



Université de Montréal

**Les mondes du Lindy Hop**  
**Appropriation culturelle et politiques de la joie**

par  
Anaïs Leï Sékiné

Département de Sociologie  
Faculté des Arts et des Sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.)  
en Sociologie

Mai 2017

© Anaïs Sékiné, 2017

## Résumé

Le Lindy Hop et les danses Jazz africaines américaines du début du XXe siècle font aujourd'hui l'objet d'une sous-culture internationale. Leur popularité se nourrit en grande partie de la mise en valeur de leur joie et d'un cadre social hospitalier. Bien que cette culture soit aujourd'hui majoritairement investie par des danseurs non africains-américains, elle bénéficie d'une relation privilégiée avec plusieurs aînés, anciens habitués du *Savoy Ballroom* de Harlem, le lieu mythique où la danse s'est initialement développée. À leur côté, les processus de recréation, d'actualisation et de transmission de ces danses historiques présentent le terrain complexe d'une appropriation culturelle, celle d'un savoir situé afrocentrique et de la représentation de sa joie inhérente.

À partir du paradigme épistémologique de la théorie critique, féministe et intersectionnelle du point de vue, cette recherche examine la démarche de traduction transculturelle, où le sens des récits des aînés et l'expression de leur affect en viennent à être substitués par des stratégies racialisées d'équivalence et d'identité et des rapports savoir/pouvoir non examinés. L'analyse s'est particulièrement centrée sur une lecture du cadre idéologique de la sous-culture, de sa « volonté de savoir » et du rapport « mythologique » (Roland Barthes) des danseurs à l'histoire et à l'authenticité.

Le terrain s'est défini par une approche interdisciplinaire, multisite, ethnographique et phénoménologique située, représenté par trois études de cas localisées. Une observation participante a eu lieu dans le plus grand rassemblement international annuel de danseurs au *Herräng Dance Camp* suédois (1). Elle a mis en lumière un système de référence dominant et hégémonique qui perpétue les bases d'une marginalisation sociale et racialisée, malgré l'importance donnée à l'africanité de la danse et la promotion de valeurs d'ouverture, de participation, de communauté et de liberté proactive. Cette communauté culturelle, caractérisée par une volonté libérale de « bonne pratique » sociale, a aussi été le contexte d'émergence de figures « killjoy » (Sara Ahmed) (2) mettant en évidence l'homogénéité sociale structurelle de la sous-culture. L'affirmation féministe noire de ces dernières a également permis de contextualiser et de situer la dynamique politique, raciale, genrée et

économique du récit des Anciens et de leur expérience du *Harlem Renaissance* qui a donné naissance à la danse.

À partir d'une posture éthique et critique contre-hégémonique, soutenue par une articulation de la pensée d'Hannah Arendt et de la théorie postcoloniale, la conclusion de la recherche s'est réalisée autour d'une recherche-action participative dans l'école de danse *Cat's Corner* à Montréal (3). Elle a été le terrain d'une remise en cause appliquée d'un système culturel et pédagogique stabilisé par un régime hégémonique de la blancheur. Les résultats se sont concrétisés dans une réforme pédagogique de l'enseignement des danses Jazz, fondée sur une approche plus holistique et non conformiste de leur tradition et sur l'intégration d'une éthique renouvelée de la relation.

**Mots-clés** : danse Jazz, appropriation culturelle, théorie du point de vue, volonté de savoir, *killjoy*, politique culturelle

## **Abstract**

An international contemporary subculture has formed around the practice of Lindy Hop and the African-American Jazz dances of the beginning of the XXth century. It has gained popularity by its focus on the joy of dancing and a welcoming social environment. Although today this culture is predominantly represented by non African-American dancers, the scene has developed a close relationship with a few elders who used to be regulars at the Harlem Savoy Ballroom, the legendary place where the dance initially flourished. Informed by the lived experience of these elders, the process of reenactment, actualization and transmission of the historic dances is a complex one, involving the cultural appropriation of afrocentric situated knowledge as well as the representation of its joyful nature.

Adopting the standpoint theory paradigm with an intersectional approach, this dissertation examines the processes of transcultural translation through which the elders' narrative and their politics of emotion are substituted with an altered meaning. The cultural dynamic involves racialized strategies of equivalence and identity and an unexamined power/knowledge relation. The analysis focused on the ideological foundation of the subculture, the foucauldian "will to knowledge" and the dancers' "mythological" (Roland Barthes) relationship with history and cultural authenticity.

Drawing on an interdisciplinary approach and a situated phenomenology, three case studies were conducted through a multi-site ethnography. A participant observation was carried at the Swedish Herräng Dance Camp (1), the biggest international annual gathering of dancers. Despite the importance given to the Africanist origins of the dance and the promotion of liberal values like openness, participation, community and proactive freedom, the investigation highlighted a dominant and hegemonic reference system that perpetuates the basis of a social and racialized marginalization. This cultural community, characterized by an attention to "good practice", was also the context for the emergence of "killjoys" (Sara Ahmed) (2) highlighting the structural social homogeneity of the subculture. The Black feminist claim of these "killjoys" also pointed to the need to contextualize and situate the political, racialized, gendered and economic dynamic of the elders' narrative in their experiential account of the Harlem Renaissance that gave birth to the dance.

Ultimately, this dissertation sought to posit an ethical and counter-hegemonic critical standpoint, articulating the political thought of Hannah Arendt and postcolonial theory. Throughout its process of analysis, a participative action research was carried out at the Montreal's Cat's Corner Swing Dance School (3). It led to collectively challenge the pedagogical conventions of the dance rooted in the hegemonic order of whiteness. The results of which formed around the beginning of an extensive educational reform, founded in a more holistic and open approach to the tradition of the dance and in a renewed ethic of care.

**Keywords** : Jazz dance, cultural appropriation, standpoint theory, will to knowledge, killjoy, cultural politics

# Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	iii
Table des matières.....	v
Liste des abréviations.....	xii
Remerciements.....	xiv
Chapitre 1 : Une introduction aux mondes du Lindy Hop.....	1
1.1 Introduction.....	1
1.2 Recentrer la danse du Jazz.....	6
1.2.1 La recherche en danse, une discipline en éclosion.....	6
1.2.2 Écrire la danse, un enjeu situé dans une approche postcoloniale.....	8
1.2.3 Des méthodologies créatives.....	12
1.3 Revue de littérature.....	16
1.3.1 Les publications sur les danses Jazz.....	16
1.3.2 Des études relativement critiques.....	23
1.4 Conclusion : Les dilemmes de l’allié et la fonction de l’intellectuel.....	29
Chapitre 2 : Des mondes et des concepts en résistance — Cadre théorique et épistémologique.....	34
2.1 Introduction : La modernité culturelle comme hybridité postcoloniale.....	34
2.2 Le Lindy Hop et les danses Jazz comme sous-culture contemporaine : Une étude de sociologie critique, culturelle et postcoloniale.....	36
2.2.1 Culture, langage et lutte de sens.....	37
2.2.2 Transculturalité.....	39
2.2.3 Pertinence de la notion d’« appropriation culturelle ».....	41
2.3 Questions et rupture dans les définitions.....	45
2.3.1 Scène et communauté culturelle.....	45
2.3.2 Jazz authentique/vernaculaire/original/traditionnel... : Une dénomination problématique.....	47
2.3.3 Résurgences et mythologies.....	50

2.4	Problématisation de la recherche .....	53
2.5	Danser le Jazz à partir d'une connaissance située : Mise au point épistémologique	56
2.5.1	La théorie du point de vue, une épistémologie féministe de la connaissance...	56
2.5.2	Une phénoménologie située.....	60
2.5.3	Une production de connaissance différenciée.....	63
2.6	Une phénoménologie située : Essai d'auto-analyse.....	67
2.7	Méthodologie .....	70
2.7.1	Une méthodologie « chemin faisant ».....	70
2.7.2	Une ethnographie multidimensionnelle .....	72
2.7.3	Une recherche-action participative .....	76
2.7.4	Annexe chorégraphique .....	78
2.8	Conclusion : Plan des chapitres .....	79
PREMIÈRE PARTIE.....		82
Chapitre 3 : Les mondes de Herräng 1 — Récit de découverte, volonté de savoir et fondation d'un camp de danse afrocentrique .....		83
3.1	Introduction : La résurgence d'intérêt du swing comme « volonté de savoir » .....	83
3.2	Le contexte de résurgence d'intérêt des danses Jazz en Suède ou le processus de fondation du <i>Herräng Dance Camp</i> .....	87
3.2.1	Une trajectoire progressive de rencontre avec le Lindy Hop.....	87
3.2.2	Une culture compétitive ou le rôle discret de Louise «Mama Lou» Parks Duncanson.....	89
3.2.3	Une redirection culturelle située .....	92
3.3	Volonté de savoir et récit de découverte.....	94
3.4	Terrain de recherche .....	98
3.4.1	Conditions de recherche au HDC .....	100
3.4.2	Le village .....	101
3.4.3	Économie du camp.....	103
3.4.4	Programme sommaire du camp .....	107
3.5	Conclusion .....	113
Chapitre 4 : Les mondes de Herräng 2 — Transculturalité dans un festival de danse Jazz afrocentrique .....		115



4.1	Introduction : Construction d'une « mythologie » de la joie au HDC .....	115
4.2	Les piliers de Herräng — Frankie Manning et le <i>Savoy Ballroom</i> .....	118
4.2.1	Frankie Manning au HDC.....	118
4.2.2	La Fondation Frankie Manning au HDC .....	120
4.2.3	La centralité du <i>Savoy Ballroom</i> et la complexité de sa représentation .....	123
4.3	Culture sociétale de Herräng — Une idéologie de la participation .....	129
4.3.1	De la participation proactive.....	130
4.3.2	Volontariat .....	131
4.3.3	Culture du « oui ».....	133
4.3.4	Une morale de la joie .....	134
4.4	Un modèle de gouvernance.....	136
4.4.1	Un socialisme créatif.....	136
4.4.2	Un discours « alternatif » .....	139
4.5	De l'« excentricité » bon enfant : Distinction, rapport de genre et la fonction égalisatrice de la mascarade.....	143
4.5.1	Un goût spécialisé.....	144
4.5.2	Rapports de couple et sociabilité rassembleuse .....	146
4.5.3	Déguisement .....	148
4.5.4	Apparats du Jazz et représentation de soi .....	149
4.5.5	Performances.....	152
4.6	Pouvoir et autorité : Bienséance, économie culturelle néolibérale et vulnérabilité de la joie .....	156
4.6.1	De la translocalité des goûts .....	156
4.6.2	De la responsabilité individuelle.....	158
4.6.3	De l'apparence appropriée .....	161
4.6.4	De la distinction sociale, comme participation à l'« économie créative » néolibérale de la danse .....	164
4.7	Abus de pouvoir et question de responsabilité communautaire.....	168
4.8	Conclusion : Le Lindy Hop comme métonymie de la joie .....	172
	DEUXIÈME PARTIE.....	176

Chapitre 5 : Les récits de (contre)joie 1 — Épreuves et limites de l'inclusion dans le cercle de la danse .....	177
5.1 Introduire du trouble dans les promesses de joie .....	177
5.2 Visibilité et invisibilité de l'africanité du Lindy Hop .....	181
5.2.1 « White folks who do not see Black pain never really understand the complexity of Black pleasure. » .....	181
5.2.2 Appropriation culturelle et racialisée du Lindy Hop et des danses Jazz .....	182
5.2.3 Discours analytiques dominants des débats sur l'appropriation culturelle et la démographie de la scène culturelle .....	186
5.2.4 Réponses situées de danseurs noirs .....	188
5.3 Interlude nécessaire sur la double conscience du cercle de la danse .....	192
5.3.1 Le cercle de la danse, condition de liberté .....	192
5.3.2 Un cercle d'autodéfinition .....	195
5.3.3 Un cercle de la danse résolument ouvert, mais situé .....	198
5.4 Profils « killjoy » et quête d'une nouvelle politique de la joie .....	201
5.4.1 Norma Miller — « angry Black woman » — Queen of Swing .....	202
5.4.2 Les limites de l'inclusion ou de l'impossibilité de parler .....	206
5.4.3 Revendiquer le caractère politique de la danse .....	209
5.4.4 Un affect situé de la mémoire .....	212
5.4.5 La marque vivace du préjudice, dont le dépassement demeure un impératif actuel .....	215
5.5 Conclusion : <i>Black Lindy Matters</i> .....	219
Chapitre 6 : Les récits de (contre)joie 2 — Contexte socioculturel historique de la joie ...	222
6.1 Introduction : De l'ipséité de la joie contre l'effacement néolibéral de l'immanence du corps noir .....	222
6.2 Contexte historique .....	227
6.2.1 Le <i>Harlem Renaissance</i> .....	227
6.2.2 La danse comme puissance d'autodétermination .....	229
6.2.3 Une double occupation spatiale .....	233
6.2.4 Le <i>Savoy Ballroom</i> : Un modèle situé de démocratie .....	236

6.3	Politique de résilience des Anciens, pour un amour du monde : Une analyse arendtienne de la liberté .....	244
6.3.1	Une éthique de la joie dans le contexte du <i>Harlem Renaissance</i> .....	244
6.3.2	La « liberté » du Jazz, dans les cadres de la pensée politique d'Hannah Arendt.. .....	250
6.4	« Matter-of-factness » ou de la négociation des conditions socioéconomiques .....	256
6.4.1	La Mecque de l' <i>entertainment</i> à Harlem .....	256
6.4.2	Une liberté trouvée dans les lieux les plus ségrégués .....	259
6.4.3	Une question de survie.....	262
6.5	Conclusion .....	266
TROISIÈME PARTIE .....		269
Chapitre 7 : Les mondes de Montréal 1 — Transculturalité dans une scène de danse.....		270
7.1	Introduction : Une démarche de restauration.....	270
7.2	Le contexte de résurgence d'intérêt des danses Jazz à Montréal ou l'implantation d'une « scène Swing » culturelle et économique .....	271
7.2.1	Une période où « tout était Swing ».....	271
7.2.2	L'émergence d'une culture .....	274
7.2.3	Mobilité transnationale et récits de découverte montréalais.....	276
7.2.4	L'établissement progressif d'une « scène culturelle » .....	280
7.3	Imaginaire historique du Swing à Montréal : L'âge d'or du Jazz (et de ses danses) à Montréal.....	283
7.3.1	L'âge d'or du Jazz à Montréal : Économie ferroviaire et industrie du divertissement .....	284
7.3.2	Une répartition racialisée de l'espace urbain .....	287
7.4	Inintelligibilité du corps Jazz et de l'expérience noire montréalaise .....	292
7.4.1	Une disparition racialisée du Jazz par une politique de réaménagement urbain .. .....	292
7.4.2	La politique nationaliste québécoise : Discours du « soi comme le même »..	294
7.4.3	De l'extrême blanchité normative du renouveau du Swing à Montréal .....	298
7.5	Introduction au terrain de l'école <i>Cat's Corner</i> et culture « communautaire » et volonté transformative du savoir .....	302

7.5.1	Processus de fondation de l'École de danse Swing Cat's Corner .....	302
7.5.2	Une idéologie de la « participation communautaire » selon un rapport interprétatif du Savoy Ballroom .....	306
7.5.3	Une démarche réflexive collective inhabituelle.....	311
7.6	Méthode et terrains de recherche à Montréal.....	312
7.6.1	Observation participante et Recherche action participative (PAR).....	313
7.6.2	Économie de l'école.....	317
7.6.3	Programme de l'école.....	320
7.7	Conclusion .....	322
Chapitre 8 : Les mondes de Montréal 2 — Pédagogie Jazz afrocentrique à l'école Cat's Corner .....		325
8.1	Introduction à une politique du Jazz en milieu pédagogique : Pluralité, natalité et appartenance au monde.....	325
8.2	Enseignement selon des normes d'instructeurs professionnels .....	330
8.2.1	Du rejet du politique .....	330
8.2.2	Transmettre « la joie et la passion pour le Swing » : Une éthique inhibée .....	333
8.3	Les ateliers annuels de formation des enseignants à Cat's Corner .....	339
8.3.1	Des formations sur la responsabilité collective .....	339
8.3.2	Une requête de réflexivité située du privilège .....	340
8.3.3	Une critique du système culturel.....	341
8.4	Une tradition informée par le témoignage des Anciens : Un curriculum d'histoire orale .....	342
8.4.1	La musique, principale ressource du danseur .....	345
8.4.2	Partenariat et rapport de genre .....	348
8.4.3	Une danse sociale : Reflet du monde.....	351
8.4.4	Spiritualité, éthique et rapport de classe .....	352
8.4.5	Improvisation et autonomie : Une méthodologie ancrée, construite par l'apprentissage auprès des Anciens .....	355
8.5	Curriculum du « Great Swing 1 Experiment ».....	357
8.5.1	Constats à propos du modèle pédagogique antérieur à la réforme .....	358

8.5.2	Curriculum du «Great Swing 1 Experiment». Une première étape d'engagement pédagogique contre-hégémonique : Une responsabilité collective .....	362
8.5.3	Tradition et méthode : Un paradigme qui engage chacun à sa propre place ..	364
8.5.4	Propositions de méthode en pratique .....	366
8.6	Conclusion à la recherche-action participative .....	376
	Conclusion .....	380
	Bibliographie.....	394
Annexe 1 :	Index chronologique .....	i
Annexe 2 :	Annexe didactique du « Great Swing 1 Experiment » .....	vi
	Résumé du curriculum de cours pour débutant (6 semaines) .....	vi
	Résumé des compétences visées. « Les apprenants seront capables de... » .....	vi
	Résumé des intentions pédagogiques.....	vii
	Protéger chaque individu entrant dans la scène (et la piste) de danse : « Safe space curriculum » .....	viii
Annexe 3 :	Créations chorégraphiques et performances .....	xi
	The W Project .....	xi
	The Cats Club Chorus Line.....	xi
	The Northern Lights.....	xii

## Liste des abréviations

CCX = Cat's Corner Exchange

CSC = Canadian Swing Championships

ECSC = Eastern Canadian Swing Championships

GS1E = Great Swing 1 Experiment

HDC = Herräng Dance Camp

HMB = Harvest Moon Ball

ILHC = International Lindy Hop Championships

ISDC = International Swing Dance Championships

MISDF = Montreal International Swing Dance Festival

NYSDS = New York Swing Dance Society

SAF = Swinging Air Force

SDHS = Society of Dance History Scholars

SSS = Swedish Swing Society

THSDS = The Harlem Swing Dance Society

WRRC = World Rock'N'Roll Confederation

*À mes enfants, ma fille Ella Mai et mon fils Pau alors au creux de mon ventre. Ils m'ont fait le don de l'amour inconditionnel que je leur porte, du courage et de la détermination d'être à la hauteur de la mère que je veux être pour eux.*

*À tous les « killjoys » qui ne se satisfont pas du statu quo et qui militent corps et âme pour que nos rires et nos joies soient à la hauteur de notre liberté.*

## Remerciements

Avant toute chose, je souhaite remercier ma directrice de thèse Sirma Bilge, qui contre vents et marées, a soutenu mon projet avec la confiance inébranlable qu'il méritait d'être porté jusqu'au bout. Sa pensée et sa rigueur appliquées à toute chose ont guidé ma propre exigence intellectuelle, et ce depuis notre première rencontre alors que je m'engageais dans mes études de maîtrise. Grâce à elle, j'ai découvert certains des auteurs les plus inspirants de mon parcours universitaire. La minutie de chacune de ses relectures m'a permis de renouveler toujours la curiosité nécessaire à l'usage de nos outils de pensée. Et pour tout cet engagement éthique qu'elle éprouve et témoigne sans cesse envers le monde, envers son propre cheminement et ceux de ses étudiants, je la remercie du fond du cœur.

Je remercie chaleureusement mon jury de thèse composé de Christopher McAll, Will Straw, Stéphane Moulin et Joëlle Rouleau. Je tiens à souligner ma gratitude envers M. McAll, pour son aide déterminante à des moments de vulnérabilité administrative particulièrement paralysants et M. Straw qui m'a fait l'honneur de m'introduire, avec beaucoup d'enthousiasme, à une littérature sur la recherche en danse qui m'était alors encore inconnue.

Je souhaite également mentionner Dario de Facendis, dont le séminaire sur Hannah Arendt à l'Uqam à l'hiver 2007 a été profondément transformateur.

Ce parcours académique n'aurait pas été aussi signifiant sans ma rencontre avec mon premier « maître » à penser, transdisciplinaire et un peu décalé, Patrick Ténoudji, qui depuis mes premières années sur les bancs de « fac » à Strasbourg m'a démontré la possibilité d'un accompagnement non dogmatique, riche et généreux, jusque dans les finitions de cette thèse.

Ma mère Nourit a été mon guide, celle qui m'a formé au verbe, à la pensée, à l'éthique, à l'amour et à la responsabilité envers le monde. Je lui dois ma structure, mes fondations, ma confiance en moi-même, la force de mon identité. Avec elle, j'ai pu entretenir un dialogue ininterrompu depuis le plus jeune âge, qui touche des domaines que mère et fille ont rarement l'opportunité de traverser ensemble avec une telle complicité. Sa marginalité constituante a été un modèle de liberté, un regard capable de dépasser l'autorité des normes et de questionner les choses dans leur sens le plus essentiel.



Ma pensée va toujours vers Aleix, mon bien-aimé, mon compagnon, mon allié, mon foyer, ma terre ferme, qui a soutenu la traversée de cette thèse dès son commencement, sans montrer le moindre doute et supportant tous mes états d'âme. Il a été mon soutien au quotidien, celui qui a su partager toutes mes réalités avec patience, confiance et un océan d'amour. Quand je me suis sentie perdue, il m'a permis de me retrouver.

Je remercie ma famille d'élection, mes complices, Sylwia Bielec, Geneviève Saint-Laurent et Alain Wong. Cette thèse a été enrichie par nos discussions, nos différends, nos crises, nos joies, nos projets menés en commun vers un horizon partagé. Et cette famille ne serait pas complète sans mentionner très particulièrement Meghan Gilmore, Adrian Warnock-Graham, Germain Lam, Sheila Bouten, Phil Gauthier, Andréanne Léveillé, Kim Bernatchez et Katherine Tousignant.

Toute ma gratitude va vers les personnes qui ont accepté de s'ouvrir à moi dans cette entreprise et de m'offrir leur aide : Fred Ngo, Sylwia Bielec, Zack Richard, Mélanie Huot-Lavoie, Didier Jean-François, Mira Fisher et Danny Toye, mais aussi André Deslauriers, Joya Balfour, Meghan Gilmore, Daphna Harel, Frida Segerdahl, Leah Blythe, Lys Stevens, et tout particulièrement Marie N'Diaye, Traci Bartlow, Judy Pritchett, Sugar Sullivan, Barbara Billups, Lennart Westerlund, Angela Andrew, Nathan Bugh, Travis Knights et LaTasha Barnes. Parmi ces derniers, certaines de nos discussions ont révélé des aspects de leur pensée personnelle et politique les plus intimes, et je les remercie profondément pour la confiance qu'ils m'ont témoignée par nos échanges sincères et hospitaliers. Je remercie aussi Breai Mason-Campbell d'avoir généreusement accepté d'éclaircir et approfondir son point de vue sur ses différents projets publics et politiques, dont *Black Lindy Matters*.

Pour la réalisation de la recherche-action participative, j'inclurai l'ensemble innombrable du personnel enseignant de l'école de danse *Cat's Corner*, pour la dynamique de pensée que chacun a contribué à nourrir depuis 2005 jusqu'à aujourd'hui. Ces discussions réflexives ont ouvert un monde de possible sans lequel cette thèse n'aurait jamais pu se réaliser dans sa forme actuelle. Je remercie également mes compagnons artistiques dans les différents projets de troupes : les *W Project*, les *Northern Lights* et le *Cats Club Chorus Line*.

Je souhaite également nommer plusieurs interlocuteurs qui ont particulièrement dynamisé mes réflexions sur le thème de ma recherche, avec leur conscience et leur souci politique du monde jamais satisfait par aucun confort : Samantha Carroll, Jerry Almonte, Angela Andrew, Gina Helfrich, Lisa Carman, Leah Wilcox, Thomas DeFrantz, lors d'un dialogue édifiant dans le bus en route vers l'université de Trondheim où se tenait la Conférence du SDHS en 2013, et Sherrie Tucker, à la Conférence du NWSA à Cincinnati en 2013 qui m'a gracieusement offert ses conseils et directions.

Je pense aussi à Justina Uribe, Marion Hubert et Annabel Truesdell Quisao qui m'ont permis de sauver énormément de temps avec un travail de retranscription minutieux des différents enregistrements collectés au fil des années ; et à Gabrielle Kern, Harri Heinilä, Alexandre Abdoulaev et Soo Clark pour le partage généreux et spontané de références et documents d'archives.

Cette réflexion n'aurait surtout pas été menée sans le don inestimable des aînés, gardiens de tradition, qui, par leur présence, ont inlassablement couvert la danse de leur lumière irremplaçable : Norma Miller, Dawn Hampton, Ethel Bruneau, Frankie Manning, Sugar Sullivan, Barbara Billups, Sonny Allen, Mable Lee, Chazz Young, Etta Dixon, Jeni LeGon et tous ceux qui continuent à vivre par le chant de leur danse et par le sens indéfectible de leur liberté.

Je mentionnerai aussi et bien sûr ceux qui ont traversé l'épreuve de la thèse avec moi : Daphné Esquivel-Sada, Francisco Toledo Ortiz, ceux que j'ai pu voir déposer leur thèse et me montrer la voie, tous les membres de ma « cohorte », ceux qui ont « habité » le local 5107 et surtout la « Gradsquad » qui a donné le coup d'envoi au marathon de l'écriture.

Je remercie également le Département de Sociologie, la Faculté des études supérieures et postdoctorales et le CEETUM, pour leur soutien financier, grâce aux bourses du département, aux bourses de fin de rédaction et à la bourse de maternité.

*[B]eing familiar with racial violence (...) we learned quite early that laughter made the difficulties of our conditions a bit more bearable. (...) American society contained a built-in joke, and we were aware (...) that that joke was in many ways centered in our condition. So we welcomed any play on words or nuance of gesture which gave expression to our secret sense of the way things really were. Usually this took the comic mode, and it is quite possible that one reason the popular arts take on an added dimension in our democracy lies in an unspoken, though no less binding agreement that popular culture is not to be taken seriously. Thus the popular arts have become an agency through which Americans can contemplate those aspects of our experience that are deemed unspeakable.*

*(Ellison, [1986] 1995 : 138-139)*

# Chapitre 1 : Une introduction aux mondes du Lindy Hop

## 1.1 Introduction

Jazz isn't music merely [;] it is a spirit that can express itself in almost anything. The true spirit of jazz is a joyous revolt from convention, custom, authority, boredom, even sorrow—from everything that would confine the soul of man and hinder its riding free on the air. (Rogers, [1925] 2007 : 492)

De bien des façons, la modernité semble tourner autour des mêmes enjeux qui reviennent dans un bourdonnement sourd, comme dans un cercle infini. Mes différents terrains de recherche me ramènent inlassablement aux mêmes questions, interrogeant la liberté de l'être humain, sa réalisation, son émancipation et son vivre ensemble. L'étude d'une sous-culture populaire contemporaine, qui se construit autour de la pratique des danses Jazz de la première moitié du XXe siècle, est un terrain propice pour l'exploration d'un grand nombre de paradoxes et d'aspérités de la modernité. Produit d'une époque, d'un lieu et de microcosmes particuliers, le Lindy Hop est une danse de couple née vers la fin des 1920 à Harlem, NY, au cœur de l'éclosion culturelle de la diaspora noire connue sous le nom de *Harlem Renaissance*. Il connaît une popularité grandissante depuis les années 1990 aux États-Unis et plus largement dans le monde. Le langage caractéristique du Lindy Hop, et des « danses Jazz » de manière générale, s'inscrit dans celui de la diaspora des danses percussives africaines (Emery, [1972] 1988). Il dérive d'un syncrétisme culturel complexe, évoquant tour à tour la cadence des chants de travail africains-américains, la corporalité gospel, ou la formalité des danses de salon européennes. Produit du déplacement des hommes, de leur dislocation violente dans le « Nouveau Monde » de l'impérialisme, le Lindy Hop est issu de « la grande migration » des descendants de la traite transatlantique vers l'eldorado des métropoles du Nord. Danse de la modernité par excellence, sa forme et sa musique se sont modelées par écho aux rythmes de la mécanisation, du travail à la chaîne et de l'urbanisation accélérée des populations (Dinerstein, 2003). Elles sont issues d'une tradition déterminée par l'expérience fondatrice de l'oppression, de l'esclavage, de la ségrégation. Toutefois, le Lindy Hop, connu aussi sous le nom de *Jitterbug*, est devenu surtout un emblème de la culture populaire américaine, culture nationale, appropriée par Hollywood et l'industrie culturelle *at large* dès les années 1930. La marche de

l'histoire, comme concurrence des discours, des points de vue et des moyens de représentation pour faire histoire, a quasi réalisé l'effacement de l'africanité du Lindy Hop (Dixon Gottschild, 2000). Il est représenté à travers le monde comme la danse des GI et de la « Libération » de l'Europe par les forces alliées.

Le Jazz est revendiqué par plusieurs idéologies concurrentes : libérales, conservatrices, nationales, particulières... Son mode d'expression actuel n'est plus situé dans une expérience minoritaire, réinvesti à l'image de ses danseurs actuels, majoritairement non africains-américains. Plus spécifiquement, le Lindy Hop et les danses Jazz relèvent de danses dites de seconde existence, selon la conceptualisation des danses folkloriques (Hoerburger, 1959). L'acte de transmission et d'apprentissage ne s'est pas opéré de façon organique, répétée, souvent intergénérationnelle et familiale, par acquisition d'un habitus « vernaculaire » et d'une culture orale comme dans sa « première existence ». Elle est plutôt le produit d'une reconstruction, codification, standardisation, préservation et représentation de la danse par une population sélective d'amateurs. Dans ce cas, la danse est majoritairement apprise dans le cadre prescrit des écoles et studios de danse, ou transmise de façon plus informelle à l'occasion de danses sociales organisées. La différence entre ces deux « existences » ne se situe pas dans le temps. Ces deux modes d'acquisition ne sont pas non plus exclusifs et peuvent exister simultanément et de façon concomitante. Bien qu'il y ait un aspect chronologique évident, ces deux modes d'existence coïncident parfois assez rapidement par l'établissement de régimes d'appropriation culturelle et économique des cultures populaires. Car la distinction entre les danses de première et seconde existence est souvent le masque d'une distinction d'autorité entre la sphère publique et la sphère privée. Elle indique généralement des rapports sociaux de classes (entre celui qui crée, celui qui consomme et celui qui crée le produit de consommation) à l'intersection des modes de production culturels racialisés, entre le visible consommable et l'invisible économiquement inexploitable.

Toutefois, contrairement à une culture de préservation, de répétition du même, le Lindy Hop est resté une danse sociale vivante, pratiquée par une population florissante, animée par une « joie à la portée de tous », aspirant à trouver un équilibre entre exploration historique, recherche d'innovation et spontanéité individuelle. Réinvesties dans leur langage original, ces danses sont au cœur d'une nouvelle scène de culture populaire initiée par une population

radicalement différente des créateurs originaux de la danse. Le Jazz, et plus particulièrement le Swing, est aujourd'hui synonyme de joie, d'exaltation, de liberté, célébré à nouveau par des dizaines de milliers de danseurs<sup>1</sup> à travers le monde, mais en apparence soustraite de sa population culturelle d'origine. Cette nouvelle culture populaire globale se construit par divers réseaux locaux et transnationaux, par des structures économiques propres et une multitude de modes de participations collectives souvent interreliés. D'apparence similaire, la danse se réalise dans un contexte de loisir sans enjeux fondamentaux, sans urgence sociale fondatrice, par affinité élective. L'ambiance est à la fête, au rassemblement, au partage et au plaisir, dans l'expression d'une révolte ivre et insouciant. Une visite dans un bar dansant de Montréal, de Vilnius ou de Séoul, un rapide coup d'œil à une vidéo YouTube, les spectateurs sont unanimement transportés par l'impression d'une exaltation, d'une allégresse, d'une spontanéité décomplexée.

