new mindset biases that may arise²⁰⁴ » (Glazer, T et Liebow, N., 2021. p. 63).

²⁰² « les Américains blancs peuvent s'efforcer de contrecarrer l'influence de la psychologie blanche afin de bien raisonner sur le racisme » (Glazer et Liebow, 2021. p. 63 Traduit de l'anglais par DeepL).

²⁰³ La psychologie et la fragilité blanches selon les définitions de Glazer et Liebow (2021) et de Di Angelo (2018) exposées précédemment (cf. Chapitre IV 2 et Chapitre III 3) réfèrent à un même obscurantisme face aux évolutions vers l'égalité des enjeux raciaux et s'ancrent dans la même racine conceptuelle. Toutefois, le terme « fragilité » est critiqué par certain.e.s auteur.e.s dont Menakem (2017) en raison du pouvoir de victimisation des personnes « fragiles » qu'il renferme. Glazer et Liebow (2021) théorisent alors sur les mécanismes de la psychologie blanche plutôt que ceux de la fragilité, pourtant identiques. Personnellement, j'alterne entre l'emploi des deux termes afin de profiter de l'intéressante vulgarisation du concept de fragilité blanche, tout en appuyant une démarche d'autonomie avec la référence à la psychologie blanche.

²⁰⁴ Par « autorégulation rationnelle », nous entendons le processus qui consiste à contrôler ses pensées, ses émotions et ses désirs dans le but de bien raisonner et d'acquérir des connaissances [...] L'autorégulation rationnelle est un processus en trois étapes : (i) Détection. Tout d'abord, le sujet doit identifier un biais de mentalité - dans notre cas, une manifestation de la psychologie blanche. (ii) Choix d'une stratégie. Deuxièmement, le sujet doit élaborer une stratégie pour supprimer ce préjugé. (iii) Mise en œuvre. Troisièmement, le sujet doit exécuter cette stratégie, en revenant aux deux premières étapes pour ajuster la stratégie et identifier les nouveaux préjugés qui peuvent apparaître » (Glazer, T et Liebow, N., 2021. p. 63. Traduit de l'anglais par DeepL).

Ayant lu Glazer et Liebow (2021) en amont de la résidence, je me suis efforcée de mettre en place leur méthode permettant une prise de recul et un décentrement de mes enjeux personnels. Cette méthode en trois étapes, que je qualifierai de corpo-réflexive tant elle m'aide à accueillir mes états et à prendre conscience de mes comportements, est une ressource à mon cheminement vers la posture alliée.

Toutefois, le cheminement n'étant pas linéaire, la prise de recul m'a été plus difficile lors du bilan final de la résidence avec les artistes, où nous avons échangé autour du contexte du Happening (cf. Chapitre III 3.3.1). J'ai alors ressenti une seconde forme de culpabilité, — non plus celle coloniale —, mais celle de ne pas avoir su porter mon projet de manière totalement fidèle aux objectifs de ma recherche-crédation. Ayant eu la sensation d'avoir échoué dans l'établissement de mes valeurs éthiques décoloniales en ne préservant pas totalement mon projet du paradigme mercantile face aux deux personnes de la production, j'ai pris la parole auprès des artistes pour les informer de mon ressenti d'échec. Or, étant prise dans ce sentiment nocif — mais également en état de fatigue avancé à la suite des quatre jours de résidence —, je me suis efforcée de ravalier mes larmes afin de ne pas quêter la pitié des artistes, de ne pas les dévier de leur sentier d'honnêteté ou carrément de créer un terrain pour une pratique de « silenciation ». Définie par Dotson (2011) comme un résultat de l'ignorance, l'autrice effectue une différence entre la pratique et l'instance de silenciation :

An instance of silencing concerns a single, non-repetitive instance of an audience failing to meet the dependencies of a speaker, whereas a practice of silencing, on my account, concerns a repetitive, reliable occurrence of an audience failing to meet the dependencies of a speaker that finds its origin in a more pervasive ignorance²⁰⁵ (Dotson, K., 2011. p. 241).

Ainsi, mes larmes auraient pu mener vers une instance de silenciation où les artistes — face à cette manifestation de ma fragilité — auraient ressenti le besoin de devoir taire leur discours. C'est le risque évoqué par Di Angelo (2018) en théorisant autour des « white tears » ou « girl's tears », soit une manifestation de la fragilité blanche au travers de la lamentation. L'autrice dénonce :

²⁰⁵ Un cas de réduction au silence concerne un cas unique et non répétitif d'un public qui ne satisfait pas aux exigences d'un locuteur, alors qu'une pratique de réduction au silence, selon moi, concerne un cas répétitif et fiable d'un public qui ne satisfait pas aux exigences d'un locuteur et qui trouve son origine dans une ignorance plus répandue (Dotson, K., 2011. p. 241. Traduit de l'anglais par DeepL).

When we are mired in guilt, we are narcissistic and ineffective; guilt functions as an excuse for inaction. Further, because we so seldom have authentic and sustained cross-racial relationships, our tears do not feel like solidarity with people of color we have not previously supported. Instead, our tears function as impotent reflexes that don't lead to constructive action. We need to reflect on when we cry and when we don't, and why²⁰⁶ (Di Angelo, R., 2018. p. 135).

Di Angelo associe ainsi les larmes blanches au sentiment de culpabilité, paralysant d'une part la mise en action de la personne sujette à l'émotion, mais déviant également l'objectif de soutien envers les personnes racisées. Elle indique que pleurer dans un contexte d'enjeu racial est une manifestation de la culpabilité qui s'avère également être un mécanisme de la fragilité blanche. Ayant lu Di Angelo (2018) en amont de la résidence, je me suis vue plonger dans les larmes blanches lors de ma prise de parole, j'ai alors tenté de les réguler sur le moment en prenant le recul intimé par Glazer et Liebow (2021).

D'une façon générale, mon regard sur mes intentions et mes actions en résidence s'est déplacé depuis la préparation de cette dernière, son effectuation et la période d'analyse opérée en aval. En effet, si penser et agir sur les dynamiques de pouvoir (cf. Chapitre II 4) était un choix méthodologique et éthique nécessaire pour la visée de mon projet, j'ai pris conscience par la suite que mon sentiment de culpabilité avait également teinté ma démarche méthodologique. Mon statut d'observatrice intégrale (Olivier De Sardan, 2008) a révélé chez moi des craintes de « mal agir » en compagnie des artistes collaborateur.ice.s, mettant de côté mon identité de chercheuse et artiste membre de la communauté (cf. Chapitre II 4.1). En effet, appartenir à l'entité de blancheur a créé chez moi une peur de contaminer l'espace d'interactions entre les artistes, comme s'il était possible de propager de façon symbolique les violences exercées par les corps blancs sur les corps noirs et ainsi les blesser par ma simple présence dans leur espace d'interaction en résidence. À titre de fait vécu, en 2024, lorsque je suis allée à Harlem NYC à l'occasion des championnats internationaux de Lindy Hop (ILHC), j'ai assisté à une situation explicite où mon corps blanc a représenté une menace symbolique pour des corps noirs. Je suis en compagnie de quatre ami.e.s blanc.he.s et nous sortons du *ballroom* où ont

²⁰⁶ Lorsque nous sommes englués dans la culpabilité, nous sommes narcissiques et inefficaces ; la culpabilité sert d'excuse à l'inaction. De plus, comme nous avons rarement des relations interraciales authentiques et durables, nos larmes ne ressemblent pas à de la solidarité envers les personnes de couleur que nous n'avons pas soutenues auparavant. Au contraire, nos larmes fonctionnent comme des réflexes impuissants qui ne mènent pas à une action constructive. Nous devons réfléchir aux moments où nous pleurons et à ceux où nous ne pleurons pas, ainsi qu'aux raisons de ces pleurs (Di Angelo, R. 2018. p. 135 Traduit de l'anglais par DeepL).

lieu les activités de l'évènement. Un homme noir qui marche dans la rue perd de façon fortuite son téléphone. Mon compagnon, un homme blanc, le ramasse et commence à lui courir après pour le lui redonner en le hélant. L'homme noir porte des écouteurs. Nous nous mettons donc à plusieurs à essayer de le solliciter en lui criant après. L'homme se retourne finalement et lorsqu'il nous remercie nous nous sommes réuni.e.s autour de lui. Un second homme noir vient alors à notre rencontre, regarde l'homme qui avait perdu son téléphone droit dans les yeux et lui demande s'il a besoin d'aide. L'homme qui avait perdu son téléphone lui répond que non et le remercie — « Thank you bro » —, avant que ce dernier ne reprenne son chemin. En tant que corps blancs mes ami.e.s et moi-même, malgré la bonne intention de lui redonner son téléphone, étions une menace pour les corps noirs. À ce moment, j'ai ressenti le poids de ma blancheur et tout le symbolisme hégémonique que je porte malgré moi. Je n'étais plus ignorante de la couleur de ma peau, comme j'ai pu l'être par le passé. Il ne s'agissait pas d'une crainte développée à mon encontre personnelle, ni envers mes ami.e.s, mais bien d'une crainte par rapport à ce qu'implique la blancheur — et manifestement le rapport de force qu'exercent quatre corps blancs regroupés autour d'un corps noir —. Bien sûr, cette situation a enrayé le sentiment nocif chez moi me rappelant qu'il s'agit d'un fardeau qui me dépasse et qui heurte encore aujourd'hui les populations racisées. Ainsi, à la suite de la résidence, j'ai conscientisé que j'étais encore traversée par des manifestations intenses du sentiment de culpabilité. Cet état me mène généralement à trois réactions principales : la tristesse envahissante, la paralysie de mes actions et éventuellement la dissociation somatique. Ainsi, outre le fait de conscientiser mon ressenti et d'essayer de le réguler au travers de la méthode de Glazer et Liebow (2021), j'ai compris qu'il me fallait trouver davantage de stratégies pour agir dessus, dans la perspective de le transformer en pouvoir d'action constructif. Nourrie par mes échanges avec ma direction, j'ai alors cherché à le transmuier en moteur d'action pour cheminer vers ma perspective éthique décoloniale agissante.

2.2 Agir sur mes sentiments de culpabilité

La littérature le répète (Boutte et Jackson, 2014 ; Di Angelo, 2018 ; Menakem, 2020 ; Vinsky, 2019, etc.) et mes expériences le confirment, la fragilité blanche — dont la culpabilité en est un des mécanismes — est un frein important à l'élaboration d'une potentielle posture alliée. Il

est apparu clair pour certain.e.s chercheur.euse.s que le travail somatique (Glazer et Liebow, 2021 ; Menakem, 2017) est une clé nécessaire pour accueillir et désamorcer cette dite fragilité. Grâce aux recherches effectuées par Menakem dans son pays natal des États-Unis, l’auteur explique comment le travail somatique — notamment la déconstruction de certaines peurs inscrites dans notre cerveau primitif — facilite l’évolution de traumatismes raciaux intergénérationnels, plutôt que l’approche rationnelle intellectuelle qui n’enraye, selon lui, que très peu de changements dans le domaine de la justice raciale depuis plus de trente ans (Menakem, 2017). Le psychologue rappelle alors que c’est en allant à la rencontre des construits sociaux, que nous pourrions nous réparer en société, permettant davantage « d’harmoniser » les corps noirs et les corps blancs. En ce sens, il indique que si on ne peut changer ni qui nous sommes — personnes blanches ou noires —, ni l’héritage dans lequel nous nous inscrivons — l’histoire coloniale —, il reste des responsabilités que doivent prendre les corps blancs à la lumière de ces apprentissages :

Simply because you have a white body, you automatically benefit from white-body supremacy whether you want to or not. Even if you’re the most fair-minded person on Earth, at times certain privileges will be conferred upon you because of the color of your skin. Your whiteness is considered the norm, and the standard against which all skin colors — and all other human beings — are compared. That alone provides you with a big advantage. I’m not blaming you for this, or asking you to feel guilty or ashamed about it. But you *do* need to be aware of what those privileges are and how they function. You need to *not* take those privileges for granted as your birthright. You were granted those privileges, but you did not earn them [...] It’s your responsibility to not merely enjoy those privileges, but to share them with others — and ultimately, with everyone²⁰⁷ (Menakem, R., 2017. p. 204–205).

L’auteur remet ainsi la responsabilité aux corps blancs sans toutefois les rendre honteux ou les laisser être apathiques. Il invite à sortir du sentiment de la culpabilité en portant un regard lucide sur ce que la blancheur implique — historiquement, socialement, politiquement, économiquement —, édifiant une passerelle entre l’observation de ses privilèges de personnes

²⁰⁷ Vous n’avez pas choisi votre corps blanc. Mais la construction imaginaire de la blancheur est quelque chose que vous pouvez changer. Le simple fait d’avoir un corps blanc vous permet de bénéficier automatiquement de la suprématie du corps blanc, que vous le vouliez ou non. Même si vous êtes la personne la plus impartiale de la planète, certains privilèges vous seront parfois accordés en raison de la couleur de votre peau. Votre blancheur est considérée comme la norme, à laquelle toutes les couleurs de peau - et tous les autres êtres humains - sont comparés. Rien que pour cela, vous bénéficiez d’un avantage considérable. Je ne vous blâme pas pour cela et je ne vous demande pas de vous sentir coupable ou honteux. Mais vous devez être conscient de la nature de ces privilèges et de leur fonctionnement. Vous ne devez pas considérer ces privilèges comme acquis à la naissance. Ces privilèges vous ont été accordés, mais vous ne les avez pas gagnés [...] Il est de votre responsabilité de ne pas vous contenter de profiter de ces privilèges, mais de les partager avec les autres - et, en fin de compte, avec tout le monde. (Menakem, R. 2017 p. 204-205 Traduit de l’anglais par DeepL).

à la peau blanche et le don de soi, pour une scène davantage égalitaire. Contextualiser son corps blanc — en conscientisant le pouvoir associé à la blancheur et le type d'action prise à l'encontre d'autres populations non blanches dans le contexte de l'histoire hégémonique — m'est alors apparu fondamental comme praticienne du Lindy Hop. Ce travail de contextualisation — qu'il s'agisse des valeurs artistiques, tout comme des contextes politiques, sociaux et économiques propres au Jazz — a d'ailleurs été soulevé par les artistes collaborateur.ice.s comme une valeur essentielle à développer pour chaque praticien.ne du Lindy Hop (cf. Chapitre III 3.2). En effet, les artistes ont rappelé l'importance de contextualiser le genre Jazz que ce soit pour le comprendre en tant qu'invité.e dans la culture, ou bien pour le transmettre pédagogiquement, qu'on soit africain.e-américain.e ou non ; contextualiser sa blancheur devient tout aussi fondamental.

Je remarque que la pensée de Menakem rejoint de façon claire les objectifs de ma recherche-crédation, cherchant à autonomiser le corps blanc dans ses démarches d'éthique raciale. Sous cette ambition d'autonomie, je témoigne avoir progressivement appris, au cours de mon processus doctoral, à réguler mes différents états. J'ai d'ailleurs vécu une réaction somatique révélatrice :



Cela fait cinq jours que j'écris sur le trauma collectif et ma culpabilité d'être une blanche qui porte l'histoire coloniale et depuis cinq jours, j'ai mal à la base de la nuque. Je me dis que j'ai dû faire un faux mouvement en pratique, je ne sais pas, mais ça ne passe pas. Je prends rendez-vous chez l'ostéopathe pour la semaine prochaine, j'ai vraiment mal. Tous les jours je me masse et j'essaye de mettre de la chaleur. Et hier, en discutant avec mon amie, je fais le lien que là où j'ai mal, c'est mon cerveau reptilien. La base de la nuque c'est la région que pointe Resmaa Menakem pour agir sur nos instincts. J'écris sur le fait d'agir sur ma culpabilité coloniale et cela fait cinq jours que j'ai super mal dans la zone du cerveau reptilien (Bourgasser, A. Enregistreur vocal, 14 février 2025).

Figure 4.12 Dessin du cerveau par Raphaël Desmaison.

Ma réaction somatique a été vive, mettant en lumière une étape de conscientisation de mon vécu au travers d'un symptôme physique. Après avoir identifié l'origine de la douleur, je n'ai plus eu mal, comme si mon corps attendait simplement que je fasse le lien, que je témoigne physiquement du cheminement éthique que je menais. Mon corps a agi, je l'ai vécu comme

une invitation de ma conscience à aller de l'avant. Dans ma démarche corpo-réflexive, les deux entités se répondent sous la forme d'un relais dans le travail de déconstruction, facilitant le déploiement d'une posture incarnée. Au-delà d'un agir somatique, j'ai également analysé que le travail de sensibilisation de mes pairs privilégié.e.s était une façon d'agir sur les différents états qui obstruent mon positionnement face aux enjeux raciaux.

2.2.1 Agir auprès des membres de ma scène

En décembre 2024, j'ai été invité à Cracovie en Pologne pour transmettre le Lindy Hop. À cette occasion, j'ai été témoin de manifestations de fragilité blanche par des membres de la communauté rencontré.e.s là-bas. Avec mon partenaire, nous avons entamé une conversation auprès de ces personnes :

J'observe avec intérêt comment je suis sensible aux mécanismes de fragilité blanche dorénavant. Nous sommes le dernier soir du festival et nous entamons une discussion avec nos deux interlocuteur.ice.s sur l'appropriation culturelle. Dès le début de la conversation j'observe un état de colère (froncement de sourcils, bras croisés, gesticulations de bras, bégaiements) chez nos interlocuteur.ice.s. Mon partenaire et moi essayons de poser des questions sur l'origine de cette colère. Sans nous impatienter, ni hausser la voix, ni juger, nous questionnons les intentions de leurs actions et essayons de recontextualiser la situation. quinze minutes plus tard, la défense tombe et laisse place à l'apathie, puis la tristesse (épaules basses, bras tombants, yeux humides, renfermement). Je note alors les mécanismes de la fragilité blanche (colère puis tristesse), sous-jacents d'un sentiment d'inadéquation d'avoir mal agi. Toujours sans juger, nous validons la tristesse, puis nous les invitons doucement à repenser leur position. L'absence de jugement permet à la honte de diminuer et nous nous faisons entendre. Le lendemain je reçois un message de remerciements pour la conversation indiquant un sentiment de soulagement et de compréhension (Bourgasser, A. Journal de bord, 5 janvier 2025).

Cette expérience en Pologne m'a permis d'identifier l'importance de conscientiser et d'accueillir les rouages de fragilité blanche pour les transformer en éléments participants au changement. J'observe que le phénomène de conscientisation et d'accueil est un prérequis au cheminement, — au mien manifestement (cf. Chapitre IV 2 ; 2.1 ; 2.2) —, mais à celui d'autres également en résonance avec le récit ci-dessus, faisant écho à la première mission-action de la posture alliée qui a trait à la déconstruction des biais et des privilèges. Une fois ce

principe d'identification mis en place, l'autorégulation de Glazer et Liebow (2021) peut alors progressivement se mettre en œuvre, afin de rester dans la disposition de *soutenir les personnes minorisées dans leur lutte* comme le suggère la seconde mission-action. Dans un troisième temps, je peux finalement agir en sensibilisant mes pairs aux inégalités raciales et en les accompagnant à reconnaître leurs propres comportements et comment ces derniers contribuent aux inégalités de notre communauté. Les trois missions-actions²⁰⁸ se côtoient ainsi naturellement dans mon processus pour me diriger vers une posture agissante. J'identifie une responsabilité de participer au démantèlement du poids de la fragilité blanche, afin de me diriger, au sein de ma scène, vers une meilleure compréhension des enjeux raciaux. En ce sens, j'ai témoigné du départ de danseur.euse.s blanc.he.s de notre scène par inconfort racial et de l'abandon de certain.e.s collègues universitaires paralysé.e.s par des états que provoque la fragilité blanche. Aujourd'hui, il me semble fondamental de reconnaître et agir sur ces comportements afin de pouvoir les transcender et se rendre disponible aux dialogues raciaux. Dans cette visée de démantèlement, Menakem (2017) offre un rappel important à propos de ladite fragilité. Dans cette section de son livre, l'auteur s'adresse aux *black bodies* :

Here is the truth about white bodies: They are resilient, just like yours and mine. They can heal, just as you and I can. They do not require special attention and care— from you or anyone else— simply because they are white. All adults need to learn how to soothe and anchor themselves, rather than expect or demand that others soothe them. All adults need to heal and grow up²⁰⁹ (Menakem, R., 2017. p. 194).

La scène globale du Lindy Hop fait face à de nombreux clivages, entre celles et ceux qui défendent les valeurs de décolonisation et de justice raciale et celles et ceux qui ne souhaitent que profiter du plaisir récréatif que suscite la discipline. Aujourd'hui, dans mon cheminement, je soutiens que les mécanismes de la fragilité blanche ne devraient pas nous diviser et que c'est par l'engagement que l'on s'offre à soi-même, mais aussi par l'expression artistique, que

²⁰⁸ Rappel des missions-actions : 1) *déconstruire ses biais racistes, conscientiser à la fois ses privilèges et son ignorance quant aux oppressions, aux inégalités et continuellement questionner ses propres méthodes.* 2) *Soutenir les personnes minorisées dans leur lutte pour la fin des oppressions et des inégalités.* 3) *Utiliser son pouvoir en tant que personne privilégiée pour sensibiliser nos pairs quant aux oppressions et aux inégalités*

²⁰⁹ Voici la vérité sur les corps blancs : ils sont résistants, tout comme les vôtres et les miens. Ils peuvent guérir, tout comme vous et moi. Ils n'ont pas besoin d'une attention et de soins particuliers - de votre part ou de la part de quiconque - simplement parce qu'ils sont blancs. Tous les adultes doivent apprendre à s'apaiser et à s'ancrer, plutôt que d'attendre ou d'exiger des autres qu'ils les apaisent. Tous les adultes ont besoin de guérir et de grandir (Menakem, R. 2017 p. 194 Traduit de l'anglais par DeepL).

nous parviendrons progressivement à nous situer collectivement face aux enjeux raciaux de notre scène.

*Morceau 16 : Bob Marley & the Wailers - Positive Vibration (1976)*²¹⁰



Figure 4.13 Classe de Marie N'diaye et Rémy Saminadin, 22 mars 2024. Photographie de Philippe Latour.