Les conditions de ce qu'on pourrait appeler à juste titre une « appropriation culturelle » du Lindy Hop par une population dominante, privilégiée, comportent des problématiques originales et une complexité sociopolitique qui méritent qu'on s'y attarde. Plus spécifiquement, cette appropriation articule un rapport transhistorique à l'affect de la danse, à la joie, qu'on retrouve dans toutes ses représentations. L'objet de cette recherche sera d'analyser la manière dont cette nouvelle sous-culture — ce que j'appellerai « les mondes du Lindy Hop », composés de « scènes » de danse et de « communautés » de danseurs, deux termes qu'on définira plus tard — mobilise des valeurs associées au contexte d'émergence de la danse comme la joie et la liberté, et transforme leur signification depuis leur point de vue situé. L'appropriation culturelle d'une danse est ainsi une appropriation de ses formes et de son langage dans une réinterprétation, voire une substitution de leur valeur sémantique et politique, telle est mon hypothèse. En effet, ce qui m'intéressera dans cette étude est ce qui,

---

<sup>1</sup> Le langage employé dans cette thèse n'a pas été féminisé malgré sa profonde sensibilité politique féministe. La prise de conscience de cette carence s'est révélée à moi trop tardivement. Pour appliquer les règles de proximité ou de neutralisation, le style de l'écriture demande à être entièrement revisité. La transformation de la structure du langage n'est pas une démarche que l'on peut entreprendre de façon hâtive. Si l'effort aurait eu son entière valeur, le délai actuel ne me permet plus d'y consacrer le temps et l'attention nécessaires. Je souhaite donc avertir mon lectorat que c'est l'usage conventionnel de la neutralité par le masculin qui a été appliqué ici et qu'il va sans dire que cette neutralité est inclusive de la multitude des rapports au genre qui compose notre commune humanité.

dans cette sous-culture, apparaît spécifiquement comme un effort de transcender le lieu et le temps. Ce que je nommerai une translocalité et transtemporalité populaire du Lindy Hop et du *Savoy Ballroom* de Harlem — l’institution emblématique de la danse —, s’effectuent par une sorte de processus d’importation et d’équivalence des contextes de production de la danse. Elles constituent l’idée de « reproduction » formelle (par les formes) ou abstraite (par les idées et les valeurs) de la danse. Le concept de transculturalité, qu’on définira également, permettra d’inclure plus largement ce processus d’appropriation dans celui de l’hybridité culturelle des danses Jazz, la transformation de leurs politiques culturelles par dissonance, tension, lutte de signification et rapports de pouvoir continus depuis leur création.

En effet, le discours sur le Lindy Hop est resté un terrain de contestation. Encore aujourd’hui, les danses Jazz semblent échapper à leur standardisation, à leur finalité. Sa formalisation est restée incomplète, conflictuelle et créative. Contrairement à la musique qui bénéficie de l’avantage de pouvoir se passer d’image, la danse est condamnée à sa corporéité, héritée de rapports de racialisation dichotomiques en noir et blanc. L’industrie de l’image qui a marqué la modernité joue un rôle fondamental dans les rapports de pouvoir, les politiques de représentation, mais aussi dans l’opportunité de réapparition de présences insoupçonnées et de transformation des significations de la culture et de sa multitude élémentaire. En effet, l’identité de la sous-culture du Lindy Hop s’est en partie construite autour de la « découverte » d’une tradition préservée à l’insu des médias de masse, celle des danseurs de Harlem, dont l’accès a été ouvert par la disponibilité d’une poignée de danseurs « originaux » du *Savoy Ballroom*<sup>2</sup> et par la reproduction et rediffusion de quelques documents audiovisuels mettant en scène des professionnels africains-américains de l’époque. Ces films et ces « Anciens » sont devenus les garants d’une sous-culture fondée sur une transmission directe et « véritable », comme qui dirait « puisée à la source », et sur l’impression d’un savoir à la fois retrouvé, exceptionnel, fragmentaire et inachevé.

---

<sup>2</sup> Sur l’ensemble de la thèse, je ferai référence à ces personnalités sous le dénominateur les « Anciens ». Ce groupe d’anciens danseurs africains-américains du *Savoy Ballroom* constitue la source privilégiée de connaissance historique du Lindy Hop et des danses Jazz tels qu’ils étaient dansés à leur époque, au *Savoy Ballroom*, et dans les contextes professionnels de l’industrie du *show-business*.

Ce que l'historien critique britannique Terry Monaghan appelle la « résurgence de l'intérêt du Swing » est définie par un rapport généalogique à l'histoire, dans l'impression d'un rapport légitime et acquis entre les fondateurs de la danse et ses danseurs contemporains.

L'inachèvement de cette transmission semble aussi offrir la possibilité d'une exploration démocratique, *grassroots*, académique autant qu'« autodidacte », où chaque indice est une voie vers une plus grande intelligibilité de ses formes originales et chaque innovation technique est un signe de progrès et d'évolution. L'actualisation de cette culture tente de reproduire, d'animer, d'incarner des impressions affectives, impulsives, spirituelles, matérielles et charnelles des corps dansants du passé. Il s'agit aussi d'une microsociété hautement discursive. Les plateformes de discussion ont occupé une place notable dès la démocratisation de l'internet dans les années 1990, donnant lieu à une grande interrelation des pratiques entre les différentes localités. L'histoire de la danse est redécouverte, revisitée et réinterprétée à chaque nouvelle génération. Similairement à une exégèse, les danseurs explorent et redessinent continuellement les frontières du Lindy Hop. Cette dite « résurgence » culturelle opère ainsi un glissement dans la fabrique populaire de l'histoire, où, accompagnés de ces représentants et guides d'« authenticité » (vivants ou archivés), les danseurs deviennent aussi archéologues d'un savoir intellectuel et incorporé, à découvrir et redécouvrir sans cesse, par la simple participation à la danse.

Quels sont les enjeux de cette recherche de vérité et de progrès, et quel savoir tente-t-on de pénétrer ? Le rapport savoir/pouvoir foucauldien semble en effet inhérent à cette appropriation culturelle d'une danse noire du début du XXe siècle, progressivement redécouverte par une population majoritairement blanche à la fin du XXe siècle. Le savoir et la vérité des danses Jazz sont produits par des scènes culturelles et économiques (une infrastructure sociale), des idéologies appliquées dans les discours et les modes d'enseignement, des technologies corporelles élaborées pour formaliser les modes de communication et d'expression dansés, des imaginaires mis en scène par des décors et des appareils, l'ensemble encadrant et régulant des affects et des émotions prescrites. Quelles sont les conditions de production de ce savoir sur une danse clairement identifiée comme africaine-américaine ? Comment les récits autobiographiques des Anciens sont-ils reçus par leur audience, quel usage en est-il fait et à quel dessein ? L'enseignement de la danse étant l'activité professionnelle principale de



l'exploitation et de la pérennité de sa culture, il constituera aussi un terrain d'investigation privilégié pour engager un dialogue entre les discours actuels de la danse et les récits des Anciens. Il permettra aussi l'exploration d'un enseignement « hétérotopique » de la danse — une invention individuelle et collective d'espaces de résistance et de possibilités qui échappent aux systèmes établis — où expérimenter des processus appliqués de lutte à l'intérieur du système d'appropriation.

En commençant par un rapide survol de la recherche en danse et de certaines problématiques relatives à l'objet, on s'intéressera plus précisément à la littérature existante sur les danses Jazz et le Lindy Hop pour situer la démarche entreprise dans ce présent projet.

## **1.2 Recentrer la danse du Jazz**

La sous-culture du Lindy Hop est un espace de production hétérogène, influencée par divers courants, diverses représentations et divers contextes nationaux. Bien que le rapport à l'histoire soit omniprésent, cette recherche se focalise sur un élément très spécifique de son imaginaire culturel et historique : l'exploitation de l'africanité de la danse, le rôle des Anciens du *Savoy Ballroom* de Harlem et les cadres de mise en scène et de transmission de la joie de la danse à travers ces références.

### **1.2.1 La recherche en danse, une discipline en éclosion**

À partir de là, plusieurs questions se posent. En effet, une tentative d'étude des danses Jazz se confronte à plusieurs obstacles, voire à des non-sens. Elles représentent la face mineure du dualisme cartésien et des systèmes normatifs par leur corporéité élémentaire, leurs origines dites « vernaculaires » (reliées à la vie quotidienne, « ordinaire » et populaire) et leur africanité. Trois domaines qui, dans le monde académique, ont traditionnellement échappé à leur canonisation institutionnelle, le corps dansant, la culture populaire et la culture issue de l'esclavage étant peu écrits, difficilement saisissables, et dépendants d'une histoire orale. Une discipline académique encore en éclosion, la danse a été avant tout envisagée dans sa visualité, dans sa présence représentative et photographique. Jusque dans les années 1980, les recherches ont majoritairement concerné les œuvres chorégraphiques et la biographie d'artistes (Desmond, 1997) à partir d'un regard d'expertise offert par des instructeurs de

danse, des dramaturges ou des critiques d'art. La danse est envisagée comme un texte, un corps statique et une production finie. La séparation physique et matérielle entre la scène et son audience et la séparation temporelle entre un début et une fin déterminée permettent d'isoler l'œuvre, de l'étudier pour elle-même, extraite de son contexte de production. Quand elle n'était pas envisagée à partir de la scène (études théâtrales), la danse était considérée comme un élément complémentaire à la discipline plus instituée de la musicologie. Hors du champ esthétique, le corps est un objet de rationalisation qui intéresse les domaines de la santé, de la pathologie (corps malade/corps sain) et de la technique (performance, compétence, savoir-faire). La danse a donc souvent été un objet de recherche privilégié pour les sciences et techniques de l'activité physique et sportive. De nature fondamentalement interdisciplinaire, la danse a longtemps échappé à une théorisation consacrée.

Il suffit de parcourir quelques anthologies de recherche en danse pour remarquer le constat unanime de la retenue de son analyse (Buckland, 2006, Carter et O'Shea, [1998] 2010, Desmond, 1997, Malnig, 2009, Thomas, 1997). Andrew H. Ward écrit en 1994 : « the paucity of scholarship on dance is remarkable. (...) practitioners in—for example—anthropology, aesthetics, and sociology have all bemoaned the lack of "... substantial written material to guide [an] interest in dance" » (Ward, 1994 : 17). L'anthropologie est peut-être la discipline des sciences sociales qui a le plus contribué à développer un point de vue holistique de l'usage du corps, de ses représentations, de ses techniques, de sa culture, de ses rituels. Tout en offrant un héritage méthodologique et monographique détaillé sur l'expérience sociale de la danse comme activité comparable à tout autre aspect de la vie quotidienne, cette discipline a aussi été motivée par une approche ethnocentrique, impérialiste, définie par une « volonté de savoir » de « l'autre » à partir d'un regard extérieur et souverain. Nécessairement incarné, fugitif, le corps non verbal est relégué aux affaires du pulsionnel, de la primitivité humaine, du prélangage.

Dans l'étude des sociétés modernes et industrielles, « occidentales » et contemporaines, l'analyse sociologique du corps social, et sa danse par extension, est abondamment investie par des champs d'études plus contestataires, critiques et politiques comme celui du genre, du féminisme, des sexualités, des rapports de racialisation, de classes, ou de l'ethnicité. Selon Ward, ces postulats s'inscrivent dans la lignée de la pensée dominante : la danse est le propre

des groupes socialement marginalisés, à l'exception des jeunes « for whom dance is an acceptable (if tiresome) central life interest because they can grow out of it » (Ward, 1994 : 18). La danse est une occupation mineure, frivole, de l'ordre de l'enfance, de la féminité, de l'immaturation du langage, du discours cérébral. Le corps dominant est rarement décrit en termes culturels, particuliers, à l'exception peut-être de l'apport conceptuel de l'habitus sociologique (qu'on retrouve dans l'œuvre de Marcel Mauss, Norbert Elias, Émile Durkheim et particulièrement dans celle de Pierre Bourdieu) qui désigne un système d'interdépendance entre les structures de la vie sociale et le comportement des individus (des manières d'être, de penser, d'agir, de sentir, transformées en automatisme, habitude, ou « seconde nature » par le processus de socialisation et la trajectoire sociale). Loin d'être résolues, ces hiérarchies de valeur orientent encore les disciplines fondamentales (anthropologie, histoire, philosophie) selon divers axes de domination et de reproduction des rapports de pouvoir à travers des cadres méthodologiques et théoriques contraignants et souvent inadaptés à la lecture de certains objets de recherche. Pour l'ensemble de ces raisons, l'étude de la danse s'est constituée comme un champ de recherche autonome et privilégié pour problématiser la production de savoir, questionner les modalités de recherche et reconnaître le caractère situé de l'objet tout comme du regard porté sur lui (O'Shea, 2010).

### **1.2.2 Écrire la danse, un enjeu situé dans une approche postcoloniale**

Un des défis de l'étude de la danse est la difficulté de son écriture. Celle-ci est en effet un accès privilégié, pour ne pas dire commode, à la connaissance. « La musique est un monument de théorisation » dit Michel Bernard, « mais d'où vient la danse ? » (Bernard, 2004 : 113). La rationalisation de la musique existe depuis l'Antiquité et plusieurs systèmes de notation ont assuré sa reproductibilité à travers le temps (Weber, 1998). De plus, sa relative autonomie par rapport à l'image a assuré la malléabilité de sa représentation et de son appropriation. Sans bénéficier d'une reproductibilité aussi fonctionnelle que l'enregistrement sonore ou la partition de musique, plusieurs systèmes de notation de la danse ont été développés depuis le XVe siècle pour le Ballet, mais aussi pour les danses de société extrêmement formalisées et définies par un lexique de pas à exécuter. Au XXe siècle, Rudolf Laban et Rudolf Benesh seront les auteurs des notations les plus largement utilisés et tout particulièrement adaptés au Ballet, à la danse moderne et à la danse contemporaine. Selon Claude Lefort, la philosophie hégélienne de

l'histoire prétend qu'une société qui ne parle pas d'elle-même et ne se laisse pas connaître est une société « sans histoire ». « Elle n'est pas. » (Lefort, 1952 : 91) : une affirmation ancrée dans une conception profondément colonialiste et orientaliste du monde, jugée à partir de prémisses racialisées de l'Afrique (composées à partir de témoignages de missionnaires), et d'une incompréhension aux conséquences redoutables (Saïd, [1978] 2005).

Une telle affirmation nie l'existence d'une organisation sociale complexe, capable de soutenir collectivement la responsabilité d'une tradition orale par une formation instruite et une production littéraire et oratoires de la mémoire collective instituée dans des rôles sociaux de premier plan, exigeant une compétence et une maîtrise savante de l'art du récit (par la construction de mythes cosmogoniques, de légendes d'origine, de chroniques et récits historiques, généalogiques, contes, fables, poèmes, chants, proverbes et autres formules rituelles à rôle religieux, politique ou social) (Maalu-Bungi, 2006). Dans un examen du discours ethnique en Afrique subsaharienne, Anatole Zoé Donovanou démontre que l'histoire européenne et américaine de la production de connaissance sur la réalité sociale africaine est avant tout un enjeu colonial, un moyen de rationaliser une hiérarchie des peuples et de justifier leur domination et leur contrôle :

Les petits groupes humains, tenus pour des groupes isolés, sans écritures et sans histoire devinrent ainsi l'objet de l'ethnologie traditionnelle, de même que leur évolution avant l'intervention coloniale. Ces peuples, c'étaient les groupes primitifs, les non-civilisés. On classait les groupes comme traditionnels, et on les étudiait d'après leur aspect — comme les Aborigènes jusqu'à aujourd'hui —, d'après leur culture, leur langue, l'espace d'occupation. Par différenciation avec le terme de nation qui correspondait à la complexification du social et donc aux États-nations occidentaux, le terme d'ethnie était propre à désigner ces unités de base. (...) Pour reprendre une expression de Amselle (Amselle, 1990 : 971) : « L'ethnie correspond en définitive à un État-nation à caractère territorial au rabais. ». (Dovonou, 2012 : 49)

La reconnaissance académique de la recherche en danse semble également représenter une reconnaissance eurocentrique des limitations de son propre système de référence. Cette centralité de l'écriture, et la nécessité de la décentrer, sont constitutives de nombreuses démarches d'exploration méthodologique entreprises par les plus récentes recherches en danse. Car toute tradition de danse populaire, urbaine, improvisée, vernaculaire est tributaire d'une organisation sociale capable de rétention et de transmission de connaissance selon ses propres nécessités. En l'occurrence, d'après Katrina Hazzard-Gordon : « Contemporary Afro-American dances are frequently a recycled version of dances performed in previous

generations, some dating back to preemancipation and a few traceable to Africa. » (Hazzard-Gordon, 1985 : 429). La transmission intergénérationnelle est un élément central de la culture africaine-américaine, qui implique à la fois la danse et ses différents niveaux de signification que Hazzard-Gordon décline en quatre points : l'identité (la représentation de soi en tant qu'être enclin à danser), l'intégrité culturelle (l'habileté à danser comme validation d'appartenance culturelle), le sentiment d'appartenance (la danse comme qualité nécessaire à l'association collective) et la résistance politique (la danse comme élément de distinction des représentations dominantes — blanches — et des tentatives d'appropriation culturelle). La transmission des mouvements, de la sensation corporelle, fait partie d'un processus plus large de valorisation collective de l'émotion et de l'expérience physique comme démonstration savante et intelligente de la perception du monde (Jackson, 2001 : 43).

L'intelligibilité de l'affect est un autre élément de difficulté théorique, également imbriquée dans des problématiques postcoloniales de la production de connaissance. En effet, dans toute culture africaniste, il est important de reconnaître que la séparation du sacré et du séculier est une division arbitraire et imposée par des catégories de pensée occidentales. On retrouve d'ailleurs un grand nombre d'études de sciences sociales ou de philosophie (sur l'identité, le bien commun, l'organisation politique, etc.) par des universitaires africains issus de départements de théologie. La fluidité indistincte entre le sacré et le séculier a aussi été à la base d'une tradition culturelle et politique africaine-américaine. Grâce à l'impossibilité de traduction, cette division présente chez les maîtres blancs, et absente dans la culture des populations issues de la traite transatlantique, a créé des espaces d'ignorance salvatrice et d'adaptation réciproque, offrant l'opportunité de rétentions culturelles africaines :

Threads of spirituality—of art itself—were woven into the fabric of everyday life. In fact, dance was the principal means by which slaves, using its symbolism to evoke their spiritual view of the world, extended sacred observance through the week. In an environment hostile to African religion, that denied that the African had a real religion, slaves could rise in dance and, in a flash, give symbolic expression to their religious vision. (Stuckey, 2002 : 41)

C'est sans doute une des raisons pour laquelle il m'a été difficile de trouver des écrits théoriques sur la joie si omniprésente dans l'expression de la danse africaine-américaine. Et c'est dans une publication de pratique théologique que j'ai retrouvé une confirmation de mon intuition de recherche : de centrer l'analyse de l'appropriation culturelle d'une danse africaine-

américaine dans le malentendu de sa source émotionnelle et de sa politique. *Caring for Joy : Narrative, Theology and Practices* (Moschella, [1989] 2016) présente plusieurs parcours biographiques comme représentations exemplaires de vies menées selon la vocation de la joie. Pauli Murray (1910-1985), une aide-soignante religieuse et Pasteur africaine-américaine, est, pour l'auteure, l'archétype de la joie comme aptitude de résistance à l'oppression et à l'injustice systémique. Son témoignage biographique est représentatif de cette émotion comme contre-culture, résistance, action politique, affirmation féministe noire et spiritualité, où le rêve de liberté a progressivement déterminé son attitude au fil de sa vie. Un poème (« Prophecy ») tiré de son recueil *Dark Testament* résume sa théologie :

I sing of a new American  
Separate from all others,  
Yet enlarged and diminished by all others.  
I am the child of kings and serfs, freemen and slaves,  
Having neither superiors nor inferiors,  
Progeny of all colors, all cultures, all systems, all beliefs.  
I have been enslaved, yet my spirit is unbound.  
I have been cast aside, but I sparkle in the darkness.  
I have been slain but live on the rivers of history.  
I seek no conquest, no wealth, no power, no revenge;  
I seek only discovery  
Of the illimitable heights and depths of my own being. (Murray, 1970 : 71)

Cette politique affective de résistance fera l'objet d'analyses consacrées dans les chapitres 5 et 6. Mais il semble important de souligner d'ores et déjà ce point de départ sur l'étude de la danse, de sa politique affective et spirituelle, et des conditions de son appropriation culturelle. La danse est l'expression d'une existence politique de l'identité qui, dans l'analyse du pouvoir chez Michel Foucault, maintient toujours une part d'indéterminé :

Nous avons toujours la possibilité de changer la situation, (...) cette possibilité existe toujours. Nous ne pouvons pas nous mettre *en dehors* de la situation, et nulle part nous ne sommes libres de tout rapport de pouvoir. Mais nous pouvons toujours transformer la situation. (...) Dès l'instant où l'individu est en situation de ne pas faire ce qu'il veut, il doit utiliser des rapports de pouvoir. La résistance vient donc en premier, et elle reste supérieure à toutes les forces du processus ; elle oblige, sous son effet, les rapports de

pouvoir à changer. Je considère donc que le terme de « résistance » est le mot le plus important, le *mot-clef* de cette dynamique. (Foucault, 2004 : 392)<sup>3</sup>

### 1.2.3 Des méthodologies créatives

On comprend ainsi la complexité de l'acte de reproduction ou d'appropriation d'une danse et d'une tradition ancrées dans l'expression d'une densité de liens, de sens et d'affect formant un rapport politique (certains diront spirituel) au monde. Pour le théoricien de la danse Mark Franco, la reconstruction d'une danse historique est inévitablement une réinvention de l'acte culturelle qu'elle s'exerce à répliquer. Elle implique une théorisation sur la signification des origines de la danse autant que sur la manière de la représenter. La possibilité de répétition est un mythe. Franco propose au contraire une pratique de théorisation critique par ce qu'il appelle la « chorégraphie réflexive » :

I am suggesting that reinvention can practice cultural critique as a form of active theorizing on dance history. This practice is indebted to the postmodern aesthetic of interruption, yet it is no longer wholly absorbed in the politics of simulacrum. It consists in inscribing the plurality of visions restoring, conceptualizing, and/or inventing the act. (Franko, 1989 : 74)

Comme le montre notamment la chercheuse des danses populaires Ragtime, Danielle Robinson, la reconstruction des danses historiques s'est longtemps satisfaite d'une universalisation de « la danse », par des systèmes de valeurs et des catégorisations culturellement et économiquement situées (la catégorie des danses de salon servant à analyser toute danse de couple dans tout contexte de pratique et d'expression), aux dépens de la multitude de fonctions, d'expérience, d'interprétation et de résistance à la détermination de l'acte de danser. Contrairement à l'intuition primaire de l'inintelligibilité de la danse, le travail de reconstruction historique nécessite parfois, pour Robinson, de se détacher de la ressemblance visuelle pour expérimenter une perception, non de la forme, mais de *l'intention* du Ragtime.

Upon reflexion, I think my approach here is connected with Mark Franko's model for reconstruction (Franko, 1993), which involves focusing on the impact of the historical

---

<sup>3</sup> Extrait des *Dits et écrits* II, pp. 1559-1560 de Michel Foucault, cité par Arnold I Davidson, en introduction à la deuxième partie intitulée « Régimes de pouvoir et régimes de vérité » dans Michel FOUCAULT. *Philosophie. Anthologie*, Paris, Gallimard, 2004.

dancing on audiences rather than attempting to recreate a historically (in)accurate performance. (McMains, Robinson et Parfitt-Brown, 2011 : 138)

Une autre façon de dire serait, selon la formulation de Juliet McMains : « what it might feel like to rag a dance rather than to see what it might look like » (McMains, Robinson et Parfitt-Brown, 2011 : 138).

Christopher Wells, dans son étude du chef d'orchestre de Swing, Chick Webb (Wells, 2014), met lui-même son champ de recherche au défi de ses limitations. La musicologie s'est largement basée sur l'analyse de productions musicales écrites ou enregistrées en studio. Or ces matériaux d'analyse réduisent l'art musical à une production très spécifique, socialement prescrite et ancrée dans des rapports de domination, aux dépens d'une pléthore d'autres contextes de création, de développement et d'influence. Cette critique est particulièrement appropriée concernant le Jazz, dont la nature improvisationnelle fondamentale nécessite un profond réexamen de telles contraintes méthodologiques qui ne peuvent raisonnablement rendre compte de la dynamique artistique, sociale et économique du genre musical, de ses artistes, de ses audiences et de ses lieux spécifiques. Une telle dépendance aux archives fournies par l'industrie de la production culturelle se rend tributaire de la sélection socioéconomique de la production même de ces archives. Dans le cas du Swing, et dans le cas de Chick Webb, la corporéité de l'audience, leur danse, était une partie intégrante du processus de composition et d'échange symbiotique improvisé<sup>4</sup>. La thèse de Wells a consisté à reconstruire les relations dialogiques, cocreatives et localement situées de la diversité stylistique de Webb à partir d'une variété de sources : des enregistrements audio, l'auto-analyse incorporée de la danse (*carnal musicology*) associée à un corpus de matériaux d'archive décrivant une variété d'expérience vécue de cette interaction. Le tout est intégré dans une contextualisation spécifique des clubs de nuit, des *ballrooms* et du quartier de Harlem, à travers l'expression des identités genrées et racialisées, des événements politiques et des formations idéologiques de cet espace et de cette époque. Wells ouvre ainsi une fenêtre vers une plus grande compréhension du système esthétique du Jazz (sa musique, sa danse, son

---

<sup>4</sup> Sur cette interaction cocreative entre danseurs et musiciens, voir aussi : Howard SPRING. « Swing and the Lindy Hop : Dance, Venue, Media, and Tradition », *American Music*, vol. 15, n° 2, 1997, p. 183-207. et Ralph ELLISON et Robert G. O'MEALLY (dir.). *Living with Music : Ralph Ellison's Jazz Writings*, New York, NY, Modern Library, 2001.



contexte), de l'importance des performances *live* — l'aspect vivant et *hic et nunc* du spectacle —, et des conditions sociopolitiques et économiques de développement de la musique des *Big Bands* africains-américains durant la Grande Dépression. Si elle peut s'étudier pour elle-même, la danse semble avant tout appartenir à un « monde » créatif, culturel, social, économique, politique, localisé, incorporé, interdépendant et profondément intersectionnel.

Un tel objet de recherche pose donc des défis manifestes. Objet d'affect, d'émotion et de sentiment, la danse et les corps dansants touchent des domaines de la phénoménologie et de l'intangible. Le corps est à la fois partout et nulle part. Il apparaît au moment où la danse se produit, sans pouvoir se fixer. Il se vit dans l'expérience et le ressenti. Le caractère éphémère du mouvement questionne l'importance donnée à l'image, à la matérialité. En introduction à sa thèse sur la danse *Butoh*<sup>5</sup>, Yvonne Tenenbaum questionne elle aussi l'idée que le matériau de la danse soit le corps humain (Tenenbaum, 1996). La danse implique de considérer à la fois l'être, le corps, le sujet, le langage, les institutions humaines, etc.. La danse se fait par l'intermédiaire d'un être social, mais elle a également lieu malgré sa matérialité. La danse n'est pas réductible au « corps dansant ». Elle fait apparaître la présence du corps. Par relation d'interdépendance, elle présente et représente à la fois. Elle apparaît au moment où elle se produit, sans pouvoir se fixer. C'est une œuvre à l'œuvre qui est principalement de l'ordre de la sensorialité et de la perception, d'une qualité abstraite et insaisissable en soi. Similairement, au sein des cultures populaires, Dick Hebdige, dans son ouvrage classique *Sous-culture – Le sens du style*, exprime les limites de la tentative de capture d'une dynamique culturelle. Il conclut son ouvrage par une citation de Roland Barthes : « Il semblerait donc que nous soyons encore “condamnés pour un certain temps à parler *excessivement* du réel” (Barthes, [1957] 2014). » (Hebdige, [1979] 2008 : 148). Le discours sur la danse prend effectivement le risque de parler « excessivement » de la danse. La traduction l'encombre de mots à l'endroit où elle n'a d'existence que par elle-même, au moment même où elle se produit. Comme la description

---

<sup>5</sup> Le *Butoh* est une danse d'avant-garde japonaise née dans les années 1960. Expression d'une rupture avec les arts vivants traditionnels comme le *Nô* et le *Kabuki*, le *Butoh* a été profondément influencé par l'expressionnisme allemand, mais aussi le *Jazz* des artistes africains-américains. Danse de la scène, elle se pratique aussi en dehors de tout regard extérieur, pour contrer le désir de représentation, d'illustration de symbolisme, et pour se relier plus fondamentalement et quasi « primitivement » à la pulsion, à l'expression, à la sensorialité sans frontière entre l'art et la vie.

littérale d'une œuvre d'art, la description littérale de la danse ne permet aucunement d'accéder à sa signification. Ce qui réifie le corps dansant, le rationalise et déplace aussi le sujet du corps dansant, c'est de l'aborder sous l'angle du corps performant, compétent (maîtrise technique, sportive), mais également interchangeable. La danse ne pouvant être réifiée, immobilisée, elle maintient en soi un potentiel de glissement, de transformation. L'écriture, le langage et la rationalisation ont été des voies propices au contrôle et à l'emprise sur les populations. On verra notamment que les cultures et les danses des personnes réduites en esclavage sont aussi une expression de résistance face à toute tentative de fixation, d'écriture et d'intelligibilité. Elles se sont développées, manifestées et transmises subrepticement. La résilience de leurs origines et de leurs traditions (africaines, mais aussi développées spécifiquement dans l'expérience de l'esclavage en Amérique) a perpétué un semblant de déguisement, dont la signification reste temporaire, changeable, insaisissable au regard extérieur. Les paroles de chanson de Jazz et particulièrement de Blues sont représentatives des ruses du sens et de la dissimulation créative et subversive de vérités interdites. Les tentatives de recréation et de réinvestissement de leurs formes font donc face à plusieurs défis et imposent nécessairement une attention critique à leurs motivations et à leurs méthodes.

Considérant le parcours spécifique du corps du Jazz, comment écrire alors sur ce qui s'est construit sur l'expérience de l'oppression et sur la résistance par l'indicible, la plurivocité transgressive, toujours changeante, délocalisée, équivoque, dissimulée ? La volonté de fixer le savoir semble d'ores et déjà aller à l'encontre de son dessein. L'Université dans laquelle elle s'inscrit n'est-elle pas elle-même héritière de la violence symbolique de la rationalité moderne ? La recherche pose toujours la question de la volonté de savoir. Quelle volonté soutient le travail de mise en discours ? Par quel mode de traduction fait-on parler les données d'analyse, par quelles lunettes idéologiques, à quelles fins et dans quel contexte ?