Pour honorer l'engagement envers les membres de ma scène comme préalablement suggéré, j'ai alors pris le temps de revisiter mes actions de sensibilisation à l'intérieur de mon projet de recherche-crédation. En effet, après avoir accepté que mes erreurs face aux personnes de la production fassent partie d'une épistémologie de l'essai-erreur caractéristique de mon parcours, j'ai pu me déplacer vers une mise en action. Je me suis alors permise de porter un regard nouveau sur la partie publique de la résidence, soit l'évènement Jazz Happening. Au cours des mois qui ont suivi la résidence de recherche-crédation, j'ai sous-estimé l'impact sur

²¹⁰ Au travers de la popularité de Bob Marley, le monde a été sensible au mouvement rastafari porté, entre autres, par le chanteur. Ce mouvement religieux et culturel inscrit profondément dans l'histoire coloniale britannique — au travers de la colonisation de la Jamaïque et de l'évangélisation faite dans le pays — cherche à libérer le peuple afrodescendant du joug colonial raciste au travers de démarches sociales, spirituelles pacifistes (Coutié et al., 2024) Au travers des paroles de cette chanson, Bob Marley prône l'entraide et l'importance de générer un sens de communauté.

moi-même de ne pas avoir résisté suffisamment aux ambitions mercantiles de la production et de ne pas avoir soutenu comme je l'aurais souhaité les valeurs culturelles africaines-américaines dans ce contexte (cf. Chapitre 2 3.1 et Chapitre III 3.3.1). J'ai eu le sentiment d'avoir failli dans mon amitié avec le Jazz en laissant du pouvoir décisionnel aux deux personnes de la production qui n'avaient pas à cœur les valeurs en question. Cette situation interroge la rigueur de ma perspective éthique décoloniale qui, pourtant centrale dans l'établissement de mon projet, a été ébranlée à travers de cette collaboration finalement peu alignée sur la visée de ma recherche-crédation. Néanmoins, dans la perspective d'agir sur ma culpabilité et non de la laisser m'envahir, j'ai revisité mon analyse des retours effectués par le public participant, notamment lors de la soirée événement du 24 mars 2024. J'ai alors conscientisé que la réunion de ces six artistes collaboratrice.eur.s dans un espace à la fois de représentation, mais aussi de partage social était sans précédent dans notre communauté montréalaise (cf. Chapitre III 3.5). Faciliter la venue et l'échange des artistes sur scène a été une forme de sensibilisation des personnes blanc.he.s de la communauté locale aux enjeux de privilèges et de différences. Cette revalorisation de mon travail s'inscrit dans une démarche stimulante de cheminement vers ma posture alliée, me sentant suffisamment consciente des enjeux aujourd'hui (février 2025) de la scène globale du Lindy Hop pour porter un regard nuancé sur les actions que j'ai mises en place. La nature tensionnelle de la posture souhaitée (cf. Chapitre I 3.1), pour reprendre le terme de Patton et Bondi (2015), m'est ainsi rappelée au travers de la co-habitation de sentiments contraires — culpabilité et accomplissement — dans une même situation. Je vais développer sur ma posture de nature tensionnelle dans la prochaine section qui met en lumière quatre actions-clés de mon expérience.



Figure 4.14 Classe de Marie N'diaye et Rémy Saminadin, 22 mars 2024. Photographie de Philippe Latour.

3. La posture alliée dans mon corps

Pour conclure ce chapitre d'analyse de mes propres données, je souhaite prendre le temps d'étoffer ma perspective corpo-réflexive en partageant des récits de connexion et de prises de conscience qui m'ont aidé à cheminer vers une posture alliée. Après avoir décrit les défis et les enjeux rencontrés dans mon cheminement vers une posture alliée, en particulier au cours de mon terrain de recherche-crédation, ancrer ma posture dans un agir instruit par différents types de vécus me semble nécessaire pour éclairer mon problème de recherche. Je fais ainsi écho à l'analyse réflexive de théorisation-en-action développée par Domenico Masciotra (2023) qui s'intéresse aux savoirs pratiques de l'expérience professionnelle, développant un « agir expert » fondé sur le vécu de la personne évoluant dans un contexte donné. Pour ce faire, Masciotra (2023) définit quatre actions — 1) Se disposer, 2) Se situer, 3) Se positionner, 4) Se réaliser — éclairant une approche éactive de ma pratique. En résonance, j'identifie chez moi quatre actions-clés de mon cheminement vers la posture alliée, qui me préparent à entrer en relation avec les autres en ce qui concerne les enjeux raciaux : 1) Me situer dans la

scène globale du Lindy Hop, 2) Vivre avec incertitude dans la scène globale du Lindy Hop, 3) Écouter avec attention les membres de la scène globale du Lindy Hop, 4) Donner avec générosité aux membres de la scène globale du Lindy Hop. Ces actions-clés me permettent à la fois de faciliter le contact avec autrui dans un cadre artistique comme universitaire, mais aussi d'observer les effets de mon cheminement dans ma propre pratique ainsi que dans la scène globale du Lindy Hop. Ces actions-clés dans une approche enactive de l'agir expert—généralisant des savoirs à partir de mon vécu expérientiel (Masciotra, 2023)—ont ainsi émergé à la lumière de cette posture alliée qui se dessine progressivement en moi.

3.1 Me situer dans la scène globale du Lindy Hop

Si l'action de me situer a toujours été préconisée par les auteur.ice.s de ma revue de littérature (Puig de la Bellacasa, 2014 ; Crenshaw, 2005 ; Wylie, 2004 ; Haraway, 1988 ; Arnstein, 1969), c'est au travers d'expériences vécues que j'ai témoigné de l'importance de ce comportement qui permet de se disposer face à mes interlocut.eur.ice.s pour faire écho aux actions développées par Masciotra (2023). Au-delà d'un exercice de style ou d'une mode, débiter un atelier ou amorcer une rencontre avec mon positionnement de genre, social, politique, artistique et parfois sexuel favorise les conditions d'un dialogue authentique et équitable. Morais (2021), chercheuse en éducation qui fait appel à la recherche-création pour interroger la pédagogie, partage différents verbes pour une pédagogie artistique sensible dans une perspective éactive (Masciotra, 2023). Son premier verbe « se relier » résonne avec la perspective de « me situer », tant la visée sous-jacente de ce comportement est de pouvoir entrer en interrelation avec autrui. En ce sens, Puig de la Bellacasa (2014) indique que le fait de relier les différentes positions situées « fait partie de la tâche politique de construire des mondes plus vivables » (p. 178), permet « une vision plus large qui est en jeu dans la solidarité entre divergences » (p. 178).

À titre de fait vécu, en décembre 2021, je menais une conversation au Studio 88 Swing de Montréal à propos des enjeux raciaux dans notre scène sous la forme d'un échange entrecroisé de ressources lues et visionnées. Je me souviens alors de la bascule somatique en moi entre l'anticipation de la rencontre et l'après m'être située :

Inspirée par le séminaire Art et Identité mené par Thérèse St Gelais suivi à l'automne 2021, j'ai souhaité partager de nouvelles ressources collectées à ma communauté. Traitant des enjeux raciaux, la discussion m'inquiétait un peu, toujours craintive d'aborder ce sujet délicat. Réveillée très tôt, j'avais pris le temps de plonger à de multiples reprises dans mes ressources et d'imaginer où la conversation pouvait se diriger. Habitée par ma nervosité (boule au ventre et tension dans la nuque) au moment de débiter l'échange, j'ai senti ce sentiment se dissiper dès lors que je me suis située face aux personnes venues échanger. Tout à coup, je rappelais aux autres — comme à moi-même — que je ne venais pas exposer sous le statut d'expert ici, mais plus en tant que membre de la communauté sensible aux enjeux de notre scène et curieuse de faire partie d'un changement positif. J'ai non seulement pu me détendre, mais j'ai également eu l'impression de créer un climat de confiance où la parole pouvait être déliée (Bourgasser, A. Journal de bord, 17 février 2025).

Le jour de cette discussion, le partage de ma position sociale et artistique m'a permis de connecter avec les personnes avec qui je m'entretenais, favorisant un soulagement corporel manifeste de ma part et donc une plus grande ouverture à recevoir les propos des participant.e.s par la suite. Nous conversions dans un contexte qui était connu de chacun.e, favorisant un échange vulnérable et évitant une hiérarchisation de ma pratique universitaire sur le vécu des participant.e.s. En effet, dans mon expérience, me situer dans mes différents contextes — femme blanche privilégiée, artiste professionnelle formée en danse contemporaine, pédagogue de la danse, chercheuse universitaire, française immigrée au Canada, hétérosexuelle cisgenre — encourage une forme d'identification à l'autre, favorisant un élan dans l'échange, une disposition à dialoguer. En ce sens, l'action-clé de se situer fait écho à la première mission-action de la posture alliée, nécessitant de conscientiser sa propre position dans le paysage de l'humanité pour la partager avec autrui.

Néanmoins, portée par la dimension artistique de cette recherche-crédation, un positionnement corporel est également pertinent à interroger. D'un point de vue artistique, si je souhaite me situer à l'intérieur de l'esthétique afrodescendante du Lindy Hop, — en promulguant dans mes choix artistiques les valeurs associées (cf. Chapitre V 1.2, 1.2.1, 1.2.2, 1.2.3, 1.2.4) —, je dois néanmoins rester vigilante aux phénomènes de mimétisme et de caricature. En ce sens, Butler (2005) soulève la dimension publique du corps constitué « par différentes normes culturelles qui nous précèdent et nous excèdent » (p. 73) :

Bien que nous nous battions pour avoir le droit de disposer de nos corps, ces corps mêmes pour lesquels nous nous battons ne sont jamais vraiment tout à fait nôtres. Le corps a toujours une dimension publique. Constitué comme un phénomène social dans la sphère publique, mon corps est et n'est pas mien. D'emblée livré au monde des autres, il porte leurs empreintes, il se forme au creuset de la vie sociale (Butler, J., 2005. p. 53).

Sensible aux symboles que portent mon corps blanc dans l'histoire coloniale (cf. Chapitre IV 2.1), il ne s'agit donc pas de reproduire une esthétique noire, mais bien de trouver ma place artistique dans le paysage du Lindy Hop. J'ai ainsi décidé d'assumer mon placement vertical et ma qualité fluide inhérente à mon patrimoine en danse contemporaine, que je qualifie à la fois d'utile et de stylistique ; tout en modifiant mon rapport au sol pour créer une relation percussive solide. En effet, mes apprentissages en Lindy Hop m'ont permis d'appréhender le sol comme un allié rythmique avec lequel jouer, ressentant de réelles transformations physiques dans mon corps (augmentation de la tonicité musculaire dans les jambes et de la rigidité dans mes plantes de pieds). Ces apprentissages m'ont également permis de transformer mon rapport à l'environnement de danse, portés par un espace social vivant non exclusivement frontal. Ce regard à 360 degrés, permis par la configuration des danses sociales, suggère une danse incarnée qui dé-hiérarchise la frontalité (Nahachewsky, 1995). En ce sens, Doumbia (et *al.*, 2018), invite à une décolonisation de la pratique artistique critiquant une « scénographie frontale dans le spectacle vivant, liée à une culture de la domination, et à une conception élitiste de l'art » (p. 33). Cette déconstruction m'a ainsi permis de développer un rapport nouveau à la torsion — se tourner vers autrui dans une visée d'inclusion et non plus seulement esthétique —, ainsi qu'au regard — de proximité, porté sur des personnes identifiables et non plus sur des salles de spectacle aveugles —, cherchant à faire honneur à la tri-dimensionalité qu'offre la configuration des salles de bals. Me situer dans la scène globale du Lindy Hop — à la fois intellectuellement, mais aussi corporellement — est donc un positionnement que l'on pourrait décrire comme intersectionnel (Crenshaw, 2005) liant les différents statuts que je porte au sein de la scène : danseuse sociale/danseuse scénique, pédagogue/étudiante, compétitrice/juge, *leader*/membre de communauté, chercheuse.

3.2 Vivre avec incertitude dans la scène globale du Lindy Hop

L'incertitude est un sentiment qui m'a beaucoup habité durant mon processus doctoral et qui m'habite encore. Le fait de ne pas avoir de réponse facile à formuler dans le cadre des interrogations raciales crée une tension que je qualifierai de familière à la posture alliée dans mon expérience. Cette nature tensionnelle, pour reprendre le terme de Patton et Bondi (2015), fondée sur la transformation de mon système de valeurs (cf. Chapitre IV 1.2) lie le comportement d'incertitude à la nécessité de se mettre en action, — la mise en action étant caractéristique des démarches vers une posture alliée (Murphy, 2015) —. Ce paradoxe d'agir dans le doute, bien qu'il invite à une vigilance constante et soutient le développement de ma perspective éthique décoloniale, m'a conduit à travailler le lâcher-prise face aux réactions que l'incertitude a généré chez moi (ventre noué, mains moites, réflexions circulaires) :

À une semaine de la résidence, je replonge dans mes écrits. Je cherche à m'imprégner des différentes étapes de lectures, de recherche et de remise en question pour être outillée au mieux pour le partage avec les artistes. Je dois désamorcer ma propre pression de devoir bien faire, ou plus précisément cette pression inconsciente qu'il faudrait que je sache déjà avant que cela ne se produise. Je n'ai pas d'idée encore où les artistes vont se diriger. J'ai beau avoir lu sur le sujet et creusé le discours des chercheur.euse.s africain.e.s-américain.e.s, je ne sais pas où cela va aller et je me mets déjà la pression de devoir rebondir et de créer des liens. Je me rends compte aujourd'hui que la meilleure préparation pour ma part va être de méditer pour embrasser le discours des artistes et non me refermer. Ma seule contrainte c'est d'arriver avec le cœur ouvert pour la résidence (Bourgasser, A. Journal de bord, 12 mars 2024).

L'envie de bien faire ainsi que l'anticipation traversent mon témoignage. L'incertitude mène à des états de vulnérabilité et de flottement, que seule une prise de recul permettra de tolérer. Je me souviens d'ailleurs du moment où j'ai rédigé ces lignes, car j'ai ressenti un soulagement de pouvoir simplement m'ancrer dans le moment présent. Assidue sur mes méditations quotidiennes, j'ai témoigné d'une capacité à prendre du recul en résidence. En effet, je me suis vue incarner une posture d'accueil face aux désirs des artistes, accueillant ce vécu incertain comme une expérience favorisant le processus vers la posture alliée. J'ai alors expérimenté les dires de Gagnon (2001), lorsqu'il indiquait que l'incertitude mène à la prudence et à la modestie dans la résolution d'enjeux éthiques (cf. Chapitre II 2). Si la pratique méditative ne m'a pas empêché de faire une nuit blanche la veille du lancement de la résidence, j'ai la satisfaction personnelle d'avoir cohabité avec l'incertitude au cours de la rencontre avec les artistes, créant un espace chez moi d'accueil et d'ouverture.

En aval de la résidence de recherche-création, j'ai observé dans mon cheminement éthique sur les enjeux raciaux et politiques que l'ignorance s'amenuise progressivement. Faisant écho à mes premières inquiétudes (cf. Chapitre II 4.1), j'ai développé durant mon processus doctoral une forte croyance selon laquelle le travail de déconstruction des biais et privilèges — sans établir de ligne temporelle du travail ou de lieu de relâchement — porte fruit. Si dans un premier temps, j'ai craint de me sentir déstabilisée par le fait de collecter plusieurs récits (cf. Chapitre II 2), j'ai finalement observé que ces derniers m'ont tous recentré autour des valeurs africaines-américaines (cf. Chapitre III). Dans cette acceptation de la pluralité, j'ai finalement trouvé une grande cohérence (Puig de la Bellacasa, 2014). L'incertitude face aux enjeux raciaux — en résonance avec l'acceptation du lâcher-prise — est devenue une forme d'alliance qui rappelle que le cheminement poursuit toujours son cours et qu'il faut y rester attentive. En ce sens, Morais (2021), qui partage différentes actions pédagogiques et artistiques sensibles à partir d'une perspective   nactive, propose de « s'abandonner » afin de laisser émerger les apprentissages et de maintenir une intention de curiosité. Je constate alors que le principe d'abandon a été porteur dans mon cheminement, à la fois sur le plan réflexif que corporel.

Depuis mes débuts dans le milieu de la danse, j'ai toujours eu la sensation que l'incertitude — sous sa capacité exploratoire —   tait au cœur de mes démarches artistiques. Adepte du principe d'expérimentation à la fois dans ma pratique artistique et dans ma pratique pédagogique, j'ai toujours privilégié observer le processus créatif en me laissant porter vers une finalité, plutôt que de l'avoir anticipé. Cukierman (et *al.*, 2018), membre fondatrice du collectif *D  colonisons les Arts*, soutient que « les artistes cherchent, tâtonnent et qu'il est nécessaire d'accompagner leurs expérimentations dans la durée » (p. 86). Ce principe de tâtonnement artistique a paradoxalement stimulé chez moi une forme de liberté et de créativité curieuse. En explorant au sein de mes groupes d'étudiant.e.s une pédagogie que je qualifierais « d'ouverte », — leur permettant d'avoir du libre arbitre sur le contenu pédagogique, mes méthodes d'enseignement ainsi que sur la matière chorégraphique —, j'ai la sensation de faire honneur à mon épistémologie de l'essai-erreur ainsi qu'à la perspective sociale. Laissant une importante place à l'improvisation dans mes classes comme dans mes

pratiques, je me suis ancrée dans des méthodes qui sont propres au champ de la recherche-crédation :

Improvisation in creative practice is analogous to the processes of knowledge production in academic research. By definition, improvisation involves the discovery of creative outcomes [...] For the performer, improvisation is a process of exploration. The creative goal of the exercise may be quite loosely defined, but the revelations achieved through improvisation are intended to have artistic impact²¹¹ (Lees, D., 2019. p. 134).

Comme le suggère l'auteur, l'improvisation, grâce à sa fonction exploratoire, permet de produire des données pertinentes du point de vue des artistes. Bien que son terrain d'études soit le milieu cinématographique, j'observe des similitudes entre les conclusions avancées par Lees et mes pratiques personnelles. Dans ce cadre, j'ai expérimenté de longues improvisations qui ne prennent fin que lorsque je suis trop fatiguée, déployant mes apprentissages de manière incarnée et fondés dans le processus exploratoire qui n'a qu'une certitude : celle de ne pas savoir d'avance où le corps va me mener. C'est finalement la récurrence de mes pratiques et le fait de me filmer éventuellement qui me dirige vers la conscientisation de mes apprentissages exploratoires. Dirigeons-nous à présent vers l'action-clé d'écouter.

3.3 Écouter avec attention les membres de la scène globale du Lindy Hop

Ayant une personnalité réactive, prendre le temps d'écouter et d'incuber avant d'agir est un défi pour moi et a été l'un de mes apprentissages doctoraux les plus significatifs. Si j'ai déjà démontré que rester en situation d'écoute pouvait me permettre de prendre le temps de désamorcer mes mécanismes de défense et de réguler mes émotions (cf. Chapitre IV 2.1), écouter avec attention favorise chez moi une posture éthique. Ce comportement, en me décentrant du sujet traité, me dispose à soutenir (Morais, 2021) *les personnes minorisées dans leur lutte* et ainsi activer la seconde mission-action de la posture alliée. Il me faut alors écouter sans interférer avec mes propres enjeux. C'est ce que Lugones et Rosezelle (1995) préconisent dans leur conception de *pluralist friendship*, invitant à se défaire de la « centralité de sa position » (p. 143) pour comprendre l'autre de façon sincère.

²¹¹ L'improvisation dans la pratique créative est analogue aux processus de production de connaissances dans la recherche universitaire. Par définition, l'improvisation implique la découverte de résultats créatifs [...] Pour l'interprète, l'improvisation est un processus d'exploration. L'objectif créatif de l'exercice peut être défini de manière assez vague, mais les révélations obtenues grâce à l'improvisation sont censées avoir un impact artistique (Lees, D., 2019, p. 134. Traduit de l'anglais par DeepL).

J'ai transposé avec bonheur ce type d'écoute dans ma pratique dansée, notamment dans les compétitions de Lindy Hop. Dans notre scène, nous avons un format populaire qui s'appelle *spotlight*, où chaque finaliste danse l'un.e après l'autre devant la foule et le jury. Pendant que je danse en compétition, je développe l'objectif empirique d'être pleinement dans le moment présent. Or, pour maintenir mon état de *flow*, écouter activement les autres danseur.euse.s est un outil satisfaisant mon objectif. J'observe alors mes collègues avec attention afin de nourrir une expérience collective offrant une forme de soutien rappelant la seconde mission-action de la posture alliée. J'ai d'ailleurs commencé à partager cette technique avec mes étudiant.e.s qui ont témoigné de ses bénéfices également. Au cours de la résidence toutefois, j'ai observé avoir suspendu mon écoute attentive, afin de privilégier une réflexion interne qui m'a déconnecté du moment :

Le second jour de la résidence, suite à une longue exploration musicale et dansante, j'ai tenté de questionner les artistes danseur.euse.s sur un point précis afin de valider une information qui me semblait importante. À l'écoute des enregistrements, je me suis rendu compte que ce que j'essayais de leur faire dire avait déjà été dit à plusieurs reprises sous d'autres formes, mais que l'information ne s'était pas enregistrée en moi (Bourgasser, A. Journal de bord, 10 juillet 2024).

Grâce aux vidéos prises en résidence, juste avant de prendre la parole, j'observe que je suis agitée. Je change souvent de position, je trouve difficilement le bon moment pour intégrer de façon souple la conversation (à deux reprises je propulse mon buste dans l'espace, comme si j'avais l'intention de parler et me ravise). Lorsque finalement je m'exprime, ma pensée est décousue. Je mets plusieurs secondes à formuler ma question pour les artistes, je bégaye de façon répétée. Je remarque alors qu'à ce moment précis, au lieu de rester dans l'écoute attentive, je me suis déconnectée du moment présent, dans la perspective de prendre la parole. Mon besoin soudain — motivé, je crois, par l'ambition de nourrir la recherche — m'a recentré sur moi, au lieu de me mettre en état d'écoute et ainsi défaire la centralité de ma position. Je trouve intéressant d'observer cette bascule entre ma posture d'écoute (où je semblais détendue : j'étais immobile, les jambes allongées) vers ma posture d'agir (où je suis devenue agitée pour ensuite me recroqueviller). J'apprends alors à nourrir l'espace autrement que par la prise de parole, incarnant un état d'écoute attentif fondamental à la posture alliée.

En ce sens, j'ai observé avec intérêt qu'Eyal écoute beaucoup au sein de la résidence. Il pose des questions — parfois directement à Dee qui est la seule Africaine Américaine présente dans l'espace — quand il est curieux sur un sujet qui touche la préservation versus l'originalité en Jazz, mais prend peu la parole d'une façon générale. Durant la confection du Happening, Eyal exprime ses inquiétudes à l'égard du choix de la musique par Marie et de Dee pour leur numéro *latin Jazz*. Si une incompréhension se dessine sur le moment, Eyal prend le temps de revenir sur l'incident le lendemain pendant la clôture du projet en demandant à Marie et à Dee quelle aurait été l'attitude à adopter selon elles. Il reconnaît alors que « shutting up is a great option most of the time »²¹² (Vilner, E. Résidence de recherche-crédation, Résidence de recherche-crédation, 25 mars 2024). Je suis inspirée par l'attitude d'ouverture et d'écoute que l'artiste incarne, tout en restant présent dans l'espace et aux discussions. Il n'est pas désintéressé, il prend simplement le temps de témoigner des récits et laisse la parole à celles et ceux qui souhaitent la prendre. Cette attitude de *soutien des personnes minorisées dans leur lutte pour la fin des oppressions et des inégalités* est un écho concret de la seconde mission-action, m'invitant à privilégier une écoute active plutôt que d'agir de manière précipitée dans mon cheminement vers la posture alliée. À contrario, face au public participant au Jazz Happening, Eyal n'hésite pas à prendre la parole pour se situer dans sa positionalité en lien avec les contextes du Lindy Hop. Dans cette configuration publique, face à une groupe d'étudiant.e.s majoritairement blanc.he.s, il convoque davantage la troisième mission-action de la posture alliée soit *utiliser son pouvoir en tant que personne privilégiée pour sensibiliser nos pairs quant aux oppressions et aux inégalités*. Je témoigne qu'Eyal fait un double emploi des missions-actions (1 et 2), comme des actions-clés (se situer et écouter avec attention), qu'il adapte selon les contextes, aiguillant mon cheminement personnel. Dans l'expérience du soutien, écouter avec attention devient complémentaire avec le fait de donner avec générosité.

²¹² « la plupart du temps, se taire est une excellente option » (Vilner, E. Résidence de recherche-crédation, Résidence de recherche-crédation, 25 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).