## 1.3 Revue de littérature<sup>6</sup>

### 1.3.1 Les publications sur les danses Jazz

La danse Jazz donc, l'autre face incontournable de la musique Jazz, a été une grande absente de la connaissance historique de la culture moderne. La simultanéité de leur existence, et l'interdépendance de leur développement n'ont pas garanti une attention équivalente à bien des égards. Néanmoins, cette amnésie sélective constitue une réelle aberration tant la danse populaire a accompagné le foisonnement culturel et postcolonial du *Harlem Renaissance*, et plus largement les transformations sociales amorcées par les révolutions industrielles. La danse sociale a représenté un moyen de rassemblement, de résistance, de catharsis sociale et d'autodéfinition identitaire et conséquemment, elle a également fait l'objet de contrôle et de régulation par les pouvoirs publics. L'absence d'intérêt académique pour le sujet ne semble pas anodine tant il est rendu inintelligible. Les écrivains, intellectuels et artistes du *Harlem Renaissance* ont eux-mêmes entretenus une certaine ambiguïté avec la distinction bourgeoise et normative entre la « haute » et la « basse » culture, minimisant l'importance de cette improvisation et innovation populaire en son temps. Pourtant les rares chercheurs qui se sont intéressés au développement des danses Jazz clament de façon provocante la quintessence de sa création dans l'histoire des danses populaires américaines. Les danses vernaculaires américaines sont, selon la danseuse et historienne Jacqui Malone (Malone, 1996 : 2), les contributions les plus importantes des États-Unis à la culture du monde. Pour Brenda Dixon Gottschild, contrairement aux idées reçues, ce sont parfois les musiciens qui bénéficiaient de l'influence des danseurs, plutôt que l'inverse :

The profound impact of the dancing body and the dance world, premises central to this work, are unacknowledged factors in the development of American performance. Throughout performance history the pivotal role of dance has been trivialized while other performing arts (music, in particular) have been the focus of print documentation and scholarly attention. 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 improvisations. According to tap artist John Bubbles, « the dancers helped

---

<sup>6</sup> Cet échantillon n'est bien évidemment pas exhaustif, et seulement représentatif de l'accessibilité linguistique aux publications.

the drummers a lot, especially the white ones. » (...) This interdependent, cross-fertilizing relationship is an essential component in African and African American music and dance. By their performance across the nation, black artists brought an African American presence and sensibility to white America. (Dixon Gottschild, 2000 : 10-11)

La recherche en danse a, depuis environ trois décennies, connu l'émergence d'une littérature critique incontournable sur la présence africaniste dans l'ensemble de la culture américaine produite par une majorité de chercheurs et universitaires africains-américains et une majorité de femmes. Des auteurs tels que Dixon-Gottschild, Malone, mais aussi Katrina Hazzard-Gordon, Nadine George-Graves, Jayna J. Brown, Jonathan David Jackson ou Thomas DeFrantz<sup>7</sup> constituent des références dans le corpus empirique et théorique sur les danses Jazz comme danses appartenant au continuum des traditions idiomatiques africaines-américaines (voire de la diaspora noire dans son ensemble), remontant à l'expérience de la traversée de l'Atlantique (*Middle Passage*)<sup>8</sup> sur les bateaux d'esclaves<sup>9</sup>. Plusieurs d'entre eux seront régulièrement mobilisés au fil des chapitres. On notera en l'occurrence le travail de Dixon Gottschild qui s'est évertué à précisément mettre en évidence l'omission systématique et racialement motivée de l'africanité de l'Amérique alors que sa présence est visible dans tout ce qui a trait aux arts du spectacle, sur la scène de performance autant que dans la vie

---

<sup>7</sup> Sur ce sujet, il serait également pertinent de citer des auteurs comme Albert Murray, Ralph Ellison, LeRoi Jones ou Paul Gilroy.

<sup>8</sup> Sur ce sujet, il est important de citer la recherche de Lynne Fauley Emery dont l'ouvrage est introduit par Katherine Dunham qui note : « In these times it may be surprising to many that Mrs. Emery is not black. She has written, however with both care and dignity, and without exploiting the material she has uncovered for effect in the manner rather commonly practiced by white chroniclers of black fact. » Lynne Fauley EMERY. *Black Dance : From 1619 to Today*, Princeton, NJ, Princeton Book Co., [1972] 1988, p. viii.

<sup>9</sup> Les usages actuels de la langue française ne semblent pas encore avoir connu de révision quant à la reconnaissance de la mémoire de l'esclavage et de ses conséquences encore prégnantes aujourd'hui dans les imaginaires collectifs, le vécu des populations racialisées ou le racisme systémique des institutions. Les usages de l'anglais (bien qu'encore relativement controversés) permettent aujourd'hui de facilement poser une nuance entre le nom (« slave ») et le verbe (« enslaved ») pour signifier d'un côté le caractère passif, définitif et définissant de l'esclavage sur la *nature* d'un individu (déshumanisé), ou de l'autre au contraire le caractère actif, « administré » de l'esclavage, où la réalité de l'esclavage est renvoyée à son commerce, à ses rapports de pouvoir et non à une identité. Le terme nominal d'« esclave » semble encore utile quand il s'agit de souligner la dichotomie archétypique entre maître/esclave, ou encore pour signifier le commerce de l'esclavage et la notion de « valeur marchande » de populations humaines (comme dans le cas du « bateau d'esclaves »). J'ai toutefois tenté, dans les limites de la langues (ou de mon imagination), de restituer l'humanité des dits « esclaves » par des expressions favorisant la signification de l'action, telles que « personne réduite en esclavage » ou « individu asservi », ou par l'appellation du phénomène social et historique lui-même (« l'esclavage », la « traite transatlantique », le « commerce triangulaire », etc.). Par ailleurs, le terme d'usage en français « négrier » (comme dans « bateau négrier » ou « traite négrière ») pose également un problème éthique dans la reproduction et la perpétuation normative de la marque de l'injure contenue dans le nom et le qualificatif « nègre ». J'ai donc fait le choix volontaire de ne pas l'employer.

quotidienne, dans le Ballet « américain » de Balanchine tout comme dans l'américanité des habitudes langagières, vestimentaires ou de la manière de mâcher un chewing-gum... Bien que d'une déconcertante aberration, l'histoire culturelle des États-Unis a longtemps pratiqué le mutisme, sinon l'autisme de leur multitude, déniaient systématiquement la négritude de leur identité. Le projet intellectuel que partage un ensemble de travaux contemporains semble se diriger vers la restitution du « commun » de la multitude, de la complexité de la transculturalité, de « la diversité des figures de la production sociale ». Cette multitude que Antonio Negri et Michael Hardt définissent ainsi : « a theory of organization based on the freedom of singularities that converge in the production of the common » (Hardt et Negri, 2004 : 211).

La recherche académique, autodidacte et populaire afrocentrée sur le Lindy Hop et les danses Jazz s'est réalisée à proximité de la danse et de ses danseurs, par une démarche de documentation, d'archivage, de mise à l'écrit des récits particuliers de son histoire orale. Parmi les travaux précurseurs, deux chercheurs ont durablement marqué la production de connaissance sur le sujet. Marshall Stearns (1908-1966), coauteur avec Jean Stearns de l'ouvrage de référence *Jazz Dance. The Story of Vernacular American Dance* (Stearns et Stearns, [1968] 1994), a retracé l'émergence, la pratique vernaculaire et la production scénique des danses rythmées par le swing du Jazz grâce à la collecte de centaines de témoignages (allant de l'ancien esclave contant les pratiques collectives de danse sur les domaines des maîtres, à la star hollywoodienne) et à de nombreuses collaborations avec des artistes de Claquettes (parmi lesquels Charles « Honi » Coles et Charles « Cholly » Atkins, Laurence « Baby Laurence » Jackson) et des artistes de Lindy Hop (Albert « Al » Minns et Leon James tout particulièrement). Mura Ziperovitch Dehn (1905-1987), réalisatrice du documentaire *The Spirit Moves : A History of Black Social Dance on Film, 1900–1986* (Dehn, [1987] 2008), a été la seule personne autorisée à filmer les danseurs à l'intérieur du *Savoy Ballroom*. Inspirée par un spectacle de Josephine Baker à Paris, cette anthropologue et danseuse russe immigrée à New York en 1930 où elle documentera les danses sociales africaines-américaines jusqu'à son décès en 1987. Ses projets ont reçu l'apport et la collaboration d'artistes comme James Berry, avec lequel elle a fondé le *Traditional Jazz*

*Dance Company*, ou des auteurs du *Harlem Renaissance* comme Zora Neale Hurston ou Langston Hughes (Vaccaro, 1997).

Dehn et Stearns ont tous deux évolué dans des milieux qui ne donnaient que peu d'importance à la danse populaire. Stearns, professeur de littérature anglaise et passionné de Jazz, était un représentant de la classe bourgeoise et cultivée. Le cercle social d'enthousiastes de Jazz dont il s'entourait manifestait un dédain prononcé pour la forme dansée du Jazz (Monaghan, 1997/1998). Dehn, formée au Ballet classique et élève d'Ellen Tels (adepte de Isadora Duncan), a longtemps tenté de faire reconnaître la valeur artistique des danses Jazz dans les milieux institutionnels de l'art et dans le monde académique (Vaccaro, 2014). Dans ses notes non publiées, on retrouve une remarque écrite en 1946 : « jazz was ignored by the academic and purist world that looked down on the jitterbug with condescending smiles » (Dehn, N.d., n.p.-b : dossier 256). D'après Terry Monaghan : « Marshall Stearns and Mura Dehn were among the most determined of those challenging this type of racist distortion of American culture in this period » (Monaghan, 1997/1998)<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Toutefois, certaines personnalités qui ont connu Dehn et Monaghan questionnent les intentions, comportements et actions de ceux-ci, et la nature de leur participation à une appropriation/exploitation culturelle. Le danseur George Sullivan partage son point de vue sur la présence de Dehn au *Savoy Ballroom* dans une entrevue donnée pour le blog de *The Harlem Swing Dance Society*. - THSDS : « Thankfully footage has been preserved for folks to see in the documentary film "Spirit Moves" of both of these legendary great dancers. Its so good to hear from you what else they had done critically for Harlem outside of the film! Sugar is in the film dancing her way around but you are seen in glimpses in the background observing and such. How come you didn't get in the Jam Circle? » - GS : « I couldn't sell myself like that. See that lady (Mura Dehn) was throwing bills at the dancers to get them to go "perform" and dance in front of the cameras. I couldn't demean myself; I had my pride. » George SULLIVAN et THSDS. « Chopping it Up : Having Fun and Reminiscing with Lindy Hop Great George Sullivan » 2017, *Harlem Lindy Hop Musings*, mis à jour le 26/05/2017, < <http://harlemlindyhopmusings.blogspot.ca/2017/05/chopping-it-up-having-fun-and.html> >, consulté le 29/09/2017. Le rapport autobiographique (non publié) de Dehn sur ses efforts de production d'un spectacle impliquant des danseurs du *Savoy* (parmi lesquels Pepsi Bethel, Albert Minns et Leon James) est un autre témoignage édifiant et multidimensionnel de sa position d'extériorité (vis-à-vis des danseurs, de leurs conditions socio-économiques de vie, vis-à-vis du milieu professionnel et culturel et des multiples sous-textes/sans texte des interactions dont elle ne pouvait traduire le sens, etc.). Dans ce contexte, il s'agissait pour elle d'offrir une opportunité de performance — bien que sans salaire — dans une période d'après-guerre où il n'y avait plus de demande pour des artistes de « Jitterbug » : « The demand [for commercial theater] after the war was almost zero. I thought they would like to dance on a night off in Cooper Union with good orchestra, public, a possibility of a job—and recognition and glory as "concert artists". ». On peut déjà noter ici la projection de ses propres valeurs et ambitions sur ce que représente la « gloire » d'un artiste de Lindy Hop. Étape par étape d'une production qui s'avérera être un grand succès, Dehn y fait état de ses « incompréhensions », de sa « solitude » et de sa perplexité face au comportement professionnel des artistes. Voir Mura DEHN. « First Concert at Cooper Union with Savoy Dancers (1:11) », dans *Mura Dehn Papers on Afro-American Social Dance, ca. 1869-1987*, Jerome Robbins Dance Division. New York Public Library. New York., N.d., n.p.-a.. Monaghan aurait lui aussi rencontré des

Katherine Dunham (1909-2006) est une autre danseuse, anthropologue et historienne des danses de la diaspora noire notable bien que moins citée dans les recherches sur les danses Jazz<sup>11</sup>. Son travail académique est une œuvre en elle-même, construite dans une multidisciplinarité extraordinaire, informée par de nombreux séjours dans plusieurs territoires de la postcolonialité (en particulier aux Caraïbes), mais aussi dans des institutions américaines locales, comme le *Savoy Ballroom*. La danse a été un terrain d'investigation cinématographique, littéraire, chorégraphique, de performances scéniques (dont certaines ont été produites à Broadway et dans des films comme *Cabin in the Sky* (Minnelli et Berkeley, 1943) ou *Stormy Weather* (Stone, 1943)) et de développement d'une technique et d'un langage qui mettent l'emphase sur le contexte culturel, le bien-être spirituel, et donne force aux morphologies africaines-américaines (Dunham, Clark et Johnson, 2005).

On mentionnera également deux autres ouvrages de référence offrant une lecture plus globale de l'Amérique de l'entre-deux-guerres, de ses politiques culturelles, raciales et genrées, dans une description de la modernité singulière et remarquable apportée par l'ère des grands orchestres de Swing et de l'*entertainment* africain-américain : *Swing Changes : Big Band Jazz in New Deal America* de David W. Stowe (Stowe, 1994) et *Swinging the Machine : Modernity, Technology, and African-American Culture Between the World Wars* par Joel Dinerstein (Dinerstein, 2003). La danse, bien que secondaire, y occupe néanmoins une place conséquente.

Depuis la résurgence d'intérêt pour le Swing dans les années 1980, plusieurs études ont été publiées par une nouvelle génération d'amateurs<sup>12</sup>, toujours dans un souci de restituer

---

résistances et réticences dans sa collecte d'histoire orale, soulevant des doutes quant à ses intentions. Bien que ces observations restent relativement anecdotiques et restituées ici sans contexte suffisant, toute démarche de recherche et de promotion d'une culture minoritaire entreprise à partir du point de vue dominant doit inévitablement composer avec la complexité de ce rapport de pouvoir. Elle est l'invasion d'un espace social dont la « volonté de savoir » doit pouvoir se laisser examiner.

<sup>11</sup> Sur la contribution de Dunham à la connaissance sur le Jazz, voir : Saroya CORBETT. « Katherine Dunham's Mark on Jazz Dance », dans Guarino et Oliver (dir.), *Jazz Dance : A History of the Roots and Branches*, Gainesville, FL, University Press of Florida, 2014.

<sup>12</sup> Au sein de la scène contemporaine de danseurs de Jazz, plusieurs chercheurs autodidactes contribuent par plusieurs aspects — hors publications formelles — à la collecte, au développement et à la transmission de connaissances historiques sur les danses Jazz ou pré-Jazz, parmi lesquels Mark Cantor, Larry Schultz, Lance Benishek, Rusty E. Frank, Mark Ormsky, Lennart Westerlund, Peter Loggins, Mike Thibault, Robert « Bobby »

l'expérience vécue des danseurs de l'époque, et de compléter le récit historique en réhabilitant quelques figures professionnelles notables des danses Jazz et du Lindy Hop. Tout d'abord, deux autobiographies et une rétrospective personnelle ont été publiées par trois danseurs imminents du *Savoy Ballroom* et de la troupe professionnelle des *Whitey's Lindy Hoppers*<sup>13</sup> : Alfred «Pepsi» Bethel (Bethel, 1990), Norma Miller (Miller et Jensen, 1996) et Frank «Frankie» Manning (Manning et Millman, 2007). Le danseur, historien et membre fondateur de la troupe britannique *The Jiving Lindy Hoppers*, Terry Monaghan, mentionné plus tôt, et deux danseurs et membres fondateurs de la *New York Swing Dance Society*<sup>14</sup>, Margaret Batiuchok et Robert p. Crease, ont également étudié et mené plusieurs entrevues d'histoire orale avec des danseurs de Lindy Hop, de Claquettes et des musiciens de Jazz actifs durant l'âge d'or du Swing américain et particulièrement à New York. Crease est l'auteur de nombreuses biographies publiées dans le journal interne de l'association, *Footnotes*, et d'une étude des représentations cinématographiques du Lindy Hop entre 1937 et 1942 où apparaissent majoritairement des danseurs africains-américains (Crease, 1995)<sup>15</sup>. Le mémoire de maîtrise de Batiuchok (Batiuchok, 1988) est une étude analytique, audiovisuelle et dansée du Lindy Hop réalisée à partir d'entrevues et de collaborations personnelles avec deux danseurs du *Savoy*, Frankie Manning et George Lloyd, deux danseurs post-*Savoy*, Charlie

---

White III, Kelly C. Porter, Christian Frommelt, Nathan Bugh, Joel Schwarz, Damon Stone, Malin Grahn-Wilder, Stephan Wuthe, Heidi Salerno...

<sup>13</sup> Cette troupe a porté plusieurs noms selon les contextes et les engagements professionnels, parmi lesquels : *White's Hopping Maniacs*, *Whitey's Hopping Maniacs*, *Whitey's Jitterbugs*, *Arthur White's Lindy Hoppers*, *Congeroo Dancers*, *Whitey's Congeroo Dancers*... Pour une étude détaillée des activités du groupe et leurs différentes fonctions, voir : Harri HEINILÄ. *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, University of Helsinki, 2016, p. 168-188.

<sup>14</sup> Parmi les danseurs actifs de la scène de danse swing new-yorkaise de cette époque, on compte aussi Cynthia Millman, coauteure de l'autobiographie de Frankie Manning, auteure de nombreux articles sur les danses Jazz dans des revues et dans l'Encyclopédie Internationale de la danse (Selma Jeanne COHEN (dir.). *International Encyclopedia of Dance : a Project of Dance Perspectives Foundation, Inc*, New York, NY, Oxford University Press, 1998.). Judy Pritchett, dernière compagne de Frankie Manning et ancienne activiste du mouvement des droits civique, a aussi réalisé un documentaire sur la danse en cercle *Big Apple* (Judy PRITCHETT. *Dancing the Big Apple 1937. African-Americans Inspire a National Craze (documentaire)*, New York, NY, Dancetime Publications, 2009.) et a longtemps maintenu un site web de référence sur le *Savoy Ballroom* (Judy PRITCHETT. « Archives of Early Lindy Hop » 1995, *Savoy Style*, < <http://www.savoystyle.com/> >, consulté le 17/02/2017.)

<sup>15</sup> Après cette date, les danseurs blancs prendront un plus grand monopole de la représentation de la danse dans les films hollywoodiens, dont la troupe des *Jivin' Jack and Jills*.



Meade et Tom Lewis, et l'observation visuelle et kinesthésique de leurs styles et approches individuels de la danse.

Les publications particulièrement fructueuses de Monaghan se sont évertuées à démontrer l'importance singulière du *Savoy Ballroom* dans le développement de la danse, mais aussi dans une mise en perspective socioculturelle, économique et politique plus globale de l'institution et de Harlem<sup>16</sup>. Son implication dans la scène de danse contemporaine jusqu'à son décès en 2011 l'a aussi conduit à intégrer une analyse critique vis-à-vis de l'évolution de la danse dans son histoire récente (Hubbard et Monaghan, 2009, Monaghan, 1998, 2001, 2002, Monaghan et Dodson, 2000). D'autres recherches historiques sur le *Savoy Ballroom* de Harlem ont été complétées au fil des années (Abdoulaev, 2014, Aldrich-Moodie, 1990, Engelbrecht, 1983, Given, 2015, Spring, 1997, Stern, 2012, Wells, 2014), dont la thèse doctorale du chercheur finlandais Harri Heinilä sur la danse Jazz à Harlem entre 1921 et 1943 (Heinilä, 2016). Suivant les traces de Monaghan, sa recherche a également impliqué une collecte d'entrevues d'histoire orale à New York et une analyse considérable d'archives de revues de presse pour démontrer l'influence avant-gardiste des artistes et de l'industrie de l'*entertainment* de Harlem dans le processus d'intégration raciale des États-Unis dans son ensemble. D'après Monaghan (Monaghan, 2002 : 50), l'emphase mise sur l'histoire orale est liée à une ère post-mouvements des droits civiques, et l'adoption aujourd'hui répandue du terme Lindy Hop, prévalant sur celui de Jitterbug<sup>17</sup>, démontre selon lui la légitimation et la

---

<sup>16</sup> D'après son collègue Mo Dodson, dans une notice nécrologique publiée dans *The Guardian* à propos de Monaghan, ce dernier aurait, entre 1985 et 2009, accumulé la plus grande archive privée existante d'enregistrements d'histoire orale d'artistes de Jazz et de témoin du *Savoy* (artistes, personnels, visiteurs) (MO DODSON. « Terry Monaghan Obituary : Leading Authority on Jazz Dance and Co-founder of the Jiving Lindy Hoppers » 2011, *The Guardian*, mis à jour le 20/07/2011, < <https://www.theguardian.com/stage/2011/jul/20/terry-monaghan-obituary> >, consulté le 20/04/2017.). Il a notamment été l'auteur de nombreuses notices nécrologiques d'artistes de Jazz dans le journal britannique *The Guardian*. Il a également été responsable de la réorganisation des archives de Marshall Stearns, et l'auteur d'un article approfondi sur la contribution de l'œuvre de ce dernier dans la production de connaissance sur les danses Jazz (Terry MONAGHAN. « The Legacy of Jazz Dance », *Annual Review of Jazz Studies* 9, 1997/1998, p. 295-338.).

<sup>17</sup> En l'occurrence, dès ses premiers jours, le terme de Lindy Hop a connu un usage mitigé, remplacé dans le temps par celui de Jitterbug, Jive ou de *Swing dancing*. Dans l'usage courant et académique, Lindy Hop et Jitterbug peuvent être utilisés de façon interchangeable. Toutefois, l'origine de ces différents termes est controversée. Pour les chercheurs qui se sont attardés sur leurs significations, la distinction contient des éléments racialisés. L'appellation Jitterbug aurait été une manière de « blanchir » la danse et la distancier de son milieu d'origine (Black Hawk HANCOCK. *American Allegory : Lindy Hop and the Racial Imagination*, Thèse de

reconnaissance finalement acquises du lieu de naissance et de développement de la danse : Harlem et le *Savoy Ballroom*.

### 1.3.2 Des études relativement critiques

Il est intéressant de remarquer que ces chercheurs non africains-américains, souvent eux-mêmes danseurs, qui ont pris pour point de départ les origines africaines-américaines du Lindy Hop<sup>18</sup>, ont majoritairement développé une analyse autour de préoccupations progressistes

---

doctorat, University of Wisconsin-Madison, 2004.). Les instructeurs de danse à l'extérieur de Harlem auraient eu un rôle considérable dans la démarcation de ces termes, pour promouvoir un style plus proche de l'esthétique propagée par les films hollywoodiens (Terry MONAGHAN. « Why Study the Lindy Hop? », *Dance Research Journal*, vol. 33, n° 2, 2001, p. 124-127, Robert p. CREASE. « Divine Frivolity : Hollywood Representations of the Lindy Hop, 1937-1942 », dans Gabbard (dir.), *Representing Jazz*, Durham, NC, Duke University Press, 1995, Kendra UNRUH. *"Jubilant Spirits of Freedom" : Representations of the Lindy Hop in Literature and Film from the Swing Era to the Swing Revival*, Thèse de doctorat, Purdue University, 2012.). L'année même où la danse aurait reçu son nom à Harlem, la danse aurait été rebaptisée Jitterbug à Detroit dans une population majoritairement, sinon exclusivement, non africaine-américaine (Marshall STEARNS et Jean STEARNS. *Jazz Dance. The Story of American Vernacular Dance*, New York, NY, Da Capo Press, [1968] 1994, p. 329.). La frontière de ces usages reste relativement floue sachant que Jitterbug était un terme également employé par des artistes tels que Ella Fitzgerald (« I'm just a Jitterbug ») et Cab Calloway (« The Call of the Jitterbug »). Selon Margaret Batiuchok, Jitterbug revêt une multitude de sens, parfois contradictoires, selon la personne consultée. *Jitter - bug* se traduit littéralement par insecte - agité/nerveux/tendu. Selon Al Minns, Jitterbug aurait été un terme utilisé par les danseurs africains-américains pour tourner les jeunes enthousiastes blancs en ridicule. Pour Frankie Manning, le Jitterbug était une danse blanche des années 1940 voire 1950, plus rapide et « sauté » (*bouncier*) que le Lindy Hop qui était calme et fluide (*smooth*). (Margaret BATIUCHOK. *The Lindy*, Mémoire de M.A., New York University, 1988, p. 30-31.). Cette description est intériorisée par le danseur et historien Ernie Smith pour qui les jeunes Blancs de classe moyenne (dont il faisait partie) dansaient plus « up and down », plus « staccato » et « weren't what we call "cool" », comparativement à l'impression d'aisance et de mouvements détendus et calmes qu'il percevait chez les danseurs africains-américains (Joel DINERSTEIN. *Swinging the Machine : Modernity, Technology, and African American Culture Between the World Wars*, Amherst, MA, University of Massachusetts Press, 2003, p. 265-266.). La polysémie du parlé « Hep » du chef d'orchestre Cab Calloway ne permet pas non plus d'avoir une idée précise de son usage du terme Jitterbug, traduit parfois par « fan de swing » ou employé pour décrire un de ces musiciens trop porté sur l'alcool. Encore une fois, le sens se déplace et échappe au jugement du profane. Toutefois, le changement du nom de la division « Lindy Hop » pour « Jitterbug Jive » à la célèbre compétition de danses sociales *The Harvest Moon Ball* au *Madison Square Garden* de New York en 1942 montre l'acceptation généralisée du terme Jitterbug sur celui de Lindy Hop par la population majoritaire (HEINILÄ, *An Endeavor by Harlem Dancers to Achieve Equality – The Recognition of the Harlem-Based African-American Jazz Dance Between 1921 and 1943*, p. 172.). Sans pouvoir spéculer sur la raison de ce changement, il est intéressant de remarquer que la compétition a été dominée par les *Whitey's Lindy Hoppers* du *Savoy Ballroom* précisément jusqu'à cette date. Pour un aperçu plus complet des différents usages des termes Lindy Hop, Jitterbug et Swing, voir (BATIUCHOK, *The Lindy*). Il y aurait également des spéculations sur la préférence du terme Jitterbug sur celui de Lindy hop par certains danseurs quand la sympathie de Charles Lindbergh (le célèbre aviateur qui aurait inspiré le nom Lindy Hop) pour le régime nazi s'est avérée durant les années de guerre (pour plus de détails concernant l'origine du nom Lindy Hop, voir chapitre 6.6.2.).

<sup>18</sup> Plusieurs études ont également été publiées sur l'histoire des danses Swing en Californie, dont une histoire orale du *Hollywood Canteen* : Sherrie TUCKER. *Dance Floor Democracy : The Social Geography of Memory at the Hollywood Canteen*, Durham, NC ; Londres, Duke University Press, 2014. ; et sa résurgence locale d'intérêt

convergentes sur la liberté, l'égalité, la résistance et l'autonomie observées dans une complexité de contextes de rapports de pouvoir. Ces études incluent entre autres l'examen de : la carrière d'artistes de Harlem et les appréciations publiques de leur danse comme démarche de reconnaissance, d'égalité et d'intégration (Heinilä, 2016) ; des pouvoirs de transgression des règles sociales et politiques normatives par l'expression individuelle et collective de la danse et de sa parade publique (Humphries, 2007) ; l'intersectionnalité du contexte de création artistique (composition, improvisation, race, genre, danse, économie, géographie urbaine, pouvoir politique...) d'un chef d'orchestre prodigieux du *Savoy Ballroom*, et relativement peu connu (Wells, 2014) ; de la représentation de la danse dans la production littéraire et cinématographique comme moyen d'émancipation, et le caractère différencié et situé des modèles et significations de cette émancipation selon les contextes (femmes noires de classe ouvrière, hommes noirs de classe ouvrière, de femmes australiennes blanches durant la Seconde Guerre Mondiale, des hommes blancs durant la résurgence d'intérêt du Swing) (Unruh, 2012) ; l'appropriation culturelle contemporaine du Lindy Hop comme allégorie de la dynamique raciale américaine (Hancock, 2004) ; l'intersectionnalité de la marchandisation (capitaliste, patriarcale, hétéronormative) contemporaine des danses vernaculaires africaines-américaines, et ses zones d'interférence et de résistance populaire (Carroll, 2006), etc..

Crease et Dinerstein ne manquent pas non plus de souligner le caractère précurseur de ce contexte culturel particulier de l'ère du Swing en ce qui concerne la mixité raciale permise par la danse, au *Savoy Ballroom*, mais aussi à l'occasion de la tournée militaire du *United Service Organization* (USO) où la star hollywoodienne Betty Grable dansait sur scène sans restriction avec des soldats de toute ethnicité (dont Frankie Manning) (Crease, 1995 : 224, Dinerstein, 2003 : 253). Comme le suggère le titre de la publication de Sherrie Tucker, *Dance Floor Democracy : The Social Geography of Memory at the Hollywood Canteen* (Tucker, 2014), les pistes de danse Swing sont souvent représentées dans la mémoire populaire et dans les récits

---

contemporaine : Randal DOANE. « The Habitus of Dancing : Notes on the Swing Dance Revival in New York City », *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 35, n° 1, 2006, p. 84-116, Juliet MCMAINS et Danielle ROBINSON. « Swingin' Out : Southern California's Lindy Revival, 2000 », dans Needham (dir.), *I See America Dancing: Selected Readings, 1685–2000*, Champaign, IL, University of Illinois Press, 2002, Eric Martin USNER. *Dancing in the Past, Living in the Present: Nostalgia and Race in Southern California Neo-Swing Dance Subculture*, Mémoire de M.A., University of California, 2001.

de témoignage comme un symbole idéalisé du melting-pot américain, de son ouverture, de sa démocratie vertueuse. Et ces études permettent de restituer la multitude constitutive de ces pistes de danse, parfois « blanchie » par la sélection médiatique et iconique des images, mais aussi sa conflictualité, ses zones d'ombre, ses inégalités, ses injustices, ses limites.

Plus directement sur la question de l'appropriation culturelle contemporaine du Lindy Hop et des danses Jazz<sup>19</sup>, deux thèses de doctorat ont frontalement abordé le sujet : celle de Black Hawk Hancock intitulée *American Allegory: Lindy Hop and the Racial Imagination* (Hancock, 2004), et celle de Samantha Carroll, *Hepfidelity: Swing Dance and the Role of Digital Media in Embodied Practice* (Carroll, 2006). Cette dernière s'est plus précisément intéressée à la scène australienne de Melbourne. L'originalité et la pertinence de son terrain ont été de centrer les médias (électroniques, audiovisuels, discursifs, etc.) dans la description et l'analyse de la production contemporaine de la danse et de sa culture, ses méthodes de médiation culturelle, de communication, de transmission, de commercialisation/consommation et d'appropriation culturelle de la danse.

Comme on le verra au fil de ma propre recherche, la représentation cinématographique de la danse a été déterminante dans la résurgence d'intérêt du Lindy Hop dans les années 1980, mais aussi dans la mise en scène de sa mythologie et dans la production collective de connaissance à son sujet. Les réseaux sociaux et les forums de discussion électroniques organisent efficacement le sentiment d'appartenance à sa culture (sa communauté culturelle à un niveau globalisé) et la négociation de son orientation idéologique. Pour Carroll, les médias sont les principaux vecteurs de la différence idéologique et structurelle de ce nouveau contexte

---

<sup>19</sup> Plus largement sur la culture et la compréhension contemporaine du Lindy Hop et de sa pratique aux Etats-Unis, en France ou en Grande-Bretagne, voir aussi : Anne KOGAN. *Musical Bodies: Swing Dance and Musicality*, Mémoire de M.A., University of Illinois at Urbana-Champaign Graduate College, 2005, Jennifer PIASTRO. *La pratique du Lindy hop dans sa conception contemporaine*, Mémoire de Master II, Université de Nice-Sophia Antipolis, 2011, Scott W. RENSHAW. *"Swing Dance" and "Closing Time": Two ethnographies in popular culture*, Thèse de doctorat, Arizona State University, 2004, Pamela STERGIOS. *Driven to Dance: Motivations for Social Partner Dance as Observed in the Subcultures of Swing and Lindy Hop*, Mémoire de premier cycle, University of South Florida Honors College, 2007, Michael STRICKLAND. *Swing Dancing: How Dance Effectiveness May Influence Music Preference*, Mémoire de M.A., Florida State University, 2014, Kari E. SWANN. *Swingin' in a New Era*, Mémoire de M.A., University of Denver, 2005, Lisa WADE. « The Emancipatory Promise of the Habitus: Lindy Hop, the Body, and Social change », *Ethnography*, vol. 12, n° 2, 2011a, p. 224-246, Christopher WELLS. « Swinging Out in Sweden: African American Vernacular Dance's Global Revival and its Scandinavian Roots » Dance ACTions — Traditions and Transformations, SDHS 36th Annual Conference, Norwegian University of Science and Technology, Trondheim, Norvège, 8-11 juin, 2013.

de production (globalisé, capitaliste, dominant, de normativité hégémonique) par rapport à sa culture et à son contexte d'origine (d'oppression, vernaculaires, contre-cultures, transgression). L'apport empirique et analytique de son travail a été d'explorer les processus contemporains de transmission culturelle de la danse (par les médias, dont la production de vidéos d'instruction « officielles », et dans les studios de danse) à partir d'un point de vue féministe et intersectionnel, où tout rapport de récits historiques et sociologiques est examiné avec l'acuité de ces différenciations.

L'étude attentive de l'idiome vernaculaire africain-américain des danses Jazz et sa récupération et appropriation médiatique durant l'ère du Swing et dans le contexte actuel, lui a aussi permis de rendre compte d'espaces de transgression culturels et de résistance politique dans les formes contemporaines du Lindy Hop et des danses Jazz (en particulier les transgressions des normes de genre et de sexualité par diverses pratiques féministes). Dans la connivence manifeste entre nos objets et nos directions de recherche, ma propre démarche se distinguera par un terrain ethnographique transnational et multisite ; par l'emphase mise sur la politique affective de la danse (sa joie) comme vectrice d'idéologie ; la présence de voix critiques marginalisées revendiquant une continuité culturelle transgénérationnelle légitime ; et la tentative de transformation ancrée (par une recherche-action participative) de la pédagogie des danses Jazz dans un studio de danse à Montréal.

Ma démarche se rapproche également de celle de Hancock par une méthode similaire d'investigation incorporée du terrain de la danse. Comme énoncé précédemment, l'engagement phénoménologique des chercheurs en danse est une pratique très répandue qu'on retrouve dans plusieurs travaux de l'échantillon qui nous concerne (Batiuchok, 1988, Carroll, 2006, Tucker, 2014, Wells, 2014). Hancock explicite son usage de la sociologie charnelle de Loïc Wacquant comme démarche de déconstruction de l'habitus racial de la danse (dans une immersion comparative de la culture blanche contemporaine du Lindy Hop d'un côté, et noire du Chicago Steppin' de l'autre) à partir de son point de vue situé de danseur blanc. L'appropriation culturelle est, pour Hancock, une problématique investiguée à même son corps. Toutefois, cette catégorie d'analyse (et ses quatre domaines de conceptualisation : la domination structurelle, la commercialisation, l'autonomie culturelle et la colonisation) échoue selon lui à rendre compte d'une analyse critique des politiques culturelles racialisées

— en reproduisant un binarisme racial essentialiste —, et donc de l’hybridité culturelle, et défend la possibilité d’un engagement interculturel antiraciste. Le « modèle analytique charnel » permet, selon lui, de dépasser la naturalisation de la domination raciale par historicisation réflexive et un « contre-entraînement » de nos schèmes de perception des politiques raciales pour transformer le paradigme normatif de l’éducation et de la socialisation.

Or son auto-analyse bourdieusien a néanmoins négligé l’importance du rôle normatif à partir duquel il a lui-même appréhendé la danse : celui d’un homme, universitaire, dansant le rôle de « cavalier » (ou guideur)<sup>20</sup>. À aucun moment il ne questionne son implication dans la structure hétéronormative et patriarcale de la danse (male display) ; ou la négociation intersectionnelle des rapports de genre ; la différenciation des modes d’apprentissage de la danse et de sa mise en pratique ; la construction hégémonique masculiniste de l’histoire du Jazz ; n’a considéré l’hégémonie du stéréotype de la grâce féminine blanche sur l’idée d’une inhabileté intrinsèque des Blancs ; la faiblesse, l’absence, ou la réticence à avoir une représentation historique africaine-américaine féminine des danses Jazz. La déconstruction « charnelle » des stéréotypes, limités au signifiant de la racialisation par un corps situé dans une intersectionnalité de signifiants de pouvoir, manque inévitablement la complexité de l’ordre racial américain, mais aussi de l’idiome du Jazz lui-même. Ses descriptions ponctuelles des styles genrés du Lindy Hop témoignent des limites de sa compréhension, subordonnent la performance du genre et de la classe à un niveau secondaire, et reproduisent un effet de neutralité épistémique de son statut et de sa mobilité privilégiée, mais surtout, aussi, partielle. Bien que je partage un grand nombre de ses analyses critiques concernant la culture contemporaine de la danse, l’inintelligibilité populaire de la pratique racialisée de la danse et la résistance manifeste à s’y confronter, les conditions de l’appropriation culturelle et de son dépassement, sa démarche subit la carence dommageable de coalitions situées de voix théoriques autant qu’empiriques.

---

<sup>20</sup> Les rôles différenciés de la danse à deux ne sont pas limités en pratique par des conventions hétéronormatives. L’apprentissage de ces deux rôles aurait pu lui permettre une meilleure compréhension du tout perceptif que forme la danse à deux. Plus souvent dans le cas des femmes, les danseurs de Lindy Hop apprennent et pratiquent les deux rôles, en faible, mais visible et régulière alternance.

Concernant sa proposition d'engagement dans une politique antiraciste, dans laquelle j'essaye moi-même de naviguer, si l'historicisation réflexive semble être une évidence, la conceptualisation d'un « contre-entraînement » de l'habitus corporel me laisse avec plusieurs interrogations. Hancock met lui-même en garde contre toute instrumentalisation morale de la recherche et de la participation dans les cultures africaines-américaines, comme « rachat » de la culpabilité ou comme figure du sauveur, dressant à nouveau un binarisme de la blancheur comme malfaiteur ou bienfaiteur. Or dans cette critique méthodique des binarismes, Hancock ne reproduit-il pas une dichotomie entre le corps et l'esprit en proposant une séparation analytique entre réflexivité historique et déconstruction de l'habitus incorporé ? Comment distinguer et sélectionner par ailleurs le contenu de cet habitus entre ce qui relève d'une intériorisation de la domination et ce qui constitue notre caractère individuel ? Où se situe la limite de l'individuation unique à chaque individu et de la détermination hégémonique ? Hancock instaure ainsi un ensemble de processus et de conditions de la pratique interculturelle qui me paraissent alambiqués. Son propre effort de performance « appropriée » de la culture africaine-américaine (par une performance du Lindy Hop ou du Chicago Steppin'), validée par une reconnaissance extérieure de sa danse par des danseurs noirs<sup>21</sup>, questionne sa volonté d'individuation et d'autodéfinition qu'il intitule « toward new territory », inspirée de l'œuvre de Ralph Ellison *Going to the Territory* (Ellison, [1986] 1995). Ellison interpelle l'aliénation propre des Blancs : « [I]f whites only knew how black they really were ». Reprenant cette réflexion, l'ambition de Hancock semble prendre une perspective vraisemblablement littérale. Le « nouveau territoire » antiraciste est-il la possibilité du Blanc de devenir noir, d'être « Black on the inside » (Hancock, 2004 : 196) ? La liberté trouvée dans la déconstruction de l'habitus racial est-elle de devenir l'autre ? De façon tout aussi importante, cette démarche de transformation personnelle questionne aussi son inclusion dans un effort de transformation collective pour une justice sociale, engagé sur le terrain, au sein des institutions qu'il fréquente.

---

<sup>21</sup> À propos de la fréquentation d'un club de Chicago Steppin' dans un quartier majoritairement noir de Chicago, Hancock relate : « Upon seeing us dance, the first and most immediate reaction people have is one of shock. The sight of White people dancing this way disturbs their normal conceptualization of Whites. What is shocking to them is not the sight of Whites at their clubs, which may be abnormal, but the competence that we display dancing. » (HANCOCK, *American Allegory : Lindy Hop and the Racial Imagination*, p. 195.)

## **1.4 Conclusion : Les dilemmes de l'allié et la fonction de l'intellectuel**

Bien que la majorité de ces recherches apportent une compréhension fine, nuancée et complexe, souvent critique, de l'histoire sociale de la danse et de ses politiques culturelles, il semble en effet important de questionner le progressisme caractéristique des études afrocentrées sur le Jazz qui cache parfois un effet « Black magic », connu des études critiques du cinéma (Glenn et Cunningham, 2009). L'intérêt prononcé pour les origines socioculturelles du Jazz et de ses artistes au talent exceptionnel, situées dans une expérience d'oppression, sert parfois de faire-valoir à la mise en valeur d'une recherche « du bon côté » de l'histoire. Les notions de liberté, de libération ou de joie immanente sont au centre de l'expression, de la pratique et de la rhétorique du Jazz. Cette impulsion collective est sans doute la raison pour laquelle j'ai moi-même choisi de mener ce terrain en premier lieu. Toutefois, ma danse de choix venait sans cesse m'interroger sur les conditions de ma pratique, sur mon identification à ce message intégrateur et idéaliste. Sa prétention à un humanisme universel interpellait mon propre désir d'appropriation de ce message.

Par ailleurs, certaines publications se démarquent aussi par la nuance et l'équilibre des points de vue entre oppression et résistance. Elles apportent parfois une certaine neutralité apolitique, un effort de rassemblement et de cohésion entre des positions antagonistes. Or les choix de balance, de juste milieu de l'analyse entre thèse et antithèse, la volonté axiologique de limiter toute conflictualité, ne jouent-ils pas aussi le jeu d'une certaine idéologie du consensus ? L'intelligence de poser les « bonnes questions » sur les cultures fondées sur des conditions d'oppression cache parfois l'exercice d'une pensée institutionnelle et systématique de l'apparaître expert dans les théories et la bibliographie de son champ de recherche, même critique. Le danger du rôle de l'intellectuel, de l'universitaire, de l'écriture d'une thèse de doctorat, est de se complaire dans le confort d'un travail bien fait, méthodique, exhaustif, érudit, où chaque voix est à sa place, où la multiplicité fait office de multitude. Or dans l'expérience académique (comme dans la professionnalisation de la danse), le rapport de pouvoir reste quasi inaltéré. Edward W. Saïd offre une lecture sans concession du rôle de



l'intellectuel où la rigueur de la pensée, mais aussi de la conscience de l'immanence du réel, guide toute production de connaissance authentique :

Everyone today professes a liberal language of equality and harmony for all. The problem for the intellectual is to bring these notions to bear on actual situations where the gap between the profession of equality and justice, on the one hand, and the rather less edifying reality, on the other, is very great. (Saïd, 1994 : 94)

Dans une problématisation de l'appropriation culturelle (s'appuyant d'exemples principalement situés depuis la question des Premières Nations en contexte canadien), Janice Hladki apporte une analyse critique de la position d'« allié » et des manifestations de support vers les groupes marginalisés. Dans son article « Problematizing the Issue of Cultural Appropriation », elle cite la cinéaste et théoricienne vietnamienne et féministe Trinh T. Minh-ha pour laquelle la recherche académique est toujours synonyme d'autorité et où l'inclusion des voix des natifs est tributaire de celle-ci pour obtenir une quelconque légitimité :

This is akin to saying that a non-white view is desirable because it would help to fill in a hole that whites are now willing to leave more or less empty so as to lessen the critical pressure and to give the illusion of a certain incompleteness that needs the native's input to be more complete, but is ultimately dependent on white authority to attain any form of « real » completion. Such a « charity » mission is still held up with much righteousness by many, and despite the many changing appearances it has taken through the years, the image of the white colonial Saviour seems more pernicious than ever since it operates now via consent. ((Minh-ha, 1991 : 72) cité par (Hladki, 1994 : 101))

Ainsi, dans le cadre de toute recherche sur le savoir marginalisé, mais aussi dans toute œuvre de pensée depuis l'impérialisme, les génocides, les régimes totalitaires et le néolibéralisme global, « se faire violence » en « faisant violence au monde » contre toute complaisance (de Facendis, 2010 : 35), l'intellectuel se doit de bousculer tout ce qui fait système (la société, l'objectivité, l'universel, la transcendance, la domination) pour que la différence ne soit pas un simple instrument de la « diversité » humaine<sup>22</sup> (une diversité d'apparat), mais l'impératif radical de la multitude. Car quel confort peut-on gagner à nuancer un monde dont la violence ne semble que se déplacer d'un contexte à un autre, changer de

---

<sup>22</sup> Le concept de « diversité » est parfois formulé en termes de problème « blanc ». Voir notamment : Sara AHMED. *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*, Durham, NC, Duke University Press, 2012, Tania CANAS. « Diversity is a White Word » 2017, *ArtsHub*, mis à jour le 09/01/2017, < <http://www.artshub.com.au/education/news-article/opinions-and-analysis/professional-development/tania-canas/diversity-is-a-white-word-252910> >, consulté le 10/02/2017, Nirmal PUWAR. *Space Invaders : Race, Gender and Bodies Out of Place*, Oxford ; New York, NY, Berg, 2004.

forme et d'institutions, où l'émancipation des groupes marginalisés (noirs, autochtones, immigrés, exilés) est toujours un espoir pour demain ? Le monde vit dans un état d'extrême violence, et éclate sur la place publique des régions urbaines les plus orgueilleuses de leur noblesse démocratique. Le mouvement *#BlackLivesMatter* initié par trois femmes queer, Alicia Garza, Patrisse Cullors et Opal Tometi à la suite de l'acquittement de George Zimmerman pour le meurtre de Trayvon Martin, poursuit son soulèvement populaire jour après jour avec la médiatisation d'autres cas de meurtre policier qui met en lumière une justice à deux vitesses. Dans un puissant discours d'acceptance du prix humanitaire du BET pour la production du documentaire *Stay Woke* (Grant, 2016) sur ce mouvement, l'acteur américain Jesse Williams déclare avec urgence :

There has been no war that we have not fought and died on the front lines of. There has been no job we haven't done. There is no tax they haven't leveled against us—and we've paid all of them. But freedom is somehow always conditional here. « You're free, » they keep telling us. But she would have been alive if she hadn't acted so... free. Now, freedom is always coming in the hereafter, but you know what, though, the hereafter is a hustle. We want it now. (Williams, 2016)

Ainsi, on pourrait dire avec le philosophe juif allemand de la pensée critique, Max Horkheimer, que « [e]n supposant même achevée l'édification de la société nouvelle, le bonheur de ses membres ne saurait compenser la détresse de ceux qui sont écrasés dans la société d'aujourd'hui. (...) [La connaissance ne saurait] trouver la paix en elle-même, dans une quelconque vérité » (Horkheimer, [1937] 1974 : 91-92). En effet, plutôt que de considérer le problème de l'oppression comme le problème de l'opprimé, l'oppression est avant tout une question de responsabilité collective, à l'échelle du monde. Son plus proche collaborateur, Theodor W. Adorno, dans son œuvre antiautoritaire *Minima Moralia*, écrit sur l'exigence morale de la réflexivité sur sa propre aliénation :

Celui qui veut savoir la vérité concernant la vie dans son immédiateté, il lui faut enquêter sur la forme aliénée qu'elle a prise, c'est-à-dire sur les puissances objectives qui déterminent l'existence individuelle au plus intime d'elle-même. (Adorno, [1951] 2003 : 9)

Adorno disait, évoque Dario de Facendis, « qu'il faut toujours penser de façon à ne pas avoir honte face à la mémoire des victimes. » (de Facendis, 2010 : 20). La rigueur de l'honnêteté intellectuelle semble plus nécessaire que jamais.

Si la posture de l'intellectuel contient aussi une part de plaisir — sans laquelle le travail de pensée serait intenable — celle, comme dit Saïd, d'être surpris, de ne rien prendre pour acquis, d'apprendre à s'adapter à l'instabilité du monde qu'on observe et auquel on appartient, elle demande aussi de ne pas réduire ce monde en une abstraction théorique « bien ficelée », et de se confronter à l'expérience sans réserve de sa traversé, avec parfois ses impairs, ses paradoxes et ses contradictions :

[E]xile is the condition that characterizes the intellectual as someone who stands as a marginal figure outside the comfort of privilege, power, being-at-homeness. (...) An intellectual is like a shipwrecked person who learns how to live in a certain sense *with* the land, not *on* it... (Saïd, 1994 : 59)

À cela, on ajoutera avec Hannah Arendt :

[L]a pensée naît d'événements de l'expérience vécue et elle doit leur demeurer liée comme aux seuls guides propres à l'orienter. Puisque ces exercices se meuvent entre le passé et le futur, ils contiennent une part de critique comme une part d'expérimentation, mais les expériences ne visent pas à dessiner une sorte de futur utopique, et la critique du passé, des concepts traditionnels, ne cherche pas à « déboulonner ». (...) [I]l y a un élément d'expérimentation dans l'interprétation critique du passé, interprétation dont le but principal est de découvrir les origines réelles des concepts traditionnels afin d'en extraire à nouveau l'esprit originel qui s'est si tristement évaporé des mots clefs mêmes de la langue politique — tels que liberté et justice, autorité et raison, responsabilité et vertu, pouvoir et gloire — laissant derrière des coquilles vides propres à régler presque tous les comptes, indépendamment de leur réalité phénoménale sous-jacente. (Arendt, [1954] 2005 : 26)

Le propos tenu ici par Arendt s'applique à un tel point à la problématique de recherche sur l'appropriation culturelle du Lindy Hop et des danses Jazz, qu'il semble d'autant plus évident que le Jazz permet d'aborder davantage de sujets que sa simple surface esthétique. Son expérience parle constamment du monde tel qu'il a été vécu et tel qu'il s'acquiert.

Ainsi, dans une humble tentative de rendre compte de ma propre traversée dont cette thèse est une synthèse, je tenterai d'explicitier à présent ma démarche critique (chapitre 2). Cette thèse est à la fois thèse et témoignage, exploration, discussion et provocation pour et par le milieu dans lequel elle s'est établie. Elle est une tentative de rapport et de réveil, une proposition de pensée, pour mieux comprendre les marges de notre phénomène, et engager une réflexivité active de la pratique de la danse et de la « trahison » de son écriture. Dans le chapitre suivant, je proposerai un cadre conceptuel, épistémologique et méthodologique permettant, selon moi, de préserver la multitude indispensable à tout effort de recherche. Ce

cadre soutiendra également une proposition d'approche contre-hégémonique de la transmission de la danse et de sa tradition, qui sera présentée en toute fin d'analyse (chapitre 8), comme résultat de l'ensemble de la démarche de réflexion confrontée sur le terrain, dans une école, en compagnie d'un collectif de collaborateurs. La conclusion de la thèse montrera aussi les limites d'une telle initiative menée au sein d'une institution privée et commerciale, où les nécessités gestionnaires ont finalement eu raison de sa dynamique et de son exigence critique, créative et réformatrice.

## **Chapitre 2 : Des mondes et des concepts en résistance — Cadre théorique et épistémologique**

### **2.1 Introduction : La modernité culturelle comme hybridité postcoloniale**

Le temps est venu pour l'histoire primitive de la modernité d'être reconstruite à partir des points de vue des esclaves. Ceux-ci apparaissent dans la conscience particulièrement aiguë tant de la vie que de la liberté, conscience alimentée, chez l'esclave, par la « terreur mortelle de son maître souverain » et par l'« ordalie » perpétuelle que représente l'esclavage pour l'esclave masculin. (...)

S'agissant de la politique et de la théorie sociale contemporaines, la valeur de ce projet repose dans sa promesse de révéler à la fois une éthique de la liberté qui pourra venir compléter l'éthique de la loi de la modernité, et une nouvelle conception de l'individualité et de l'individuation, construite à partir du point de vue des esclaves, en rupture définitive avec les corrélats psychologiques et épidémiques de la subordination raciale. (Gilroy, [1993] 2010 : 88-90).

Usuellement décrite comme le produit de la rencontre entre les danses de couple européennes et les traditions polyrythmiques africaines, l'hybridité du Jazz ne peut se satisfaire de la rhétorique du melting pot. Les danses Jazz résultent de ce que Stuart Hall appelle une « discontinuité historique », dont les fondements se situent dans l'entreprise impérialiste, le commerce de l'esclavage et l'expérience historique de la perte, de l'exil et de la peur. « [L]a colonisation n'est pas une péripétie marginale au sein de la grande histoire européenne, mais bien au contraire l'un des fils les plus importants de la trame narrative de la modernité. » (Hall, 2013 : 85). L'avènement du Jazz, allégorie des identités déportées, dispersées, recomposées, est situé dans et par une violence originelle, établie sur la base d'une relation de pouvoir radicalement asymétrique. Au-delà de l'exploitation d'une force de travail, l'esclavagisme transatlantique a consisté en l'aviissement de l'intégrité des êtres humains. Toute possibilité de conscience collective a été affaiblie par dispersion et éclatement des liens de parenté et d'appartenance commune. Toute manifestation culturelle propre a été systématiquement réprimée sous peine de sanction physique. Toute tentative de subjectivité a été étouffée pour conditionner l'invisibilité du Noir et assurer sa servitude. On partira donc de ce postulat de base que le Jazz est né d'une impulsion de liberté, de résistance à cette servitude, de

l'expression d'une survie par résilience culturelle et par la joie. Par de nombreux aspects, le corps du Jazz est ce que Rachid Belghiti, auteur de la thèse doctorale *Dance and the Colonial Body : Re-choreographing Postcolonial Theories of the Body*, définit comme un « corps colonisé [qui] produit un savoir postcolonial à partir de sa différence », et que « cette forme de savoir corporelle présente le corps colonisé en tant que sujet et non seulement objet du désir colonial. » (Belghiti, 2012 : iii). L'appropriation culturelle, entendue comme processus inégalitaire de resignification et substitution des formes, des intentions et de l'expressivité de la danse au profit d'une culture majoritaire et hégémonique — qu'on appellera parfois le privilège de la blancheur —, est la négation volontaire ou involontaire de son savoir (sa tradition) situé, l'uniformisation, voire l'appauvrissement, de sa différence, et l'exploitation marchande de son plaisir.

Ce chapitre explicitera, dans un premier temps, les cadres théoriques et conceptuels de référence choisis pour analyser la dynamique culturelle contemporaine du Lindy Hop. On commencera par définir et préciser plusieurs concepts propres à l'étude culturelle et aux danses Jazz à partir de la pensée d'auteurs comme Stuart Hall et Paul Gilroy. Ces auteurs nous aideront à situer une étude sémiologique politique et postcoloniale de la reproduction historique, de l'appropriation culturelle et des politiques de signification de la joie au sein de la sous-culture contemporaine d'une danse issue des conditions d'oppression de l'esclavagisme transatlantique. Par l'intermédiaire de ces outils de recherche, on verra que l'investigation des formes et pratiques culturelles du Lindy Hop contemporain relève autant d'une démarche de compréhension que d'un engagement critique, visant à en transformer le cadre de perception située. On s'intéressera plus précisément à l'apport de l'épistémologie féministe et plus particulièrement de la théorie du point de vue et de l'intersectionnalité pour définir le concept de « connaissance située ». Ce paradigme épistémologique permettra d'analyser un objet de recherche longtemps marginalisé, et terrain de nombreuses revendications. On terminera par une auto-analyse de ma démarche d'engagement située et une présentation méthodologique du terrain de recherche.

## **2.2 Le Lindy Hop et les danses Jazz comme sous-culture contemporaine : Une étude de sociologie critique, culturelle et postcoloniale**

Avant toute chose, dans le cadre d'une étude sur une danse dite de « reproduction » ou de « résurgence » culturelle, il est important de spécifier ce qu'on entend par « culture » et leurs « origines ». S'engageant dans les études culturelles (*cultural studies*), la pratique proposée ici est celle de la critique culturelle, l'étude de la culture de la vie ordinaire, ses productions de sens, ses significations en relation, par différenciation, par distinction d'une chose par rapport à une autre. Le paradigme critique des études culturelles repose sur l'idée que l'idéologie, c'est-à-dire ce qui a le pouvoir de former historiquement la relation entre déviance et consensus, entre la marge et le centre, est articulée par « le caractère symbolique et linguistique du discours, à savoir sur l'idée que l'élaboration de l'idéologie trouve dans le langage (au sens large) sa sphère propre et privilégiée d'articulation » (Hall, 2007 : 93).

L'étude culturelle s'intéresse précisément à toutes les propositions idéologiques qui fondent les principes du sens commun, de ce qui va de soi, de la norme sociale. Cet ensemble de propositions constitue une grammaire de l'intelligibilité du monde (et de ce qui reste inintelligible, invisible), ce qui le rend évident, cohérent et relativement incontesté au jour le jour. Le lien logique entre ces différentes propositions n'est généralement pas questionné, faisant sens dans sa globalité, formant une « structure profonde de présuppositions ». Le travail de critique se trouve dans la perturbation du sens commun, dans la déconstruction des « effets de réel » et de la naturalisation des affirmations contenues dans le discours — la fixité hégémonique —, dans les textes comme dans les images et l'ensemble du monde symbolique qui constituent la mise en scène de la culture comme de la vie ordinaire. Il ne cherche pas à démontrer ce que sont « véritablement » les choses une fois libérées de leur illusion de réalité, mais à mettre en examen les prémisses qui ont permis cette illusion. Il est donc lui-même engagé dans une production de sens, mais doit aussi douter de sa propre « volonté de savoir », par une réflexivité et une autocritique constante de ses vérités. Le rapport de ses recherches est tout aussi transitoire et sujet à la critique, pour un avancement continuellement actualisé d'un rapport éthique au monde.

## 2.2.1 Culture, langage et lutte de sens

Déjà, l'interactionnisme symbolique de l'École sociologique de Chicago a pu démontrer le caractère socialement construit, reproduit, validé, mais historiquement variable des règles et hiérarchies sociales (Becker, [1963] 1985). La critique culturelle questionne comment cette reproduction de valeurs morales, le contrôle de «l'ordre social» et ses processus de marginalisation sont assurés par un consentement de l'immense majorité de la population ; comment ce consentement est structuré par un système sociétal, par une autorité représentée par les institutions établies. Amorcées par la pensée critique des philosophes de l'École de Francfort cités plus tôt (Adorno, Horkheimer, mais aussi Arendt dans une certaine mesure), les études culturelles considèrent la production culturelle comme une production idéologique en lutte de signification, pour son maintien ou sa transformation. Pour Adorno et Horkheimer (Adorno et Horkheimer, [1947] 1983), les institutions culturelles après (ou anticipant) les totalitarismes européens sont les principaux instruments de l'intériorisation de l'autorité hégémonique de l'intérêt bourgeois, de l'économie des élites. Avec l'avènement de la société de masse, la culture «éclairée» de l'*Aufklärung*, comme rapport au monde rationnel et sensible de chaque individu, devient l'expression atomisée d'une industrie culturelle de l'uniformité (par itération de représentations stéréotypées de la vie courante, par un imaginaire appauvri de la réalité), où l'individu est entraîné au désir de se conformer à ce qu'il aura vu un millier de fois. Les capacités de résistance à cette hégémonie de l'économie se trouvent dans la rupture avec la chaîne d'identification.

Pour Arendt, cette société de consommation de masse est directement liée à ce rapport de possession qui rend impossible la distance apte à apprécier la culture avec une «joie désintéressée» (Arendt, [1954] 2005 : 269), et où le rapport à la culture devient avant tout un produit de divertissement et de loisir égocentrique, où disparaît le souci du monde, son rapport politique, la possibilité d'un monde en commun. Elle rejoint Hall dans le sens où pour elle, l'action politique, la pratique de la liberté, se trouve avant tout dans l'exercice de la parole.

Pour Hall, toute signification n'est pas donnée, mais produite, et la manière dont certaines situations sont signifiées oriente la réaction des individus par rapport à celles-ci. Le pouvoir idéologique est «celui de donner un certain sens aux événements», et ce pouvoir est d'autant



plus grand qu'il parvient à réunir le plus large consentement symbolique au summum duquel on retrouve l'hégémonie.

Ainsi, pour qu'une signification fût régulièrement produite, il lui fallait gagner une sorte de crédibilité, de légitimité — il fallait qu'elle fût considérée comme allant de soi. Cela impliquait de marginaliser, de déclasser ou de délégitimer les constructions alternatives. Et en effet, compte tenu du pouvoir et de la crédibilité acquis par certains types privilégiés de signification, certains types d'explication n'étaient littéralement plus pensables ou dicibles. (Hall, 2007 : 95)

Dans une conception gramscienne, l'hégémonie est pour Hall ce qui constitue le monopole de l'autorité sur le sens par l'intermédiaire d'une diffusion structurelle, grammairienne, du consentement. L'idéologie est contenue dans tout un système d'articulation de sens de façon à être lue dans sa naturalité. L'idéologie raciste, en l'occurrence, s'est matérialisée dans le signifiant « visible » donc immédiatement reconnaissable de la différence, mettant en œuvre un système d'équivalence entre ce qui apparaît et ce que cet apparaît *signifie*. Cet apparaît n'a pas besoin de reposer sur une théorie de la hiérarchisation biologique des races humaines pour justifier une organisation raciale des populations. Elle peut aisément se baser sur des signifiants constructivistes. En l'occurrence, dans la souveraineté impériale du marché mondial, disent Michael Hardt et Antonio Negri, la ségrégation raciale s'explique par des observations pratiques et contingentes des déterminants culturels (ex : dans une certaine région, les étudiants asiatiques-américains réussissent mieux leurs tests d'aptitude que les étudiants africains-américains parce qu'ils bénéficient d'une *culture* du travail et de l'effort collectif. La hiérarchie ethnique est déterminée *a posteriori* sur la base du marché de la méritocratie et de la libre compétition) (Hardt et Negri, [2000] 2006). Ainsi le discours sur la race peut être substitué d'une logique à une autre tout en assurant une certaine stabilité des identités sociales, de l'exclusion et de l'exploitation racialisées des différences, créant des espaces d'inintelligibilité des effets pourtant bien réels du discours, comme on le verra particulièrement dans le chapitre 5. Le maintien d'une idéologie hégémonique n'est pas dépendant d'un auteur ou d'une reproduction consciente de l'intérêt dominant. Les institutions culturelles peuvent fonctionner de façon autonome et sans contrainte de l'État et reproduire néanmoins fidèlement sa structure idéologique. Comme le disait déjà Marcel Mauss en 1920 à propos de la construction moderne des États-nations, les croyances idéologiques sont

imbriquées dans une ramification complexe et naturalisée, pénétrant dans les aspects les plus intimes de la vie ordinaire :

Une nation moderne croit à sa race. Croyance d'ailleurs fort erronée, surtout en Europe, où toutes les populations connues (...) sont évidemment le produit de nombreux et récents croisements. (...) En somme, c'est parce que la nation crée la race qu'on a cru que la race crée la nation. (...) Ensuite une nation croit à sa langue. Elle fait effort pour la conserver encore plus que pour la faire vivre ; (...) Mais cette supériorité d'un langage étrange, archaïque ou purifié n'était l'objet que des révérences d'une élite ; le peuple, à côté, y était indifférent, ne participant (...) qu'aux reflets de la civilisation, en parlant par ses dialectes, son vocabulaire technique si riche, son vocabulaire moral si pauvre, ses images si simples. C'était là que le langage vivait. Mais il vivait d'une vie naturelle, sans contours ni détours, sans raffinements, avec force et liberté, sans ambition politique, sans croyance à sa supériorité. C'est lorsque les langues de culture devinrent, avec la formation des nations, les langues du peuple, que les sentiments dont elles étaient l'objet s'étendirent au peuple entier. Le beau parler, l'excellence de la langue, la distinction entre gens qui parlent le langage et ceux qui ne le parlent pas sont devenus croyance du peuple. (Mauss, 1969 : 595-597)

### 2.2.2 Transculturalité

C'est ici qu'on pourra introduire l'idée de la transculturalité de toute culture, rompant avec l'idée même de différences culturelles clairement identifiables. Reprenant les travaux des penseurs du postcolonialisme, Jeff Lewis propose une lecture de la transculturalité, de la transformation culturelle, en termes de rapports de pouvoir et non en termes de dialogue entre des entités séparées ou séparables, de familier et d'étranger, comme le sous-entendraient des concepts comme le *multi-culturalisme* ou l'*inter-culturalité* (Welsch, 1999).