Figure 4.15 Eyal Vilner qui s'adresse au public participant, 22 mars 2024. Photographie de Philippe Latour.

3.4 Donner avec générosité aux membres de la scène globale du Lindy Hop

Dans mon cheminement vers une posture alliée, j'ai témoigné avec grande sensibilité de l'importance de donner. Donner — son temps, ses réflexions, sa contribution artistique, offrir un espace rémunéré, s'engager — est finalement le seul endroit où j'ai pu avoir une certaine forme de maîtrise du processus (me rassurant quelque peu face au vécu d'incertitude). J'ai donné avec honnêteté et générosité aux membres de ma scène, mais surtout à moi-même et j'ai reçu en retour de la part de ma communauté à Montréal, mais aussi des artistes, une grande générosité dans la transmission des savoirs et des récits, ainsi que de riches partages de sensibilité artistique. Quand j'ai débuté ma recherche sur la posture alliée, j'ai su que j'allais traverser des inconforts et des sentiments nocifs, mais je n'avais pas envisagé mon sentiment de fierté de faire partie d'un grand tout artistique :

Tout est à propos de ce qu'on donne, parce que c'est la seule chose qu'on peut contrôler. Ce qu'on donne à soi même, éventuellement ce qu'on donne aux autres

[...] L'ancrage est à cet endroit-là. Pour la première fois, on est le 5 mars (2024), c'est la première fois que je ressens aussi de la fierté par rapport aux différentes démarches entreprises [...] pas seulement de la honte et de la peur. Je suis fier de pouvoir participer à ce projet plus grand que moi, de servir la communauté et de pouvoir évoluer en tant que personne. Je le sens, là, je le sens. Je le sens pour moi-même et je le sens aussi déjà pour les autres au sein de la communauté locale alors je garde ces mots en tête pour me rappeler de ça, quand les moments plus violents vont ressurgir (Bourgasser, A. Enregistreur vocal, 5 mars 2024).

Partager mon temps, mes connaissances et aller dans des communautés où ma présence est utile m'a permis de recevoir beaucoup. Je ressens une grande fierté à avoir participé à un projet plus grand que moi au travers de l'établissement de la résidence de recherche et création, impliquant ma communauté locale, mes ami.e.s et ma famille. Je ressens une même fierté d'avoir renforcé mon amitié avec le Jazz en l'ayant observé sous des angles nouveaux, à l'avoir questionné et pratiqué différemment. Or, je n'aurais jamais reçu autant si je n'avais pas donné en premier lieu. La générosité se révèle comme une pierre angulaire de la posture alliée, un élan pour entrer en dialogue avec les membres de la scène globale du Lindy Hop. Morais (2021), toujours dans une perspective éactive, propose l'idée de « partager », favorisant la collaboration, la coopération et différents espaces de dialogue. Donner avec générosité devient le pendant de recevoir avec humilité, soit deux comportements qui résonnent avec la valeur de communauté. Ainsi, le fait de donner comme impulsion nourricière des démarches de soutien notamment, sans attente de retour et avec générosité, s'avère fondamental dans mon positionnement éthique décolonial, permettant partages et collaborations au sein de la scène globale du Lindy Hop.



Figure 4.16 Mes remerciements au public participant lors de la clôture de Jazz Happening, 24 mars 2024. Photographie de Philippe Latour

Dans ma pratique artistique, j’ai observé que le fait de donner avec générosité peut convoquer l’état de pleine présence et de spiritualité traversé et prôné par les artistes en résidence (cf. Chapitre III 3.1.2). En ce sens, le don de soi favorise une absence du cogito, supplanté par l’état de vivre pleinement le moment et de laisser résonner son corps dans l’instant. Sans planifier la suite de mes gestes, je me donne à la musique et/ou au collectif qui orientent ma proposition artistique. Néanmoins, bien que je l’ai vécu à plusieurs reprises dans le cadre de soirées de danses sociales, de compétitions, de *jams* ou de pratiques personnelles, parvenir à l’état de *flow* — soit un état de conscience modifié favorisant la pleine présence (Santarpia et al., 2019) — grâce au don de soi n’est jamais acquis d’avance. Soumise à des facteurs multiples tels que l’ambiance générale du lieu où je me trouve, les choix musicaux ainsi que les autres personnes dans l’espace, le don de soi, sans être une garantie reste néanmoins une action-clé importante à mobiliser pour convoquer une pratique incarnée. Se permettre de plonger dans le mouvement « en ne retenant rien » est un cadeau à la fois pour soi, mais aussi pour la scène qui vibre au travers de ces expériences collectives de communion. En ce sens, pour que le *cultural party mode* émerge (cf. Chapitre III 3), les artistes collaborateur.ice.s ont

évoqué le don de soi en honorant leurs ressentis (cf. Chapitre III 3.2) dans l'espace de communauté (cf. Chapitre III 3.1). Je conclus donc cette série de quatre action-clés — *me situer dans la scène globale du Lindy Hop, vivre avec incertitude dans la scène globale du Lindy Hop, écouter avec attention les membres de la scène globale du Lindy Hop, donner avec générosité aux membres de la scène globale du Lindy Hop* — permettant de situer mon expérience de cheminement vers une posture alliée, à partir d'agirs sensibles vécus. Si j'ai brièvement esquissé certaines transformations de mes pratiques artistique et pédagogique au travers du descriptif de mon vécu, je m'appête à les étoffer dans le prochain et ultime chapitre.

Morceau 17 : Lester Young - Almost like being in love (1959)²¹³

²¹³ Lester Young (1909-1959), est un saxophoniste, clarinettiste et compositeur de Jazz africain-américain qui a travaillé dans l'orchestre de Count Basie notamment avant d'être mobilisé par l'armée américaine en 1944. Malgré une mort jeune et une santé mentale affectée par la guerre et le racisme, Young est perçu comme un des saxophonistes les plus brillants de sa génération, surnommé « the president ». Il a notamment oeuvré dans les styles Swing, Be Bop et Cool (consulté à l'adresse : <https://www.universalmusic.fr/artistes/20000134899>). Cette chanson, très populaire dans la scène globale de Lindy Hop, reprend un standard bien connu, appelant naturellement pour moi ma relation d'amitié au Jazz.

CHAPITRE V : CARNET DE VOYAGE, UNE DISCUSSION CONCLUSIVE

Pour clore la thèse, je propose de discuter des éléments de réponse apportés à ma question centrale de recherche : « Dans une perspective éthique décoloniale, comment me situer face aux enjeux raciaux qui habitent la scène globale du Lindy Hop ? ». Depuis la formulation initiale de cette question, la perspective éthique décoloniale orientant, telle une boussole, mon cheminement vers une posture alliée, a beaucoup évolué au sein de mon projet de recherche-crédation. Cette perspective, — modélisée sous la forme d'un système de valeurs qui prône et qui porte les Danses Jazz de Harlem situées dans l'afrodescendance — s'ancre dorénavant dans la conscientisation de cinq valeurs artistiques africaines-américaines et leur application concrète dans mes différentes actions au sein de ma scène. Ces cinq valeurs — 1) Ancrage dans la musicalité, 2) Improvisation, 3) Principe d'expérimentation, 4) Expression de soi 5) Communauté— se sont finalement avérées être des guides dans l'apprentissage du Jazz situé, prônées à la fois par la littérature afrodescendante (Bailer, 2024; N'diaye, 2023 ; Braggs, 2023 ; McKittrick, 2020 ; DeFrantz et Gonzalez, 2014 ; DeFrantz, 2002; DeFrantz, 2001; Dixon Gottschild, 2000 ; Manning et Millman, 2007 ; Miller et Jensen, 1996 ; Malone, 1996 ; Hazzard-Gordon, 1990 ; Bland, 1959), mais également par les artistes collaborateur.ice.s au projet. Dorénavant, ce nouveau système de valeurs devient la ligne directrice de ma perspective éthique décoloniale pour pratiquer et enseigner le Lindy Hop.

Grâce aux partages des artistes collaborateur.ice.s, le chapitre III m'a informé sur leur position dans la scène globale du Lindy Hop, questionnant de façon indirecte ma propre pratique artistique et pédagogique. Le chapitre IV, lui, m'a permis d'analyser la mise en place progressive de ma nouvelle posture, en développant notamment le concept de culpabilité coloniale et ses différents effets sur ma mise en action. Dans le présent chapitre, je souhaite actualiser mes pratiques artistique et pédagogique à la lumière des méthodes de recherche mises en place (rencontres et lectures), dans le but d'interroger mon identité professionnelle et ainsi répondre au fondement de la démarche éthique selon Gagnon (2001), soit la quête

identitaire. Je m'apprête donc à interpréter puis à synthétiser les différents récits partagés, afin de discuter non seulement de mes apprentissages effectués auprès des artistes, mais également ceux effectués à la suite du partage de mes propres récits traduisant des transformations professionnelles. Je conclurai avec un épilogue qui interroge mes transformations et mes actions depuis mon déménagement à Paris, en septembre 2025.

1. La pratique artistique mixte du Lindy Hop comme potentiel processus de décolonisation de soi

Le cheminement doctoral m'a permis de prendre conscience du caractère transformateur de la pratique artistique du Lindy Hop — si elle est appliquée avec conscience et avec soin —, comme un outil qui éclaire les manifestations de la colonialité inscrites dans la pratique et la transmission de ce style de danse. En s'engageant dans une démarche personnelle inscrite dans les dimensions sociale, historique et politique collectives, la pratique artistique, accompagnée du travail de déconstruction des biais et des privilèges, a le potentiel de favoriser une forme de libération grâce à son caractère transcendantal observé à la fois dans les récits corpo-réflexifs des artistes collaborateur.ice.s (cf. Chapitre III 3.1) que les miens (cf. Chapitre III 3.1.2). À l'image de la pensée de Braggs (2023) exposée dans le troisième chapitre (cf. Chapitre III 1.3), Kader Attia (et *al.*, 2018) — artiste visuel français d'origine algérienne — soulève la question de la réparation pour les artistes racisé.e.s dans un contexte de décolonisation artistique :

Il me semble important de travailler sur cette question de la réparation, et de facto d'un point de vue aussi physique que théorique, voire politique pour comprendre la nécessité de ré-évoquer ces blessures immatérielles, de l'esclavage à la décolonisation, de la dépossession à l'humiliation, qui perdurent encore aujourd'hui à travers toutes formes d'expression à la fois névrotique, politique, juridique des êtres qui dominent, qui ont le pouvoir sur ceux qui subissent le pouvoir. Car la réparation c'est la conscience de la blessure, même lorsque la blessure semble irréparable... (Attia, K et *al.*, 2018 p. 14)

Attia encourage la notion de réparation sous forme de prise de conscience, qui fait écho finalement à mon cheminement personnel des quatre dernières années et qui pourrait s'étendre à celui de la scène. En effet, sans imposer ni un rythme, ni une linéarité dans le

processus de la scène globale de Lindy Hop — car comme le rappelle Vergès (et *al.*, 2018) « le récit de la décolonisation ne peut être linéaire » (p. 124) —, la scène porte en elle un potentiel de réparation permis, entre autres, par une pratique artistique mixte entre corps noirs et corps blancs qui peut plonger son ou sa praticien.ne dans des états de pleine présence parfois transformateurs. Menakem (2017) développe ce concept de réparation non pas à l'intérieur de la pratique artistique spécifiquement — bien que des exercices de chants et de danse soient suggérés dans son ouvrage —, mais plus largement au travers de toute pratique qui valorise la dimension somatique (respirations collectives, bercements collectifs, différentes pratiques du toucher, etc.) Sa méthode oriente ainsi les actions vers un objectif d'harmonie générale entre les corps noirs et les corps blancs :

Give bodies the right context and encouragement, and they will begin to harmonize as well. When, over time, enough bodies heal from historical, intergenerational, and personal trauma and learn to harmonize, that harmony can turn into a culture of resilience and flow²¹⁴ (Menakem, R., 2017. p. 182).

Le principe de la guérison traumatique amené par le psychologue a un lien avec les tensions intergénérationnelles que portent les corps noirs par rapport aux corps blancs et vice-versa (cf. Chapitre IV 2). Bien que cette visée puisse sembler utopique, guérir de façon collective pour se transformer en « une culture de résilience et de fluidité » se reflète dans mon cheminement doctoral comme une ambition empirique que la scène globale du Lindy Hop devrait soutenir. Être dans un contexte mixte où les corps s'harmonisent peut effectivement contribuer à la décolonisation de soi, favorisant la prise de conscience à la fois de sa positionnalité, de ses biais, mais aussi des valeurs que porte le Lindy Hop et la communauté qui l'a créé. Alignée sur une épistémologie sociale, cette recherche-crédation s'ancre dans la scène globale du Lindy Hop et vise ainsi à promouvoir un espace où les valeurs artistiques et sociales africaines-américaines sont célébrées et où la perspective de justice raciale est conscientisée et défendue.

Je reste néanmoins lucide sur le fait que le processus de décolonisation de soi n'est ni souhaité ni revendiqué par l'entière des membres de la scène globale du Lindy Hop de nos jours. Or, il faut vouloir s'engager dans un processus de décolonisation personnel pour que la pratique

²¹⁴ Donnez aux corps le bon contexte et les encouragements nécessaires, et ils commenceront à s'harmoniser eux aussi. Lorsque, au fil du temps, suffisamment de corps guérissent de traumatismes historiques, intergénérationnels et personnels et apprennent à s'harmoniser, cette harmonie peut se transformer en une culture de résilience et de fluidité (Menakem, R. 2017. p. 182 Traduit de l'anglais par DeepL).

mixte du Lindy Hop devienne un outil de « praxis transformatrice » (Thambinathan et Kinsella, 2021). En ce sens, Vergès (et *al.*, 2018) informe que le processus de décolonisation d'une forme artistique est « multiple et complexe, il ne peut suivre un seul itinéraire, il est multi-territorial, il cherche à répondre à une diversité de mémoires, il doit admettre [...] de maintes spatialités qui s'entrecroisent » (p. 124). Un processus qui s'avère clivant dans notre scène, observant deux points de vues dichotomiques entre celles et ceux qui ont à cœur les valeurs de justice raciale et celles et ceux qui ne sont là que pour leur plaisir récréatif. Si je n'ai qu'un pouvoir d'action direct sur mes propres actions et réflexions aujourd'hui, j'ai néanmoins observé que faire bouger les paramètres de mes propres pratiques artistique et pédagogique a permis de stimuler d'autres membres de la scène à cheminer leurs parcours (cf. Chapitre III 3.5). À l'aube du dépôt de la thèse, j'ai donc pris le temps de revisiter mes apprentissages personnels, tant artistique que pédagogique, en interrogeant ma manière d'incarner les valeurs culturelles du Jazz situé et mon sentiment d'amitié avec ce dernier, afin de porter un regard sur les transformations permises et provoquées par le processus doctoral.

*Morceau 18 : The Soil - We are Humanity (2014)*²¹⁵

1.1 Transformations de ma pratique pédagogique

L'inclusion d'une dimension pédagogique dans ma problématique a été un choix limpide pour moi, enseignant le Lindy Hop depuis dix ans (2016-2026) au niveau local et international. Toutefois, comme observée à travers des récits des artistes (cf. Chapitre III 2.4), la question de la légitimité à porter et transmettre l'esthétique du Lindy Hop est un sujet délicat à la lumière du contexte d'appropriation culturelle des Danses Jazz de Harlem. À partir des stratégies pédagogiques à destination des invité.e.s dans la culture développées en résidence²¹⁶, j'ai cherché à actualiser ma pratique pédagogique dans le but de consolider ma perspective éthique.

²¹⁵ The Soil est un groupe d'Afrique du Sud, à la frontière des chants traditionnels, de la Soul et de l'Afrobeat. Kouadjo m'a partagé ce morceau pour la première fois au cœur de la solitude pandémique. À cette période (2020), il offrait des partages artistiques en ligne. À travers l'écran nous tentions de maintenir un semblant de sens de communauté. Cette chanson m'a beaucoup habité. Elle m'a également conduite sur le chemin de la résilience au moment où le monde était suspendu. Cette chanson appelle l'espoir et l'être ensemble pour moi.

²¹⁶ Comprenant l'importance de contextualiser le Jazz dans la culture africaine-américaine; une pratique ancrée dans l'expérimentation fondée sur une solide connaissance rythmique et l'importance d'écouter les récits, de solliciter et de côtoyer les porteur.euse.s de tradition.

Au début de ma carrière en Lindy Hop, je véhiculais des « recettes » méthodologiques (cf. Annexe D 1), c'est-à-dire que j'enseignais des boîtes rythmiques — sous la forme de « pas de base » en 8 ou en 6 temps — organisées sous forme de figures — *tuck turn*, *pop turn*, *swing out*, *circle*, etc. — régies par un modèle d'apprentissage gentrifié (N'diaye, 2023) développé par la population hégémonique pour simplifier l'apprentissage de ces danses. Dans mes premières classes, la lorgnette pédagogique européenne de la « technique » (N'diaye, 2023) prévalait sur les dimensions de musicalité, d'expression de soi ou de communauté. Une forme de mathématisation de la danse — critiquée par les artistes du fait de son caractère euronormé (cf. Annexe D 2) — était alors à l'œuvre dans mon enseignement, focalisant davantage sur les formes et les comptes, plus que sur le contexte artistique et la musique. N'ayant pas encore développé suffisamment de démarche réflexive à l'époque, je suivais la marche dictée par l'école où j'enseignais qui n'observait pas la danse à partir du point de vue culturel africain-américain, mais davantage à partir d'une perspective commerciale euronormée, véhiculant aux professeur.e.s des syllabus contenant une liste de figures à enseigner pour chaque cours. En ce sens, N'diaye (2023) soutient :

More than just a series of steps, the dance [Lindy Hop] encompasses a dynamic and evolving form of cultural expression that reflects the imagination, improvisation, individual expression, and interpersonal core elements of African American culture²¹⁷ (N'diaye, M., 2023. p. 3).

Si au début de ma carrière pédagogique Jazz, je n'appréhendais pas encore le Lindy Hop dans son contexte culturel — posant de nouveau les fondements de la question « Qui porte et qui a le pouvoir de transmettre l'esthétique du Lindy Hop ? » à laquelle je formulerai des éléments de réponse ci-après (cf. Chapitre V 1.1.2) —, j'invitais néanmoins les élèves de l'école à explorer et à fouiller dans le vocabulaire « de base », inspirée par l'art d'improviser en danse contemporaine et en danse sociale. En amont de mon processus doctoral, j'ai remis en question les recettes et la méthode mathématique dans ma pédagogie. Toutefois, depuis l'amorce de mon cheminement vers la posture alliée, je me suis penchée avec plus d'attention sur les connaissances rythmiques comme savoir fondateur des Danses Jazz de Harlem. Ma pédagogie repose aujourd'hui sur l'enseignement de « rythmiques de base » à moduler avec

²¹⁷ Plus qu'une simple série de pas, la danse [Lindy Hop] englobe une forme d'expression culturelle dynamique et évolutive qui reflète l'imagination, l'improvisation, l'expression individuelle et les éléments interpersonnels fondamentaux de la culture africaine-américaine (N'diaye, M., 2023. p. 3. Traduit de l'anglais par DeepL).

instinct et écoute, privilégiant pour ce faire le *scat* — soit le fait de chanter sous forme d'onomatopées — aux comptes. Cette nouvelle approche pédagogique a été stimulée par les récits des artistes collaborateur.rice.s, invitant les élèves à faire l'expérience d'une méthode expérientielle fondée sur des connaissances musicales solides (cf. Chapitre III 1.2).

Toujours en résonance avec ma rencontre auprès des artistes, j'ai débuté un Arbre Jazz (cf. Annexe B) contextualisant les différents courants musicaux et dansants de la période Jazz au XXe siècle. Inspiré du modèle partagé par la chercheuse africaine-américaine Rashida K. Braggs, cet arbre m'a permis de comprendre et d'honorer plus justement auprès de mes élèves la relation d'interdépendance entre musique et danse (cf. Chapitre III 1). Comprendre au-delà des années 1930 — comme suggéré par Dee (cf. Annexe D 3) — et mettre en perspective les différentes caractéristiques de chaque style de musique Jazz m'a ainsi permis de partager une connaissance davantage située du genre. J'emploie aujourd'hui cet arbre comme un outil de médiation pédagogique à destination de mon public étudiant, afin de véhiculer ces apprentissages contextuels identifiés comme nécessaires par les artistes en résidence (cf. Annexe D 3).

Pour étoffer le travail de contextualisation, j'ai proposé de nouvelles avenues pédagogiques auprès de mes élèves. Si grâce à mon projet de maîtrise en danse, j'ai toujours eu le réflexe d'intégrer des informations historiques en classe, depuis la pandémie et l'amorce de mon cheminement doctoral, j'ai actualisé le type de savoirs partagé et l'approche pédagogique employée. Au début de ma carrière d'enseignante en Danses Jazz de Harlem, j'offrais des conférences sur l'histoire du swing données sous forme d'exposé historique. À partir de la pandémie, j'ai modulé ma proposition en débutant des « conversations » ou des « dialogues » plutôt que des exposés, invitant la communauté à réfléchir sur des enjeux de racisme systémique, d'appropriation culturelle, mais aussi des enjeux de biais et de privilèges. J'ai ainsi pu contextualiser plus finement la dimension sociale et politique dans mon approche pédagogique, invitant les participant.e.s à s'engager dans ce type de réflexion. Au-delà des temps d'échanges dédiés à l'histoire et la culture africaine-américaine, j'ai progressivement orienté l'intégralité de mes classes autour des valeurs culturelles ciblées dans cette recherche-crédation — 1) Ancrage dans la musicalité, 2) Improvisation, 3) Principe d'expérimentation, 4)

Expression de soi, 5) Communauté —, recentrant et contextualisant les apprentissages de mes étudiant.e.s autour de mes résultats de recherche.

Dès 2023, j'ai commencé à inclure dans ma pédagogie des concepts artistiques pluridisciplinaires, en allant chercher l'inspiration chez d'autres formes de danses afrodescendantes et ainsi tenter d'en saisir des paramètres culturels. Aller prendre des cours de danses africaines ou de *Street Dance* m'a permis de témoigner de l'enseignement d'artistes racisé.e.s culturellement situé.e.s dans l'afrodescendance et de pouvoir en partager les récits à mes élèves par la suite sans toutefois perdre de vue les composantes fondamentales du Jazz. J'ai également invité les apprenant.e.s à aller prendre des cours de danse d'autres styles afrodescendants, à aller voir des *battles* et des concerts. J'ai même organisé un événement *crossover* Jazz et *street dance* pour pouvoir rencontrer la communauté *street* de Montréal (*Jazz Parallel*, 2023 et 2024).

Enfin, j'ai cofondé avec Maxime Monrat un *Jazz club*, ayant pour objectif de « développer une réflexion autocritique collective sur les formes artistiques afrodescendantes, ainsi qu'une déconstruction des biais et des privilèges articulés dans la pratique » (Bourgasser, A et Monrat, M. Communication personnelle, 24 janvier 2024). Dans le cadre de ce groupe intime, nous avons exploré différents thèmes liés à la justice raciale se partageant lectures et vidéos et développant progressivement un espace de paroles libres sécurisant. Avec ce même groupe, nous sommes allé.e.s à la rencontre des artistes afrodescendant.e.s de Montréal, dans l'optique de nous immerger culturellement dans des contextes de soirées dansantes, de clubs ou de classes de danse.