[T]ransculturalism emphasizes the transitory nature of culture as well as its power to transform. Transculturalism looks in particular toward the ways in which language wars are historically shaped and conducted. These language wars create the conditions of stability and instability as individuals and groups congregate, communicate, and seek to assert their material and semiotic interests over others. (Lewis, 2002 : 24)

L'idée de transculturalité propose donc de s'éloigner d'une conception culturaliste de la culture pour la considérer comme un alliage, une articulation transitoire d'un imaginaire de sens visant à former un système mythologique autour duquel une communauté peut se former. La sémiologie culturelle est toujours associée à la localisation des relations de pouvoir et à leur conséquence structurante sur la vie matérielle des individus. Or Lewis réitère l'idée que si une idéologie dominante a le pouvoir de diriger le sens vers une certaine direction, le concept de transculturalité souligne aussi la nécessité de reconnaître la fluidité constitutive de la

culture, construite par des intérêts humains en concurrence, par une multitude d'individus et de regroupements engagés dans cette construction de sens. Il existe donc toujours des espaces de disjonctions, de discontinuités, de transgressions culturelles.

Parce que le sens est avant tout dialogique, un processus de langage, une production, il est aussi le forum d'une « lutte », d'une politique de la signification. Rien ne fait sens sans relation, sans construction de frontières. Le sens est toujours « mis en jeu », même dans l'illusion de sa stabilité. Et tout aussi déterminante et inconsciente que puisse être la reproduction de cette grammaire structurelle de tout discours, où opprimé et oppresseur partagent le même vocabulaire, le langage est aussi l'arène d'une reconfiguration possible des signifiants du discours. Dans l'exemple notable du passage du « noir = méprisé » à « noir = *beautiful* » dans l'avènement du mouvement des droits civiques :

« Noir » ne peut pas être converti en « noir = *beautiful* » par la seule opération de l'esprit. Il lui faut faire partie d'une pratique organisée de luttes, nécessitant l'élaboration de formes collectives de résistance noire et celle de nouvelles formes de conscience noire. (Hall, 2007 : 113)

La possibilité de lutte dialectique pour la transformation du sens est particulièrement dynamisée par la nature irréfrenable de la jeunesse et de ses révoltes, d'autant plus forte qu'elles tendent plus facilement à réagir aux violences du contrôle social. C'est pourquoi bell hooks trouve dans l'éducation la source d'un grand potentiel d'intervention pour aiguïser la critique sociale et culturelle :

[W]hen we desire to decolonize minds and imaginations, cultural studies' focus on popular culture can be and is a powerful site for intervention, challenge, and change. (hooks, [1994] 2008 : 5)

Dans la constante élaboration de « modernités vernaculaires », en marge de la culture monolithique assurée par la longévité des institutions culturelles établies, la culture populaire est un espace de contestation remarquable où la culture dominante est constamment remise en cause, où les minorités « décentrent les modèles occidentaux » et où les mouvements transnationaux amorcés par la conquête coloniale sont la « marque de la fin d'une "modernité" définie en des termes exclusivement occidentaux. » (Hall, 2013 : 90). La notion d'origine fixe

et complète est toujours une illusion que « l'acte brutal de volonté impériale » a mise en évidence avec une extrême violence<sup>23</sup>.

Ce que je veux souligner ici, c'est que la culture n'est pas un voyage de découverte, et certainement pas un retour aux racines. Ce n'est pas de l'archéologie, mais de la production. Ce que ces « détours » nous permettent de faire, c'est, au travers de la culture, de nous produire nous-mêmes en tant que nouveaux sujets. Par conséquent, la question n'est pas de savoir ce que nos traditions font de nous, mais ce que nous, nous pouvons en faire. De manière paradoxale, nos identités culturelles sont devant nous. Nous sommes toujours pris dans un processus de formation culturelle. La culture n'est pas une affaire d'ontologie ou d'être, mais bien de devenir. (Hall, 2013 : 89)

« [I]f whites only knew how black they really were »... Dans cette évocation, Ralph Ellison souligne ainsi l'illusion de la pureté culturelle et de l'unidirectionnalité du processus d'hybridation culturelle. Il signifie la multitude dont chaque individu est fait, sa complexité constituante, le positionnant dans une confluence identitaire à des degrés différents de marginalité. Comme Brenda Dixon-Gottschild fait apparaître l'euphémisme de la singularité « américaine » par la mise en évidence de son africanité, j'ajouterai également que la culture de la modernité est en quelque sorte « hantée » par son hybridité constituante. Selon Homi Bhabha, l'hybridité est :

un ambigu et angoissant moment de transition qui accompagne tout mode de transformation sociale qui a fait le deuil de la transcendance et de la joyeuse complétude. (...) [Elle] met avant tout en scène (...) des dissonances de pouvoirs ou de positions qu'il nous faut affronter, de même que des valeurs, éthiques ou esthétiques, qui, si elles doivent bien être traduites, transcendent toujours le processus même de leur traduction. ((Bhabha, 1997) cité par (Hall, 2013 : 82)).

### **2.2.3 Pertinence de la notion d'« appropriation culturelle »**

C'est bien dans ce processus de « traduction » du sens que repose toute la question de l'appropriation culturelle ou de la reconstruction historique d'une danse d'origine marginalisée

---

<sup>23</sup> La description de l'« origine » de Hall entretient une relation d'affinité proche avec la conception de la modernité par un penseur tel que Walter Benjamin qui écrit lui-même en 1928 : L'origine, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert. (...) Par conséquent, l'origine n'émerge pas des faits constatés, mais elle touche à leur pré- et post-histoire. (Walter BENJAMIN. *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, [1928] 1985, p. 43-44.)

par une population dominante, incorporée dans la matrice de l'idéologie impériale, postcolonialiste et racialisée. Le passé est lui-même une fabrique de l'imaginaire collectif, une réinvention bénéficiant de ce même processus d'autorité stabilisant sur la connaissance, sur la vérité, sur sa neutralité et ses rapports d'exclusion. Il ne s'agit donc pas de clamer une vérité marginale comme une vérité plus authentique qu'une autre, mais bien de mesurer le récit historique à la hauteur de son pouvoir hégémonique et inégalitaire. La « forme culturelle », du Lindy Hop et des danses Jazz dans les cas qui nous intéressent, n'est pas fondamentalement en question, même si ces formes peuvent être appauvries par les limitations de cette traduction, par uniformisation et standardisation. Il s'agit davantage de mettre en évidence les conséquences réelles que cette traduction dans le discours produit sur l'expérience vécue des populations différenciées par des rapports structurels de pouvoir et de domination, c'est-à-dire dans ce qui constitue leur existence sociale dans une plus large mesure. La culture ne fait sens que quand elle permet d'interagir avec le monde et d'en produire un discours. Et le discours sur la « joie » du Jazz ne peut donc se satisfaire d'un discours positif sur sa réalisation. L'appropriation culturelle est un déplacement du point de vue à partir duquel on regarde la culture, et, dès lors, la culture devient « blanche » dans toutes ses réalités matérielles. Selon Perry A. Hall :

Although some African-American artists have been able over the years to improve on the legacies of those earlier creative but tragic figures, the involvement of whites, as consumers, performers, and owners, with forms of Black music has the result of keeping that number low and of rewarding, in several senses of that term, white appropriation more than Black innovation. Moreover, as the innovations become dissociated from the experiential context from which they arise, they begin to lose their functions as statements of affirmation and humanity relative to those contexts. (Hall, 1997a : 49)

Si l'on prend au sérieux le récit de la modernité, sa physicalité impérialiste, génocidaire, esclavagiste et totalitaire théorisée par Adorno, Horkheimer, Arendt, Hall, Gilroy ou Bhabha cités ici — ce qui est sans compter toute la littérature sur le colonialisme d'occupation blanche dans le contexte qui concerne spécifiquement la conquête territoriale, la dépossession et l'ethnocide des populations autochtones — il semble impératif de prendre également au sérieux les prétentions de plaisir vertueux, les sous-cultures fondées sur l'exceptionnalisme de la bonté et de la liberté, situées dans une position de renforcement de l'idéologie progressiste multiculturaliste, majoritaire et blanche. Tout optimisme du progrès et des forces progressistes

réveille le soupçon dira Walter Benjamin, pour ne pas trahir la mémoire des victimes, de tous « les damnés de la terre » (Fanon, [1961] 1997). Dans *Le concept d'histoire*, il écrit en 1940 :

Tous ceux qui à ce jour ont obtenu la victoire, participent à ce cortège triomphal où les maîtres d'aujourd'hui marchent sur les corps de ceux qui aujourd'hui gisent à terre. Le butin, selon l'usage de toujours, est porté dans le cortège. C'est ce qu'on appelle les biens culturels. Ceux-ci trouveront dans l'historien matérialiste un spectateur réservé. Car tout ce qu'il aperçoit en fait de biens culturels révèle une origine à laquelle il ne peut songer sans effroi. De tels biens doivent leur existence non seulement à l'effort des grands génies qui les ont créés, mais aussi au servage anonyme de leurs contemporains. Car il n'est pas de témoignage de la culture qui ne soit en même temps témoignage de barbarie. Cette barbarie inhérente aux biens culturels affecte également le processus par lequel ils ont été transmis de main en main. C'est pourquoi l'historien matérialiste s'écarte autant que possible de ce mouvement de transmission. Il se donne pour tâche de brosser l'histoire à rebrousse-poil. (Benjamin, 2000 : 432-433)

S'inspirant de ces fondements historiques de la modernité articulés par Benjamin, Gilroy revendique aussi le « recours à la mémoire de l'esclavage comme moyen d'interprétation » (Gilroy, [1993] 2010 : 89). Selon lui, toutes les valeurs de la rationalité occidentale (rationalité, autonomie, réflexion, subjectivité, pouvoir, liberté...) doivent être repensées à la hauteur de leur complicité avec cette « terreur raciale ».

Dans une lutte de « positionnalité » entre le centre et la périphérie, comme le suggère la problématique de l'appropriation culturelle, il est important de pouvoir nommer ce qui passe comme universel, désincarné, transcendant, de rendre visible ce qui se prétend neutre, de l'examiner dans sa spécificité, dans son caractère lui-même racialisé et de l'identifier dans ses cultures institutionnelles (Puwar, 2004 : 135). L'idée d'appropriation culturelle questionne ce que Nirmal Puwar nomme « l'invasion de l'espace » et comment cet espace permet le confort de certains corps ou rehausse le sentiment d'inconfort d'autres corps (*to be out of place*), ceux qui en sont, et ceux qui n'en sont pas. La violence de l'appropriation culturelle d'une culture minoritaire par une culture majoritaire est sa capacité à transformer l'espace du familier en un espace où l'on ne se sent plus « à sa place », de devenir en quelque sorte « étranger à soi-même », là où l'espace du confort est déjà limité. La « phénoménologie de la blancheur », comme signe de privilège, est dans une certaine mesure, pour Sara Ahmed, la possibilité de s'attendre à tout instant à se sentir à sa place. L'appropriation culturelle est le pouvoir de prendre, de traduire et de convertir l'espace culturel sans percevoir de contradiction, ou se sentir affecté par sa transformation.

When we describe institutions as « being » white (institutional whiteness), we are pointing to how institutional spaces are shaped by the proximity of some bodies and not others (...) In other words, whiteness may function as a form of public comfort by *allowing bodies to extend into spaces that have already taken their shape*. Those spaces are lived as comfortable as they allow bodies to fit in; the surfaces of social space are already impressed upon by the shape of such bodies. (Ahmed, 2007 : 157-158)

La blancheur ne se résume pas à la couleur de la peau, et cette blancheur peut s'acquérir sans la représenter en surface, par l'immédiateté de l'apparence. Elle désigne ce qui, par répétition, par « institutionnalisation », a établi un consensus autour des attitudes admises par la majorité dominante (et qui existe concrètement dans l'incarnation de la normativité blanche et masculine, hétéronormative, dans un corps bien portant, etc.), et à paraître « de ce monde » (*wordly*), une existence intelligible par le plus grand nombre. Une « diversité » en surface peut cohabiter et s'évanouir dans le décor sans perturbation de la norme dominante. La transformation est toujours vue sous le signe de l'amélioration positive, où la diversité est un acte de « bonne pratique », et non comme un acte de résistance négative où tous les corps sont exposés à leur perturbation, à perdre le contrôle. Le pouvoir de « faire de la place », de l'inclusion, reste cadré par l'entendement propre de la blancheur, et sa capacité à voir et à entendre le racisme de sa position. Le moment où ce même corps de la diversité se démarque, se différencie, devient « hypervisible », inconfortable, *objet* de perturbation est le véritable moment politique, du défi d'un monde *en commun*. C'est le moment où par la mise en évidence de la différence de l'Autre, l'altérité de la neutralité dominante se rend elle aussi visible à la perception. C'est le moment d'une possible « pluralité » — une des valeurs centrales de la liberté dans la pensée politique d'Arendt que je mobiliserai au cœur de l'analyse — où, par la rupture du *statu quo* (de ce qui fait système, de l'institutionnel, de la répétition immobile), les êtres humains créent activement leur réalité et façonnent collectivement un nouvel ordre social. Selon elle, la liberté n'offre aucune garantie et ne se possède pas. Elle est le résultat d'une volonté collective de vivre ensemble dans une ouverture constante à la nouveauté, à la transformation, au pardon — à la possibilité de libérer l'individu de ce qu'il aura fait sans savoir —, et de dépasser constamment les obstacles posés à la relationnalité. Comme l'écrit Desmond Tutu, archevêque anglican sud-africain, avec une impressionnante sagesse à propos de la fin de l'Apartheid en Afrique du Sud :

[N]one of us possess a kind of fiat by which we can say, « Let bygones be bygones » and, hey presto, they then become bygones. Our common experience in fact is the opposite—

the past, far from disappearing or lying down and being quiet, has an embarrassing and persistent way of returning and haunting us unless it has in fact been dealt with adequately. Unless we look the beast in the eye we find it has an uncanny habit of returning to hold us hostage. (Tutu, 1999 : 28)

C'est cette tension entre les « mondes » différenciés de la sous-culture contemporaine du Lindy Hop, ses discours, ses représentations, ses espaces, ses inconforts et ses ruptures de sens, que le travail critique tentera ici de mettre en évidence.

## **2.3 Questions et rupture dans les définitions**

### **2.3.1 Scène et communauté culturelle**

Au fil du texte, la sous-culture contemporaine des danses Jazz et du Lindy Hop sera abordée en termes de « scène culturelle » et de « communauté ». Issues du langage même de la sous-culture, ces expressions existent aussi dans la théorie culturelle. Par sous-culture, on entend ici une culture et une économie culturelle produites et partagées par un cercle d'initiés relativement réduit, et qui maintient et entretient l'idée d'une certaine autonomie de définition d'elle-même par rapport aux courants médiatiques et institutionnels dominants. La relation de cette sous-culture au système social plus large reste à examiner, mais ne relève pas, dans le cas du Lindy hop, d'une expression marginale ou dominée, contrairement à d'autres sous-cultures dites souterraines, *underground*, déviantes ou contestataires comme les sous-cultures de jeunes issus de milieux ouvriers qui ont fait la renommée des études culturelles (Clarke et al., [1975] 2005). La sous-culture du Lindy Hop existe plus souvent « en parallèle », comme culture spécialisée d'une classe économique relativement aisée, développant son propre système de fonctionnement et de solidarité interne, son langage, ses codes, ses mythologies, ses pratiques, avec parfois une organisation économique alternative et « bohème », aux frontières de la légalité.

Dans ce cadre, les concepts de scène et de communauté impliquent des considérations sur une politique culturelle et économique en contexte national et transnational circonscrit dans une mobilité accrue des populations et une circulation globale des formes culturelles. Will Straw conçoit cette « diaspora culturelle » — créant des liens d'influence et de solidarité transnationaux — comme une force à la fois concurrente et intrinsèque à la globalisation



économique et institutionnelle (Straw, 1991 : 369). La spécificité des contextes nationaux reste fondamentale à l'analyse des économies, rhétoriques et idéologies politiques des danseurs. Mais, comme décrit jusqu'ici, ces contextes et formations culturels sont aussi dépendants de ce que Edward Saïd appelle un « système d'articulation de plus en plus universel » (Saïd, 1990 : 8), système par lequel le monde s'unifie (s'universalise) en un réseau (articulations) de relations (de connaissance et références culturelles, symboliques...) extrêmement complexe et multidimensionnel. Le travail qui s'impose est de parvenir à restituer et retracer ces forces particulières dans les forces plus générales.

Concrètement, l'idée de scène met en avant le caractère organisé et économique de la production culturelle. Elle repose sur l'idée que la sous-culture de la danse est soutenue par des institutions capables de créer une certaine structuration de ses activités, avec ses modes de communication, son organisation sociale ainsi que ses hiérarchies, ses processus et ses secteurs de professionnalisation, ses processus d'interaction, de différenciation, de développement réciproque et d'alliance avec d'autres scènes culturelles (Straw, 1991 : 373). Ces scènes peuvent maintenir une certaine spécificité locale, située dans une historicité culturelle, institutionnelle, économique et politique nationale particulière, tout en maintenant une interdépendance avec un plus grand ensemble d'alliances transnationales plus ou moins développées.

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. Ces communautés sont le produit de contextes de développement d'un lien social, d'une identification, d'une inclusion dans une collectivité plus ou moins grande — que ce soit à l'échelle d'une association, d'un commerce ou d'une école, d'une ville, d'un pays, ou de toute autre délimitation géographique, linguistique, virtuelle ou relative à un événement régulier (un camp, un festival...). Cette collectivité forme une institution culturelle capable de se structurer autour d'un langage, d'un imaginaire, d'une entente tacite de valeurs et de croyances, de mythologie partagées (une idéologie) pour affirmer un entre-soi plus ou moins cohérent ou contesté d'amateurs et de connaisseurs de la culture. Une collectivité globale, identifiée dans ses interactions transnationales, peut se relier à travers ses différenciations internes. La

description des communautés Zine par Stephen Duncombe semble remarquablement s'appliquer à celle du Lindy hop :

It allows people the intimacy and primary connections they don't find in a mass society; but with none of the stifling of difference that usually comes with tight-knit communities. This type of association has long been the dream of anarchism, parallels the hopes of multiculturalism, resonates with the virtual community of the Internet, and describe the ideal of the place that is bohemia. (Duncombe, [1997] 2005 : 535)

### **2.3.2 Jazz authentique/vernaculaire/original/traditionnel... : Une dénomination problématique**

Entre autres processus diversifiés de l'appropriation culturelle des danses Jazz, l'un d'eux concerne notamment son appellation. Dans le savoir majoritaire, institutionnel, académique, les danses « Jazz » se réfèrent habituellement aux danses scéniques du Modern Jazz (fusion entre autres danses Jazz, Moderne, Ballet, et des danses dites « ethniques »), popularisées notamment par les succès de chorégraphes tels que Jack Cole (*Cover Girl, Gentlemen Prefer Blonds...*) ou Bob Fosse (*All That Jazz, Cabaret...*) sur les scènes de Broadway, et des comédies musicales comme *West Side Story* (Robbins et Wise, 1961). Cependant, d'après Bill Siegenfeld, le « Jazz » de la danse n'entretient plus aucune relation avec la musique :

Very simply, in the current generation of jazz dance artists, swing appears not to figure at all as a necessary ingredient of creative practice. Indeed, the denial of this characteristic is so prevalent in the dance field that, with rare exception, classes in jazz dance are not taught to swing accompaniment. (Siegenfeld, 2014a : 18)

Les danses Jazz dans leur rapport spécifique à la musique du Jazz sont réapparues dans le discours officiel grâce à la parution de l'ouvrage de Jean et Marshall Stearns *Jazz Dance*, ou le documentaire de Mura Dehn cités plus tôt (Dehn, [1987] 2008, Stearns et Stearns, [1968] 1994), deux des documents fondateurs de la sous-culture contemporaine de la danse, mais aussi de nombreuses recherches académiques. Pour les Stearns, le choix de l'intitulé « Danse Jazz » — où le qualificatif « vernaculaire » est déplacé dans le sous-titre de son ouvrage — cherchait à étudier la partie dansée du Jazz et de souligner l'importance de la qualité rythmique spécifique de la danse et de sa musique. Le « véritable » danseur de Jazz incorpore toujours, selon eux, un élément rythmique syncopé. Pour se distinguer des danses Jazz (modernes), l'appellation oscille aujourd'hui entre « Jazz Authentique », « Jazz Vernaculaire », « Danse Jazz », « Danse Swing », « Jazz Original », « Jazz Traditionnel », « Jazz Swing » dont

l'usage varie parfois de façon arbitraire d'un auteur à un autre, qu'il s'agisse d'un témoignage oral (Etta Dixon, une danseuse octogénaire du club new-yorkais *Swing 46* s'identifie comme danseur de Swing), d'une autobiographie d'un danseur (Cholly Atkins utilise le terme « Authentic Jazz Dance »), de l'appellation d'une troupe de danse<sup>24</sup>, ou d'une publication académique<sup>25</sup>. D'après Harri Heinilä, une connotation négative du terme « Jazz » dans les années 1920 aurait motivé les artistes à se décrire par leur danse de spécialité (*eccentric dancer, chorus dancers, rhythm tap dancer...*) (Heinilä, 2016 : 53). Dans le langage commun de la sous-culture du Lindy Hop, les termes « Jazz Vernaculaire » ou « Jazz Authentique », « Solo Jazz », voire « Jazz Roots »<sup>26</sup>, signifient quasi exclusivement la forme individuelle de la danse, alors que dans son contexte social d'émergence, la danse passait avec fluidité d'une situation (par contact physique en couple) à une autre (sans contact physique) sans réelle distinction. D'après la description donnée par celui qui, selon lui-même, aurait initialement nommé le « Lindy Hop », George Snowden<sup>27</sup>, la danse se définit par cette double qualité :

I got tired of the same old steps and cut loose with a breakaway. Anything you could dream up was okay for the breakaway, you tried all kinds of things. Everybody did the same starting step, but after that, look out, everybody for himself. (George Snowden cité par (Stearns et Stearns, [1968] 1994 : 323))

Stearns ajoute :

[T]he Breakaway is a time-honoured method of eliminating the European custom of dancing in couples, and returning to solo dancing—the universal way of dancing, for example, in Africa... (Stearns et Stearns, [1968] 1994 : 324)

Toutefois cette distinction se retrouve parfois avec une certaine ambiguïté du sens dans le récit des danseurs de l'époque. Le « swing » de la danse s'est aussi éloigné de sa composante musicale, où le West Coast Swing autant que les danses sociales « Swing » africaines-

---

<sup>24</sup> Parmi les exemples les plus fameux, le *Traditional Jazz Dance Company* de James Berry et Mura Dehn, le *American Authentic Jazz Dance Theatre* de Pepsi Bethel et le *Mama Lou Parks Traditional Jazz Dance Company* de Louise « Mama Lou » Parks Duncanson.

<sup>25</sup> Pour une recherche historique de l'usage du terme « Jazz dance » voir : HEINILÄ, *An Endeavor by Harlem Dancers to Achieve Equality – The Recognition of the Harlem-Based African-American Jazz Dance Between 1921 and 1943*, p. 43-70.

<sup>26</sup> Terme commercial adopté par des danseurs surtout en Europe, et particulièrement en France, avec la popularité du festival de danses Jazz individuelles, *Festival Jazz Roots*, organisé par l'association *Brotherswing* à Paris.

<sup>27</sup> Voir informations supplémentaires sur Snowden et les récits d'émergence du Lindy Hop chapitre 6.2.2.

américaines comme le DC Hand Dancing ne sont pas dansées sur la musique Swing des *Big Bands*, mais se revendiquent de la même généalogie remontant au Lindy hop.

La pertinence d'une distinction dichotomique entre danse sociale, populaire ou « vernaculaire » — qui signifie dans son sens étymologique « ordinaire », « de tous les jours » — et les danses scéniques et chorégraphiques peut aussi être contradictoire considérant la place prise par ces danses sur les différents circuits professionnels de l'époque, depuis les théâtres de ménestrels raciaux (*minstrel shows*), les spectacles de Vaudeville et autres productions de l'*entertainment* américains. Ainsi, l'emploi même du terme « vernaculaire » par les Stearns a provoqué de nombreuses critiques (DeFrantz, 2002, Emery, 1981, Heinilä, 2016, Monaghan, 1997/1998). Produites sur les petites (nightclubs) comme sur les plus grandes scènes de théâtre (*Carnegie Hall, Broadway*) des métropoles, elles représentent aussi un des éléments lucratifs principaux des productions cinématographiques de l'ère du Swing (dont les *musicals*). Qu'est-ce qui justifie alors l'appellation « traditionnel » ou « vernaculaire », et quand est-ce que le niveau d'entraînement, d'élévation, de prouesse, d'innovation créative peut-il définir l'extra-ordinaire d'un art créé par « le peuple », demande DeFrantz (DeFrantz, 2002 : 13) ?

Si les concepts d'« authenticité » ou de « traditionnel » contiennent des connotations desquels je souhaite m'éloigner pour des raisons déjà longuement exposées jusqu'ici, la qualité « vernaculaire » de la danse, comme processus d'hybridité constituante de sa production, maintient selon moi une pertinence appréciable. Selon la définition donnée par Ralph Ellison dans *Going to the Territory*, la préoccupation des critiques de ce terme n'a pas lieu d'être :

I see the vernacular as a dynamic *process* in which the most refined styles from the past are continually merged with the play-it-by-eye-and-by-ear improvisations which we invent in our efforts to control our environment and entertain ourselves. (...) In it the styles and techniques of the past are adjusted to the needs of the present, and in its integrative action the high styles of the past are democratized. (...) [T]here is no necessary contradiction between our vernacular style and the pursuit of excellence. (...) And while the vernacular is shy of abstract standards, it still seeks perfection in the form of functional felicity. (...) [W]herever we find the vernacular process operating we also find individuals who act as transmitters between it and earlier styles, tastes, and techniques. In the United States all social barriers are vulnerable to cultural styles. (Ellison, [1986] 1995 : 139-141)

La qualité vernaculaire de la danse est définie par de nombreux auteurs par sa qualité improvisée et par la démonstration d'une connaissance approfondie et d'un usage créatif du continuum des traditions (Dixon Gottschild, 1990, 1996, Jackson, 2001, Malone, 1996)<sup>28</sup>. La dichotomie entre improvisation et chorégraphie, qui a aussi servi à distinguer les arts majeurs des arts mineurs (voire « primitifs »), est elle-même remise en question selon que l'on puisse apprécier la maîtrise de la composition « sur le moment », le processus complexe de la pensée et du mouvement (Jackson, 2001 : 43-44).

Dans un effort de clarté sémantique, je reprendrai la simplicité de l'expression de Billy Siegenfeld « If Jazz Dance, Then Jazz Music! » (Siegenfeld, 2014a). Sans rejeter la notion de danse vernaculaire, je privilégierai donc le terme « danses Jazz », sans autre connotation que sa relation à la musique, pour définir les formes de danses d'origine africaine-américaine (en couple, individuel ou collectif) dansées sur la musique Jazz, et ainsi tenter de contribuer à une rupture avec l'évidement de la signification des termes employés. Cet usage semble être accepté par un nombre croissant de chercheurs inclus dans la publication collective intitulée *Jazz Dance : A History of the Roots and Branches* (Guarino et Oliver, 2014).

### 2.3.3 Résurgences et mythologies

Une autre de ces ruptures concerne également la notion même de « résurgence culturelle ». La sous-culture du Lindy Hop et des danses Jazz, aussi appelé sous-culture du Swing, est représentée dans le sens commun et admis comme une « renaissance » culturelle (*revival*), comme une redécouverte d'une culture révolue, disparue, et appartenant à une époque distincte. Ainsi, contrairement à la littérature sur les danses Jazz comme élément d'un continuum d'une tradition culturelle plus large, le Lindy Hop et son récit populaire officiel apparaissent dans le paradoxe perpétuel du recommencement et de l'origine, délimité par un

---

<sup>28</sup> Sur cette question, voir aussi la thèse de Samantha Carroll sur la scène contemporaine de danse à Melbourne, dont le premier chapitre se consacre à l'analyse des danses vernaculaires africaines-américaines comme discours incorporé, et leur valeur comme « discours public » : un processus de transmission de connaissance et un forum de négociation et de partage d'idées sur l'identité individuelle et collective. (Samantha Jane CARROLL. *Hepfidelity : Swing Dance and the Role of Digital Media in Embodied Practice*, Thèse de doctorat, La Trobe University, 2006.)

cadre temporel. Sans ambiguïté, le célèbre danseur de Claquettes, Cholly Atkins, écrit dans son autobiographie :

What I mean by « authentic jazz » is what they basically now call street dancing—things that black neighbourhoods came up with. We've been doing those moves for a thousand years! (Atkins et Malone, [1983] 2001 : 197)

Cette conception mythologique de l'histoire est basée sur une historiographie publique, médiatique, institutionnelle, commerciale, où la culture est définie par sa visibilité et son accessibilité à une consommation de masse. Or la culture est aussi une production de la sphère privée, particulière, de l'entre-soi communautaire, où se transmettent des traditions, des savoir-faire minoritaires et marginaux. Dans l'article « Has Swing Dance Been Revived? », Terry Monaghan et Mo Dodson proposent l'expression « résurgence de *l'intérêt* du Swing », voire « résurgences *périodiques* d'intérêt » (Monaghan et Dodson, 2000 : 317), pour rendre compte également des ruptures générationnelles et des différenciations culturelles au sein même du mouvement de résurgence observé ces trente dernières années dans un réseau culturel spécifique. Toutefois, la notion de « résurgence » s'affirme aussi en relation à une volonté de faire reconnaître la valeur des danses Jazz, considérées avec mépris par les institutions culturelles comme on vient de le voir. Monaghan ira aussi loin que de parler en termes de « substitution » culturelle (Monaghan, 2002 : 33), étant donné le monopole de la signification du Lindy Hop conquise par les scènes culturelles interconnectées de la danse au niveau global, au détriment de la signification donnée par ses précurseurs.

En effet, contrairement à la croyance populaire établie sur la base d'une rhétorique dominante, les danses Swing ni les danses sociales de couple n'ont jamais disparu au sein des communautés africaines-américaines, mais leurs espaces d'existence et d'évolution se sont relocalisés à l'ombre des médias de masse. Leurs pratiques populaires ont quitté les scènes publiques pour se privatiser, se diversifier, se spécialiser et se marginaliser de la fabrique de l'histoire officielle. Avec le déclin du Swing, son omniprésence culturelle nationale, l'Amérique blanche a peut-être cessé de se représenter par la danse, mais selon Jacqui Malone, il en est tout autrement pour les autres communautés culturelles :

African Americans, however, filled that public dance void of the forties by continuing to dance at rent parties, family gatherings, and any other occasion that offered even the slightest opportunity to « get down ». Bop or no bop, blacks found there to be sufficient bands around that continued to lay down a steady, danceable beat. (Malone, 1996 : 117)

Les formes caractéristiques du Lindy Hop et des danses Jazz ont été préservées, transmises et transformées au rythme de nouvelles tendances musicales. En témoigne, l'incroyable richesse et diversité des danses de couple africaines-américaines qui se sont développées après le Lindy Hop, telles que le Chicago Steppin', le Houston Two Step, le Detroit Ballroom, le Dallas Fort Worth Swingout, le Kansas City Two Step, le DC Hand Dancing... Elles forment une multitude de danses Swing régionales, et identifiées comme telles, inconnues de la majeure partie des danseurs de Lindy Hop contemporains qui se revendiquent pourtant de la même généalogie. Mais plus significativement, le Lindy Hop et les danses pratiquées sur la musique des *Big Bands* de Swing ont continué à être dansées dans leur forme originale, dans l'espace privé des *house parties*, à l'occasion de concerts ponctuels et isolés, mais aussi sur scène, avec l'effort de préservation et de perpétuation de quelques groupes de performance, comme on le verra plus précisément dans le chapitre suivant. Or l'histoire officielle, définie par l'économie culturelle de masse, situe le désintéressement des danses de couple (après le Rock'N'Roll) à l'avantage du Motown, du Funk, du Disco et du Hip Hop, tournées davantage sur l'innovation de danses individuelles — à l'exception peut être de la popularité du Hustle dans les années disco des années 70<sup>29</sup>, qui marque le début de la résurgence d'intérêt qui nous concerne.

Néanmoins, pour Paul Gilroy, la marginalisation progressive de la danse, comme signifiant culturel sociopolitique inscrit dans l'espace public, s'observe dans la culture populaire noire elle-même, où la marginalisation est aussi la condition d'un sous-réseau de consommation ethnique. Les espaces de résistance sont conquis par ces mêmes logiques de rationalité du capital :

We need to comprehend how the growing marginalisation and possible retreat of dance may have meshed with the privatisation of black vernacular culture: the decay of its precious oppositional public institutions and the growth of those corrosive individualisation effects that mark the novel patterns in which counter-culture becomes something that is consumed rather than simply used. (...) Instead of taking our place in the circle of the dance where subordination was ambivalently enacted, transcended and transformed into the compensatory agency that flowed from exer/orcising power in a very

---

<sup>29</sup> Sur la contribution de Dunham à la connaissance sur les danses Jazz, voir : CORBETT, "Katherine Dunham's Mark on Jazz Dance."

limited space, we are invited to consume particularity just like any other commodity.  
(Gilroy, 1997 : 22)

Gilroy décrit une biopolitique renouvelée du corps noir dans l'économie néolibérale, davantage centrée sur l'exploitation de sa performance physique (sport), sur la démonstration d'une masculinité exacerbée et sur le culte et la consommation de l'identité. Elle constitue une exploitation de l'« espace de la blancheur » pleinement appropriée par notamment le *Gangsta Rap* analysé par bell hooks<sup>30</sup> qui serait, selon elle, une célébration du monde matériel et des valeurs instituées par le patriarcat capitaliste suprémaciste blanc, quitte à se voir essentialisé en retour (hooks, 1992 : 137). Si la critique féministe du sexisme et de la misogynie déployée dans tout aspect de la culture populaire reste profondément pertinente, l'importance, pour le critique, est aussi d'identifier ces espaces à leur propre place (incluant les consommateurs, les producteurs) pour ne pas jouer le jeu d'un essentialisme de façade qui ne fait que reproduire le point de vue déjà dominant.

## 2.4 Problématisation de la recherche

Le cadre théorique et conceptuel ainsi posé, la problématique de cette recherche se formulera ainsi :

Les scènes de danses Jazz jouissent aujourd'hui d'une certaine prospérité économique, et la production de savoir sur la danse se diffuse à une échelle globale d'une économie et des valeurs néolibérales, par l'acquisition de plus en plus rapide et démocratique d'un savoir-faire spécialisé et d'une expertise professionnelle. La danse a de plus en plus tendance à se représenter par sa forme esthétique et la codification de sa technique. La sous-culture du Lindy Hop se revendique néanmoins d'une affinité directe avec ses précurseurs, dans une tentative continue de traduction, de reconstitution et de reproduction d'un « esprit » d'antan, par le reflet de ses mouvements distinctifs, de ses décors et de sa philosophie présumée. Les origines africaines-américaines de la danse sont collectivement réaffirmées et représentées par divers modes de communication et de signification. Les figures emblématiques de cette culture, le *Savoy Ballroom* de Harlem et une poignée de ses danseurs d'élite, ambassadeurs de la

---

<sup>30</sup> L'orthographe du nom écrit en minuscule est un choix de hooks elle-même.



reconfiguration contemporaine de la culture, canalisent certaines des valeurs centrales de l'éthos moral de la sous-culture : la communauté hospitalière, la participation collective et la joie, comme forme de liberté et d'émancipation individuelle. Si aucune de ces valeurs ne constitue en soi une problématique critique fondamentale — elles prennent au contraire l'apparence de valeurs généralement désirables, de « bonnes pratiques » —, le processus d'appropriation n'en constitue pas moins une violence symbolique significative, car elle donne un nouveau sens à la danse, à son expression et à sa politique, à partir du point de vue dominant qui ignore sa propre mythologie raciale. C'est cet éthos culturel, comme idéologie d'une culture investie depuis l'espace incontesté de la norme majoritaire, que je proposerai d'analyser ici.

L'élaboration d'une transculturalité critique des danses Jazz est la nécessité de questionner, d'identifier, de mettre en évidence et de tenter de transformer l'institution de nouvelles normativités sociales et culturelles qui perpétuent des logiques d'inintelligibilité, d'invisibilisation, de mise à l'écart. Elle sera l'étude de la phénoménologie de la danse comme lieu d'institutionnalisation d'une phénoménologie de la blanchité (ce qui forme le corps, autant que l'esprit et l'espace qu'il habite), un espace multidimensionnel et hégémonique où le corps noir ne retrouve plus sa place alors même qu'il est rendu hypervisible par sa qualité d'icône. Cette phénoménologie du visible et de l'invisible prendra la forme d'une étude sémiotique de la représentation contemporaine des danses Jazz et de leurs origines culturelles dans une analyse critique de la mise en scène, de l'organisation sociale et du discours — les mondes du Lindy hop — fondés sur une volonté de savoir de la danse dans deux entreprises commerciales de transmission et de diffusion de connaissance afrocentrée : un festival de danse suédois et une école de danse québécoise.

En contraste à cette lecture de l'idéologie dominante menant sa propre politique de la joie, une attention sera portée sur une auto-définition située et contextualisée des Anciens, par une recherche de restitution de leur voix dans les conditions politiques de leur expression. Cette démarche est motivée par une volonté de faire dialoguer leurs expériences avec celles de leurs contemporains, largement approfondies dans la littérature africaine américaine de l'époque, plutôt que de la maintenir dans un état de traduction, interprétée dans le contexte de leur énonciation, devant l'auditoire de la communauté de danseurs contemporains. Ces

témoignages d'histoire orale — attribuée à la politique de leur propre temps — viendra soutenir l'acte d'interpellation engagé et adressé directement à la sous-culture contemporaine par une poignée de femmes noires, provoquant une rupture du sens et une perturbation de l'espace culturel par leur discours critique et politique. Elles sont les révélatrices d'un malaise dans la joie et dans l'idéologie progressiste de la culture, où les mondes normatifs de la danse sont analysés à la hauteur de leur appropriation culturelle et de l'illusion de l'équivalence des existences affectives, incorporées, culturelles et politiques du Jazz.

Centrant la postcolonialité constitutive de la modernité, et malgré son extrême violence, l'hybridité ouverte de la danse invite néanmoins à la participation sans concession, à partir de sa propre place située dans le « cercle de la danse », aussi connu sous la forme rituelle du *Ring Shout*. Dans une proposition d'approche contre-hégémonique de la danse, une démarche réflexive sera présentée afin de composer une méthodologie pédagogique — basée sur le concept de tradition, car rien ne naît *ex-nihilo* — où le devenir antiraciste de la danse (le devenir de sa tradition et de sa multitude contre tout discours d'authenticité) reste fondamentalement indéterminé. Cette méthodologie aura pour objectif d'inviter l'individu et le collectif à prendre conscience de leur propre altérité, distincte de celui d'un autre, et à intérioriser la tradition située du Jazz tout en se distançant, comme le propose Mark Franko, de son apparence, de sa représentation préconçue et stéréotypée. Parce qu'il ne peut jamais se satisfaire de sa simple répétition (où la reproduction serait finalement un échec de participation), le langage du Jazz et son hybridité constituante contiennent en eux-mêmes les forces de leur subversion. La responsabilité critique est de travailler à entretenir cette habitude à l'inconfort de son propre espace, pour le mettre au défi de la multitude constitutive du monde, et de toujours se confronter à son devenir. Il ne s'agit donc pas de « faire de la place » à l'altérité, mais par l'expérience du Jazz, de devenir « étranger à soi-même », pour s'engager plus librement dans l'espace d'un monde en commun. Je suivrai en cela la confiance de Stuart Hall, sans excès d'idéalisme, en proposant que les productions culturelles, l'art, « les forces diffuses » et incontrôlables qui « échappent au système mondial actuel » (Alizart et al., 2007 : 91) présentent une porosité (une lutte de sens plus égalitaire) d'où peut naître une possibilité de la nouveauté et de la pluralité. C'est au niveau du microcosme de l'espace humain non systématique que l'esprit peut s'ouvrir à un souci politique du monde — ce qui nous constitue

en tant que membres d'un monde en commun —, dans l'épreuve du temps et de la réflexivité quotidienne. L'espoir se trouve dans la rencontre, dans la possibilité de voir l'autre, comme on se voit soi-même, situé, de l'autre côté du cercle de la danse.

## **2.5 Danser le Jazz à partir d'une connaissance située : Mise au point épistémologique**

Perhaps we are able to see only that which we are prepared to see, and in our culture, the cost of insight is an uncertainty that threatens our already unstable sense of order and requires a constant questioning of accepted assumptions. (Ellison, 1943 : 301)

Partant d'un objet aussi incorporé et interprétatif que la danse, il semble important de réitérer la question du rôle du chercheur sur son terrain, pour rendre visibles les conditions de sa production de savoir. Dixon Gottschild questionne en introduction à son essai *Diggin' the Africanist Presence in American Performance*:

But what is the game, and how is it played? The significant points are: What is the text? Who is doing the documentation? From whose perspective? By whose criteria? And what is being recorded? When the dominant culture oversees these processes, the results are almost predictable. If language is the exercise of power, and the act of naming is an act of empowerment, then what is not named, or misnamed, becomes an impotent backdrop for someone else's story. (Dixon Gottschild, 1996 : 5)

### **2.5.1 La théorie du point de vue, une épistémologie féministe de la connaissance**

La théorie du point de vue (ou *standpoint theory*) semble à mon sens l'approche la plus à même à répondre à ce type de problématique de la recherche et d'inintelligibilité épistémologique. En l'occurrence, l'activisme scientifique situé des chercheurs africains-américains témoigne de la nécessité académique de développer des objets de recherche et des méthodologies centrés sur le point de vue des personnes et des groupes marginalisés en tant que producteurs de connaissance. Centrer cette littérature, c'est aussi révéler des aspects de la réalité qui ont été dissimulés par les approches sociologiques plus conventionnelles. Selon la théorie du point de vue, le désintérêt d'un objet de recherche ou la difficulté de le déchiffrer selon ses propres codes relèvent non pas simplement d'une carence scientifique ou méthodologique, mais dépendent plus fondamentalement des conditions mêmes de production de connaissance construites à l'intérieur de matrices de domination. Par divers courants

théoriques et méthodologiques, l'épistémologie féministe a démontré la collaboration implicite de la connaissance et de l'activité de connaissance. S'il y a un objectif de connaissance vraie et idéale, il est toujours médié par un acte social et situé de connaissance, en particulier quand il s'agit de produire une connaissance sur une réalité sociale.

Cette approche n'est pas éloignée de la sociologie interactionniste de George H. Mead selon lequel la position sociologique particulière de l'individu lui donne un point de vue situé sur la connaissance et sur la réalité. Tout individu est né quelque part. Il n'y a pas d'être sans monde, sans déjà-là, sans relation ou sans mémoire. Sa définition classique de la socialisation pose donc déjà les jalons d'une connaissance différenciée. Selon Mead : « Le "soi" se développe à partir d'un processus social qui implique d'abord l'interaction des individus dans le groupe, ainsi que la préexistence de ce groupe. » (Mead, [1934] 2006 : 230). Cela signifie que le *soi* est à la fois sujet et objet, « expérience avec soi » et « expérience de soi » (Mead, [1934] 2006 : 208). L'épistémologie féministe démontre la pertinence d'une telle conception de l'expérience dans la conception de l'histoire et de sa fabrique. Pour l'historienne féministe Joan W. Scott, l'expérience est surtout ce par quoi la société, et ses systèmes de domination, s'actualisent en l'individu. Elle lui confère une place dans le monde et un angle de vue qui oriente sa vérité située :

It is not individuals who have experience, but subjects who are constituted through experience. Experience in this definition becomes not the origin of our explanation, not the authoritative (because seen or felt) evidence that grounds what is known, but rather that which we seek to explain, that about which knowledge is produced. To think about experience in this way is to historicize it as well as to historicize the identities it produces. (Scott, 1991 : 779-780)

L'expérience actualise et produit un cadre de référence que le chercheur, lui-même « à l'intérieur de la baleine » selon l'expression de la sociologue féministe canadienne Dorothy Smith (Smith, 1987 : 140), doit s'efforcer de déconstruire.

The theories, concepts, and methods of our discipline claim to be capable of accounting for and analyzing the same world as that which we experience directly. But these theories, concepts, and methods have been built up out of a way of knowing the world that takes for granted the boundaries of experience in the same medium in which it is constituted. (Smith, 1987 : 85)

Il m'est souvent arrivé de me demander quelle différence ma démarche de recherche pouvait apporter à la recherche populaire générale, autodidacte, de la danse. Or au lieu de

hiérarchiser les connaissances, et de reproduire encore ces mêmes rapports de domination et d'autorité institutionnels, cette thèse se veut participante de la dynamique réflexive des danseurs, inscrite dans l'expérience même où je suis moi-même investie. Le chercheur doit ainsi problématiser son point de vue à partir d'une condition matérielle d'existence, une condition *incorporée* et prise pour acquise dans sa vie quotidienne. Il doit aussi se situer à partir de l'expérience des individus : « who know the society from within their experience of it as an everyday world » (Smith, 1987 : 88). Cette position politique et scientifique résonne tout particulièrement en ce qui concerne notre objet de recherche, où la sous-culture du Lindy Hop, identifiée et revendiquée comme étant africaine-américaine, est précisément investie dans une production de connaissance culturelle, pratique, incorporée, discursive et intellectuelle par un public sans lien apparent avec cette identité, ni par la culture (africaine-américaine), ni par les conditions sociales (classe populaire). L'analyse de l'appropriation culturelle d'une culture d'origine marginalisée relève en quelque sorte d'une analyse épistémologique, c'est-à-dire d'une étude critique de la production de connaissance, ou encore d'une connaissance de la connaissance.

Pour restituer les corps et les vérités, la théorie du point de vue propose au contraire de construire une connaissance objective à partir de positions situées, particulières. La science et les institutions scientifiques doivent pouvoir se prendre comme objet de recherche de la même manière qu'elles construisent leurs objets de recherches, car sujet et objet de connaissance sont situés dans une même matrice de représentations, comme le sont les actes d'observation et d'interprétation. Pour Sandra Harding :

[S]tandpoint approaches require the strong objectivity that can take the subject as well as the object of knowledge to be a necessary object of critical, causal—scientific!—social explanations. This program of strong reflexivity is a resource for objectivity, in contrast to the obstacle that de facto reflexivity has posed to weak objectivity. (Harding, [1993] 2004 : 137)

Parce que l'épistémologie féministe — d'où la théorie du point de vue a émergé — est d'abord issue d'un mouvement politique, sa remise en question de l'objectivité de la connaissance scientifique et de sa vision surplombante a permis d'identifier des « régimes de vérité » afin de mettre en évidence les paradoxes d'une telle prétention et les logiques de pouvoir qui traversent la construction de ces vérités. Le caractère territorialisant des savoirs

marginalisés et majoritaires, c'est le cadre normatif qui les structure. En termes foucauldien, ces « régimes de vérité » correspondent à des systèmes idéologiques qui construisent, ordonnent et stabilisent des sujets, selon des normes permettant la reconnaissance de soi, comme préalable à la formation de soi. Par exemple, l'ensemble des rapports de genre est constitué par le régime hétéronormatif qui « nécessite et institue la production d'oppositions binaires et hiérarchiques entre le “féminin” et le “masculin” entendus comme des attributs exprimant le “mâle” et la “femelle”. » (Butler, [1990] 2005 : 85). L'existence des entités « homme » et « femme » est entièrement interprétée à partir de cette « matrice culturelle ». La science, le raisonnement rationnel, fait partie de cette même matrice, tout en jouissant d'un support de production hégémonique, capable de soutenir un discours sur le vrai et l'universel, et réguler, en tout lieu tout moment, les modes d'action et les modes de pensée. Elle est l'outil privilégié et primordial de légitimation et de justification, un discours de vérité sur toute entreprise de régulation sociopolitique, où les idées de progrès, de justice et de bien sont et doivent être scientifiquement, objectivement, impartialement démontrées. Le pouvoir produit des sujets par l'intermédiaire d'un discours scientifique, d'un savoir hégémonique, constitués en système de connaissance.

Ce système fait partie de ce que Foucault appelle le biopouvoir, où le corps devient un instrument central d'actualisation du pouvoir à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, où la vie est investie par la politique, rationalisée, normalisée à l'échelle de l'État. *La civilisation des mœurs* et la *Société de cour* de Norbert Elias sont des exemples édifiants de la discipline du corps et de la sophistication des attitudes dans une intériorisation (ou incorporation) des contraintes de ce qu'il appelle le « processus de civilisation » (Elias, [1933] 2008, [1939] 2003). L'apparence de distinction sociale s'intensifie par un « accroissement de la maîtrise pulsionnelle » des corps dominants, séparant les corps civilisés (par une « maîtrise de l'agressivité », le « refoulement du plaisir », une autorégulation de l'économie affective) et les corps non civilisés (« animal », « immature »...). Cette distinction est bien sûr située au cœur de la justification et de la répression coloniale et racialisée dont la sociologie éliassienne, et la valeur positive donnée au

processus de civilisation (vu comme progrès), n'a « commodément » pas tenu compte<sup>31</sup>. C'est fondamentalement pourquoi la notion d'objectivité doit être maintenue, selon Harding, car elle permet d'exprimer et de souligner la distance qui existe entre la construction située d'une connaissance du monde, et le monde tel qu'il est réellement, dans la multiplicité de ses angles de vue.

## 2.5.2 Une phénoménologie située

Ce qui nous amène à la considération du corps dans la danse, et du corps comme médium de recherche et d'intelligibilité. Avant toute considération spécifique sur la danse, comme système élaboré de mouvements, comme processus créatif, comme valeur esthétique, émotionnelle, etc., le corps danse déjà son habitus social, son système incorporé de connaissance acquise par un processus continu de socialisation. Le corps est fondamentalement la matérialité par laquelle l'individu existe, se rend visible et intelligible. Le corps est le réceptacle, la représentation et le savoir incorporé d'une expérience héritée, acquise, vécue. Il est ce par quoi l'individu se situe et est situé. Rien ne semble pouvoir échapper à la corporéité, aux systèmes de perceptions. Selon la phénoménologie de John O'Neill :

What we see, hear, and feel of other persons is the first basis for our interaction with them. This is the carnal ground of our social knowledge. Because *society is never a disembodied spectacle*, we engage in social interaction from the very start on the basis of sensory and aesthetic impressions. (O'Neill, [1985] 2004 : 7)

Le corps devrait donc être central dans toute recherche empirique, problématisé par le chercheur dans ses propres conditions de perception. Dans son article « Differentiating phenomenology and dance », Philipa Rothfield propose une relecture de la phénoménologie de Merleau-Ponty à partir d'une perspective foucauldienne. Elle questionne l'axiome universaliste admis par la phénoménologie de la perception pour proposer au contraire un « régionalisme » de la compréhension, toujours partiel et partial :

---

<sup>31</sup> Voir notamment la controverse allemande partie de la publication critique de la théorie du processus de civilisation de Norbert Elias par Hans Peter Duerr (Hans Peter DUERR. *Nudité et pudeur. Le mythe du processus de civilisation*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, [1988] 1998.), qui sera suivie par trois autres publications de l'auteur.

The point is that the experience of dance, so-called immediate and immanent, is shaped by the various fields in which it occurs, and the corporeal specificity of its observers. One way of putting this is to advocate Foucault's emphasis on the conditions, practices and relations which shape « the historicity of forms of experience » (Foucault, 1984 : 334). Another might be to lay claim to the sense in which dance practices are governed by diverse imaginary fields which organize dancing bodies, choreographic practices and their corporealized perceptions. In either case, the view is that subjects and their lived experiences are situated within history. (Rothfield, [1998] 2010 : 310)

Car ce langage corporel est aussi présent dans d'autres domaines sociaux qui ne se définissent pas aussi explicitement par l'activité du corps. La visibilité du sujet et son habitus incorporé articulent constamment un discours social qui ne se limite pas spécifiquement à l'étude d'une activité physique. Les chercheurs en danses populaires semblent, depuis une vingtaine d'années, avoir particulièrement développé cette méthodologie de la connaissance située à partir du point de vue de l'expérience incorporée (Morris, 1996). La recherche en danse, l'étude de la danse, est particulièrement sensible à la nécessité d'engagement dans la pratique corporelle pour pouvoir faire le pont entre le geste et le texte. À qui parle la danse et comment ? C'est pourquoi les chercheurs en danse sont généralement danseurs eux-mêmes, pour accéder à la danse par son expérience même. Dans la continuité des questions posées par Brenda Dixon Gottschild, l'anthropologue féministe, Jane Desmond, insiste sur la nécessité de considérer la matérialité des expressions sociales et culturelles de la danse.

I specifically want to discuss dance as a performance of cultural identity and the shifting meanings involved in the transmission of dance styles from one group to another. (...) So ubiquitous, so « naturalized » as to be nearly unnoticed as a symbolic system, movement is a primary not secondary social « text »—complex, polysemous, always already meaningful, yet continuously changing. Its articulation signals group affiliation and group differences, whether consciously performed or not. (...) We can ask who dances, when and where, in what ways, with whom, and to what end? And just as importantly, who does *not* dance, in what ways, under what conditions and why? (Desmond, 1997 : 31-32).

L'exégèse d'une danse dépend de qui regarde, comment, de quelle place. Qu'est-ce que ce regard est capable de voir, d'entendre et de sentir ? Quelle histoire raconte-t-on à travers ces écrits, selon quel point de vue, par quel moyen et dans quel intérêt ? Le texte est rarement isolé de la praxis. L'observation participante est entreprise à tous les niveaux de la perception, et la danse du chercheur fait partie intégrante de sa démarche d'exploration et de compréhension. Le chemin phénoménologique de la danse, vécue par expérience incorporée et socialement située, doit permettre de poser des questions et de rencontrer des paradoxes, de déjouer les évidences, précisément en fonction de ce point de vue situé et incorporé du chercheur : dans sa



relation à sa discipline académique, dans sa relation à l'objet de recherche, dans son identité individuelle et ses multiples axes de privilège ou de marginalité culturels et sociaux.

La loupe intersectionnelle, et l'attention qu'elle porte aux politiques identitaires et aux catégories de pouvoir intersectionnelles, a permis non seulement de voir que le Lindy Hop et les danses Jazz sont principalement dansés par une population de classe moyenne non africaine-américaine, mais aussi que les danseurs originaux de Lindy Hop et de danses Jazz qui sont les plus nommés et ont le plus influencé sa forme et son esthétique actuelles sont des hommes noirs (Frankie Manning, Al Minns, Leon James...), des hommes blancs (Dean Collins, Hal Takier...), et des femmes blanches (Jewel McGowan, Jean Veloz,...). Or les femmes noires, bien présentes dans la scène contemporaine de danse et plus nombreuses que leurs partenaires masculins à cet âge avancé (Norma Miller, Mable Lee, Dawn Hampton, Ruth « Sugar » Sullivan, Barbara Billups...), ont fait l'objet d'une admiration distante, et stylistiquement moins appropriée. Joséphine Baker reste peut-être l'exception à la règle tant son image a été commercialisée et exploitée par l'industrie culturelle dans le monde. Par ailleurs, il suffit de prêter attention à certaines études sur le Jazz pour constater l'omniprésence des groupes de *Chorus line* féminins dans l'ensemble des scènes de performance de Jazz de la période. Toutefois, ces groupes, ces danseuses, leurs modes d'organisation et leurs réseaux d'influence sont tombés dans l'anonymat le plus pathétique tant ils ont contribué à former l'esthétique des danses Jazz et son rayonnement à travers le monde, par une mobilité géographique inédite à l'époque (Brown, 2008). Sans m'y être consacrée, cette tradition a accompagné l'ensemble de mes terrains de recherche et apparaîtra à divers moments de l'analyse. Ainsi, contrairement à la première impression d'entrer dans la tradition du Jazz en suivant les pas des patriarches de la danse, la « pensée féministe noire » a été constamment présente dans les récits des danses Jazz et dans la critique de son appropriation contemporaine, laissant penser qu'il s'agit aujourd'hui davantage d'un système culturel fondé sur une relation matriarcale à l'africanité de la danse.

Ainsi, les régimes de vérité ne sont pas totalement déterminants et les différentes représentations de la culture font l'objet de lutte et de redéfinition. C'est spécifiquement le propos de Patricia Hill Collins, auteure de *Black Feminist Thought* (Collins, [1990] 2009) pour qui le pouvoir d'autodéfinition et d'autovalorisation (*self-definition and self-valuation*) des

femmes noires est au centre des revendications de la pensée féministe noire. La reconnaissance et appréciation du rôle des artistes africaines-américaines et de leur influence dans le développement du Jazz et de la modernité des cultures populaires ont été marquées par le prisme de plusieurs axes de marginalisation et de surveillance : 1) par le regard et les attentes fantasmatisques et coloniaux du blanc par la racialisation et la sexualisation de leur corps ; 2) par la politique de respectabilité produite par la classe moyenne noire émergente pour qui elles représentaient une menace de perte sociale. D'après Hazel V. Carby :

[T]he complex processes of urbanization had gender-specific and class-specific consequences for the production of African-American culture, in general, and for the cultural representation of black women, in particular. The movement of black women between rural and urban areas and between southern and northern cities generated a series of moral panics. One serious consequence was that the behavior of black female migrants was characterized as sexually degenerate and, therefore, socially dangerous. (Carby, 1992 : 739)

D'où la revendication féministe de la possibilité d'interférences, de transfiguration, de devenir, par un travail de redirection historique des relations savoir/pouvoir. L'expérience comme objet de connaissance est aussi un moyen d'accéder à la conflictualité de l'identité, de l'individu, et de sa représentation sociale. L'expérience est ce par quoi l'individu crée. Mais, écrit Butler : « la reconnaissance n'a lieu et [ø] les normes qui la gouvernent ne sont combattues et transformées qu'en relation à ce cadre. » (Butler, [2005] 2007 : 22). Le sujet, bien que jamais complètement déterminé, est socialement construit par un cadre systémique, par des schémas d'expériences collectifs et récurrents. Sa conscience et son point de vue s'informent par une connaissance acquise à l'intérieur de sa position dans ce régime.

### **2.5.3 Une production de connaissance différenciée**

Nous comprendre nous-mêmes, comme producteur de savoir situé, demande aussi de prendre en compte la manière dont d'autres nous voient à partir de leur position située. En l'occurrence, l'épistémologie féministe n'est pas à l'abri de ses propres régimes de vérité. Les féministes « de couleurs », selon l'expression consacrée, ont constitué une critique constante des théories féministes universalistes, en dénonçant l'ethnocentrisme des féministes blanches et bourgeoises, dont le privilège non problématisé de la blancheur a continué à reproduire des systèmes de domination et d'effacement de la multitude. Dans le cadre de cette étude, plusieurs points de vue ont été mobilisés : le mien, en tant que sociologue et danseuse navigant

avec une relative aisance dans le privilège d'une blancheur apparente, quoi que relative (ma position sera explicitée dans une auto-analyse à la suite de cette mise au point épistémologique) — un privilège qui s'étend globalement à mes milieux transnationaux de recherche empirique ; mais aussi le point de vue des Anciens du *Savoy Ballroom*, c'est-à-dire le point de vue d'« aînés » africains-américains situé dans une historicité différenciée à plusieurs niveaux ; et celui de femmes et danseuses noires de diverses nationalités et générations, partageant, on le verra, une communauté spécifique d'expériences face à la sous-culture contemporaine et globale du Lindy Hop et des danses Jazz. Dans la multitude de leurs positions différenciées, le support critique, analytique et politique de leurs pensées féministes africanistes a été instrumental dans les aboutissements de cette thèse. Au cours de mon investissement dans la sous-culture, elles se sont progressivement positionnées à l'avant-garde de la réforme et de la conscientisation politiques de cette dernière. D'après Collins, cette pensée produit des idées par des femmes noires pour les femmes noires, et soutient par cette affirmation que les femmes noires possèdent un point de vue unique sur leurs expériences vécues collectivement. Il s'agit de *conscience* située, capable d'apporter un point de vue privilégié sur l'intersectionnalité de l'oppression, car rendue invisible par de multiples systèmes de subordination. Collins reconnaît donc simultanément la diversité d'expression de ce point de vue, orientée par des réalités différenciées selon la classe sociale, l'âge, la sexualité ou encore leur localité géographique. Or cette connaissance située est aussi immanquablement imbriquée dans des dynamiques de pouvoir où chaque position de connaissance ne bénéficie pas d'une valeur équivalente, et cela même au niveau de la recherche institutionnelle. L'acquisition d'une vision du monde informée par la sociologie classique maintient les femmes universitaires noires dans une position d'étrangeté, décrite par Simmel comme une « forme sociologique » à la fois dedans et dehors :

[L'étranger] est attaché à un groupe spatialement déterminé ou à un groupe dont les limites évoquent des limites spatiales, mais sa position dans le groupe est essentiellement déterminée par le fait qu'il ne fait pas partie de ce groupe depuis le début, qu'il y a introduit des caractéristiques qui ne lui sont pas propres et qui ne peuvent pas l'être. (Simmel, [1908] 1984 : 53)

Pour la sociologue féministe québécoise Danielle Juteau, le discours des minoritaires, « situant l'oppression au cœur de leur réflexion, apporte de nouvelles explications, ouvre de nouvelles voies d'analyse et semble déboucher sur un questionnement plus global de la

sociologie » (Juteau-Lee, 1981 : 37). Cette position d'étrangeté, ou d'« outsider within » selon l'expression de Collins (Collins, 1986), est à même de mettre en évidence des suppositions prises pour acquises par un système de socialisation cohérent avec le point de vue dominant, et ainsi de prendre aussi une posture critique par rapport au paradigme sociologique et à son entreprise dans son ensemble, ou au paradigme d'une sous-culture comme le Lindy Hop dans le terrain qui nous concerne. L'expérience du point de vue marginalisé, construite dans un processus de conscientisation collective, est donc pour Collins<sup>32</sup> un avantage épistémique, capable de voir à la fois le point de vue dominant et les réalités réduites au silence. Il n'est certainement pas question d'essentialiser ces points de vue dans une identité circonscrite où, par exemple, un homme et une femme, une personne « de couleur » et une personne blanche, ne parviendraient pas aux mêmes conclusions de recherche à cause d'une différence de nature. Au contraire, il s'agit non pas de définir ce que le chercheur est (qui relève de l'insaisissable), mais plutôt de reconnaître temporairement ce qu'il n'est pas, et de chercher des coalitions pour parler d'une réalité sinon incomplète. À cela, Edward W. Saïd dirait :

Even if one is not an actual immigrant or expatriate, it is still possible to think as one, to imagine and investigate in spite of barriers, and always to move away from the centralizing authorities towards the margins, where you see things that are usually lost on minds that have never traveled beyond the conventional and the comfortable. (Saïd, 1994 : 63)

La dialectique entre connaissance et expérience se situe dans un refus de l'abstraction de l'acte de connaître où celui qui parle « au nom de » peut facilement prendre le risque de parler « à la place de », en s'appropriant une interprétation de l'expérience et en imposant des solutions à des projets de justice sociale, en l'absence de l'Autre.