Toutes ces actions participant à l'immersion culturelle développent une sensibilité sociale chez moi, mais aussi chez mes élèves et chez mes collègues, afin de créer une scène sensible aux enjeux raciaux que porte le Lindy Hop. À travers ma quête éthique, je participe à l'élaboration — ou au renforcement — du lien d'amitié entre mes élèves et le Jazz. Cette méthode salvatrice pour moi-même me guide spirituellement et humblement dans mes démarches vers la posture alliée, qu'il s'agisse de déconstruire mes biais ou de sensibiliser mes pairs. J'observe ainsi une transposition pédagogique du modèle méthodologique de

l'amitié, stimulée par les rencontres avec mes élèves. Grâce aux paroles dépliées dans le troisième chapitre, l'évolution de mon rapport à la *black culture* a surgi comme une priorité dans mon parcours de femme blanche souhaitant adopter une posture alliée.

1.1.2 Coconstruire la culture située du Lindy Hop

Au cours de la résidence, la notion de *black culture* est apparue comme maîtresse dans le discours des artistes collaboratrice.eur.s afin de situer le Lindy Hop dans son contexte d'origine africain-américain, mais aussi de reconnecter la pratique de la forme artistique actuelle auprès de la population afrodescendante diasporique. Comprendre, pour partager de façon adéquate, les cinq valeurs artistiques et sociales africaines-américaines — 1) Ancrage dans la musicalité, 2) Improvisation, 3) Principe d'expérimentation, 4) Expression de soi, 5) Communauté — est devenu un travail important dans mon cheminement. Toutefois, l'enjeu de la légitimité subsistait. En décembre 2024, c'est grâce à Menakem (2017) que j'ai réussi progressivement à me situer par rapport à l'entité culturelle :

Culture is how our bodies retain and reenact history — through the foods we eat (or refuse to eat); the stories we tell; the things that hold meaning for us; the images that move us; what we are able (and unable) to sense or feel or process; the way we see the world, and a thousand other aspects of life²¹⁸ (Menakem, R., 2017. p. 245).

Inscrite profondément dans nos corps, la culture est un rhizome qui s'enracine dans de multiples aspects de la vie. Elle nous traverse de façon plus ou moins consciente et informe les types de relation que l'on porte au vivant ou au matériel. Si dans le cadre de cette recherche-crédation, je me suis tournée rapidement vers les valeurs culturelles et artistiques de la culture africaine-américaine, comme mentionné précédemment c'est le travail en résidence (cf. Chapitre III 2.1.2) qui m'a permis de porter un regard sur ma propre culture. Les artistes collaborateur.ice.s ont préconisé d'identifier les différences entre les valeurs du patrimoine eurocentré et les valeurs d'origines de la culture africaine-américaine, pour informer la scène globale du Lindy Hop (cf. Chapitre III 2.1.2). Grâce à cette prise de conscience, Menakem

²¹⁸ La culture est la manière dont nos corps conservent et rejouent l'histoire — à travers les aliments que nous mangeons (ou refusons de manger), les histoires que nous racontons, les choses qui ont un sens pour nous, les images qui nous émeuvent, ce que nous sommes capables (et incapables) de sentir, de ressentir ou de traiter, la manière dont nous voyons le monde, et mille autres aspects de la vie (Menakem, R., 2017. p. 245 Traduit de l'anglais par DeepL).

(2017) — dans sa visée d'harmonie des corps noirs et des corps blancs —, invite alors les personnes alliées à coconstruire l'entité culturelle :

You know how crucial culture is to human life — and to the human body. Yet white Americans have not yet created any form of anti-white-body supremacy culture. White Americans who seek to undo white-body supremacy have organizations; they have ideas and strategies and goals; they have initiatives; and they have energy, conviction, and hope. But they have little sense of community. This needs to change. White allies must build culture, because culture trumps almost everything else²¹⁹ (Menakem, R., 2017. p. 263).

L'auteur souligne le manque d'une culture blanche qui lutte contre la suprématie et qui génère un sens de la communauté parmi les allié.e.s. Ce manque fait ainsi écho au concept d'impérialisme culturel (Young, 1990) développé dans notre scène (cf. Chapitre I 1.1) : un impérialisme non conscientisé qui favorise le phénomène d'appropriation, en ne posant pas de regard éclairé sur les paramètres culturels hégémoniques. Menakem célèbre alors le sens de la communauté comme outil essentiel à cette culture choisie. Or, en étant artiste, mais également pédagogue au sein de la scène globale du Lindy Hop, la notion de communauté est structurelle de la forme artistique. C'est donc à la lecture de cette citation que j'ai renforcé ma légitimité d'enseignante du Lindy Hop. En tant que personne visant à adopter une posture alliée, je souhaite faire partie du changement vers une scène qui comprend la culture d'origine du Jazz et ses enjeux politiques, sociaux et artistiques. Je souhaite porter un regard lucide sur les transformations culturelles qui ont été mises en place par l'appropriation hégémonique et contribuer à ma façon — en enseignant et en dansant le Lindy Hop — à être un maillon du changement. Qu'on le veuille ou non, la culture hégémonique blanche eurocentrée s'est introduite dans les multiples aspects de la vie sociale, performative et compétitive du Lindy Hop d'aujourd'hui (cf. Annexe D) pour même devenir parfois le seul point de référence (certaines scènes n'ayant aucune représentation diasporique et très peu de connaissances historiques, sociales et culturelles). Reconnaître ces manifestations est une première étape vers le cheminement de la co-construction culturelle, afin de choisir « en communauté » avec les corps noirs, ce que l'on souhaite conserver ou non comme paramètre. Parallèlement,

²¹⁹ Vous savez à quel point la culture est essentielle à la vie humaine - et au corps humain. Pourtant, les Américains blancs n'ont encore créé aucune forme de culture contre la suprématie du corps blanc. Les Américains blancs qui cherchent à défaire la suprématie du corps blanc ont des organisations ; ils ont des idées, des stratégies et des objectifs ; ils ont des initiatives ; ils ont de l'énergie, des convictions et de l'espoir. Mais ils n'ont guère le sens de la communauté. Il faut que cela change. Les alliés blancs doivent construire une culture, parce que la culture l'emporte sur presque tout le reste. (Menakem, R., 2017. p. 263 Traduit de l'anglais par DeepL).

participer à la reconnaissance de l’Africanité du Lindy hop est un objectif — sous-jacent à ma question de recherche principale — qui situe cette coconstruction culturelle dans le champ de la justice raciale.

*Morceau 19 : Latasha Barnes Jams With Eyal Vilner - Eyal Vilner Big band (2022)*²²⁰

Si je ne prétends pas résoudre à moi toute seule la question « qui porte et qui a le pouvoir de transmettre l’esthétique du Lindy Hop ? », j’observe néanmoins qu’outre une compréhension contextuelle historique sociale et politique des Danses Jazz de Harlem, la connaissance et la valorisation de savoirs culturels africains-américains sont essentielles pour transmettre le Lindy Hop de façon respectueuse et située de nos jours. Miss Mickey Davidson, — initialement danseuse pour Norma Miller puis chorégraphe —, dans le mémoire de N’diaye (2023) indique que « learning the dances, the function of the dances in the culture, how it was used in the culture [...] was an important part of the legacy²²¹ » (Davidson in N’diaye, 2023. p. 58). Chaque porteur.euse.s et transmettrice.eur.s du Lindy Hop doit ainsi non seulement identifier puis comprendre les valeurs africaines-américaines, mais également effectuer son propre cheminement vers une posture alliée, afin d’enraciner sa solidité et sa légitimité éthique. Or, à la lumière du fonctionnement d’un grand nombre d’écoles et d’associations de la scène globale du Lindy Hop qui donnent le pouvoir de porter et transmettre l’esthétique à des personnes non ou peu sensibilisées à ces savoirs situés²²², j’observe de nouveau « l’écart » évoqué par les artistes (cf. Chapitre III 2.4) entre les valeurs culturelles africaines-américaines et leur mise en application dans les classes de Lindy Hop de la scène globale. Si aujourd’hui, guidée par le désir profond de nouer une amitié avec le Jazz, je me sens suffisamment outillée et solide pour faire partie de la scène pédagogique de demain où le Lindy Hop sera de nouveau éclairé par les valeurs et les défis de la culture africaine-américaine ; j’observe néanmoins qu’il me faut aller au-delà de ma propre transformation. En effet, la troisième mission-action de la posture alliée — *utiliser son pouvoir en tant que personne privilégiée pour sensibiliser nos pairs quant aux oppressions et aux inégalités* — induit une visée

²²⁰ J’ai décidé d’inclure ce clip-vidéo dans la playlist afin de souligner un moment où la culture est co-construite selon moi dans notre scène. Il s’agit d’une *jam* capturée lors des Championnats Internationaux de Lindy Hop (ILHC) en 2022 à New York. On peut notamment voir Latasha Barnes et Eyal Vilner, collègues et ami.e.s, explorer et improviser ensemble, un dialogue entre le geste et le son célébré par l’entité de la scène présente et engagée.

²²¹ L’apprentissage, les danses, leur fonction dans la culture, leur utilisation dans la culture [...] constituaient une partie importante de l’héritage » (Davidson dans N’diaye, 2023, p. 58. Traduit de l’anglais par DeepL).

²²² J’en fait constamment l’expérience en enseignant dans différentes scènes locales sur plusieurs continents.

pédagogique à destination de mes collègues non ou peu sensibilisé.e.s aux défis de notre scène, afin de les encourager elles et eux aussi dans une démarche transformatrice. Cela peut se traduire sous la forme d'ateliers pédagogiques ponctuels auprès de différentes collectivités — que je mène présentement en ma qualité de pédagogue invitée dans différents festivals —, ou bien sous la forme de projets pérennes de transformations (ou de création) d'une structure, à l'image du travail que Sékiné (2017) a mené au sein de l'école Cats Corner à Montréal depuis 2007²²³. Différentes stratégies pédagogiques peuvent ainsi être mises en œuvre afin de favoriser le déploiement d'une collectivité de personnes souhaitant adopter une posture alliée. À la lumière de mon objectif de recherche, j'ai également remis en question ma conception de l'amitié avec le Jazz sous une perspective artistique.

1.2 Transformations de ma pratique artistique

Afin de porter un regard éclairé sur les transformations de ma pratique artistique, j'ai trouvé pertinent de les réfléchir au travers des cinq valeurs artistiques et sociales de la culture africaine-américaine — 1) Ancrage dans la musicalité, 2) Improvisation, 3) Principe d'expérimentation, 4) Expression de soi, 5) Communauté —, me permettant de porter un regard simultané sur la transformation de mon amitié avec le Jazz. Toutefois, avant de soulever des points de discussion, je souhaite partager des éléments contextuels de la nature de ma pratique artistique des dernières années. Les Danses Jazz de Harlem comportent trois types de pratiques : la pratique sociale improvisée qui met de l'avant la rencontre et le sens de la communauté, la pratique scénique de représentation impliquant de façon récurrente une entité chorégraphique et la pratique de compétitions intégrée dans des championnats, des festivals ou des soirées de danses sociales. Depuis 2022, j'ai observé qu'il n'y a aucun autre endroit comme l'espace de compétition pour réfléchir ma pratique artistique, la réinventer et me pousser dans un engagement soutenu de travail. La sphère de danse sociale est un lieu de recherche et d'exploration qui a toujours été salvateur pour moi, néanmoins, en raison de la pandémie de Covid 19 (2019-2023) et de ses impacts sur la scène globale du Lindy Hop, je n'ai pas eu autant l'occasion de la développer au cours de mon processus doctoral

²²³ À partir de ses observations de recherche dans le cadre de son projet doctoral intervention au département de sociologie de l'Université de Montréal, Sékiné (2017), a initié une « réforme pédagogique » au sein de l'école Cat's Corner à Montréal dans le but notamment de véhiculer l'Africanité du Jazz dans l'enseignement et la pratique du Lindy Hop de cette école.

(2021-2025). La représentation sur scène — identifié comme un « espace Blanc » par DeFrantz (2001) (cf. Chapitre III 3.3.1) — est un lieu que je qualifierai de « confortable ». En effet, en ce qui concerne cette configuration, je suis principalement sollicitée pour représenter des chorégraphies à destination du grand public qui sont fondées généralement sur certains stéréotypes hégémoniques des Danses Jazz de Harlem, soient acrobatiques et joyeuses (Sékiné, 2017). Je ne ressens pas vraiment le besoin de questionner mes choix, plutôt que de danser les attentes des personnes qui m’engagent, soulevant néanmoins une dimension manifeste de l’appropriation culturelle dans un contexte de production. L’espace de compétition devient alors un lieu privilégié où, dans l’optique de m’y préparer, je prends le temps de réfléchir ma danse et de l’actualiser à la lumière des différentes étapes de conscientisation faites durant le processus doctoral.

Depuis 2022, je participe à deux championnats de danse consécutifs : les Championnats Canadiens de Swing (CSC) et le championnat international de Lindy Hop (ILHC). Participer aux compétitions — en solo et en couple, improvisées et chorégraphiées — implique de remettre constamment en question ma pratique artistique pour mieux l’actualiser et la réinventer. S’agissant d’événements de calibres de niveaux national (CSC) et international (ILHC), la communauté fait non seulement un acte de présence massive, mais pour ILHC, les vidéos de compétitions vont être vues par des milliers de personnes et deviennent — pour les plus hautes divisions²²⁴ — des guides esthétiques et stylistiques dans notre communauté (cf. Annexe D 5). Participer à ce genre de compétition à mon niveau²²⁵ comporte pour mon partenaire de danse et moi-même un pouvoir de sensibilisation auprès de multiples membres de la communauté locale et internationale. Il devient donc primordial pour l’enrichissement de ma perspective éthique de prôner corporellement mon système de valeurs en transformation. Au-delà de ma danse, je prends également le temps de refléter les valeurs culturelles africaines-américaines dans les compositions à destination de mes élèves qui

²²⁴ Il y a jusqu’à 4 divisions dans le milieu compétitif du Lindy Hop : *open* (ouvert à tous.t.e), *advanced*, *all star* et *invitational*. Le dernier niveau est sur invitation uniquement et est réservé aux artistes les plus réputé.e.s qui voyagent le monde (Kouadjo, Marie, Dee en font partie). En ce qui concerne les trois autres niveaux, est exigé de gagner la division inférieure pour changer de catégorie.

²²⁵ Au niveau national mon partenaire et moi sommes champion.ne.s canadien.ne.s depuis trois années consécutives (2023, 2024, 2025). En 2022 au niveau international, j’ai gagné la plupart des catégories *advanced* (strictly, classic routine, M&M) et suis arrivée 3ème en solo *all star*. En 2023, j’ai décroché la 2ème place en solo *all star* et mon partenaire et moi avons été 3ème en strictly de la même catégorie. En 2024, nous avons gagné la division strictly en couple *all star*.

compétitionnent elles et eux aussi. En 2025, j'accompagne cinq équipes qui présentent au niveau national et deux à l'international²²⁶.

1.2.1 Expérimentation et improvisation

Si j'ai toujours été sensible aux principes d'expérimentation et d'improvisation (cf. Chapitre IV 3.2) — grâce notamment à mon bagage en danse contemporaine qui fait appel dans sa pratique à ces deux dimensions —, mon parcours doctoral m'a permis néanmoins d'assumer l'expérimentation comme une méthode de travail porteuse en Jazz et l'improvisation comme un outil de performance Jazz inscrit au cœur de l'expérimentation. N'diaye (2023) défend le fait que le Lindy Hop « values improvisation and spontaneity as key aspects of the creative process, through curiosity and imagination²²⁷ » (p. 2). Ainsi, pour soutenir cette visée créative, au lieu de reproduire les acrobaties *vintages* des pionniers et pionnières du Lindy Hop avec exactitude, mon partenaire et moi avons commencé à explorer de nouvelles formes acrobatiques tout en employant des éléments techniques caractéristiques des acrobaties *vintage* (dynamique explosive, tonicité dense, technique de *backflips* et de sauts comme observés dans les vidéo-clips des pionnières et des pionniers). Il s'agissait pour moi d'exprimer une forme de soutien de la perspective évolutive du Lindy Hop tout en restant éminemment consciente de ses contextes d'origine. Ce choix artistique résonne bien sûr avec les paroles des artistes collaborateur.ice.s à propos de la préservation versus l'évolution du genre (cf. Chapitre III 2.3), assumant ma position d'artiste à l'extérieur de la culture, instruite néanmoins des contextes d'origine des Danses Jazz de Harlem et des enjeux raciaux de la scène actuelle du Lindy Hop. Explorer le vocabulaire d'origine m'a permis d'assumer mon engagement face à la discipline, en infusant mon identité artistique dans le répertoire.

En ce qui concerne « la nature improvisationnelle fondamentale » (Sékiné, 2017. p. 13) du Jazz, l'art d'improviser s'est progressivement imposé dans ma compréhension et dans ma pratique comme un outil rigoureux et central du processus créatif en Lindy Hop. Dans mon

²²⁶ En avril 2025, j'apprends que les Championnats Internationaux de Lindy Hop (ILHC) qui auraient dû avoir lieu à Harlem quelques mois plus tard, sont annulés en raison du climat politique actuel aux États-Unis.

²²⁷ Le Lindy Hop « valorise l'improvisation et la spontanéité comme aspects clés du processus créatif, à travers la curiosité et l'imagination » (N'diaye, 2023. p. 2. Traduit de l'anglais par DeepL).

expérience, danser en jouant avec différents éléments rythmiques de façon spontanée, tout en réagissant aux signaux offerts par son ou sa partenaire est une expertise pointue que je continue perpétuellement d'acquérir. Cette expertise complexe est fondée sur l'adaptation et l'écoute. N'diaye (2023) corrobore :

The dance [Lindy Hop] is understood as a form of trialogue between partners within the context of the music, where each partner responds to the musical cues as well as each other's movements, to contribute to the creation of something new and unique (N'diaye, M., 2023. p. 2).

Liant de façon intime son soi, la musique et la personne partenaire (Strickland, 2014), l'outil d'improvisation devient central dans la démarche d'expérimentation. Il faut improviser — en s'autorisant une forme d'essais erreurs constante — pour parvenir à créer quelque chose « de nouveau et d'unique ». Afin de déployer davantage l'improvisation et l'expérimentation dans ma pratique, j'ai non seulement intégré des segments improvisés à même mes compositions chorégraphiques (celles à destination pour moi-même, comme celles à destination de mes élèves) ; mais j'ai également généré davantage d'espaces d'expérimentations dans mes projets. Par exemple, au lieu d'arriver avec des partitions chorégraphiées uniquement à partager à mes élèves, j'ai laissé des espaces de danse ouverts pour explorer et échanger à l'intérieur d'une proposition, en utilisant l'improvisation comme point de départ de l'exploration. En ce sens, si Malone (1996) défend l'improvisation et le contrôle comme deux éléments fondamentaux du Lindy Hop, Dixon Gottschild (2000) développe sur la co-habitation entre l'improvisation et la structure :

Swing music is Jazz music that manifests as equal partnership between arranged and improvisation. Likewise, swing dance — epitomized by the Lindy Hop and rhythm tap genres — is performed to swing music and presents improvisation and arranged structured as equal partners²²⁸ (Dixon Gottschild, B., 2000. p. 17).

La relation entre l'improvisation et la structure facilite une méthodologie qui honore les valeurs culturelles d'improvisation et d'expérimentation. J'ai également observé auprès de mes étudiant.e.s que cette approche favorise le sens de la communauté leur permettant de développer une confiance mutualisée et donc un meilleur échange artistique (cf. Chapitre III

²²⁸ La musique swing est une musique jazz qui se caractérise par un équilibre entre arrangement et improvisation. De même, la danse swing, incarnée par les genres Lindy Hop et rhythm tap, est exécutée sur de la musique swing et présente l'improvisation et l'arrangement comme des partenaires égaux (Dixon Gottschild, B., 2000, p. 17. Traduit de l'anglais par DeepL).

1.1). La notion de partenariat développé par Dixon Gottschild ci-dessus (2000) met en lumière une complexité chorégraphique et musicale, favorisant l'articulation de plusieurs paramètres — improvisation, structure, relation d'interdépendance musique et danse — au sein de l'expression artistique. En Lindy Hop, l'improvisation s'agence avec des éléments structurels tels que des rythmes (de bases et/ou complexes), des formes (véhiculant des configurations variées à deux dans l'espace) et des points de connexion (pour se lier l'un.e à l'autre). Ce maillage au cœur de l'improvisation, repousse la critique « simpliste » qui peut lui être attribuée. En ce sens, l'improvisation ne réduit pas le Jazz, mais l'enrichit. C'est du moins ce que défend Bland (1959), lorsqu'il critique le regard porté par certain.e.s blanc.he.s sur la musique Jazz qui ne saisissent pas toujours ni le sens ni la rigueur de l'improvisation en Jazz. En niant les intentions politiques de la structuration de la musique — la section rythmique comme symbole d'un quotidien dur et sans espoir, « an endless futur », mise en tension avec les soli qui portent, eux, la volonté forte d'émancipation et de liberté —, la population hégémonique a tendance à réduire le genre Jazz à un simple art de divertissement, comme témoigné à diverses occasions dans la scène du Lindy Hop (Sékiné, 2017). Bien qu'aujourd'hui la musique Jazz de style swing soit un héritage historique, ne pas connaître ou nier la portée politique de la structure musicale participe à l'aspect réducteur de la forme artistique. Cette critique, portée dans le film documentaire de Bland (1959) par les personnes blanches, dénigre le caractère complexe de l'improvisation et de fait certains éléments de traditions vernaculaires incarnés par des cultures marginalisées et jugés par la population hégémonique comme moins savants (Tuhiwai Smith, 1999/2012). L'improvisation comme outil de performance créatif et complexe reste néanmoins portée fièrement par les membres de la culture africaine-américaine comme une valeur virtuose et fondamentale (Bailer, 2024 ; Dixon Gottschild, 2000 ; Malone, 1996 ; Miller et Jensen, 1996 ; Bland, 1959).

En sus de la sphère de recherche en studio, l'improvisation comme outil d'exploration m'a également stimulé en contexte de compétition. Plusieurs catégories de compétitions encouragent l'improvisation (*mix and match*, Solo Jazz, *strictly*) et de plus en plus la valorisent, comme en témoignent les règles 2025 des Championnats de Lindy Hop Européen (ILHC Europe) à Sofia, Bulgarie²²⁹. Mon travail de préparation pour ce genre de compétition

²²⁹ Consulté à l'adresse : <https://europe.ilhc.com/competition-rules/>

réside alors dans le fait de se disposer à écouter et à rebondir tout en restant pleinement présente à ce que je fais. Creuser corporellement des idées, plutôt que d'accumuler du vocabulaire, a été une porte vers la pleine présence pour moi, facilitant un espace pour incarner la musique. Si j'ai toujours improvisé en Solo Jazz et en *mix and match*, mon partenaire et moi avons l'habitude de créer des séquences en ce qui concerne nos *strictly* acrobatiques. Nous avons alors cherché à inclure des segments improvisés, véhiculant la tradition sociale du Lindy Hop et non pas seulement celle chorégraphique en contexte compétitif. Pour soutenir ces transformations, nous avons ajusté notre méthode de travail cherchant à développer notamment la même souplesse dans notre connexion lorsque nous improvisons à tempo très rapide. D'une façon générale, cette approche exploratoire fondée sur l'improvisation nous a conduit à prendre davantage de temps en studio pour composer ou se préparer aux compétitions. Il m'a semblé finalement assez naturel de creuser les dimensions d'improvisation et d'expérimentation dans ma pratique artistique, ressentant une grande cohérence à manifester ces valeurs, de même que la musicalité.

1.2.2 Ancrage dans la musicalité

La valeur de la musicalité est sans doute celle que j'ai le plus absorbée dans les dernières années, qu'il s'agisse de la dimension artistique ou pédagogique de ma pratique. En effet, j'ai précédemment nommé (cf. Chapitre V 1.1) la façon dont j'avais cherché à comprendre les différents courants musicaux du Jazz et approfondi mes connaissances rythmiques pour faire honneur aux spécificités du genre. Ces apprentissages, nouveaux depuis ma rencontre avec le Jazz, ont infusé ma pratique personnelle m'invitant à manier avec plus d'aisance les notions rythmiques complexes — parvenant aujourd'hui à saisir corporellement et jongler entre le binaire et ternaire, les triolets et les doubles croches —, mais aussi de moduler le vocabulaire avec un meilleur éclairage selon le type de musique jouée. Ces apprentissages ont également influencé ma pratique chorégraphique cherchant à mettre en lumière l'entité rythmique dans mes compositions, au détriment de paramètres de virtuosité occidentale, tels que les tours et les sauts par exemple.

Dans la perspective de cultiver mon amitié avec le Jazz, je me suis rapprochée de musiciennes et musiciens familier.e.s du genre. Ces rencontres m'ont notamment permis de dialoguer de façon directe avec elles et eux en contexte de soirée de danse sociale, de représentation scénique ou bien de compétition, résonnant corporellement et de façon spontanée à leur musique. Un type d'approche encouragé par Dixon Gottschild (2000) : « Accomplished Lindy Hoppers and rhythm tap artists worked like musicians using the body like a finely-tuned instrument²³⁰ » (p. 20). Connaître personnellement les différent.e.s musicien.ne.s de Jazz de style Swing de Montréal m'a ainsi permis de lier l'émergence de mon mouvement en résonance spontanée avec leur musique. J'ai ainsi pu témoigner, moi aussi, de la relation d'interdépendance entre musique et danse prônée par les artistes collaborateur.ice.s (cf. Chapitre III 1), mais également du sentiment de confiance (cf. Chapitre III 1.1) et de l'état de groove (cf. Chapitre III 1.1.2) comme outils favorisant cette relation. Lors de la résidence, les artistes collaborateur.ice.s ont également évoqué la notion de « *spirit* » comme un élément participant à la valeur de la communauté (cf. Chapitre III 3.1.2), notamment dans les cercles de danse. J'observe qu'en développant une amitié avec les musicien.ne.s Jazz de Montréal, cet état spirituel est davantage prêt à éclore lors de nos rencontres. Un réel échange entre le geste et la musique est mis en place, développant un sens accru de l'écoute entre nous et un état de présence manifeste. J'ai même personnellement témoigné de différents moments où ma danse a influencé le solo des musicien.ne.s, me plongeant au cœur de la relation d'interdépendance développée entre autres par les artistes collaborateur.ice.s (cf. Chapitre III 1). Dixon Gottschild (2000) identifie déjà ce processus à Harlem dans les années 1930-1940 :

Although the swing era is famous for its composers and vocalists, dance—in a myriad of forms and styles—was at its core. Sometimes it was the dancers who taught musicians, particularly percussionists, how and what to play to accompany their ingenious improvisations²³¹ (Dixon Gottschild, B., 2000. p. 11).

²³⁰ « Des danseur.euse.s accompli.e.s de Lindy Hop et des artistes de claquettes rythmiques travaillaient comme des musicien.ne.s, utilisant leur corps comme un instrument finement accordé » (Dixon Gottschild, B., 2000. p. 20. Traduit de l'anglais par DeepL).

²³¹ Bien que l'ère du Swing soit célèbre pour ses compositeurs et ses chanteurs, la danse, sous ses multiples formes et styles, en était le cœur. Parfois, ce sont les danseurs qui enseignaient aux musiciens, en particulier aux percussionnistes, comment et quoi jouer pour accompagner leurs improvisations ingénieuses (Dixon Gottschild, B., 2000, p. 11. Traduit de l'anglais par DeepL).

L'autrice évoque un langage artistique spontané guidé par les danseur.euse.s, encourageant le dialogue entre les entités de la musique et du corps. Si aujourd'hui je suis en mesure de générer ce genre d'échanges, c'est grâce au travail continu dans ma pratique artistique personnelle. Un travail continu qui me fait même oublier parfois que ces aptitudes ne sont pas solidement ancrées dans la scène globale du Lindy Hop. J'en suis notamment témoin depuis mon déménagement à Paris en septembre 2025, où j'ai observé que la valeur de musicalité était parfois délaissée du contenu pédagogique. En tant qu'artiste qui chemine vers une posture alliée, je me rends compte du caractère sensible de ma position, ayant assimilé la musicalité (sous-tendue celle qui véhicule les codes artistiques africains-américains), comme une valeur fondamentale et essentielle à la pratique du Lindy Hop. Ainsi, bien que cette dimension m'était moins familière au début de mon parcours Jazz, je témoigne de mes progrès à intégrer des composantes rythmiques et de groove à mon mouvement dansé, faisant honneur à la relation d'interdépendance musique et danse, à l'entité spirituelle ou transcendante de la pratique artistique Jazz, mais aussi à la relation de confiance entre musicien.ne.s et danseur.euse.s. En ce qui concerne l'expression de soi, mon cheminement vers une posture alliée s'est avéré moins linéaire.

1.2.3 Expression de soi

Après la résidence — grâce aux récits de Marie et de Dee notamment (cf. Chapitre III 2.1) —, j'ai particulièrement été sensible à la notion d'expression de soi, observant qu'elle m'était encore très peu familière à ce stade de mon parcours. Ma pratique artistique antérieure à la résidence questionnait davantage l'esthétique du Lindy Hop — *groove*, musicalité, posture — et la place de ma stylistique à l'intérieur du genre — *flow* et mobilité du haut du corps —, laissant émerger un travail fondé à la fois sur mon expérience en danse contemporaine (posture, flow, mobilité du haut du corps à partir du mouvement de la colonne vertébrale), mais aussi sur mes premiers apprentissages de l'Africanité du Lindy Hop (*groove*, musicalité et mobilité du haut du corps à partir des danses traditionnelles de l'Afrique de l'Ouest). En ce sens, j'honorais de façon instinctive les paroles des artistes collaborateur.ice.s qui, à la lumière du contexte d'appropriation culturelle dans la scène globale du Lindy Hop de nos jours, ont rappelé que la recherche de son propre style ne doit pas substituer la compréhension

des paramètres esthétiques situés dans l’afrodescendance du Lindy Hop (cf. Chapitre III 2.3). Je tentais ainsi de développer mon propre style, à l’intérieur d’une esthétique noire, consciente du désir des pionnier.e.s du Lindy Hop de ne pas être comme les autres me rappelant les paroles de Dixon Gottschild (2000) : « The Lindy Hopper [...] is allowed to insert anything, no hold barred, into her improvisations [...] so that the concept of uniformity may be undermined²³² (Dixon Gottschild, 2000. p. 14). Toutefois, cette recherche doctorale a mis en lumière que pour satisfaire ce désir de non-conformité il était pertinent de plonger davantage dans des styles afrodescendants (cf. Chapitre V 1.1) — *tap dance*, *street dance*, *chorus line* — qu’hégémoniques — danse contemporaine et danse classique —, afin d’encourager la perspective éthique décoloniale. De nouveaux apprentissages se sont ainsi ouverts à moi, orientant mon regard vers des paramètres culturels afrodescendant.e.s.

Au-delà de l’expression d’un style qui honore les traditions Africanistes du Jazz, tout en identifiant ce qui est singulier à mon corps et à mes gestes, je me suis interrogée sur quels étaient les émotions que je souhaitais exprimer à travers mon mouvement. En 2024, suite à la résidence de recherche-crédation, j’ai tenté d’intégrer dans mon parcours de compétition une composante expressive à mon mouvement à partir de l’idéologie des parents de Dee : « What do I have to say? » (cf. Chapitre III 2.1). Formée dans une approche esthétique et technique de la danse contemporaine extérieure à la culture africaine-américaine, j’ai peu côtoyé le processus de politisation de mon mouvement ou l’association d’une quelconque émotion à ce dernier. Cela a donc été un défi pour moi d’établir une intention expressive à mon geste, qu’elle soit émotionnelle ou politique. J’ai alors essayé de danser en studio pour m’exprimer, ou plutôt exprimer mes sentiments et émotions du moment. Le travail en studio m’a permis de conscientiser que je ne savais pas encore tout à fait quelles étaient mes histoires à raconter, ni quelles étaient leurs valeurs aux yeux de la forme artistique. Si DeFrantz (dans DeFrantz et Gonzalez, 2014), rappelle que « the very notion of black is conceived within political/social economies of power defined by historical circumstances²³³ » (DeFrantz et Gonzalez, 2014. p. 9), il a semblé judicieux de me rappeler que mon histoire ne s’inscrit pas dans un contexte

²³² La danseuse de Lindy Hop [...] est libre d’insérer tout ce qu’elle veut, sans aucune restriction, dans ses improvisations. Des mouvements humoristiques, imitatifs, abstraits ou sobres peuvent être simplement juxtaposés, de sorte que le concept d’uniformité peut être remis en question (Dixon Gottschild, 2000. p. 14. Traduit de l’anglais par DeepL).

²³³ « la notion même de noir est conçue dans le cadre d’économies politiques/sociales de pouvoir définies par des circonstances historiques » (DeFrantz et Gonzalez, 2014. p. 9 Traduit de l’anglais par DeepL).

d'oppression historique à l'instar de la population africaine-américaine (Hazzard-Gordon, 1990). Dans mon expérience, l'expressivité n'est pas un besoin culturel qui se manifeste dans la structure de ma danse. La force du contexte historique et social ne me pousse pas comme certain.e.s artistes afrodescendant.e.s à l'expression de soi, non pas uniquement par choix, mais également par nécessité. La notion d'identité resurgit ici (cf. Chapitre III 1.2), rappelant à la personne qui souhaite adopter une posture alliée l'importance de contextualiser les valeurs d'une culture qui n'est pas nôtre. Néanmoins, à partir de cette observation personnelle, je me suis permis de porter un regard sur l'absence de la valeur expressive dans la pratique globale et actuelle du Lindy Hop. Au-delà de ma propre pratique, le fait d'avoir très peu côtoyé cette valeur artistique au sein de la scène globale renforce le point de discussion des artistes à propos de l'effacement des valeurs originelles africaines-américaines dans le Lindy Hop (cf. Chapitre III 2.1). Depuis, j'ai d'ailleurs mené différents ateliers auprès de mes étudiant.e.s afin de questionner cette valeur dans leurs pratiques²³⁴. Or, face à un public majoritairement blanc, j'ai témoigné de différents inconforts et incompréhensions de son insertion dans leur danse (questionnement sur le sens même de l'expression de soi et la façon de la traduire corporellement, insertion récurrente d'une théâtralité dans le mouvement pouvant mener à une pratique caricaturale). Mes expériences pédagogiques ont mis en lumière que l'expression de soi chez un public privilégié blanc était peu mobilisée. N'ayant pas forcément eu besoin de lutter pour défendre cette valeur artistique ni ce droit humain dans le contexte de la colonialité, en tant que personne blanche on peut se sentir moins sensibilisée à la notion d'expression de soi. Ainsi, ces expériences pédagogiques, mon vécu personnel ainsi que les paroles des artistes collectées, me permettent d'émettre l'hypothèse que la perte de la valeur d'expression de soi dans la scène globale du Lindy Hop est une manifestation de l'appropriation culturelle.

Néanmoins, dans une perspective artistique agissante qui s'arrime sur une perspective éthique décoloniale, je me suis questionnée sur la place et la valeur de mes histoires en contexte artistique. Mama Amaniyea — danseuse africaine-américaine de NYC qui a travaillé à la fois pour Norma Miller et Mama Lu Parks (seconde et troisième génération de Lindy Hoppers)

²³⁴ Menés à la fois auprès de groupes d'étudiant.e.s locaux comme internationaux, mais aussi auprès de collègues dans différents pays, ces ateliers visent à identifier les cinq valeurs culturelles africaines américaines dans leurs danses et à en observer leurs manifestations. L'atelier est alors dirigé sous formes d'un long échange qui mêle pratique et théorie, alternant entre des moments de danse sociale et des retours sur expériences qui font émerger les cinq valeurs.

(N'diaye, 2023) — rappelle que le Lindy Hop « is an expression that allows you to tell your story, that allows you to elevate the spirit that quakes people and wakes people's soul up²³⁵ » (Mama Ameya dans N'diaye, 2023. p. 57). Cette citation rappelle le caractère spirituel qui peut émaner de la danse (cf. Chapitre III 3.1.2), invitant à interpréter l'expression de soi comme un don de soi artistique. En effet, si l'expression de mon histoire en lien avec le sentiment de culpabilité coloniale vécu (cf. Chapitre IV 2) reste un défi pour moi, la perspective du don de soi pour se diriger vers l'état de transcendance artistique (cf. Chapitre III 3.1.2) m'est actuellement accessible et fait écho à l'action-clé énaïve développée précédemment (cf. Chapitre IV 3.4). J'ai alors observé que le don de soi mobilise naturellement ma relation d'amitié au Jazz : en contribuant à la forme artistique et en donnant aux membres de la scène globale qui la composent. Je ne cherche plus à exprimer mon histoire ou un sentiment, mais plus mon lien amical que je perçois solide et fort, favorisant une forme de justesse selon moi dans ma proposition dansée. Exprimer ma relation au Jazz me permet ainsi de convoquer un espace de réflexion pour mûrir mon intention artistique sans amalgame identitaire. J'observe alors que si j'avais identifié une relation d'amitié au Jazz en guise de méthode de recherche (cf. Chapitre II 3), puis comme guide d'intention pédagogique (cf. Chapitre IV 1.1), cette amitié peut être également transposée à mon intention artistique. Une intention porteuse, solide et souple à la fois, facilitant ma navigation dans l'esthétique du Lindy Hop à la lumière de mes propres contextes au regard de ceux des Danses Jazz de Harlem. Cette amitié avec le Jazz a nourri de façon singulière mon rapport à la communauté, soit la dernière valeur artistique africaine-américaine parmi celles exposées.

1.2.4 Communauté

Inscrit fondamentalement dans ma pratique artistique, mais également dans mes sphères sociales et politiques, mon sens de la communauté a beaucoup évolué ces quatre dernières années (2021-2025). Grâce au discours des artistes collaborateur.ice.s sur l'importance de la présence aux autres dans les espaces de rencontres, — cultivant des rassemblements qui accroissent des états de transe individuels et collectifs (cf. Chapitre III 3.1.2) —, j'essaie d'être présente à moi-même ainsi qu'aux autres dans mes relations et occasions de partage

²³⁵ Le Lindy Hop « est une expression qui vous permet de raconter votre histoire, qui vous permet d'élever l'esprit qui émeut les gens et réveille leur âme » (Mama Ameya dans N'diaye, 2023. p. 57. Traduit de l'anglais par DeepL).

artistique. Communier en communauté devient un objectif qui supplante celui de la performance individuelle, orientant mon attention vers ce qui m'entoure plutôt que de la maintenir à l'intérieur de moi-même. J'ai alors observé que j'empruntais naturellement la triangulation que Marie et Miche-Love ont partagée dans le cadre de Jazz Happening — *soi* — *groupe* — *public* (cf. Chapitre III 3.3) —, pour satisfaire la dimension collective dans mes représentations scéniques et de compétitions. Débuter par un état méditatif qui favorise la présence à soi-même en amont de la représentation, me rend disponible pour le groupe — qu'il s'agisse de mes partenaires de travail ou de mes collègues en compétition —, pour finalement m'ouvrir au public. C'est une transformation en soi dans mon parcours, car je me souviens être allée vers le public de façon spontanée à mes débuts en Lindy Hop, sans prendre le temps de me connecter en amont à moi-même et aux autres. Privilégier un partage artistique avec les membres de ma scène est finalement devenu un objectif empirique en contextes de compétition et de représentation scénique dans mon parcours. Dans le cadre compétitif également, je cherche à véhiculer avec affirmation les valeurs de camaraderie et de dépassement de soi au sein des compétitions auxquelles je participe et que j'organise.

Grâce aux discours des artistes collaborateur.ice.s (cf. Chapitre III 2.1.2) ainsi qu'aux différents discours sur l'importance de la communauté pour les personnes afrodescendantes en contexte d'esclavage (Hazzard-Gordon, 1990) et en contexte de femmes et d'hommes libres (Fanon, 1961), je suis en mesure aujourd'hui de témoigner des différences à propos de la place de l'individu dans la culture eurocentrée versus la *black culture*. Historiquement, ce besoin essentiel à la survie des personnes esclavagisées en fait une valeur africaine-américaine chargée de sens et d'importance. Dixon Gottschild (2000) rappelle :

The main reasons why African-American artists could create such beauty in the face of such racial oppression was because of the strength, support, love and encouragement imparted to them by the Black community²³⁶ (Dixon Gottschild, B., 2000. p. 10).

Cela interroge bien sûr la scène globale du Lindy Hop d'aujourd'hui et les valeurs de ses membres. Ainsi, afin de soutenir une communauté ancrée dans les valeurs artistiques

²³⁶ La principale raison pour laquelle les artistes afro-américains ont pu créer une telle beauté malgré l'oppression raciale dont ils étaient victimes était la force, le soutien, l'amour et les encouragements que leur apportait la communauté noire (Dixon Gottschild, B., 2000, p. 10. Traduit de l'anglais par DeepL).

africaines-américaines qui se dirige vers une justice raciale, j’observe devoir identifier de façon attentive les personnes avec lesquelles je souhaite collaborer. Instruite par mon positionnement méthodologique amical, le processus doctoral m’a permis de conscientiser l’importance de bien choisir ses ami.e.s (cf. Chapitre II 3.1). Je prends également le temps de dialoguer avec les personnes qui ne rejoignent pas les valeurs que je souhaite défendre, afin de répondre de ma responsabilité à contribuer au changement. D’une façon générale, je me permets de choisir dans quel festival je souhaite ou ne souhaite pas travailler ou bien participer, afin d’encourager au maximum les organisations qui soutiennent elles aussi ces valeurs et de faciliter la prise de conscience de celles qui n’y sont pas encore sensibles. J’observe que cela crée un sentiment de reconnaissance entre les artistes et les organisations qui promeuvent la cause de justice raciale, mais aussi de responsabilité par rapport au choix de chacun.e. À la lumière de l’étendue internationale de la scène du Lindy Hop de nos jours, existante sur les cinq continents et divisée en de multiples scènes locales qui se retrouvent au travers de différents festivals autour du monde, il semble fondamental de créer et d’encourager le déploiement de communautés fondées sur le partage des valeurs culturelles africaines-américaines et le respect de la forme artistique originelle, plus que sur le caractère économique de la production et de la diffusion du Lindy Hop. Il s’agit d’une ambition qui reste néanmoins encore peu soutenue dans la scène (Sékiné, 2017) et qui nécessiterait une restructuration globale de nombreuses associations et écoles témoignant du système lucratif et récréatif des différentes structures qui transmettent le Lindy Hop de nos jours (cf. Épilogue). S’il m’est personnellement impossible de restructurer les organisations pour lesquelles je travaille présentement, instruite par le travail de conscientisation et de déconstruction effectué au cours de mon parcours doctoral, j’ancre ma responsabilité éthique et artistique de non seulement partager mes prises de conscience à travers ma danse et mes enseignements ; mais également d’inscrire les modalités de changement au cœur de la scène globale que je côtoie, vers l’établissement d’une communauté d’allié.e.s. Pour ce faire, j’inclus dans mes responsabilités la mise en place et l’organisation de différents événements sociaux au sein de ma communauté locale de Montréal (soupers, rencontres sur le plancher de danse sociale, échanges corpo-réflexifs sous la forme d’ateliers, de cours de danse et la mise en place de différents événements où danse et discussions se côtoient, etc.), qui favorisent une posture amicale et collective au sein de la culture Jazz en nous réunissant autour de sa pratique et en

conversant à propos de ses enjeux. Ce sentiment de responsabilité éthique est une résultante de mon cheminement vers la posture alliée, m'inscrivant dans une communauté choisie et non subie.

2. Synthèse de mes apprentissages au cœur de cette recherche-crédation

Ce projet de recherche-crédation a débuté avec des interrogations sur la façon de me situer en tant que femme blanche dans la scène globale du Lindy Hop. Grâce à une revue de littérature sur la posture alliée, inscrite dans une perspective de travail éthique décoloniale, j'ai pu générer un objectif de recherche qui questionnait mes pratiques artistique et pédagogique au sein de ladite scène. Afin de stimuler ces transformations dans mes pratiques, mais aussi de stimuler la mise en place de mon nouveau système de valeurs éthiques, la rencontre auprès d'artistes collaborateur.ice.s a été essentielle pour éclairer mon problème de recherche étoffant une solide épistémologie du Lindy Hop. Les artistes collaborateur.ice.s au projet, grâce aux partages généreux de leurs histoires et de leur art, ont nourri mon cheminement vers la posture alliée. Leurs expertises ont mis en lumière la fondation expressive et identitaire de la musique et des Danses Jazz de Harlem ; la relation d'interdépendance entre musique et danse portée par un sentiment de confiance et le partage du groove ; la spécificité culturelle rythmique du Lindy Hop ainsi que ses valeurs collective et transcendantale structurelles, menant au concept de *cultural party mode*. Les artistes ont également soulevé des dissidences contenues dans l'appropriation culturelle de la scène, menant à un effacement culturel, un effacement des corps noirs, un effacement particulier des femmes noires et une perte de repères au profit de valeurs eurocentrées normatives et parfois étouffantes pour les membres afrodescendant.e.s de la scène. Leurs échanges ont questionné la préservation du Lindy Hop versus son évolution, invitant à un ancrage dans les valeurs africaines-américaines d'origine conscientisé et assumé, avant de pouvoir proposer des éléments d'évolution stylistiques. Elles et ils ont rappelé l'importance de contextualiser la pratique du Lindy Hop afin de pouvoir en faire une lecture juste, notamment pour les porteur.euse.s de l'esthétique d'aujourd'hui qui doivent répondre à des notions de responsabilités et d'engagement par rapport à la forme artistique. Refaire la résidence de recherche-crédation demain avec d'autres artistes de la diaspora mènerait peut-être à différentes interrogations ; il ne s'agit pas de stigmatiser leurs voix dans la scène

globale du Lindy Hop au travers du partage de cette thèse, mais bien de révéler leurs points de vues situés dans l’afrodescendance résonnant avec les méthodologies noires (McKittrick, 2020) et l’épistémologie sociale. Grâce à leurs partages, j’ai eu l’impression qu’elles et eux aussi cherchent à cultiver leur amitié avec le Jazz comme intention directrice dans leurs pratiques artistiques, soulevant des interrogations culturelles, raciales et décoloniales pour y parvenir.