Autonomy to develop a self-defined, independent analysis means neither that Black feminist thought has relevance only for African-American women nor that we must confine ourselves to analyzing our own experiences. As Sonia Sanchez points out, « I've always known that if you write from a black experience, you're writing from a universal

---

<sup>32</sup> Voir aussi Monique Wittig : « Quand nous découvrons que les femmes sont les objets d'une oppression, d'une appropriation, dans le moment même où nous pouvons le concevoir, nous devenons des sujets dans le sens de sujets cognitifs, à travers une opération d'abstraction. La conscience de l'oppression n'est pas seulement une réaction (une lutte) contre l'oppression. C'est aussi une totale réévaluation conceptuelle du monde social, sa totale réorganisation conceptuelle à partir de nouveaux concepts développés du point de vue de l'oppression. C'est ce que j'appellerais la science de l'oppression, la science par les opprimé(e)s. Cette opération de compréhension de la réalité doit être entreprise par chacune de nous : on peut l'appeler une pratique subjective, cognitive. » (Monique WITTIG. « On ne naît pas femme », *Questions Féministes*, vol. 8, 1980, p. 75-84.)

experience as well... I know you don't have to whitewash yourself to be universal » (Tate, 1983 : 142). By advocating, refining, and disseminating Black feminist thought, individuals from other groups who are engaged in similar social justice projects—Black men, African women, White men, Latinas, White women, and members of other U.S. racial/ethnic groups, for example—can identify points of connection that further social justice projects. (Collins, [1990] 2009 : 41)

La théorie du point de vue s'attelle donc à répondre au problème des nombreux « oubliés » des objets de connaissance et à problématiser le point de vue du chercheur comme préalable à toute production de connaissance. Il s'agit de révéler le caractère « partiel et partial » de la vision normative, majoritaire, de rendre visible l'invisible, mais aussi de complexifier davantage le raisonnement analytique, de centrer une multiplicité de voix jusqu'ici marginalisées. Ce n'est que par la reconnaissance de leur nécessité que la connaissance parviendra à une vision plus complète et plus objective du monde. Dans le sillage de la critique sociale exprimée par des voix marginalisées, ce travail s'est également inscrit dans une démarche de déconstruction et de transformation des politiques identitaires et culturelles de la sous-culture, pour défaire des partis pris du privilège, recentrer l'héritage situé du Jazz, et tenter de rejoindre une plus grande multitude collective. L'élaboration de cette recherche, réalisée à partir d'une participation incorporée et réflexive à la danse et à sa scène culturelle, m'a également amené à la considérer comme un terrain de réhabilitation culturelle et de transformation sociale (par la recherche pédagogique critique et appliquée) au sein même de son contexte. En l'occurrence, les enjeux majeurs de la recherche intersectionnelle sont développés autour de six idées centrales : les inégalités sociales, les relations de pouvoir, les considérations relationnelles des différentes dimensions de l'expérience, le contexte historique spécifique de la production de connaissance intersectionnelle, la complexité du monde donné à l'analyse et finalement l'horizon d'une justice sociale (Collins et Bilge, 2016 : 25-30). Sans chercher à appliquer une méthodologie formelle, l'ensemble de ces idées et de ces considérations ont été fondamentalement présentes à chaque étape de la recherche, tentant de mettre en relation une multiplicité de sources, de terrains et de voix, de façon créative, pour identifier les relations de pouvoir sous-jacentes à une activité culturelle, récréative et *a priori* anodine. Cette thèse est donc non seulement un effort de description et d'analyse, mais aussi un projet éthique et politique situé à partir de mon parcours et de ma position sociale particulière que je tenterai à présent d'explicitier.

## 2.6 Une phénoménologie située : Essai d'auto-analyse

La pensée critique est l'ouverture de la raison à l'objet au-delà de la volonté d'emprise, de la volonté de puissance que la raison exerce depuis toujours sur lui. Penser au-delà du rapport sujet-objet signifie ouvrir la pensée à ce qui a été construit dans l'histoire comme étant son contraire. Le mouvement pratique qui permet la rencontre du sujet et du monde : le sentiment du réel. (...) Le sentiment est cette chose qui se dégage de la rencontre de la pensée et de son objet à la lumière de leur commune appartenance au réel. (...) [U]ne fois que vous avez déraciné de la raison cet élément, élément que la raison ne peut maîtriser et qui lui seul permet de rencontrer l'objet du réel (...), la raison devient cette semence de la barbarie qui est en train de mettre à feu la planète entière. (de Facendis, 2010 : 18-19)

Dans un parcours académique, on rencontre la contradiction entre le désir de neutraliser, d'objectiver le raisonnement sociologique, par effacement du sujet, et le souci de donner au lecteur les moyens de comprendre à partir de quel point de vue « je », le sujet, raisonne. J'aimerais, dans le cadre du travail présent, tenter d'édifier une objectivation du « je » en tant que condition d'existence. Parler de « moi » en tant que sujet de connaissance peut être perçu comme inconvenant dans l'écriture d'une pensée scientifique, qui ambitionne de produire un discours au plus proche de ce que sont véritablement les choses. La tradition académique n'est pas favorable à un tel discours dans sa pratique, alors même que dans l'enseignement, cette tradition encourage l'élaboration d'une conscience connaissante, réflexive, en conflit fécond entre l'objet et sa signification. La méthodologie sociologique est presque entièrement une méthodologie de l'herméneutique, une méthodologie de l'interprétation dont on a pu entrapercevoir jusqu'ici des enjeux de pouvoir fondamentaux.

Un environnement propice au langage et à la discussion, puis les études en sociologie, m'ont véritablement permis, à la manière d'une auto-analyse bourdieusienne, « d'objectiver » les différentes composantes identitaires de mon être social et de les mobiliser dans mon travail intellectuel. Je suis née au Japon, d'un père japonais hébraophone et voyageur, d'une mère artiste, juive, japonophone, française née en Israël, de grands-parents juifs d'origine tunisienne et polonaise, dont un arrière-grand-père qui, après s'être exilé de la Pologne, décidera de rester apatride le reste de sa vie. Dans les années 80 de ma naissance à Tokyo, la notion de mixité culturelle n'était pas acquise et l'étranger était, comme indiqué sur les panneaux d'entrée dans le territoire nippon, un « alien », voire un extra-terrestre. Sachant que l'apparence d'une différence est un prétexte ordinaire d'intimidation dans la société insulaire du Japon, mon enfance a été relativement idyllique, protégée par une communauté de personnalités

marginales d'artistes japonais et d'étrangers d'horizons multiples. C'est en arrivant en France à l'âge de cinq ans que mes divers constituants identitaires sont plus concrètement entrés en contradiction. Changeant de langue maternelle du jour au lendemain, l'école française allait peu à peu donner corps à ma « naturalisation », par un accent sans régionalisme, un devenir scolaire sans accroche, une structuration particulière de l'esprit : un processus de socialisation et d'éducation qui a rapidement transformé ma corporéité nationale en un retour impossible.

Toutefois cette nouvelle identité ne s'est jamais complètement parachevée. Aucune de mes identités ne parvenait à accomplir une totalité, ni complètement l'une, ni complètement l'autre, la judéité française étant une troisième composante de performance ethnique manquée. Mon apparaître laissant entrevoir un certain « exotisme », il a également représenté un motif de curiosité, une étrangeté, une origine extérieure. Et de l'enfance à l'âge adulte, la possibilité de synthèse de mes origines diverses est restée une interrogation, un paradoxe, un véritable casse-tête, ne pouvant se relier à aucune solidarité collective. J'ai été hantée par le sentiment profond de n'être nulle part « à la maison », nulle part « à ma place ». Parce que l'identité n'a jamais été une donnée acquise — l'est-elle pour quiconque par ailleurs — contrairement à ce que je percevais comme une insouciance joyeuse de mes pairs, j'ai été très tôt confrontée à l'évidence de l'impossible plénitude culturelle. Mon existence s'est dotée de l'intériorité d'une « double conscience », un regard « bifurqué », à la fois dedans et dehors, « outsider within » (Collins, 1986, Du Bois, [1903] 2007, Fanon, 1952). C'est pourquoi je considère ma « blanchité » avec un certain grain de sel. Or je n'ai pas vécu dans la précarité matérielle et j'occupe une place privilégiée dans le programme doctoral d'une université canadienne. J'ai appris la souffrance par identification au destin des Juifs d'Europe et aux récits de ma famille. J'ai hérité de cette histoire au plus profond de ma chair, sans en faire l'expérience. Mon invisibilité juive — par apparence et nom franco-japonais — m'a préservée de l'injure antisémite. Le racisme dont j'ai été l'objet a surtout concerné des remarques colonialistes sur la fascination de mon exotisme, mais ma condition de vie matérielle ne semble jamais en avoir été affectée. Mon regard « outsider within » est-il alors légitime ?

La notion de « légitimité » en tant que « moi-quelque chose », singulièrement située, a été un enjeu central tout au long de ma socialisation et de mon parcours académique. Ma position est socialement situable et la vision du monde que j'ai développée se retrouve à la confluence

de la normalisation et d'une inadéquation originelle. La double conscience, au carrefour du normatif et de l'étrangeté, est souvent partagée entre un désir de normalisation et de légitimation, tout en étant animée par des questions et des méthodes qui lui viennent d'ailleurs. L'université est devenue le lieu d'exploration intellectuelle de cette expérience extraterritoriale, de conscientisation active de mon altérité, trouvant une liberté nouvelle à la créativité de la pensée et à l'autonomie des objets de recherche, à l'exploration des marges de la discipline en particulier avec la pensée de la frontière, de l'ethnicité et de l'immigration. Je trouve, conséquemment, de grands liens d'affinité avec les penseurs de l'exil et de la marginalité, comme Hannah Arendt, Walter Benjamin, Edward Saïd, et les réflexions sur la diaspora, l'hybridité culturelle de Stuart Hall.

Un mémoire de maîtrise sur ce que j'appelais « une épistémologie du minoritaire » (Sékiné, 2008), par l'étude de dialogues d'intellectuels représentatifs de la marge et de la norme (Hannah Arendt et Karl Jaspers, Benny Lévy et Jean-Paul Sartre, Frantz Fanon et Jean-Paul Sartre) et par l'analyse d'écrits théoriques sur ces rapports de domination (Colette Guillaumin, Stuart Hall et Michel Foucault), m'a mené intuitivement vers une conceptualisation du point de vue situé. L'analyse de discours de sujets minoritaires a précisément révélé une politique d'existence, la marque d'une différence radicale laissée par l'oppression, et la différence quasi invisible de leur point de vue sur la ruse de l'universalisme. Or le départ de la France pour le Canada, une première fois en 2006 puis en 2009, a été révélateur de l'impossibilité académique française de sortir du langage de la Culture classique, universaliste, de la tradition historique des grands hommes et de la fiction de leur neutralité axiologique. Clairement, il y avait peu de chance pour qu'une Franco-Japonaise juive puisse être entendue en tant que telle sans être taxée de subjectivisme, dans un travail de pensée qui se voulait volontairement — et à la fois — situé et objectif.

La rencontre avec la pensée féministe noire de Patricia Hill Collins a eu l'effet d'un soulagement, notamment quand elle dit : « The approach suggested by the experiences of outsiders within is one where intellectuals learn to trust their own personal and cultural biographies as significant sources of knowledge » (Collins, 1986 : S29). C'est une chose qui m'a été dite à plusieurs reprises, mais toujours de manière informelle, en « cachette », car cela « ne se dit pas » sur papier. En traversant la pensée de l'épistémologie féministe noire, il



semble absolument salutaire de pouvoir lire que ce que l'on pense et ce que l'on fait à partir de ce sentiment de décalage tendent à être discutés et partagés par un plus grand nombre. De même, il a été salutaire pour moi de prendre connaissance d'une littérature sociologique qui me permette de soutenir les raisons qui m'ont menée vers cette discipline, et de contribuer ainsi pleinement à son devenir.

Toute vraie avant-garde s'enracine dans une tradition en même temps qu'elle s'y oppose, l'affrontant à chaque instant. (Suichiro Ogino [1985]<sup>33</sup> cité par (Masson-Sékiné, 2004 : 271))

En effet, l'imagination sociologique se nourrit de cette tension, impulsée par l'épistémologie féministe et toute pensée de la marge, pour se renouveler, et se rendre disponible aux connaissances et à la créativité du double regard. Dans un commentaire critique sur la philosophie des Lumières, Michel Foucault apporte un éclairage sur ce savoir particulier :

L'ontologie critique de nous-mêmes, il faut la considérer non certes comme une théorie, une doctrine, ni même un corps permanent de savoir qui s'accumule ; il faut la considérer comme une attitude, un *ethos*, une vie philosophique où la critique de ce que nous sommes est à la fois analyse historique des limites qui nous sont posées et épreuve de leur franchissement possible. ((Foucault, 1994 : 577)] cité par (Gilroy, [1993] 2010 : 90))

## 2.7 Méthodologie

### 2.7.1 Une méthodologie « chemin faisant »

Cette recherche se situe inévitablement au carrefour de plusieurs traditions disciplinaires, enracinée dans l'expérience d'un long terrain empirique et phénoménologique, et animée par un souci de compréhension, mais aussi de transformation. La recherche est dansée, pensée, ressentie, examinée, déconstruite, reconstruite, partagée, appliquée, interpellée. La sociologie se décentre pour se mettre à l'épreuve de la recherche « comme elle vient », de la recherche « tête et main » (Becker, [1986] 2004 : 158), de la recherche critique et réflexive par cœur et par corps, et de l'examen du savoir établi. C'est l'ensemble de l'être qui est soumis à la dialectique.

---

<sup>33</sup> Extrait d'une entrevue avec Suichiro Ogino initialement cité dans *Alternatives Théâtrales*, Revue trimestrielle - Bruxelles, avril-mai 1985. « Le butô et ses fantômes », dossier réalisé par Daniel de Bruycker.

C'est sans surprise que ma première affinité élective pour un sociologue a été Howard Becker, pianiste de Jazz et chercheur « libre », selon la description peut-être condescendante par laquelle il fut qualifié par son collaborateur Anselm Strauss (Becker, 2003). Son attitude face au terrain et son désintérêt pour le technicisme, le jargon, la *personae* d'autorité (ou prestige) et les contraintes institutionnelles pesant sur la pratique de la recherche ont fait à la fois sa renommée et sa prise de distance avec la sociologie institutionnelle contemporaine. Mais c'est bien l'improvisation, le pragmatisme, l'errance, l'échange et le plaisir de la danse qui ont caractérisé les années de maturation de mon travail. Ma recherche se danse et se confronte, comme par le Jazz, à l'exigence de liberté (par la critique et la remise en question du *statu quo*), mais aussi de l'humain et de son inscription dans la collectivité. En ce sens, le Jazz est politique, tout comme la recherche en ce qu'elle est toujours une « activité collective » (Becker, 2005 : 61). Comme on l'a déjà longuement explicité, le chercheur n'est jamais extérieur au monde qu'il observe et auquel il participe. On appréciera la simplicité avec laquelle Becker énonce son point de vue face aux critiques reçues par la sociologie de la déviance accusée de gauchisme :

Notre travail soulève continuellement des questions éthiques, il est continuellement éclairé et orienté par nos intérêts moraux. Nous ne voulons pas que nos valeurs gênent notre estimation de la validité de nos affirmations concernant la vie sociale, mais nous ne pouvons empêcher qu'elles influencent le choix de nos objets et de nos hypothèses, ou les utilisations de nos résultats (cette influence ne devrait d'ailleurs pas nous déranger). En même temps, nous ne pouvons éviter que nos jugements éthiques ne soient influencés par l'approfondissement des connaissances auquel notre travail scientifique les confronte. Bref, la science et la morale s'interpénètrent. (Becker, [1963] 1985 : 225)

Le terrain de recherche s'est déterminé chemin faisant, dans la tradition de la théorisation ancrée de Strauss et Corbin (Strauss et Corbin, 2004), et suivant avec connivence l'approche pragmatique et « à tâtons » de Becker (Becker, 2005, [1963] 1985, Becker, [1982] 2008). L'immersion totale dans la danse, dans son langage, dans sa culture sociale, dans ses institutions, devait fournir les pistes et les méthodes de son étude et de sa compréhension, Becker dira de sa « théorisation ». Dans son étude des mondes de l'art, ce processus de théorisation consistait en « un va-et-vient entre des choses apprises sur la façon dont se faisaient les œuvres d'art et des idées que j'avais à propos de la signification de ces observations » (Becker, 2005 : 61). C'est en participant que je considérais pouvoir suivre le fil d'Ariane de ce qu'allait constituer ce projet. La question de départ n'était pas entièrement

déterminée d'avance et s'est articulée au fil du travail de recherche. Le but était de « faire émerger », de formaliser de façon créative et intuitive, une problématique identifiée dans l'action collective des danseurs eux-mêmes. Certaines localités, événements et discours ont toutefois été plus importants que d'autres et la sélection a été faite *a posteriori*.

### 2.7.2 Une ethnographie multidimensionnelle

C'est ainsi que le choix des lieux d'observation s'est clarifié et que, similairement à la démarche de Marta Savigliano dans son étude de la colonialité du Tango (Savigliano, 1995)<sup>34</sup>, l'articulation de données multisites s'est imposée pour saisir les différents pôles et réseaux d'influence culturelle de la danse et de son interprétation. Comme observée par George E. Marcus, une recherche ethnographique, consciente de l'imbrication de son objet de recherche dans un système-monde<sup>35</sup> (conceptualisé par Immanuel Wallerstein), ne peut se satisfaire d'un terrain délimité par un contexte local pour rendre compte de la circulation diffuse et discontinue des significations culturelles et des identités (Marcus, 1995). L'observation a dû se rendre mobile pour recréer les liens et associations inhérents à la production culturelle elle-même. Une « observation participante » continue a eu lieu (1) à Montréal, QC, et en particulier au sein d'une école de danse de la ville ; (2) sur les réseaux sociaux, la blogosphère, les forums de discussion en ligne. Une ethnographie temporellement circonscrite a été menée (3) lors de

---

<sup>34</sup> Pour analyser l'exploitation capitaliste du Tango comme produit de consommation orientaliste et coloniale de l'Amérique latine, le terrain de Savigliano s'est réalisé à Buenos Aires, à Paris et à Tokyo.

<sup>35</sup> Une analyse du système-monde est une reconceptualisation de la modernité à partir d'une lecture de l'économie mondiale du capitalisme. Selon Wallerstein, la modernité a été réalisée, graduellement depuis le XVI<sup>e</sup> siècle pour prendre toute son ampleur dans le XIX<sup>e</sup> siècle, une économie mondiale. Sa réalité est interconnectée par différentes unités politiques participant à une division mondiale du travail, et s'engageant dans une compétition pour l'accumulation infinie du capital. Ce système-monde se nourrit d'une répartition inégalitaire du pouvoir entre centre et périphérie, généralement définis par le système de la colonialité. Ce dernier détermine aussi le rapport de domination coloniale interséctionnelle de l'économie, du politique, de la culture, de la sexualité, de la spiritualité, de la production de connaissance, etc., avec ou sans administration coloniale. Selon des auteurs comme le sociologue péruvien Aníbal Quijano, le sémiologue argentin Walter D. Mignolo, la philosophe argentine María Lugones, ou le sociologue portoricain Ramón Grosfoguel, la modernité est indissociable de la colonialité, c'est-à-dire à l'articulation mondiale du système de pouvoir impérialiste « occidental ». (Ramón GROSFOGUEL. « The Epistemic Decolonial Turn: Beyond Political Economy Paradigms », *Cultural Studies*, vol. 21, n° 2-3, 2007, p. 211-223, María LUGONES. « The Coloniality of Gender », *Worlds & Knowledges Otherwise*, vol. 2, n° Printemps, 2008, p. 1-17, Walter MIGNOLO. *Local Histories/Global Designs : Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2000, Aníbal QUIJANO. « Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America », *International Sociology*, vol. 15, n° 2, 2000, p. 215-232.)

deux séjours dans un festival annuel de danse au *Herräng Dance Camp* en Suède ; (4) et lors de fréquentations ponctuelles de divers milieux transnationaux de rassemblement de danseurs (en particulier aux États-Unis). Ces terrains ont comporté plusieurs « espaces » de relations humaines de natures différentes : géographiques, virtuels, textuels, incorporés, affectifs... Le Lindy Hop s'expérimente par des modes et des mondes multidimensionnels.

Sans avoir fait l'objet d'un rapport descriptif, la pratique de la danse a joué un rôle central dans l'élaboration de ce travail. En tant que danseuse, ma pratique me donne accès à un langage non verbal, phénoménologique, émotionnel, expérientiel, culturel et socialement situé. Elle m'a permis de « participer » à l'observation, du point de vue du danseur comme du spectateur. Ma danse a rendu visible une expression de qui je suis, et comment je pense, par un « effet de réalité ». Une représentation qui a aussi déterminé mes interactions au sein de la communauté, les possibilités de rencontres et de collaborations.

The body acts and by its actions it constructs a world of social, intersubjective relations. In the context of these relations however, *it is acted upon*. To be a body is to be both a locus of action and a target of power. Moreover, it is only because one is a body that one can occupy this double position. One could neither act nor be acted upon if one was not an embodied being. (Crossley, 1995 : 60)

La rhétorique du Jazz et l'exploitation de ses valeurs sont l'expression de différentes politiques d'existence, de différents rapports au monde, selon l'expérience située qui nous en est donnée à vivre. Le chercheur se doit de reconnaître sa posture située pour réaliser l'ambivalence de son propre regard. Le terrain a donc été soumis à ses propres limites, mais aussi à une certaine contingence.

La collecte s'est divisée en deux types de données intrinsèquement différents, mais interdépendants : les données textuelles (discours oraux, écrits) et les données phénoménologiques qui ont nécessité leur propre système de lecture, d'interprétation et de traduction (danser, observer la danse, écouter, ressentir). Ces systèmes n'ont pas été formalisés, mais ont contribué à affiner la perception des « mondes » du Lindy Hop dont il a été question, et leur exposé. Une présentation détaillée du terrain suédois et montréalais sera proposée aux chapitres 3 et 7, en introduction à leur analyse.

Comme dans une ethnographie classique, la collecte de données a compris participation, observations, entrevues et discussions informelles. Je me suis particulièrement appliquée à

collecter des discours publics (panels de discussion, débats sociaux, publications), informels ou privés (discussions, entrevues) sur la tradition de la danse et de son interprétation (son histoire, sa définition, sa pratique, sa transmission). La majorité des données textuelles a été le fruit de discussions initiées en ligne par les danseurs, et ma participation continue dans ces forums a permis de suivre l'émergence et le développement de plusieurs polémiques qui ont « fait événement » sur les réseaux sociaux (Facebook particulièrement) entre 2010 et 2017, avec des répercussions locales significatives. Toutefois, cette collecte s'est réalisée dans la limite de ce qui m'est donné à voir ou à trouver. En l'occurrence, les conditions de mon apparence ou de mon identité sociale me tiennent à l'écart de réseaux sociaux qui existent en parallèle, s'ignorant volontairement, involontairement et structurellement les uns les autres.

La pratique de la danse et son expérimentation a inclus toutes les formes de participation disponibles dans une diversité de contextes : sa danse sociale et improvisée, sa performance improvisée et chorégraphique, son enseignement, dans le cadre de sessions d'entraînement, de « bals » dansants, d'occasions urbaines impromptues, de cours, de compétitions ou de présentations sur scène. C'est la totalité de l'immersion qui a informé les réalités du phénomène telles que décrites ici, dans une interdépendance manifeste de ces différents terrains.

La présence à mon terrain a été à plein temps, on dira 24/7, sur une période de 8 ans (2010-2017). La seule condition méthodologique systématique a été la collecte continue de données empiriques et la disponibilité à toute opportunité de participation, d'échange et d'approfondissement. Le terrain a constitué un aller-retour incessant entre expérimentation et compréhension, conceptualisation, mise en pratique et réexamen, incluant des exercices chorégraphiques. La cohérence et la formalisation de la recherche se sont mises en forme principalement par l'écriture : l'analyse concrète et appliquée des données rassemblées. L'écriture a été le réel moment de « sculpture » du terrain, sa sélection, son raffinement, ses mises en lien, conduisant parfois à un sentiment d'élargissement de l'esprit. En adoptant cette méthode, l'ambition était de rassembler une expérience empirique sur laquelle effectuer subséquemment une analyse réflexive.

Mon investissement personnel au milieu n'a donc pas été considéré comme intrinsèquement problématique. Mon expérience affective en tant que danseuse et actrice à

part entière de cette action collective a été intégrée à l'analyse comme matériel brut. Cette position de *reflexive insider* n'a pas été l'objet d'une méthode suivie à la lettre dès le début du terrain, mais plutôt l'opportunité d'improviser en se « laissant porter par le courant ». La mobilité de la recherche a aussi contribué à complexifier cet engagement par la négociation de multiples identités et positionnalité selon les lieux. Ces situations d'interaction différenciée avec le terrain ont fait émerger des rapports d'ambivalence bénéfiques à la dynamique de l'analyse. Un investissement assidu et continu dans un même site m'a aussi conduit à occuper plusieurs rôles au sein de mon organisation d'attache, en tant qu'enseignante (2010-2017) puis en tant que codirectrice artistique (2014-2017). Cette position d'influence m'a en l'occurrence permis (avant même d'occuper un poste de direction) d'organiser plusieurs ateliers (voir chapitres 7 et 8) qui se sont avérés déterminants dans la réalisation de cette thèse. Ma présence active et assumée a donc significativement influencé la direction et les thématiques de certaines discussions, sans pour autant en avoir été systématiquement l'initiatrice. De surcroît, ma participation n'est pas et n'a pas été mise à distance, mais positionnée dans l'activité même de la production de discours, pour provoquer de nouveaux questionnements au cœur de la pratique collective.

Mes prédilections critiques et sociologiques particulières ont guidé mon jugement, jusqu'à obtenir une saturation du matériel et un sentiment d'exhaustivité. L'exhaustivité n'est évidemment pas absolue. Elle est tributaire des moyens de réalisation de la recherche, dont le seul luxe — et pas des moindres — a été la durée. Les résultats de ce travail de longue haleine sont contenus dans le temps arbitraire de début et de fin, ou comme l'énonce Becker :

Ce que l'on tient pour un état final à expliquer n'est que le lieu où l'on a choisi d'arrêter la recherche et non pas quelque chose de donné par la nature. (Becker, 2005 : 61)

Les considérations de finitude, de fixité, d'aboutissement de la recherche s'évanouissent au profit de la rigueur de la complexité, de chercher à « n'avoir rien oublié d'évident qui aurait pu complexifier mon cadre analytique ». Au lieu de rechercher la complétude du terrain, Becker donne davantage de valeur à sa capacité de « fournir un cadre qui générerait des idées de recherche » (Becker, 2005 : 71). Ce n'est pas par manque d'ambition ou par excès d'humilité, mais au contraire par exigence de vérité que la méthode de théorisation de Becker est anti-systémique et toujours considérée dans sa nature collective et interactionnelle. Il s'apparente

en cela à la posture politique d'Arendt et à sa critique des sciences sociales, en ce qu'elles tendent à réifier l'acte social, à exclure les figures d'exception et à généraliser les mouvements de masse. Sa critique coïncide aussi avec la philosophie pragmatique de William James :

So I am against all big organizations as such, national ones first and foremost; against all big successes and big results; and in favor of the eternal forces of truth which always work in the individual and immediately unsuccessful way, underdogs always, till history comes, after they are long dead, and puts them on the top. ((James, 1920 : 88) cité par (Takagi, 2015 : 105)).

Cette recherche a donc été un effort continu de maturation du sentiment tel qu'évoqué par Dario de Facendis : « cette chose qui se dégage de la rencontre de la pensée et de son objet à la lumière de leur commune appartenance au réel » (de Facendis, 2010 : 18), une maturation qui a demandé le temps investi ici. La recherche s'est voulue avant tout réflexive, attentive aux différences et aux exceptions, suivant la trace du minoritaire pour désarmer la norme majoritaire qui l'étouffe et retrouver la multitude dans le vivre en commun (*commun-auté*) du terrain de recherche.

### **2.7.3 Une recherche-action participative**

Malgré ma position (progressivement acquise) d'influence dans la scène culturelle de danse, cette recherche est définie d'une part comme étant une recherche participative où la hiérarchisation des savoirs est revisitée pour former un savoir construit en réseau par « itération, collaboration et réflexion » collective (Takagi, 2015). En prenant pour acquis que le savoir est toujours partiel, partial et situé (Juteau-Lee, 1981), j'ai considéré que la production de savoir sur la danse à laquelle je participe en tant qu'actrice située dans l'institution académique est avant tout un savoir en co-construction avec les danseurs que j'ai côtoyés et avec lesquels j'ai collaboré sur le moyen et long terme. Bien que la réflexion présentée ici soit la somme du travail d'une seule auteure, elle est le résultat ou la conséquence d'une expérience collective, vécue en immersion totale et solidaire d'un réseau de liens humains inséparables. D'une certaine manière, cette méthode s'apparente à la « recherche par action participante » de William Foote White (Whyte, 2002 : 22). Whyte n'avait pas les moyens de financer une équipe de recherche pour mener à bien son enquête pour *Street Corner Society*. C'est sur le terrain que, de façon informelle, plusieurs personnes, sa femme, ses informateurs sont devenus des co-observateurs. Malgré la solitude nécessaire du travail

d'analyse, de synthèse et d'écriture, la recherche a été en grande partie participative, collaborative et appliquée au sein même de la collectivité formée par les danseurs, et non en dehors, de façon isolée, voire « ségréguée ». Mon « expertise » spécifique (avec mes propres « working ideas » ou « sensitizing concepts ») a souvent été mêlée à l'expertise de mes collaborateurs les plus proches (artistes, danseurs, historiens, enseignants, pédagogues, scientifiques, travailleurs sociaux, activistes...) pour dynamiser le travail de pensée et mettre à l'épreuve certaines problématiques choisies.

Ce travail constitue également une forme de recherche-action participative, en ce qu'elle assume une volonté de transformation du terrain. Les questions de recherche ont coïncidé avec des préoccupations contenues dans les discours de danseurs et se sont approfondies et précisées au contact de mes collaborateurs sur le terrain. La participation collective a pris la forme de groupes de discussion, ou *focus group*, au sein de l'école de danse, mais parfois aussi ailleurs. Ces groupes de discussion réflexive existaient avant ma présence dans l'école de danse, dès 2005. Dans l'intention de développer et d'enrichir la pratique de l'enseignement, ils ont permis de soumettre les différents sujets ou enjeux d'actualité — discutés sur internet dans la scène plus large de danseurs — à la réflexion collective (locale) du personnel de l'école de danse. La transformation s'est principalement concrétisée dans la pratique de l'enseignement des danses Jazz, donc de la transmission de leur tradition, à la lumière d'une compréhension critique plus consciente de son historicité, de son langage et de l'économie de l'appropriation culturelle. En plus de la tenue régulière des *focus groups*, l'organisation de trois ateliers annuels entre 2013 et 2015, dirigés par des intervenants extérieurs, a permis de consolider un changement de paradigme pédagogique et méthodologique au sein de l'école de danse, pour instaurer une pratique anti-hégémonique du Jazz. La méthode sera davantage détaillée dans le chapitre 7. Un groupe de discussion sur l'enseignement des danses Swing « Teaching Swing Dance »<sup>36</sup> s'est également créé sur Facebook et a permis d'accompagner la refonte de la pratique d'enseignement (initiée collectivement en janvier 2014). Ce groupe a aussi permis de mettre en synergie des initiatives isolées (en particulier celle de Samantha Carroll à Sidney,

---

<sup>36</sup> Ce groupe a été créé à la suite d'une formation professionnelle d'enseignants dirigée par ma plus proche collaboratrice, Sylwia Bielec, en septembre 2013 lors d'un camp d'été de danse aux États-Unis (*Swing Out New Hampshire*). En date du 25/04/2017, ce groupe compte 1250 membres.



auteure d'une thèse mentionnée dans le chapitre précédent (Carroll, 2006)), et de partager jusqu'à ce jour des réflexions et expérimentations servant des préoccupations communes<sup>37</sup>. Inspirés par ces nouvelles orientations, plusieurs studios de danse dans l'ouest canadien et aux États-Unis ont également initié une démarche réflexive de révision individuelle ou collective de leur paradigme pédagogique. La transformation entreprise dans le cadre de cette recherche a donc aussi des ramifications translocales. À noter également qu'elle précède la complétude de la thèse et sa diffusion. La recherche est active et appliquée avant tout dans son processus. La dissertation fournit le cadre de réflexion, et permettra peut-être de diffuser cette expérimentation et ses questions temporaires vers de nouveaux publics. L'action n'est jamais terminée.