Du côté de mon parcours personnel, j’ai entamé mon processus doctoral en ne sachant qu’une chose, c’est que je ne savais pas où la recherche allait m’emmener. Inspirée des méthodologies noires, selon un point de vue académique (Braggs, 2023 ; McKittrick, 2020) comme artistique (Manning et Millman, 2007 ; Miller et Jensen, 1996 ; Bland, 1959), je me suis ancrée dans l’amitié comme modèle méthodologique pour pouvoir réaliser mon projet, sachant pertinemment que le principe d’essai-erreur allait conditionner ma posture épistémologique et mes choix méthodologiques. J’ai alors agi en orientant mes actions autour du déploiement de ma relation d’amitié avec le Jazz. Si cette intention d’amitié s’est progressivement affinée dans mon parcours, c’est lorsque je n’ai pas été alignée avec cette visée que j’ai eu la sensation d’avoir commis mes erreurs, desquelles je suis néanmoins ressortie grandie. Outre le positionnement méthodologique, mon amitié avec le Jazz s’est révélée comme une guide d’intention à la fois pédagogique et artistique, ancrant cette relation sur un lien solide entre pratique et cheminement réflexif. En effet, développer ma perspective éthique décoloniale en tant que femme blanche privilégiée qui vit du Lindy Hop m’a conduit à éprouver deux sentiments (culpabilité et honte), inscrits dans mon vécu, mais aussi dans la thèse comme des traces et archives de mon cheminement vers la posture alliée. En m’arrimant aux cinq valeurs artistiques et sociales de la culture africaine-américaine observées dans cette recherche-crédation — 1) Ancrage dans la musicalité, 2) Improvisation, 3) Principe d’expérimentation, 4) Expression de soi, 5) Communauté —, j’ai réussi à mettre en place un guide de conduite éthique pour développer mes pratiques artistique et pédagogique, orientant mes choix et mon engagement d’amitié avec le Jazz. J’ai souhaité honorer et comprendre le genre sous ses contextes afrodescendants, sans toutefois prétendre appartenir à la *black culture*. Toujours dans la visée de nouer cette amitié, j’ai cherché à déconstruire mes mécanismes de défense — attitude de repli, somatisation de l’émotion de la tristesse, larmes

— liés aux manifestations de la psychologie et de la fragilité blanche chez moi. J’ai alors porté un regard sur ma blancheur et ai conscientisé — sans démoniser — la portée que mon corps projette dans l’espace partagé, afin d’être en mesure de déplier ma positionnalité avec justesse. J’ai relu l’histoire coloniale à la lumière des récits des personnes racisées et j’ai pris action pour écrire mes propres histoires et reconnaître la valeur qu’elles méritent. Être en mesure de porter un regard éclairé sur les enjeux raciaux de notre scène, instruit à la fois par la rencontre avec les artistes ainsi que la revue de littérature d’expert.e.s culturels (Dixon Gottschild, 1996 et 2000 ; Malone, 1996 ; Hazzard Gordon, 1990) et/ou du Lindy Hop (N’diaye, 2023 ; Sékiné, 2017) est le reflet d’une profonde transformation personnelle. Je n’aurais pu y prétendre sans avoir identifié les raisons de ma culpabilité (Menakem, 2017) ni m’être fait violence pour la traverser et tolérer de l’habiter. Je sens une forme d’honnêteté aujourd’hui dans ma relation au Jazz, ayant réussi à éclairer plusieurs angles morts générés par ma blancheur (Di Angelo, 2018) et étant en capacité d’analyser et de mettre en mots des enjeux raciaux (Glazer et Liebow, 2021), qui auparavant m’auraient été invisibles. Je suis fière d’avoir eu le courage de m’être offert ce processus doctoral, qui est un privilège en soi, je le reconnais.

Aujourd’hui, je parviens à me situer dans une perspective éthique décoloniale qui s’aligne sur les cinq valeurs artistiques africaines-américaines comme ensemble à défendre au sein de ma communauté locale du Lindy Hop à Montréal, mais également au sein de la scène globale. J’ai transformé ma pratique artistique en absorbant de nouveaux apprentissages musicaux, rythmiques et de groove ; en intégrant des segments improvisés dans mes *strictly* et en prenant davantage de temps pour explorer en studio mes idées de compétition ; en mettant l’emphase sur la rencontre avec les musicien.ne.s et plus largement le partage avec une communauté qui a à cœur la justice raciale. Ces différents éléments m’ont permis de me rendre disponible et cohérente pour ma scène dans l’espace de compétitions notamment. Les différentes transformations artistiques de ma pratique ont ainsi été cadrées par les valeurs prônées dans ma nouvelle perspective éthique décoloniale, éclairant un positionnement autant artistique que social à l’image, je l’espère, de l’entité Jazz. Cette pratique artistique m’enracine dans un positionnement incarné, employant le geste et la transcendance comme outils vers une justice raciale. Du côté pédagogique, j’ai transformé ma pratique à plusieurs

égards en actualisant les fondamentaux apportés à mes élèves au regard des cinq valeurs identifiées. J'emploie aujourd'hui une pédagogie articulée autour de rythmiques de base, plutôt que de formes ; je partage des connaissances musicales approfondies du genre Jazz ; j'ai transformé mes conférences en discussions ; j'ai intégré une perspective transdisciplinaire favorisant la rencontre auprès d'artistes afrodescendant.e.s et enfin j'ai co-fondé un groupe local de paroles et de pratiques qui aborde les défis liés aux enjeux raciaux de notre scène. Ainsi, mon positionnement face aux enjeux raciaux de la scène globale du Lindy Hop s'est éclairé de différentes prises de conscience d'inégalités, d'acculturations et d'effacements observés. J'admets néanmoins que mon travail des quatre dernières années est un travail qui ne s'achève pas avec cette conclusion. S'il me fallait écrire de nouveau une thèse dans quatre ans, je suis certaine qu'elle serait aussi riche d'autant de récits de navigation au sein de la scène globale du Lindy Hop, chaque localité ayant ses défis et acteur.ice.s singulier.e.s.

Enfin, c'est la quête de la posture alliée qui m'a imposé un travail de remise en question. Au terme de ma thèse, j'observe que mon cheminement a été pavé de prises de conscience multiples en m'accordant le droit de recourir à une méthodologie de l'essai-erreur pour découvrir progressivement les contours de ma nouvelle posture dans une perspective éthique. La nature mouvante et tensionnelle de cette posture, solidement ancrée dans des valeurs de justice raciale, m'a dirigé vers des actions malléables aux différents événements rencontrés. Les quatre actions-clés marquantes de mon vécu— 1) Me situer dans la scène globale du Lindy Hop, 2) Vivre avec incertitude dans la scène globale du Lindy Hop, 3) Écouter avec attention les membres de la scène globale du Lindy Hop, 4) Donner avec générosité aux membres de la scène globale du Lindy Hop — ont soulevé des notions de responsabilité et d'engagement caractéristiques de mon processus. Je témoigne aujourd'hui du renforcement de mon engagement artistique et éthique auprès de ma scène en poursuivant mon travail de déconstruction au-delà du dépôt de ma thèse ; comme je témoigne de ma responsabilité à porter les valeurs défendues dans cette recherche-crédation, qu'il s'agisse d'un contexte pédagogique, éducatif ou bien artistique. Les notions de responsabilité et d'engagement envers ma scène émergent ainsi comme des devoirs personnels, inscrites dans ce parcours ardu et constant vers la posture alliée. Dans mon expérience, le cheminement éthique n'est pas un processus limpide. Il est pavé d'incertitudes, de remises en question constantes et d'essais-erreurs fondateurs. Il reste néanmoins porteur de mon amitié à destination du Jazz,

s'y rattachant comme à une bouée de sauvetage pour naviguer dans les courants froids de la colonialité. La navigation dans ces courants m'a été facilitée par la méthode d'autorégulation de Glazer et Liebow (2021), ainsi que l'abolitionnisme somatique de Menakem (2017). Ces pratiques somatiques me permettent non seulement de prendre conscience de mes biais liés à la colonialité, mais également de réguler mes mécanismes de fragilité (Di Angelo, 2018) et de psychologie blanches (Glazer et Liebow, 2021). Aujourd'hui, c'est à moi de prôner ces apprentissages au travers des gestes portés au sein de ma scène, afin de participer à la mise en œuvre d'une communauté alliée locale — et éventuellement internationale — qui visera à atteindre l'objectif empirique de vivre le Jazz dans sa plénitude, impliquant les valeurs originelles et les praticien.ne.s situé.e.s.

Au terme de cette thèse, je visualise mon ancrage racinaire dans l'artistique, soutenu par l'éthique comme terreau facilitant les différentes actions menées. La pratique artistique a été le limon de mes actions sociales, favorisant les prises de conscience et les déconstructions. Le Jazz dans mon parcours se dévoile comme le point de départ de l'entièreté de ma réflexion, situant la dimension artistique au cœur de la démarche de cheminement. Il s'agit d'un postulat qui célèbre la dimension corpo-réflexive, utilisant la dimension somatique comme une source de données primaires. Cette recherche-crédation n'aurait pas trouvé son sens sans la dimension somatique, générant un vécu riche de multiples expériences déplié à chaque étape de la recherche. Les vécus somatiques inconfortables deviennent ainsi des outils pour me faire évoluer, de même que les différents récits de réalisations artistique et pédagogique que je cherche à actualiser sans cesse, invitant la poursuite de mon carnet de voyage, dynamisé par un corps en mouvement :

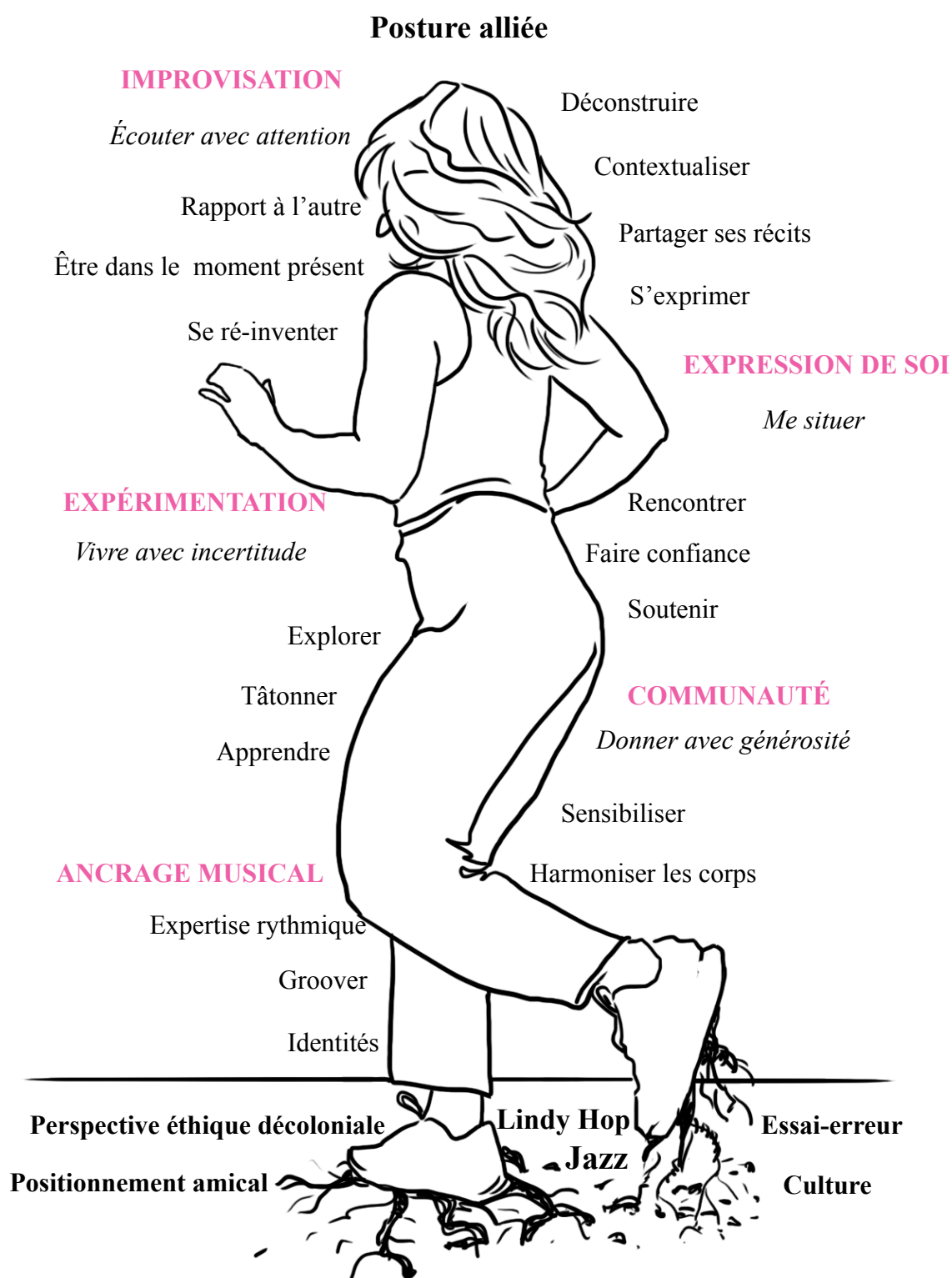


Figure 4.17 Schéma de ma posture alliée, décembre 2025. Photographie de Philippe Latour.
Dessin de Raphaël Desmaison.

ÉPILOGUE

Depuis septembre 2025, j'ai accepté l'invitation d'une école de Lindy Hop parisienne à venir effectuer en ses murs une résidence pédagogique. Accompagnée de mon partenaire de danse et de vie, nous avons déménagé pour une période de dix mois qui suit son cours au moment où je corrige cette thèse (décembre 2025). Il s'agit pour moi d'une invitation concrète à poursuivre mon cheminement vers la posture alliée en côtoyant de plus près les valeurs eurocentrées inscrites dans notre scène globale, mettant au défi ma posture en développement face à un public parisien étranger.

Avant de rendre compte de mes premières observations, il me semble judicieux de contextualiser le fonctionnement des structures qui m'accueillent à Paris comme à Montréal, afin d'offrir de meilleures clés de lectures. Les écoles qui requièrent nos services à Paris et à Montréal s'inscrivent dans un modèle économique lucratif similaire, reposant sur la vente d'un service de classes de danse somme toute onéreuses (à Paris 32 cours d'1h30 répartis entre septembre et juin pour un total de 570 € par personne pour la saison 2025-2026 versus 35 cours d'1h30 répartis entre septembre et mai pour un total de 997 \$ CAD à Montréal pour la même année). Néanmoins, la densité de population manifestement plus importante à Paris (19 509 habitants au km² à Paris *intra muros* en 2025 versus 4 517 sur l'île de Montréal la même année²³⁷) et le coût de la vie plus élevé (+32 % en 2025 pour Paris selon Expatistan²³⁸) créent un bassin d'étudiant.e.s considérablement plus élevé à Paris, ayant entre 30 et 45 participant.e.s e environ dans mes classes, versus 8 à 12 à Montréal. Si mon expérience de classes à Montréal comme à Paris s'étale sur l'année scolaire, la visée est pour le moins différente. À Montréal, en tant que coach d'une troupe (soit le titre donné aux groupes auxquels j'enseigne), une visée performative et/ou compétitive est davantage mise de l'avant tandis qu'à Paris il s'agit d'ateliers purement « techniques » pour la grande majorité. En ce sens, des auditions que je qualifierai de rigoureuses sont effectuées à Montréal afin de garantir un niveau homogène chez les étudiant.e.s qui souhaitent intégrer les troupes. Toujours dans ce cadre de troupe, un engagement plus soutenu que dans mon expérience parisienne est

²³⁷ Consulté sur le site de la ville de Montréal <http://montreal.ca> ainsi que mes infos.fr

²³⁸ Consulté à l'adresse : <https://www.expatisan.com/cost-of-living/comparison/montreal/paris?>

demandé aux étudiant.e.s leur faisant signer un contrat exigeant rigueur dans le travail et présence assidue aux pratiques.

Habituée à Montréal à travailler auprès d'étudiant.e.s engagé.e.s — que je qualifierai comme des membres de la communauté Jazz de Montréal et de la scène globale de Lindy Hop investi.e.s —, l'état d'esprit récréatif traverse peu la structuration des pratiques. Si le plaisir de danser émerge de façon récurrente dans nos pratiques de troupes, le désir de travailler fort, d'être mis.e au défi et de se dépasser constitue l'intention première des attentes pédagogiques dans mes troupes. Mon expérience parisienne est différente en ce sens où nombres d'étudiant.e.s prennent des classes de Lindy Hop comme leur « activité plaisir de la semaine », n'allant pas forcément danser socialement ou pratiquer entre les cours et ne souhaitant pas particulièrement s'améliorer. Un comportement renforcé par le fait qu'obtenir le statut de danseur.euse « avancé.e » repose principalement sur une valeur temporelle — première année débutant, deuxième année intermédiaire, troisième année avancé —, ce qui participe en soi à la capitalisation de la forme artistique mise en œuvre pour satisfaire la personne cliente.

Lors de ma première rencontre avec mes étudiant.e.s parisien.ne.s, considéré.e.s de niveau avancé, je les ai questionnés sur le pourquoi de leur présence en classe et leur connaissance sur la forme artistique. Dans toutes mes classes, peu de réponses ont été formulées, probablement en raison d'un certain sentiment de gêne dans la prise de parole (bien que certain.e.s se connaissent déjà, le lien de confiance reste à établir en raison du grand nombre d'étudiant.e.s et de leur participation erratique), mais également à une forme de déconnexion face aux enjeux culturels sociaux et politiques de la scène. Si certaines personnes ont mobilisé des connaissances historiques en géolocalisant la communauté africaine-américaine au début du XX^e siècle à Harlem, plusieurs ont indiqué être là pour la joie que la danse leur procure. Sékiné (2017) dénonce l'appropriation affective du sentiment de la joie par la population hégémonique dans la scène globale de Lindy Hop, participant à l'illusion d'une société post-raciale. En ce sens, elle soutient que « dans les mondes du Lindy Hop, l'impératif de la joie a été la clé de voute d'une politique culturelle qui a contribué à créer l'illusion d'un monde en commun » (p. 325). Une « promesse de joie universelle » (p. 387) qui participe au maintien de l'exclusion des dimensions sociales, raciales et éthiques dans la pratique du Lindy Hop. J'ai

alors rapidement conscientisé que ma perspective éthique et décoloniale serait mise au défi pendant ma résidence parisienne.

1. Déjouer les outils pédagogiques euronormés

Simplification de la forme artistique au travers de recettes gagnantes

Dès mes premières semaines de travail à Paris, des plaintes de la part d'étudiant.e.s et des inquiétudes de la part de la direction ont été formulées face à notre pédagogie, critiquant que cette dernière ne repose pas assez sur l'enseignement « de formes » et qu'en cela elle diffère des habitudes préétablies chez nos nouveaux et nouvelles étudiant.e.s. Si la modélisation du Lindy Hop sous forme de recettes gagnantes a déjà été critiquée par les artistes (cf. Annexe D 1), je me rends compte que cette méthode dans la culture hégémonique est bien souvent une façon de rassurer le public en question. Contrairement au monde de la danse contemporaine dans mon vécu expérientiel, j'observe qu'il y a souvent une gêne à bouger parmi le public d'adultes qui prend des classes de Lindy Hop dans le cadre dans lequel j'enseigne. Si nous avons établi que culturellement une grande partie de la population blanche, à contrario des personnes de la *black culture* (cf. Chapitre III 1), ne grandissait pas dans de sphères où la musique et la danse étaient omniprésentes, je prends conscience que plusieurs étudiant.e.s développent une certaine gêne et même peut-être une forme de peur inconsciente de danser. En ce sens, la simplification du Lindy Hop a tellement été modélisée comme un outil *marketing* sur le type « danser pour les nuls », que le public étudiant comme pédagogue prend refuge derrière les recettes gagnantes évacuant bien souvent la dimension incarnée et artistique de la pratique. Mon but face à ce nouveau public est donc de stimuler des paramètres de connexion à soi, de lâcher prise et d'engagement corporel afin de stimuler la dimension artistique transcendante du Lindy Hop (cf. Chapitre III 3.1.2). Face à des réactions somatiques intenses de la part de certain.e.s étudiant.e.s blanc.he.s — menant dans mon expérience à des épisodes de larmes ou de colères parfois virulentes —, l'envie de sécuriser les étudiant.e.s inconfortables ou apeuré.e.s peut émerger. Je me rappelle néanmoins les paroles de Menakem (2017) indiquant qu'il n'est pas nécessaire de protéger le corps blanc car sa fragilité ne le définit pas (cf. Chapitre IV 2.2.1). En tant que pédagogue blanche qui transmet le Lindy Hop, il faut rester solide face à ces réactions de fragilité

blanche étant en mesure à la fois de les identifier, mais aussi de les mettre en évidence afin de favoriser le cheminement de la personne étudiante vers une prise de conscience.

Mathématiser la danse : la décontextualiser de son sens artistique

Comme exposé dans l'annexe D (cf. Annexe D 2), la simplification de la forme artistique au travers de sa mathématisation favorise le phénomène de décontextualisation artistique. Dans ce type de pratique, les guides — *leaders* en anglais, soit la personne qui initie majoritairement les redirections et qui se positionne à gauche dans le couple en position fermée — et les interprètes — *followers* en anglais, soit la personne qui résonne principalement aux signaux de redirections et qui se positionne à droite dans le couple en position fermée — se focalisent sur le fait de « faire faire » ou bien de « suivre » l'autre, plutôt que de danser sur la musique avec son ou sa partenaire. En mettant l'accent sur les formes, les comptes et la « bonne » façon d'exécuter une figure — véhiculant par la même **la dichotomie du bien et du mal** (cf. Annexe D 4) —, cette pédagogie décentre l'attention à soi et à son corps et participe à l'illusion qu'il suffit de bouger pour danser. La dimension artistique est ainsi évacuée, favorisant des corps raides peu investis souvent peu à l'écoute également de la musique, car trop occupés à « faire faire » pour les guides ou à « suivre » pour les interprètes. Mon but consiste alors à mettre l'accent sur le partenariat et l'écoute, grâce à la maximisation de jeux pédagogiques qui favorisent ces dimensions et la diminution ou l'absence de formes et de comptes. Grâce à une approche qui reste ludique, mais aussi à des valeurs inlassablement exposées, mises en lien avec les contextes historique, politique et social du Jazz, progressivement les corps s'assouplissent et l'écoute est maximisée. Je constate néanmoins que cette méthode pédagogique ne résonne pas avec tout le monde, menant à des abandons de la part de certain.e.s étudiant.e.s en raison des inconforts vécus. Dans la perspective de soutenir une posture alliée, ce sont des sacrifices que je suis personnellement prête à faire, mais qui ne résonnent pas bien avec la valeur lucrative de certaines écoles de danses, faisant émerger une fracture de valeurs dans la commercialisation du Lindy Hop de nos jours.

Connaissances artistiques réduites aux années 1930 favorisant un point de vue obtus sur le Jazz

Afin d'élargir les connaissances de mon public étudiant, la contextualisation du Lindy Hop sous ses paramètres culturels, sociaux, historiques et politiques se fait un petit peu à chaque classe. Or, si élargir nos connaissances à plus que les années 1930 favorise une vision davantage contextuelle du Lindy Hop et du Jazz en général (cf. Annexe D 3), je prends conscience qu'acquérir des notions sur les années 1930 est un défi dans le contexte de la pratique régie par des codes euronormés. Dans la perspective récréative du Lindy Hop par la population hégémonique, peu de connaissances sont acquises et de partages effectués de la part des transmetteurs et transmettrices blanc.he.s. En tant que personne souhaitant adopter une posture alliée, m'informer et développer une base de connaissances autour du genre Jazz devient une priorité et s'inscrit dans la première mission-action de la posture envisagée. Une réelle responsabilité doit ainsi être mise dans les mains des pédagogues du Lindy Hop à ce niveau, mettant de nouveau en lumière les enjeux liés à l'appropriation culturelle et à la transmission d'une forme artistique africaine-américaine dans un milieu majoritairement blanc.

L'imposition d'une inclusion non inclusive

Une dernière observation me semble pertinente à décrire, celle concernant l'inclusion non inclusive existante dans notre scène (cf. Annexe D 6). Au-delà de ne pas accepter une danse, un phénomène similaire existe lorsqu'une personne danse en Solo Jazz — ou Lindy-Hop non touché — et qu'une autre personne vient l'inviter comme s'il ou elle n'était pas déjà en train de danser. Cela véhicule que la relation fondamentale n'est pas à la musique, mais plus au ou à la partenaire et qu'il faut être nécessairement deux pour danser. Stimulée par les démarches vers la posture alliée, j'ai donc décidé d'inclure dans ma pratique pédagogique encore plus d'exercices en solo comme en duo, révélant le caractère touché ou non touché du Lindy Hop (N'diaye, 2023), mais surtout son interdépendance à la musique (cf. Chapitre III 1).

2. Mettre les valeurs culturelles africaines-américaines au centre de ma pédagogie

Dans le but de mettre en pratique mon nouveau système de valeurs éthiques favorisant une approche décoloniale, mon partenaire et moi avons décidé de développer nos ateliers à partir

d'une des valeurs décelées dans cette recherche-création, la travailler autant que jugé nécessaire, puis passer à une autre. Nous avons mis en place cette stratégie à la fois dans nos cours réguliers à Paris, au travers de l'élaboration d'une dizaine de classes par thématique, et à la fois dans nos ateliers de festivals, offrant un simple aperçu de la valeur en question. Dans le cadre d'ateliers pédagogiques à destination de collègues enseignant.e.s, nous avons également orienté l'approche autour de la compréhension et du partage de ces valeurs, suggérant des ateliers, jeux et exercices favorisant cette vision située du Lindy Hop.

Si l'**improvisation** peut sembler difficile à évacuer grâce au caractère social de la pratique (cf. Chapitre V 1.2.1), elle est toutefois mise au défi par les codes euronormés. En effet, j'ai observé que plusieurs collègues modélisent leurs classes sous la forme de « combos de figures » à enseigner, évinçant de leur approche pédagogique le caractère improvisé du Lindy Hop. Dans ce contexte, l'**expérimentation** peut également être mise au défi en demandant de reproduire exactement une forme selon une technique spécifique ne permettant pas aux étudiant.e.s de chercher ni de trouver des façons personnalisées de danser la musique. Au-delà de la faible présence de combos dans mes classes, je mets en place différents exercices qui favorisent la recherche chez les étudiant.e.s (leur demander de reproduire sans décortiquer, mettre en place des jeux créatifs qui les poussent à danser autrement, leur donner uniquement des consignes ouvertes, favoriser leurs interprétations et ne pas imposer la mienne, etc.) Une méthode de travail qui favorise l'**expression de soi**, obligeant les étudiant.e.s à choisir ce qu'ils et elles aiment et trouvent confortables dans leur corps. J'ai alors constaté avec fierté que pour certain.e.s, cette pédagogie ouverte et l'attention portée sur l'expression de soi encourage une libération du carcan euronorm   parfois pesant. Plusieurs m'ont partagé le bonheur de ne plus avoir à compter, planifier, ni penser pour danser, favorisant un espace de connexion à soi et une certaine libération artistique (McKittrick, 2020).

Néanmoins, mon expérience parisienne, à la lumière des paroles des artistes collaborateur.ice.s, m'a fait conscientiser que l'expression de soi, tout comme l'improvisation et l'expérimentation doivent nécessairement s'exprimer au travers de la valeur de la **musicalité**. Or, j'ai constaté au travers de ma résidence, qu'au-delà du travail de groove et de rythmique complexe que j'ai pu aborder dans un second temps pédagogique, une première étape de respect de la musique s'impose encore dans certaines scènes. Malheureusement, bon nombre d'étudiant.e.s « avancée.s » sont *off beat* dans nos classes à Paris. Si être sur le *beat*,

c'est-à-dire être sur le temps, est un prérequis essentiel selon les artistes collaborateur.ice.s au projet, j'observe qu'il n'est pas défendu par tous.te.s ici, collègues comme étudiant.e.s. Ainsi, lorsque nous avons annoncé — après plusieurs semaines d'explication, d'observation et de rappel — à nos étudiant.e.s que nous souhaitions mettre en place une conséquence sociale au fait d'être *off beat* (comme apporter des friandises au reste du groupe ou bien leur partager une chanson de leur choix), des plaintes nous ont été adressées indiquant que le caractère uniquement récréatif voulait être célébré par ces personnes et qu'ils et elles n'appréciaient pas recevoir des conséquences pour leurs erreurs. Une double dimension d'ignorance et de privilège émerge selon moi ici, révélant qu'il est difficile pour certain.e.s étudiant.e.s d'opérer des changements pour se rapprocher de la perspective située de la forme artistique. L'aspect récréatif est ainsi valorisé sur les dimensions éthiques et artistiques, posant une interrogation plus large « est-ce que tout le monde peut faire partie de la scène globale du Lindy Hop ? »

Une interrogation qui renvoie à la valeur de **communauté** versus la définition du terme scène. Si le sens de la communauté a été originellement fondateur pour les personnes africaines-américaines (cf. Chapitre V 1.2.4), le caractère commercial aujourd'hui de la scène globale favorise le phénomène d'effacement des valeurs culturelles africaines-américaines, unissant des personnes avec des valeurs et des désirs différents (parfois même opposés à l'image de mon expérience avec les deux personnes de la production [cf. Chapitre II 3.1]). Plusieurs artistes et pédagogues, dont Kouadjo, Marie et Dee, défendent d'ailleurs aujourd'hui le fait que cette communauté et cette scène n'appartiennent pas à tout le monde. Malgré la commercialisation de la forme artistique et l'appropriation culturelle du Lindy Hop, n'importe qui ne peut se revendiquer un membre de la scène. Tout comme la posture alliée, c'est en démontrant son engagement envers la forme artistique d'origine et ses membres situé.e.s qu'un sentiment d'appartenance peut éventuellement se manifester, garanti par les *tradition bearers* et allié.e.s. J'observe alors que le sens de communauté que j'expérimente à Montréal n'existe pas partout. En raison probablement du grand nombre d'habitant.e.s à Paris, de mon emménagement récent, mais également des différentes tensions qui résident entre les écoles, le sens de la communauté est difficile à éprouver dans mon expérience jusqu'à date. Un sentiment qui me donne envie de le cultiver davantage à mon retour à Montréal, témoignant de la préciosité du sentiment vécu là bas.

ANNEXE A : LISTE DE LECTURE

CHAPITRE I

- Morceau 1 : Sister Rosetta Tharpe - Down by the Riverside (1944)
- Morceau 2 : Abou Diarra - Koya Blues (2016)
- Morceau 3 : Sammy Price - Hungarian Rhapsody (1969)
- Morceau 4 : Oscar Peterson - Hymn to Freedom (1962)
- Morceau 5 : Buddy Johnson and his Orchestra - Southern Echoes (1940)

CHAPITRE II

- Morceau 6 : Lincoln Center Jazz Orchestra and Wynton Marsalis - C Jam Blues (2015)
- Morceau 7 : Ella Fitzgerald - All of Me (1962)

CHAPITRE III

- Morceau 8 : Lester Young, Red Callender, Harry Edison, Marlowe Morris, Sid Catlett, Barney Kessel, Jo Jones, John Simmons, Illinois Jacquet, Marie Bryant (dancer), Archie Savage (dancer) - Jammin' the blues (1944)
- Morceau 9 : Green Onions - Count Basie and His Orchestra (1967)
- Morceau 10 : Kassav' - Zouk La Sé Sel Médikaman Nou Ni (1984)
- Morceau 11 : Ella Fitzgerald - Air Mail Special (1957)
- Morceau 12 : MFR Souls ft. DJ Maphorisa, Sha Sha, Kabza De Small - Love You Tonight (2019)
- Morceau 13 : Martha Reeves & the Vandellas - Jimmy Mack (1967)
- Morceau 14 : Nina Simone - I Wish I Knew How It Would Feel to Be Free (1967)

CHAPITRE IV

- Morceau 15 : Topsy Chapman et Chiwetel Ejiofor ainsi que le casting du film 12 Years a Slave - Roll Jordan Roll (2013)
- Morceau 16 : Bob Marley & the Wailers - Positive Vibrations (1976)
- Morceau 17 : Lester Young - Almost like being in love (1959)

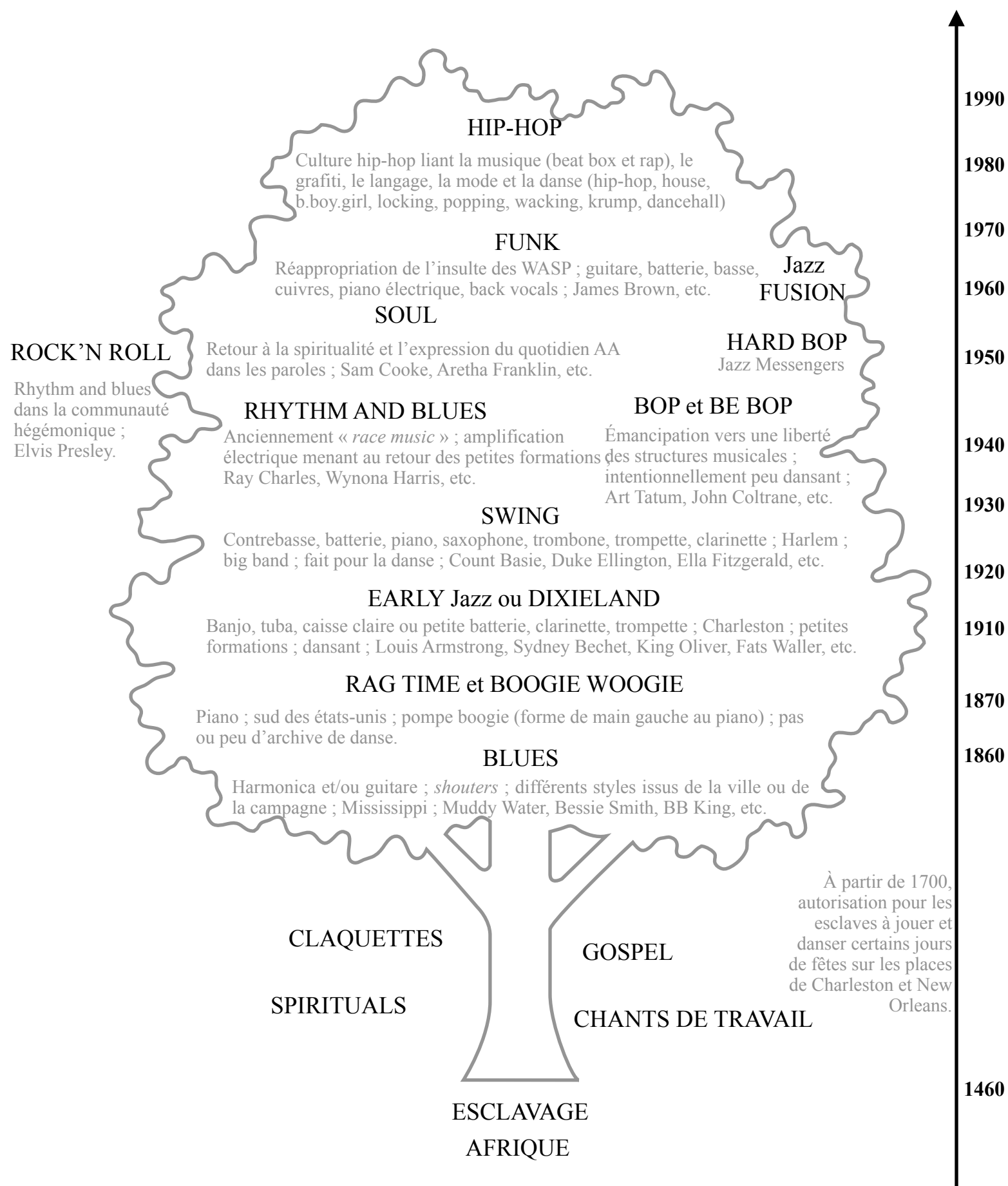
CHAPITRE V

- Morceau 18 : The Soil - We are Humanity (2014)
- Morceau 19 : Latasha Barnes Jams With Eyal Vilner - Eyal Vilner Big Band (2022)

ANNEXE B : ARBRE JAZZ COMME OUTIL DE MÉDIATION PÉDAGOGIQUE

Notice de lecture : Cet arbre musical Jazz a été conçu comme un outil de médiation pédagogique à visée de mon public étudiant à partir de différentes informations collectées théoriquement (Abdoulaev, 2014 ; Abraham, K et al. [n.d.] ; Bailer, 2024; Bland, 1959; Daniels Locke, 22-25/03/2024 ; De Frantz, 2002 ; Freitas, 2011 ; Hazzard-Gordon, 1990 ; Kouakou Kouame, 22-25/03/2025 ; Mazzoleni, 2005 ; Stearns et Stearns, 1968) puis revisitées dans mes classes de danse sous une perspective de dialogue entre musique et mouvement. Ce projet initial de conception s’est tenu auprès de ma troupe de danseur.euse.s avancé.e.s de Montréal à l’été 2024, quelques mois après la résidence de recherche-crédation où les artistes collaborateur.ice.s ont grandement insisté sur l’importance de comprendre le genre musical Jazz, ses ancêtres et ses filiations. En ce sens, cet arbre n’est pas une illustration académique, mais bien un repère chronologique général dans les différents courants de musique africaine-américaine développés au sein de cette communauté entre le XVe et le XXe siècle. Il a pour visée de contextualiser et de sensibiliser les membres de ma scène aux différents styles musicaux et dansants qui entourent le genre Jazz de style Swing, sur lequel nous dansons et pratiquons. Depuis sa mise en forme, j’emploie cette ressource comme un outil de vulgarisation au travers de différents festivals auxquels je suis invité ayant notamment centré un atelier spécial sur cet Arbre Jazz à Rock Your Rhythm, Canada 2024 ; Michel & Alice à Niigata, Japon 2025 ; Lindy Cats, Autriche 2025, poursuivant ainsi mes démarches vers la posture alliée.

Notez que la forme arborescente, plutôt qu’une frise chronologique conventionnelle, révèle le métissage de styles de musique (Braggs, 2023) qui se sont côtoyés au fil des ères et qui n’ont cessé d’être pratiqués dans les décennies suivantes. Par exemple, depuis sa création à la fin des années 1920 (Abdoulaev, 2014), le style de musique swing a perpétuellement été pratiqué et dansé jusqu’à nos jours (N’diaye, 2023).



ANNEXE C : EXTRAITS DE SÉQUENCES AUDIOVISUELLES CHOISIES DE LA
RÉSIDENTIE DE RECHERCHE-CRÉATION TENUE DU 22 AU 25 MARS 2024 À
MONTRÉAL

Lien vers le fichier global : <https://drive.google.com/drive/folders/10RT3lCZW7zYuEhvBqT8L6eHmiIwkY1uq?usp=sharing>

- Montage 1 : Extraits choisis de l'atelier de Rémy
- Montage 2 : Extraits choisis de l'atelier de Dee
- Montage 3 : Extraits choisis de l'atelier de Marie
- Montage 4 : Extraits choisis de l'atelier d'Eyal
- Montage 5 : Extraits choisis de l'atelier de Kouadjo
- Montage 6 : Extraits choisis de l'atelier de Miche Love
- Montage 7 : Happening
- Montage 8 : Extraits choisis des explorations effectuées la seconde journée de résidence
- Montage 9 : Exemple d'un temps de pause typique pour les artistes

ANNEXE D : ÉLÉMENTS ARTISTIQUES ET PÉDAGOGIQUES APPARTENANT AU
PATRIMOINE DES VALEURS EURO-CENTRÉES SELON LES ARTISTES
COLLABORATRICE.EUR.S

1. Simplification de la forme artistique au travers de recettes gagnantes

I think the main issue is where you're trying to chop down a culture, music, art form or dance and put it in mini little boxes²³⁹ (Kouakou Kouame, R.Résidence de recherche-création, 22 mars 2024).

Les artistes collaboratrice.eur.s déplorent la création de « *recipes* » par les pédagogues à l'extérieur de la culture, rigidifiant la pratique et promettant aux personnes étudiantes un apprentissage rapide et « réussi ». Un exemple parmi tant d'autres est la mise en place d'un unique « pas de base » structuré en 8 comptes qui définirait à lui tout seul le Lindy Hop. Cette compartimentation est problématique tant elle éloigne du caractère social de la danse, mais modifie également les fondamentaux techniques.

2. Mathématiser la danse : la décontextualiser de son sens artistique

Through the years I realized be in a singer is not just about the technique, it's about the experience²⁴⁰ (Dennery, M-L. Résidence de recherche-création, 22 mars 2024).

Les artistes collaboratrice.eur.s s'inquiètent de la décontextualisation artistique de la danse pour en créer une formule mathématique. Marie et Dee mentionnent qu'un rythme découpé, haché, ne fait aucun sens pour elles et qu'il faut le prendre dans sa globalité artistique. Kouadjo rappelle également qu'en l'absence de sens du rythme, la forme artistique n'est pas honorée selon lui et qu'il faut la recontextualiser. Tous.te.s invitent à plonger dans

²³⁹ Je pense que le principal problème est d'essayer de découper une culture, une musique, une forme d'art ou une danse et de la mettre dans de minuscules boîtes (Kouakou Kouame, R.Résidence de recherche-création, 22 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

²⁴⁰ Au fil des ans, je me suis rendu compte qu'être chanteur, ce n'est pas seulement une question de technique, c'est une question d'expérience (Dennery, M-L. Résidence de recherche-création, 22 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

l'expérience artistique plutôt que d'intellectualiser à outrance la démarche et finalement sortir le Jazz de sa fonction expressive.

3. Connaissances artistiques réduites aux années 1930 favorisant un point de vue obtus sur le Jazz

There was this movement [...] in our scene [...] that ending up to narrowing the knowledge between 30 to 44 and the elite was like "I do only Lindy Hop"²⁴¹ (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-création, 25 mars 2024).

Dee dénonce l'absence de contextualisation artistique, politique et sociale au-delà de la période limitée des années 1930 à 1940. Cette absence contextuelle favorise un point de vue obtus sur la forme artistique et sur ce qui « bien » ou « pas bien » de faire aujourd'hui en Jazz vernaculaire. Les artistes collaboratrice.eur.s invitent alors à l'enveloppement contextuel des connaissances permettant une vision culturelle africaine-américaine plus éclairée.

4. La dichotomie du bien et du mal sous une perspective sociale, artistique et pédagogique

I take my space but I'm also aware of the space of everybody else and I find a sense of equity, a balance²⁴² (N'diaye, M. Résidence de recherche-création, 23 mars 2024).

Sur plusieurs sujets — individualisme versus communauté, *performances* versus *exchanges*, préservation versus innovation —, il y a un sens du bien et du mal dans la scène actuelle qui est critiqué par les artistes. Ils et elles encouragent alors de prendre le temps de questionner, de nourrir des réflexions complexes au lieu de cliver de façon radicale les différents éléments du Jazz vernaculaire et finalement empêcher une co-habitation artistique.

5. La compétition comme dictat de valeurs esthétiques et/ou morales

²⁴¹ Il y a eu ce mouvement [...] dans notre milieu [...] qui a fini par réduire les connaissances entre 30 et 44 ans et l'élite était comme « je ne fais que du Lindy Hop » (Daniels Locke, D. Résidence de recherche-création, 25 mars 2024, Traduit de l'anglais par DeepL).

²⁴² Je prends mon espace mais je suis aussi conscient de l'espace de tous les autres et je trouve un sens de l'équité, un équilibre (N'diaye, M. Résidence de recherche-création, 23 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

*Why do they have to judge everything, can't they just live?*²⁴³ (Dennery, M-L. Résidence de recherche-création, 22 mars 2024).

La place de la compétition dans la scène globale du Lindy Hop est questionnée à plusieurs reprises par les artistes collaboratrice.eur.s. Ils et elles dénoncent alors le fait que certain.e.s podiums créent une forme de dictat de ce qui est bien ou bon dans la scène et excluent ainsi d'autres esthétiques ou artistes qui ne pourraient pas se présenter à ces compétitions. Une vision norm  e d'une esthétique et d'une stylistique unique est alors décriée, questionnant d'une part l'absence de diversité, mais aussi les biais à l'œuvre dans les jugements opérés.

6. L'imposition d'une inclusion non inclusive

*I feel in the scene we have this false rule that we have to dance with everybody*²⁴⁴ (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-création, 23 mars 2024).

Comme mentionnée (cf. Chapitre III 3.1), une règle de devoir danser avec « tout le monde » et de ne jamais refuser une danse s'est déployée dans la communauté swing au fil des années. Les artistes appellent alors au sensible pour sonder notre environnement et les partenaires avec lequel.le.s nous dansons. Je me suis permis de qualifier cette inclusion de non inclusive, car sa teneur dictatoriale empêche l'écoute de son propre instinct, excluant de fait un consentement libre et éclairé.

²⁴³ Pourquoi doivent-ils juger de tout, ne peuvent-ils pas simplement vivre ? (Dennery, M-L. Résidence de recherche-création, 22 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

²⁴⁴ J'ai l'impression que dans la scène, nous avons cette fausse règle selon laquelle nous devons danser avec tout le monde (Kouakou Kouamé, R. Résidence de recherche-création, 23 mars 2024. Traduit de l'anglais par DeepL).

ANNEXE E : RÉSUMÉ FORMULAIRE PARTICIPANT.E JAZZ Happening

Ce formulaire a été diffusé aux participant.e.s suite à l'évènement Jazz Happening (tenu les 22-23 et 24 mars 2024 à Montréal) sous la forme d'un lien internet. Les premières questions référaient à l'identité et à la présence des participant.e.s, puis elles se dirigeaient vers leur vécu général :

- Qu'avez-vous retiré de votre participation à Jazz Happening ?
- Votre expérience à Jazz Happening a-t-elle été singulière ? Si oui, en quoi ?

Le formulaire renseignait alors la transformation potentielle de l'évènement sur les perspectives artistiques, culturelles, raciales et politiques des participant.e.s :

- Si vous êtes un.e praticien.ne. danseur.euse/musicien.ne, est-ce que votre participation à Jazz Happening a permis un éclairage différent de votre pratique ? Si oui, comment ?
- Votre perception culturelle du Jazz a-t-elle été modifiée suite à votre expérience Jazz Happening ? Si oui, comment ?
- Votre position sur le privilège racial (comprenez les droits et avantages attribués à une communauté en raison de sa couleur de peau) a-t-elle été modifiée suite à votre expérience Jazz Happening ? Si oui, comment ?
- Quel a été votre ressenti et vécu en lien avec les enjeux d'inégalités raciales (comprenez les inégalités ou différences attribuées à certaines communautés en raison de leur couleur de peau) suite à votre participation à Jazz Happening ?
- Est-ce que votre participation à Jazz Happening a permis un éclairage nouveau sur les enjeux d'oppressions raciales (comprenez la réduction des droits et des agirs d'une communauté en raison de leur couleur de peau) ? Si oui, comment ?

ANNEXE F : CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE

No. de certificat : 2024-6112

Date : 2025-01-24

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE RENOUVELLEMENT

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERP É plurifacultaire) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (janvier 2016) de l'UQAM.

Titre du projet : Projet de recherche-création : cheminer vers une posture alliée dans le milieu des danses jazz vernaculaires au travers de rencontres artistiques situées.

Nom de l'étudiant : Alice Bourgasser

Programme d'études : Doctorat en études et pratiques des arts

Direction(s) de recherche : Caroline Raymond

Modalités d'application

Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout   v  nement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.

La suspension ou la cessation du protocole, temporaire ou définitive, doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission. Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année au plus tard un mois avant la date d'échéance (**2026-01-24**) de votre certificat. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation   thique.



Raoul Graf, M.A., Ph.D.

Professeur titulaire, département de marketing

Président du CERP   plurifacultaire

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPÉ plurifacultaire) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (2020) de l'UQAM.

Titre du projet : Projet de recherche-création : cheminer vers une posture alliée dans le milieu des danses jazz vernaculaires au travers de rencontres artistiques situées.

Nom de l tudiant : Alice Bourgasser

Programme d tudes : Doctorat en études et pratiques des arts

Direction(s) de recherche : Johanna Bienaise

Modalités d'application

Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout  v nement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.

La suspension ou la cessation du protocole, temporaire ou définitive, doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission. Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année au plus tard un mois avant la date d'échéance (**2025-01-24**) de votre certificat. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation  thique.



Raoul Graf, M.A., Ph.D.

Professeur titulaire, Département de marketing

Président du CERP  plurifacultaire

ANNEXE G : TRADUCTION DES PAROLES DE LA CHANSON « I WISH I KNEW
HOW IT WOULD FEEL TO BE FREE »

J'aimerais pouvoir partager tout l'amour qui est dans mon cœur,
enlever tous les barreaux qui nous séparent.
J'aimerais que tu saches ce que signifie être moi,
Alors tu verras et tu seras d'accord
Que chaque homme devrait être libre.

J'aimerais pouvoir donner tout ce que j'ai envie de donner,
J'aimerais pouvoir vivre comme j'aimerais vivre,
J'aimerais pouvoir faire toutes les choses que je peux faire,
même si j'ai beaucoup de retard, je recommencerais à zéro.

J'aimerais être comme un oiseau dans le ciel,
Comme il serait doux de découvrir que je peux voler.
Je m'élèverais jusqu'au soleil et je regarderais la mer en bas,
Et puis je chanterais parce que je saurais, ouais.
Je chanterais parce que je le saurais, ouais.
Je chanterais parce que je saurais,
Je saurais ce que ça fait,
Je saurais ce que ça fait d'être libre, ouais, ouais.
Oh, je saurais ce que ça fait,
Oui, je saurais, je saurais ce que ça fait,
Ce que ça fait d'être libre, Seigneur, Seigneur, Seigneur.

Garbus, 2015. Paroles traduites de l'anglais par DeepL.

BIBLIOGRAPHIE

Abdoulaev, A. (2014). Savoy: Reassessing the role of the “World’s finest Ballroom” in music and culture, 1926—1958. (États-Unis) Thèse de doctorat inédite. Université de Boston.

Abensour, A. (2025). Clivage du sujet : La dissociation de la conscience de Freud et le clivage schizophrénique de Bleuler. Dans *Universalis*. Consulté à l’adresse : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/clivage-du-sujet-psychoanalyse/>

Abraham, K., Ameer, A., Austin Jr., E., Bergeron-Labrecque, F., (...) Sophie, D. (artistes) (s. d.). Lexique Street Dance. Consulté à l’adresse : <https://www.100lux.ca/lexique>

Arnstein, S-R. (1969). A Ladder of Citizen Participation. *Journal of the American Institute of Planners* 35 (4): 216–24.

Attia, K., Bachelot Nguyen, M., Chaillon, R., Cukierman, L. Dambury, G., (...) Vergès, F. (artistes) (2018) *Décolonisons les Arts ! L’Arche*.

Bailer, O. (2024, 14 septembre). Why is lindy hop and blues a Black American cultural music and dance form? Festival’David.

Baraka, A. (1965). *The Revolutionary Theater*. National Humanity Center. Consulté à l’adresse : <https://nationalhumanitiescenter.org/pds/maai3/protest/text12/barakatheatre.pdf>

Barba, F. (2019). The Western prejudice of contemporary dance. *The Theatres Times*.

Basie, C. et Murray, A. (1985). *Good Morning Blues : the Autobiography of Count Basie*. Random House.

Battiste, M-A. (2000). *Reclaiming indigenous voice and vision*. UBC Press.

Batty, M. (2020). *Gender and embodiment in the contemporary Montreal swing dance community*. Mémoire de maîtrise, Université McGill.

Bernard, M.-C., Breton, H. & Jouet, E. (2021). Récits de vie et savoirs : enjeux des enquêtes narratives. *Recherches qualitatives*, 40(2), 1–11. Consulté à l’adresse : <https://doi.org/10.7202/1084064ar>

Bienaise, J., Raymond, C., Raymond, M., Lesage ; M.C., et Héroux, I. (soumis le 4 septembre 2023). Les terrains de la recherche-crédation en arts vivants au Québec : Postures de l’artiste chercheur.euse et choix méthodologiques. Dans E. Martin et N. Gauthard (Dir.). *Le terrain en*

arts vivants. Récits, Méthodes, Pratiques. Un@ Editions. Consulté à l'adresse : <https://una-editions.fr/savoirs-humanistes/>

Blais-Tremblay, V. (2018) Jazz, gender, historiography: a case study of the “Golden Age” of Jazz in Montreal (1925-1955). Mémoire de thèse inédit, Université du Québec à Montréal.

Bland, E (1959). The Cry of Jazz. Library of Congress. Consulté à l'adresse : <https://www.loc.gov/item/2022602507/>

Bourguignon Rougier, C. (2021). Un dictionnaire décolonial : Perspectives depuis Abya Yala Afro Latino America. Éditions Science et Bien Commun. Consulté à l'adresse : <https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/colonialite/>

Bourgasser, A. (2023-2024). Enregistrements vocaux [ensemble de données inédit]. Université du Québec à Montréal.

Bourgasser, A. (2023-2024). Journal de bord [ensemble de données inédit]. Université du Québec à Montréal.

Bourgasser, A. (2020). 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 de maîtrise de l'Université du Québec à Montréal.

Boutet, D. (2018). La création de soi par soi dans la recherche-crédation : comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi. Dans : La place de la mobilisation des résultats de la recherche dans les approches inductives. Revue Approches inductives. Volume 5, Numéro 1, p. 289–310.

Boutte, G-S et Jackson, T-O. (2014). Advice to White allies: insights from faculty of Color. Race Ethnicity and Education, 17:5, 623–642.

Braggs, R-K. (2023). Black Women Who Move Jazz Methodologies. Thinking Spaces session. Consulté à l'adresse : <https://vimeo.com/805280065>

Buddha Stretch. (2024). The Groove @thekultureofhypeandhope1. Tik Tok. Consulté à l'adresse : <https://www.tiktok.com/@thekultureofhypeandhope1/video/7334798423331228961>

Butler, J. (2005). Violence, deuil, politique. Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001. Paris.

Carney Smith, J et T Wynn, L. (2009). Freedom Facts and Firsts : 400 Years of the African American Civil Rights Experience. Visible Ink Press.

Catala, A. (2019). Injustice épistémique : survol du concept. Dans le cadre des demi-journées d'études organisées par l'Institut de Recherche en Études Féministes (IREF). Consulté à l'adresse : <https://vimeo.com/346640330>

Césaire, A. (1950). Discours sur le colonialisme. Réclame.

Chevallard, Y. (1985). La Transposition didactique : du savoir savant au savoir enseigné. Pensée sauvage.

Condorelli, C et Gordon, A. (2018). "Conversation 1," in Avery Gordon, *The Hawthorn Archive: Letters from the Utopian Margins*. Fordham University Press.

Coutié, M., Holtz, G., Bonacci, J., Sélassié, H., Noble, G., Marley, B. (2024, avril 18). L'essor du rastafarisme, un mouvement religieux et culturel. Radio-Canada. Consulté à l'adresse : <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/aujourd-hui-l-histoire/episodes/804975/rattrapage-jeudi-18-avril-2024>

Crenshaw, K-W. (2005). Cartographie des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur. Association Féminin Masculin Recherches, Cahier du Genre.

Cupit, S. (2015). *Swing Dance : Fashion, Music, Culture and Key Moves*. Jacqui Small.

Cyrulnik, B. (2010 a.). Mourir de Dire : La Honte. Odile Jacob.

Cyrulnik, B. (2010 b.). La honte, le poison de l'âge. Entrevue avec Nicolas Demorand sur Europe 1. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=6oVDBRQ3v74&ab_channel=Europe1

Daniels Locke, D. (16/04/2024). Entretien d'explicitation [ensemble de données inédit]. Université du Québec à Montréal.

Daniels Locke, D. (22-25/03/2024). Résidence de recherche-crédation [ensemble de données inédit]. Université du Québec à Montréal.

DeFrantz, T-M. (2001). Foreword : Black Bodies Dancing Black Culture—Black Atlantic Transformations. In *Embodying Liberation: The Black Body in American Dance*. Rutgers University.

DeFrantz, T-M. (2002). *African American Dance: A Complex History*. Dancing Many Drums: Excavations in African American Dance. The University of Wisconsin Press.

DeFrantz, T-M et Gonzalez, A. (2014). *Black Performance Theory*. Duke University Press.

Dennery, M-L. (18/04/2024). Entretien d'explicitation [ensemble de données inédit]. Université du Québec à Montréal.

Dennerly, M-L. (22-25/03/2024). Résidence de recherche-création [ensemble de données inédit]. Université du Québec    Montréal.

Deveau, J-M. (1994). La France au temps des négriers. France-Empire.

Dewey, J. (1916). Democracy and education : an introduction to the philosophy of education. The Macmillan Company.

Diallo, R et Ly, G. (2019). # 13 — Comment être un  e bon  ne alliée ? (France) Kiffe ta race.

Di Angelo, R. (2018). White Fragility. International Journal of Critical Pedagogy, 3.

Dinerstein, J. (2003). Swinging the machine : Modernity, Technology and African American Culture between the World Wars. University of Massachussets Press.

Dixon Gottschild, B. (1996). Digging the Africanist presence in American performance: dance and other contexts. Greenwood Press.

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

Dotson, K. (2011). Tracking epistemic violence, tracking practices of silencing. Hypatia.

EFG London Jazz Festival. (2016). #Jazzchops Ep.6 : What is groove? Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=inF0DETEHec&ab_channel=EFGLondonJazzFestival

Fanon, F. (1961). Les Damnés de la Terre. Maspero.

Fanon, F. (2009). The Fact of Blackness, dans Theories of race and racism: a reader. Routledge.

Farmer, J. (2014). I have a dream (2/4). (  mission radiophonique) Dans RFI : L'  pop  e des musiques noires (Blues sur Seine) <http://www.itineraires-blues.com/dossier-artistes-et-mouvement-des-droits-civiques-24/>

Freitas, F. (2011). "Blackness à la demande". Production narrative de l'"authenticité raciale" dans l'industrie du rap américain. Volume 1, 8 : 2.

Gagnon, E. (2001). Remarques sur l'éthique dans les sciences sociales. Les cahiers du droit, volume 42, numéro 2.

Garbus, L. (2015). What Happened, Miss Simone? [Documentaire] Radical Media Production in association with Moxie Firecracker for Netflix.

Giroux, D. (2019). Parler en Amérique : oralité, colonialisme, territoire. Mémoire d'encrier.

Giroux, D. (2020). L'œil du maître : figures de l'imaginaire colonial québécois. Mémoire d'encrrier.

Glazer, T et Liebow, N. (2021). Confronting White Ignorance: White Psychology and Rational Self-Regulation. Journal of Social Philosophy.

Goldman, A-I. (1999). Knowledge in a Social World. Clarendon Press.

Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. Feminist Studies, Vol. 14, No. 3.

Harney, S et Moten, F. (2013). The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study. Autonomedia.

Haskins, J. (1977). Cotton Club. Library of Congress Cataloging in Publication Data.

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

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. Thèse de Doctorat Inédite, Université d'Helsinki.

Heinilä, H. (2012). What is Authentic Jazz Dance. Consulté à l'adresse : <https://authenticjazzdance.wordpress.com/2012/03/06/what-is-authentic-jazz-dance-4/>

Hill Collins, P. (2000). Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment. Routledge.

Hooks, B. (1984). Feminist Theory: From Margin to Center. South End Press.

Hooks, B. (1992). Black Looks : Race and Representation. South End Press.

Hooks, B. (1994). Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom. Routledge.

Hooks, B. (2015). Yearning : race, gender and cultural politics. Routledge.

Kouakou Kouamé, R. (6/05/2024). Entretien d'explicitation [ensemble de données inédit]. Université du Québec à Montréal.

Kouakou Kouamé, R. (22-25/03/2024). Résidence de recherche-crédation [ensemble de données inédit]. Université du Québec à Montréal.

Larousse. (2025). Dictionnaire en ligne. Consulté à l'adresse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue>

Lees, D. (2019) Improvisation as a research methodology: exploring links between filmmakers' practice and traditions of enquiry across the academy. Routledge.

Le Gallo, S et Millette, M. (2019). Se positionner comme chercheuses au prisme des luttes intersectionnelles : décentrer la notion d'allié.e pour prendre en compte les personnes concernées. Genre, sexualité & société [En ligne].

Linternaute. (2022). Définition du mot éthique. Consulté à l'adresse : <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/ethique/>

Lorde, A. (1981). The Uses of Anger: Women Responding to Racism [Communication orale]; National's Women's Studies Association.

Lugones, M et Rosezelle, P.A (1995). Sisterhood and Friendship as Feminist Models. In Feminism and Community (135-46). Temple University Press.

Malone, J. (1996). Steppin' on the blues : The Visible Rhythms of African American Dance (Folklore and Society). University of Illinois Press.

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

Maracle, L. (2007). My Conversation with Canadians. Book Hug Press.

Masciotra, D. (2023). Une approche éactive des formations, théorie et méthode : En devenir compétent et connaisseur. ASCAR INC.

Matthes, E.H. (2016). Cultural Appropriation Without Cultural Essentialism? Social Theory and Practice, Vol 42. N° 2.

Mazzoleni, F. (2005). James Brown : l'Amérique Noire, la soul & le funk. Hors Collection.

McKittrick, K. (2020). Dear Science and Other Stories. Duke University Press.

McKittrick, K et Prescod-Weinstein, C. (2021). Public Thinker : Katherine McKittrick on Black Methodologies and other ways of being. Public Books. Consulté à l'adresse : <https://www.publicbooks.org/public-thinker-katherine-mckittrick-on-black-methodologies-and-other-ways-of-being/>

Menakem, R. (2017). My grand mother's hands : Racialized Trauma and the Pathway to Mending our Hearts and Bodies. Library of Congress.

Menakem, R. (2025). Dr. Resmaa : Somatic Abolitionism. Consulté à l'adresse : <https://resmaa.com/>

Mignolo, W-D et Walsh, C-E. (2018). On Decoloniality : Concepts, Analytics, Praxis. Duke University Press.

Mignolo, W-D et Tlostanova, M-V. (2012). Learning to Unlearn: Decolonial Reflections from Eurasia and the Americas (Transoceanic Series). Ohio University Press.

Miller, N et Jensen, E. (1996). Swingin' the Savoy: the memoir of a Jazz dancer. Temple University Press.

Mills, C-W. (2007). The Racial Contract. Cornwell University Press.

Mizock, L et Konjit, V-P. (2016). Evaluating the Ally Role: Contributions, Limitations, and the Activist Position in Counseling and Psychology. Journal for Social Action in Counseling and Psychology Volume 8, Number 1.

Morais, S. (2021). Renouer avec le vivant. De l'analyse réflexive d'une expérience de création vers une pédagogie artistique sensible dans une perspective énaactive. Questions Vives N° 35. Consulté à l'adresse : <https://journals.openedition.org/questionsvives/5871#tocto1n3>

Morrison, T. (2019) ; Toni Morrison : The Pieces I Am. Consulté à l'adresse : <https://www.pbs.org/wnet/americanmasters/toni-morrison-on-writing-without-the-white-gaze/14874/>

Murphy, T. (2015). Ally Is Action, Not an Identity. Huff Post Blog.

Nahachewsky, A. (1995). Participatory and presentational dance as ethno choreological categories. Dance Research Journal.

N'diaye, M. (1/05/2024). Entretien d'explicitation [ensemble de données inédit]. Université du Québec à Montréal.

N'diaye, M. (22-25/03/2024). Résidence de recherche-crédation [ensemble de données inédit]. Université du Québec à Montréal.

N'diaye, M. (2023). Rhythmic Resilience: An exploration of the African American Lindy Hop Community in New York City, USA. Mémoire de recherche inédit, Choreomundus : International Master in Dance Knowledge, Practice, and Heritage.

Nkrumah, K. (1963). Africa Must Unite. Frederick A. Praeger, Inc.

Okun, T. (1999). White supremacy culture. Consulté à l'adresse : <https://www.sbctc.edu/resources/documents/about/edi/white-supremacy-culture-tema-okun.pdf>

Olivier de Sardan, J.-P. (2008). La rigueur du qualitatif. Les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique. Bruylant-Academia.

Oxford Languages. (2025). Dictionnaire en ligne. Consulté à l'adresse : <https://languages.oup.com/research/oxford-english-dictionary/>

Patton, L et Bondi, S. (2015). Nice White men or social justice allies? : Using critical race theory to examine how White male faculty and administrators engage in ally work. Faculty Publications in Educational Administration. 10.

Platon. (-390). Apologie de Socrate (Grèce).

Price, S. (1995). What do they want? A Jazz autobiography. Bloomsbury.

Puig de la Bellacasa, M. (2014). Les savoirs situés de Sandra Harding et de Donna Haraway. Science et épistémologies féministes. L'Harmattan.

Quijano, A. (2007). Coloniality and Modernity/Rationality. Cultural studies, 21 (2/3): 168–78.

Richardson, L et *al.*, (2022). Écrire, une méthode de recherche. Université de Laval.

Rooke, A. (2010). Queer in the Field: On Emotions, Temporality, and Performativity in Ethnography. Dans : Queer Methods and Methodologies: Intersecting Queer Theories and Social Science Research (25–39). Routledge.

Rothweiler, E. (2021). La subsistance de la traite après sa prohibition : le système de la traite illégale 1815-1848. Dans : Le travail forcé, perspective historique, 18/06/2021 (Conférence).

Said, E. (1978). L'orientalisme, l'Orient créé par l'Occident. Vintage Book.

Saint-Jean-Trudel, E et Dugal, M. (19 août 2024). Le complexe sentiment de culpabilité et ses ramifications. Radio-Canada. Consulté à l'adresse : <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/moteur-de-recherche/segments/ratrapage/1831766/qu-est-ce-que-culpabilite-pourquoi-culpabilisons-nous>

Saminadin, R. (12/04/2024). Entretien d'explicitation [ensemble de données inédit]. Université du Québec à Montréal.

Saminadin, R. (22-25/03/2024). Résidence de recherche-crédation [ensemble de données inédit]. Université du Québec à Montréal.

Sékiné, A. (2017). Les mondes du Lindy Hop : appropriation culturelle et politiques de la joie. Mémoire de thèse inédit, Université du Québec à Montréal.

Seumboy, 19 avril 2022. Coupables de la colonisation ? Histoires crépues. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=Dotu85H0jx4&ab_channel=HistoiresCr%C3%A9pues

Stearns, M et J. (1968). Jazz dance : A Story of American Vernacular Dances. Da Capo Press.

Strickland, M. (2014). *Swing Dancing: How Dance Effectiveness May Influence Music Preference*. Mémoire de recherche inédit, Florida State University.

Stuckey, S in DeFrantz, T-M et Gonzalez, A. (2014). *Black Performance Theory*. Duke University Press.

Thomas-McNeill, K-H. (2024) *Addressing Settler-Colonial Realities of Multiculturalism and Secularism*. Mémoire de recherche inédit, Université de York.

Tomkins, S. (1992) ; *Affect Imagery Consciousness: Volume IV: Cognition: Duplication and Transformation of Information*. Springer Publishing Company.

Trembath, S. (2025) *Decoloniality*. American University. Consulté à l'adresse : <https://subjectguides.library.american.edu/c.php?g=1025915&p=7715527>

Tuck, E et Yang K-W. (2012). *Decolonization is not a metaphor*. *Decolonization, Indigeneity, Education & Society*, 1(1), 1–40.

Tuhiwai Smith, L. (1999, 2012). *Decolonizing Methodologies, research and Indigenous peoples*. University of Otago Press.

Vergès, F. (2019). *Un féminisme décolonial*. La Fabrique Éditions.

Vermersch, P. (2012). *Explicitation et phénoménologie*. Presses universitaires de France.

Vermersch, P. (1994/2017). *L'entretien d'explicitation*. ESF Sciences humaines.

Villa, T. et al., (2020). *Qu'est-ce que la dissociation et comment se manifeste-t-elle ?* Consulté à l'adresse : [psychologues.net https://www.psychologue.net/articles/quest-ce-que-la-dissociation-et-comment-se-manifeste-t-elle](https://www.psychologue.net/articles/quest-ce-que-la-dissociation-et-comment-se-manifeste-t-elle)

Vilner, E. (16/04/2024). *Entretien d'explicitation [ensemble de données inédit]*. Université du Québec à Montréal.

Vilner, E. (22-25/03/2024). *Résidence de recherche-crédation [ensemble de données inédit]*. Université du Québec à Montréal.

Vinsky, J. (2019). *Culpabilité Blanche : Comment accéder à la responsabilité pour les intervenants en bien être de l'enfance blancs*. *Journal de l'Association Ontarienne des Sociétés de l'Aide à l'Enfance*. Consulté à l'adresse : <https://www.oacas.org/fr/2019/01/white-guilt-how-to-move-into-responsibility-for-white-child-welfare-workers-2/>

Wald, G. (2003). *From Spirituals to Swing: Sister Rosetta Tharpe and Gospel Crossover*. Dans : [American Quarterly](#), Vol. 55, No. 3. The Johns Hopkins University Press.

Washington, J et Evans, N. (1991). *Beyond Tolerance: Gays, Lesbians and Bisexuals on Campus*. Chapter 11: Becoming an ally. American Association for Counseling and Development.

What Is Allyship and What Is an Ally in Social Work? (2019). Tulane University, school of social work. Consulté à l'adresse : <https://socialwork.tulane.edu/blog/allyship/>)

Woodhead, L. (2019). *Ella Fitzgerald : One of Those Things*. [Documentaire] Eagle Rock Films Production.

Wilkerson, I. (2010). *The Warmth of Other Suns: The Epic Story of America's Great Migration*. Random House.

Wynter, S. (2003). *Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom : Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation—An Argument*. Stanford University.

Wynter, S. (n.d) *Black metamorphosis : New Natives in a World*. Unpublished manuscript.

Wylie, A. (2004). *Why Standpoint Matters*. The Feminist Standpoint Theory Reader.

Young, I-M. (1990). *Justice and the Politics of Difference*. Princeton University Press.

Young, J-O (2008). *Cultural appropriation and the arts*. Blackwell Publishing.

Young, J-O et Brunk, C-G. (2009). *The Ethics of Cultural Appropriation*. Blackwell Publishing.