#### 2.7.4 Annexe chorégraphique

La collecte de moments dansés a pu être concrètement archivée par divers aspects. La chorégraphie est en soi un mode de formalisation du mouvement reproductible. Durant ces dernières années, plusieurs prestations dansées chorégraphiées ou improvisées, seule, en couple ou en groupe, ont également fait l'objet d'enregistrements audiovisuels. J'ai activement pris part dans plusieurs groupes de pratique et troupes de performance, trois parmi lesquels j'ai pu participer et coproduire (*cocréer*) les résultats d'une exploration créative et collaborative dansée : une troupe de Lindy Hop (en couple) et deux troupes de danse Jazz individuelle constituées uniquement de femmes. La première troupe de femmes (*The W Project*, composée de 5 danseuses) est un projet d'exploration et d'innovation de la représentation féminine et contemporaine (temporellement située) des danses Jazz. Le mode de création chorégraphique y est collectif et démocratique. La seconde troupe de femmes a pour mission spécifique d'étudier le style popularisé par les femmes de l'*entertainment* africain-américain entre les années 1920 et 1950 (dates grossièrement définies), d'apprendre leurs pas originaux et de reproduire des chorégraphies originales ou inspirées par les *chorus Line* africains-américains

---

<sup>37</sup> Carroll entretient un des blogs de Lindy Hop féministe actuellement les plus visités par les danseurs, [dogpossum.org](http://dogpossum.org) où elle partage en particulier ses réflexions sur la musique Swing pour les danseurs, et où elle publie régulièrement ses réflexions plus politiques et controversées sur la pratique de la danse : l'appropriation culturelle, le racisme, le sexisme, l'enseignement, etc. C'est par ce blog que j'ai pu me mettre en contact avec elle, la convaincre de me transmettre une copie de sa thèse, et échanger ponctuellement sur nos intérêts communs.

de l'époque (*Cats Club Chorus Line*). Ce projet a d'abord été entrepris et mené par une danseuse et chorégraphe, Marie N'Diaye, pour le *Herräng Dance Camp* en 2012. À la suite de ma participation à ce projet durant l'intégralité du camp, j'ai entrepris de poursuivre ce projet à Montréal en 2013, en guidant mon propre groupe. Tirant profit du travail de N'Diaye jusqu'à ce jour, le projet a évolué indépendamment sous ma direction, et implique une dizaine de danseuses, en renouvellement continu. Le résultat de ces performances et chorégraphies est listé en annexe.

## **2.8 Conclusion : Plan des chapitres**

Le Jazz est une allégorie de la vie terrestre. Ses pas de danse se portent comme des vêtements de la comédie humaine. Le *Truckin'* frotte les pieds contre le sol d'un rythme saccadé. Le regard en l'air, le sourire aux lèvres, le danseur agite son index, faisant pivoter un plateau imaginaire à droite, tandis que sur son bras gauche en angle droit repose l'illusion d'une serviette. Le *Peckin'* agite la tête d'avant en arrière à la manière d'un poulet de basse-cour. Chaque pas semble évoquer un personnage, raconter une histoire pittoresque. Il n'est donc pas surprenant que les films d'animation qui ont vu le jour à la même période aient adopté le genre musical et ses danses, participant à leur pérennité dans la mémoire collective. Mais son récit sans mots et sans écriture, son langage codifié le maintient dans une forme d'énigme. Le Jazz est dialectique, dialogique, polyrythmique. Il tient en équilibre des oppositions, des contraires, des décalages. La régularité est ponctuée par des points de rupture. La collectivité constitutive de la danse fournit le support de l'expression individuelle. L'unicité évoque la multitude. Et à l'humour s'ajoute la satire. Certaines valeurs sociales demeurent fortement ancrées dans les discours, et à celui et celle qui se rendent attentifs au langage propre de la danse découvre une dimension sociale et politique omniprésente. L'étude de cette danse, de son histoire, de sa pratique et de sa population presse le chercheur à considérer les conditions de cette candide exaltation populaire.

L'organisation de cette thèse se divisera en trois parties, constituant trois étapes de la recherche empirique. Elle pourra se lire ainsi :

Dans la première partie (chapitres 3 et 4), il s'agira d'une analyse descriptive d'un camp de danse situé en Suède dans le village de Herräng. Le *Herräng Dance Camp* (HDC) a été

instrumental dans la perpétuation d'une approche culturelle et pédagogique focalisée sur le caractère afrocentré de la danse dans la scène globale de la sous-culture, depuis la fin des années 1980 jusqu'à présent. Il jouit également d'une autorité certaine sur la connaissance de la danse, soutenue par la présence régulière d'anciens réguliers du *Savoy Ballroom*, et d'une amitié développée avec l'un d'entre eux, Frankie Manning. Après une mise en contexte des intentions artistiques du camp à partir du récit de « découverte » de ses fondateurs, et une présentation du village, de l'économie du camp et de son programme (chapitre 3), on s'attellera à détailler une observation participante du camp, de ses activités, de son organisation sociale en s'appuyant également sur ses discours officiels, donnant le cadre de réalisation de la joie collective de la danse : un cadre conçu par la fabrique populaire d'une « translocalité » mythologique (Barthes) du *Savoy Ballroom* à Herräng. (chapitre 4). Cet observatoire culturel permettra de dresser un premier portrait idéologique de la sous-culture : sa volonté de savoir, les valeurs promues et ses politiques culturelles.

Dans la seconde partie (chapitres 5 et 6), on analysera plus spécifiquement les limites, ruptures et échecs d'interprétation de l'afrocentrisme de la danse et de sa joie. Après une introduction à une politique du bonheur selon Sara Ahmed, on s'intéressera dans un premier temps à certains cas de performances racialisées de la danse et à des réflexions sur l'appropriation culturelle recueillies sur mes différents terrains de recherche (réseaux sociaux, panels de discussion publics...). Ces réflexions et ces pratiques situées depuis un point de vue de privilège de la blancheur seront ensuite contrastées par une étude postcoloniale de la tradition du « cercle de la danse » (aussi appelé *Ring Shout*, littéralement cercle du hurlement) conceptualisé par Frantz Fanon et analysé par Thomas DeFrantz ; et l'engagement de voix marginalisées de danseuses noires présentes dans la scène sous-culturelle qui expliciteront en détail leur propre point de vue situé sur leur expérience de participation à la sous-culture, leurs observations, leurs besoins et leurs critiques (chapitre 5). On continuera à centrer cette perspective afrocentrique située de la danse par une mise en dialogue des récits biographiques des Anciens (en grande partie recueillis au HDC) avec une littérature sur le *Harlem Renaissance*, pour localiser le contexte socioculturel spécifique du Lindy Hop et du *Savoy Ballroom* (chapitre 6). Ce second observatoire, par l'intermédiaire d'une analyse du discours et d'une contextualisation historique, tient lieu d'un retour sur l'observation du camp de danse,

dans une première tentative de restauration du point de vue afrocentrique de la danse par un point de vue afrocentrique sur le monde. Pour introduire l'idée d'une politique de la joie située du Jazz, cette analyse sera soutenue par une lecture de la pensée politique d'Hannah Arendt, de ses constructions idéal-typiques de la figure du paria, et de sa conception de la faculté humaine d'agir comme condition de la liberté.

Dans la dernière partie (chapitres 7 et 8), on terminera par un terrain sur le long terme (2010-2017) dans la scène swing montréalaise et plus particulièrement dans *l'École de danse swing Cat's Corner*. Après le HDC, ce dernier constitue un deuxième exemple de cadre organisationnelle d'une approche dite afrocentrique. On commencera par contextualiser la fondation de la scène culturelle locale, mise en relation avec le contexte historique et les politiques culturelles et raciales de l'ère du Swing montréalais. L'école *Cat's Corner* a été un lieu de réflexivité, de discussion collective et de développement artistique, pédagogique et social autour de multiples questions et enjeux culturels et politiques de la pratique et de l'enseignement des danses Jazz. Cette dynamique réflexive a été cultivée par la tenue régulière de séances de développement professionnel des enseignants. Le chapitre 7 s'achèvera par une présentation de l'école, des réunions réflexives de son personnel enseignant et des tenants et aboutissant de la recherche-action participative. Le chapitre 8 sera consacré à la synthèse de ce terrain critique et réformiste où j'explicitai les cadres politiques (arendtiens) de ma propre démarche en tant que codirectrice artistique de l'école (2014-2017) qui m'ont mené à organiser des sessions intensives de développement des enseignants par l'accueil de trois intervenants extérieurs. Les résultats de la recherche-action seront condensés dans la présentation de la réforme pédagogique appelée « The Great Swing 1 Experiment ». Elle proposera l'amorce inachevée d'une transformation paradigmatique et contre-hégémonique de l'éducation des danses Jazz, où la tradition de la danse elle-même contient et informe la possibilité d'une méthode appliquée d'acquisition de son langage à travers son rapport au monde — sa politique située.

# **PREMIÈRE PARTIE**

**\*\*\***

## **Les mondes de Herräng**

## **Chapitre 3 : Les mondes de Herräng 1 — Récit de découverte, volonté de savoir et fondation d'un camp de danse afrocentrique**

### **3.1 Introduction : La résurgence d'intérêt du swing comme « volonté de savoir »**

Le *Herräng Dance Camp* (HDC) est devenu au fil des années une institution dans la scène globale de danseurs de swing dans le but de s'affirmer, selon eux, comme la « Mecque » du Lindy Hop. Le camp dans son intégralité s'apparente à une sorte de théâtre bon enfant, où la convivialité et le sentiment de rassemblement communautaire « sans frontière » se négocient dans le contexte, les conditions et la rhétorique d'un tourisme de loisir néolibéral d'une nature particulière, au sein d'un réseau culturel extrêmement interconnecté<sup>38</sup>. Le camp s'est transformé plusieurs fois au fil des années, a changé de propriétaires, a été menacé de faillite à quelques reprises. Il s'est néanmoins imposé pour devenir un modèle d'inspiration et de fonctionnement organisationnel pour de nombreux studios de danse dans le monde et notamment pour l'école de danse *Cat's Corner* où se situe la majeure partie de ce terrain de recherche<sup>39</sup>. Il représente et véhicule en effet un idéal et une représentation idéalisée de la sous-culture de la danse (car le HDC se réalise sur une période limitée et un espace isolé), où

---

<sup>38</sup> Comme on le verra dans le chapitre suivant (4.6.4), cette économie culturelle relève pleinement de la « nouvelle économie créative » décrite par Angela McRobbie. Au niveau du rapport clientéliste du HDC aux participants, on y retrouve une forte individualisation du « bonheur » par une responsabilisation des participants sur leur expérience du camp. Le HDC est aussi partie prenante dans le circuit de l'autoentrepreneuriat professionnel des danseurs qui va de pair avec la figure idéalisée de « l'artiste globale ». Il est la scène d'une culture de la représentation de soi et de l'autopromotion continue et routinière, d'une « capitalisation » du réseau social et des opportunités de visibilité et de performance (Angela McROBBIE. *Be Creative : Making a Living in the New Culture Industries*, Cambridge ; Malden, MA, Polity Press, 2016, p. 74.).

<sup>39</sup> Alors qu'il se préparait à installer son école de façon permanente à Montréal, le fondateur de *Cat's Corner* avait fait un séjour à Herräng sur l'intégralité du camp (quatre semaines alors, et une semaine de volontariat pour construire l'infrastructure physique du camp) en 2000. Voir le chapitre 7 pour plus de détails.

la mise en valeur de ses origines spécifiques établit les conditions de la créativité, de la convivialité et de la coopération collective promues par le camp.

Il semble important de commencer ce chapitre par une précision. Les récits de « résurgence d'intérêt du Lindy Hop », tout comme les récits historiques d'émergence de la danse, s'inscrivent dans une politique et une lutte de signification où l'histoire se révèle dans sa fabrique, c'est-à-dire dans son interprétation située et dans son incomplétude. Différentes valeurs forment le langage actuel de la danse, témoin de l'histoire, de ses contingences et de sa plasticité. Comme mentionnée plus tôt, la joie est sans doute son émotion la plus caractéristique, revendiquée de façon quasi unanime par tous les danseurs contemporains. Mais l'idée de résurgence, ou pour ainsi dire de *remake* de l'ère du swing et de son euphorie mis en pratique à l'échelle d'un festival de danse, invite à faire l'examen critique de la danse et de sa communauté mémorielle aujourd'hui. Le HDC est un laboratoire vivant d'observation de production culturelle et idéologique. L'acte de « récréation » d'une danse historique, située dans le temps, dans un contexte social, économique et politique spécifique, présente une charge symbolique et historique indubitable. Que signifie l'acte de reproduction ? Qui reproduit, qu'est-ce qui est reproduit et par quelle technique ? Le HDC s'est établi comme un pôle d'influence et de diffusion de connaissance incontournable, en affirmant un rôle d'autorité sur la diffusion d'un savoir à la fois sélectivement « authentique » (qui a l'autorité de la récréation des formes dites « originales » de la danse ?) et sélectivement contemporain (qui a l'autorité de l'innovation ?) des danses Jazz. En l'occurrence, les représentants et héritiers de l'approche suédoise ont continuellement maintenu une place de choix dans le paysage international depuis le dit « début » de la dite « résurgence » du Lindy Hop dans les années 1980.

L'authenticité est en effet un concept récurrent dans la pratique quotidienne des danseurs. Cette préoccupation de reproduction et de conservation de « l'esprit » et des formes prescrites de la danse revient de façon cyclique, suivant le rythme et les transformations des nouvelles générations de danseurs. Le récit contemporain des danses Jazz est un récit en constante construction, composé de milliers de textes, de conversations, de discours, passant le test de leur incorporation au récit « qui compte » dans une certaine « volonté de savoir ». Et le récit historique diffusé au HDC ne fait pas exception. L'historiographie — l'écriture de l'histoire

— produit des discours, des récits d'origine. Il réunit des faits et assigne une certaine continuité qui signifie une suite logique, une cohérence au déroulement de l'histoire. Il identifie les faits marquants et les personnages importants. Cette ambition culturelle signifie aussi que « derrière tout savoir, derrière toute connaissance, ce qui est en jeu, c'est une lutte de pouvoir. Le pouvoir politique n'est pas absent du savoir, il est tramé avec le savoir » (Foucault, 2004 : 448). On verra dans la suite des chapitres (en particulier les chapitres 5 et 6) que certaines expériences et points de vue restent effectivement en marge du discours dominant dans le contexte qui nous concerne ici. Dans un examen de la pratique du Lindy Hop et des danses Jazz comme pratique d'appropriation culturelle, il est nécessaire de se questionner sur toute tentative de contrôle de la connaissance. Selon la définition de Michel Foucault :

[I]l s'agirait de savoir si la volonté de vérité n'est pas aussi profondément historique que n'importe quel autre système d'exclusion ; si elle n'est pas arbitraire comme eux en sa racine ; si elle n'est pas modifiable comme eux au cours de l'histoire ; si elle ne s'appuie pas comme eux et si comme eux elle n'est pas sans cesse relancée par tout un réseau institutionnel ; si elle ne forme pas un système de contrainte qui s'exerce non seulement sur d'autres discours, mais sur toute une série d'autres pratiques. Il s'agit en somme de savoir quelles luttes réelles et quels rapports de domination sont engagés dans la volonté de vérité. (Foucault, 2011 : 4)

L'écriture de l'histoire, sa fabrique donc, est toujours une question d'autorité, par documentation, sélection, catégorisation, hiérarchisation et interprétation de ce qui est signifiant et ce qui ne l'est pas, de ce qui est visible et de ce qui ne parvient pas à se rendre visible. Elle prend le risque de simplifier les événements et surtout d'exclure ce qui reste invisible à l'œil de la science humaine, comme l'ont si bien montré l'épistémologie féministe et plus particulièrement les recherches intersectionnelles. Au sein de la scène internationale de danseurs, le HDC dans son ensemble (l'institution, ses organisateurs, ses participants) se situe explicitement dans cette lutte de vérité, où la « volonté de savoir » et le savoir/pouvoir foucauldien se négocient, s'observent et s'affirment dans l'exercice d'une relation de pouvoir et dans ses multiples points de résistance. Le pouvoir, la résistance, la transformation et la conservation semblent au cœur de la dynamique culturelle observée ici, en particulier dans un effort de préservation et d'actualisation d'une culture ancienne, mais surtout de reconnaissance et de pratique de son afrocentricité. C'est dans cette résistance que se négocient en effet les termes d'une idéologie de la sous-culture du Lindy Hop, ses systèmes de valeurs, ses espaces



de luttes ou de consensus politiques. Par idéologie, on entend ici une structure de pensée dominante plus ou moins cohérente et plus ou moins consciente qui articule le portrait artistique, économique, social et politique du HDC (et de la sous-culture du Lindy Hop). Elle est véhiculée à la fois par ses organisateurs et par ses participants, par leurs discours officiels et informels, par les activités et initiatives, les normes de gouvernance et les cadres de libertés, par les images et les costumes quotidiens, par les décors, les formes de langage et les attitudes... On suivra en effet le chemin de Dick Hebdige quand il dit :

Tout comme Barthes, notre tâche est donc de décrypter les messages chiffrés inscrits sur les surfaces lisses et brillantes des styles, de les lire comme des « cartes du sens » qui trahissent obscurément les contradictions qu'elles sont censées résoudre ou dissimuler. (Hebdige, [1979] 2008 : 21)

On verra que la grande variabilité des expériences du HDC, la capacité de transformation continuelle du camp et la variation de ses actes d'autorité sont la marque d'une ouverture du pouvoir à l'intégration de ses luttes de signification internes, stabilisant du même coup son autorité et son influence sur le long terme.

Sans prétendre à une rigoureuse archéologie foucauldienne du savoir — c'est-à-dire à une analyse de la normativité du discours historique actuel qui se résumerait à une analyse du pouvoir racontée par le pouvoir (Foucault, 1997 : 116) — les récits d'origines de la danse comme les récits de (ré)émergence, seront rapportés avec l'intention d'une « *mise à distance critique* des énoncés positifs » (Foucault, 2004 : 13). Le récit officiel sera interprété dans sa nature discursive, comme un texte parmi d'autres textes, comme une mythologie étudiée dans sa fonction de vérité et de signifiant — comme *producteur* de vérité — dans le temps présent.

Avant d'entrer dans la matière vive du terrain empirique dans le chapitre suivant, on commencera par (1) introduire le contexte de résurgence de l'intérêt des danses Jazz en Suède et (2) les conditions spécifiques de « redécouverte » de sa tradition africaine-américaine par ses acteurs les plus influents. Cette « archéologie » permettra de situer les fondations idéologiques du HDC et de son mode de fonctionnement. (3) On détaillera ensuite les raisons du choix de ce terrain particulier au HDC, pour aborder enfin les conditions de sa réalisation. Ce sera l'occasion de présenter le village de Herräng et de détailler les conditions de l'accessibilité socio-économique de ce festival annuel, la démographie contemporaine des

danseurs et le programme du camp qui situent très précisément la dialectique de l'appropriation/appréciation culturelle.

## **3.2 Le contexte de résurgence d'intérêt des danses Jazz en Suède ou le processus de fondation du *Herräng Dance Camp***

### **3.2.1 Une trajectoire progressive de rencontre avec le Lindy Hop**

Organisé pour la première fois en août 1982 par la *Swedish Swing Society* (SSS), le *Herräng Dance Camp* a été une première tentative de « retour aux sources » de la danse. La Suède avait bien sûr sa propre histoire locale des danses sociales de couple et d'activités collectives communautaires, comme l'informe la présence d'une salle de bal<sup>40</sup> à l'étage de l'édifice principal du village (*Folkets Hus*) et d'une grande piste de danse (*dansbana*) à aire ouverte à l'arrière du bâtiment. Durant les années 1940 s'est développée une variante distincte et locale de danse de swing en 4-temps appelé le Bugg. D'après Robert Crease, historien et membre du *New York Swing Dance Society* (NYSDS), le Lindy Hop aurait été particulièrement populaire en Suède dans les années 1930 et se serait popularisé sous le nom de « American Hambo ». Le *Hambo* est une danse folklorique suédoise qui se distinguait aussi par son rythme soutenu et sa nature improvisée (Crease, 1986). Les danses de couple regagnent de la popularité en Amérique du Nord et en Europe à peu près à la même période pour s'installer confortablement dans les années 1980. D'après un des panneaux descriptifs installés dans une des salles du pavillon principal du village, le *Folkets Hus*, la résurgence de l'intérêt pour la danse de couple en Suède aurait été elle aussi liée à la sortie et au succès de quelques films américains axés sur la culture et la jeunesse Rock'N'Roll des années 50-60.

The main reasons for this somehow unexpected come-back were partly linked to some kind of general nostalgia following the footsteps of American movies such as *American Graffiti* [1973], *Grease* [1978] et cetera, but also the sudden death of legendary rock'n'roll singer Elvis Presley in August 1977 increased the interest in 50s kind of music among a younger generation (...) [S]oon a lively and most active competition scene was established. Many of the best dancers represented the Stockholm based Swedish Swing

---

<sup>40</sup> Toutefois, la salle de bal était utilisée comme salle de cinéma au moment où le festival est créé, et la moitié de la salle est occupée par des sièges fixes.

Society, and it was among their members that the Herräng Dance Camp was formed and it opened on the 1st of August 1982. (HDC, 2012e)

Cette représentation médiatique attire alors une jeune génération de danseurs, et quelques écoles de danse commencent à offrir des cours de danses américaines de l'époque. L'école de Lasse Kühlers et ses cours de Jitterbug sont à l'origine d'un regroupement de jeunes danseurs qui fondent la *Swedish Swing Society* en 1978. L'un des directeurs du camp, Lennart Westerlund, se rappelle qu'à cette époque, le Jitterbug était une danse de couple en « 6-temps » et en « 4-temps », dansé sur la musique « Rock'N'Roll ». Selon lui, si l'on s'interrogeait sur les origines de la danse, les figures d'autorité du moment auraient répondu :

« It's a White dance in the 50's in America » At this time, I don't think anyone really knew that this was an African American dance and that it had something to do with Jazz music, that it had something to do with 20's-30's Harlem. It was unknown at the time. We were looking up on it as a kind of teenage dance from America in the 50's, to especially Bill Hailey kind of music. We danced a lot to that kind of music. (Westerlund, 2013)

Cette définition de la danse faisait partie du savoir culturel *mainstream* à travers le monde, en Europe comme en Amérique du Nord, y compris aux États-Unis. Le Swing, le Jitterbug représentent l'archétype d'une culture populaire blanche américaine, dont les origines ont été effacées par l'industrie culturelle, même dans l'imaginaire de la population africaine-américaine (Hancock, 2013 : 137-138). C'est donc de façons relativement isolées que le terme *Lindy Hop* refait surface dans le vocabulaire contemporain d'une population blanche suédoise, et quasi simultanément au sein de petits groupes d'individus distincts à Londres, en Californie et à New York.

Mue par désir d'étudier les origines du Jitterbug, la première entreprise du *Swedish Swing Society* a été d'inviter un danseur blanc new-yorkais de 70 ans, John Clancy, à faire un séjour en Suède pour enseigner la danse qu'il pratiquait entre les années 1940 à 1960. Le camp offre alors une formation de danse « Lindy/Jitterbug » d'une semaine et avait réuni 25 participants suédois. Les Suédois sont introduits pour la première fois à une séquence de pas en « 8-temps », et Clancy enseigne 16 séquences de mouvements incluant le « *Lindy circle* », sur de la musique Jazz que Westerlund qualifie de « soft Jazz music, nearly sweet Jazz ». La danse enseignée durant cet été s'éloignait déjà de la représentation initiale que s'en faisaient les danseurs suédois par son aspect plus calme, modéré, par sa musique et ses pas.

Selon Westerlund, le stage ressemblait alors à un camp sportif. Il n'y avait pas de danse sociale le soir. Tous les étudiants allaient se coucher tôt pour se lever tôt et commencer la journée par de la gymnastique et une série d'échauffements sportifs. Le camp était dédié à la formation, à la pratique studieuse, au travail de reconstruction et de recherche appliquée, une retraite loin de la ville pour passer un temps consacré et collectif à l'étude de la danse et de ses formes.

At this time many of the Swedish dancers had a very athletic and somewhat analytical approach to the lindy hop. A typical day in Herräng consisted of three major classes: one with routines, one based on social dancing and one based on individual jazz steps. In between and after the ordinary program, many of the dancers joined extra classes of general fitness training such as acrobatics, running, stretching et cetera. Social dance evenings were not yet fully organized and most participants left Folkets Hus after the 8 p.m. information meeting. Some probably went straight to bed while some others spent time to practice in the Gymnasium or maybe had a barbecue at the beach. (HDC, 2012d)

### **3.2.2 Une culture compétitive ou le rôle discret de Louise « Mama Lou » Parks Duncanson**

Il est intéressant de noter l'emphase mise sur la culture sportive et la direction « compétitive » prise par cet intérêt renouvelé pour la danse de couple, qui est, par ailleurs, similaire aux conditions de résurgence des danses de couple aux États-Unis dans les années 1970. À ses débuts, la *Swedish Swing Society* se dédiait principalement à la compétition et aux performances. En outre, la Suède se distingue aujourd'hui par une culture de la « danse sportive » et institutionnelle. La fédération suédoise des danses sportives (*Svenska Danssport Förbundet*) créée en 1967 organise les compétitions de danse à l'échelle nationale et forme des compétiteurs professionnels dès leur plus jeune âge. C'est le cas aussi de nombreux pays européens, comme l'Allemagne, la France ou la Russie. La Fédération mondiale de danse sportive (WDSF) est particulièrement active et inclut la confédération mondiale de Rock'N'Roll (WRRC) qui compte le Lindy Hop parmi ses disciplines<sup>41</sup> depuis

---

<sup>41</sup> Ref. : La participation des danseurs de Lindy Hop aux championnats de la WRRC a fait l'objet de plusieurs polémiques. Certaines personnalités de la scène globale ont exprimé leur forte désapprobation pour l'institutionnalisation contrôlée des compétitions de Lindy Hop. Par conséquent, ces championnats sont relativement marginaux dans le réseau des danseurs professionnels et amateurs.

une demande déposée par la Fédération suédoise<sup>42</sup> (Gertjeanssen, 1999). Au sein de la communauté internationale de Lindy Hop, quelques jeunes danseurs suédois se font remarquer par leur adresse compétitive et leur entraînement professionnel soutenu par la Fédération suédoise<sup>43</sup>. Celle-ci sponsorise également leur participation aux compétitions internationales de la sous-culture actuelle, comme le *International Lindy Hop Championships* (ILHC) à Arlington, VA et le *National Jitterbug Championships* à Los Angeles, CA. La culture compétitive suédoise n'est pas une exception.

Il n'est donc pas surprenant de savoir que la troupe de performance africaine-américaine de Louise «Mama Lou» Parks Duncanson a effectué plusieurs visites en Suède dans les années 1960 et 1970, participant également au circuit européen des festivals de Jazz du producteur George Wein en 1978. C'est durant ces tournées que Parks a elle-même établi une collaboration avec le WRRC allemand qui sponsorise les gagnants de son événement de compétition le *Harvest Moon Ball* (HMB), en marge de l'organisation officielle du *Harvest Moon Ball* du *Madison Square Garden* de New York (Monaghan, N.d., n.p.). Cette célèbre compétition de danses sociales amateur (Waltz, Rhumba, Tango, Polka, Fox-Trot, Lindy Hop) a été un forum majeur de diffusion nationale du Lindy Hop dès sa première édition en 1935 et finalement jusqu'à sa dernière représentation de la danse en 1983<sup>44</sup>, sachant que c'est indirectement grâce à cet événement annuel que le Lindy Hop a connu un second regain d'intérêt dans le monde. Encore aujourd'hui, les titres gagnés par les danseurs de Lindy Hop servent d'objets de légitimation et de représentation des vétérans du *Savoy* dans la scène contemporaine. En effet, les danseurs de Lindy Hop contemporains situent le début de leur propre histoire dans les années 1980, comme le démarrage de la résurgence d'intérêt du Swing. Or selon Terry Monaghan, le Lindy Hop n'est jamais mort et n'a jamais cessé d'exister

---

<sup>42</sup> Selon le danseur allemand de Boogie Woogie, Marcus Koch, dans un échange de courriels (19/09/1999) rendu public concernant le « World Lindy Hop Championship debate » (Wendy Jo GERTJEANSSEN. « World Lindy hop Championship Debate » 1999, *Swinginhepcats*, mis à jour le 21/10/1999, < [www.swinginhepcats.com/debate.html](http://www.swinginhepcats.com/debate.html) >, consulté le 28/06/2011.).

<sup>43</sup> Les compétiteurs suédois sont notamment parmi les plus jeunes et les plus victorieux du Championnat international de Lindy Hop qui se déroule chaque année à Arlington, DC depuis 2008.

<sup>44</sup> D'après Harri Heinilä, le titre de la division de «Lindy Hop» a été remplacé par «Jitterbug Jive» en 1942 (HEINILÄ, *An Endeavor by Harlem Dancers to Achieve Equality – The Recognition of the Harlem-Based African-American Jazz Dance Between 1921 and 1943*, p. 172.). Cette division a ensuite été retirée en 1979 en faveur du Hustle, pour faire un dernier retour en 1983 (Terry MONAGHAN. « "Mama Lu" Parks Crashing Cars & Keeping the Savoy's Memory Alive », N.d., n.p.).

(Monaghan, 1998, 2001, 2002, N.d., n.p., Monaghan et Dodson, 2000). Depuis la fin des années 1920 jusqu'à aujourd'hui, le Lindy Hop s'est maintenu dans ses trois formes d'expression — la danse sociale, scénique et compétitive —, à des degrés de signifiante opposés : se développant rapidement pour devenir un emblème national popularisé à travers le monde, la danse s'est également limitée à des petits cercles d'initiés durant quelques décennies, dispersés dans différentes localités. L'histoire ne peut ainsi se limiter à la visibilité médiatique d'une culture pour en informer son existence concrète<sup>45</sup>.

La compétition et la production de performance sur scène ont été les moyens de maintenir la danse à flot au fil des décennies de déclin de popularité nationale des danses de couple. Parks et sa compagnie de danse *The Mama Lou Parks Jazz Dancers*<sup>46</sup> se sont notamment produits au *Radio City Music Hall* en 1966, au festival culturel qui a précédé les Jeux olympiques de Mexico en 1968, à la Maison-Blanche en 1969, au *Village Gate* en 1984, dans l'émission de télévision « Star Search » en 1985 et à *Carnegie Hall* en 1989. Parks a été la principale responsable de la pérennité médiatique de la danse depuis la fermeture du *Savoy Ballroom* en 1958 jusqu'à sa mort en 1990. Grâce à un réseau important de collaborateurs — d'anciens champions du HMB dont Sugar Sullivan et George Sullivan (gagnants en 1955), mais aussi des producteurs comme Marshall Stearns et Mura Dehn<sup>47</sup> —, elle a été responsable de la formation de nouvelles générations de danseurs de Lindy Hop.

Charles Buchanan, the Manager of the Savoy, urged the last illustrious group of Savoy Lindy Hoppers to take on the responsibility of staging the Lindy Hop preliminaries, at the new Savoy Manor in the Bronx, for the Harvest Moon Ball Dance Competition held each September at Madison Square Gardens. Coming to the fore, Mama Lu created a replacement scenario that attracted new dancers at one end whilst turning out Lindy Hop Champions at the other. (...) Invariably the winners finished up dancing in her company. By 1961 a professional company had been established which stayed on the road until her sad demise in 1990. Their 29 year run, set a record that no other group of Lindy Hoppers has come near to challenging. (Monaghan, N.d., n.p.)

---

<sup>45</sup> D'autres troupes de performance de danses Jazz ont continué à se produire dans les années 1960, comme *Norma Miller and her Jazzmen* ; *Sonny Allen and The Rockets* ; et *Pepsi Bethel Dance Company*.

<sup>46</sup> La troupe semble avoir été présentée sous plusieurs noms, entre autres *The Lou Parks Dancers*, *The Parkettes*, *Mama Lu Parks and her Jazz Dancers*, *Mama Lu Parks & her Savoy Lindyhoppers*, etc.

<sup>47</sup> Voir aussi la publication du danseur et chorégraphe, ancien membre des *Whitey's Lindy Hoppers* du *Savoy*, Pepsi Bethel, qui raconte ses collaborations, productions et performances avec notamment Mura Dehn, James Berry, Al Minns et Leon James durant plusieurs années après la fermeture du *Savoy*. Il a formé sa propre compagnie de danse *The American Authentic Jazz Dance Theatre* en 1973 (Pepsi BETHEL. *Authentic Jazz Dance : A Retrospective*, New York, American Authentic Jazz Dance Theatre, 1990.).

Plusieurs événements associés au HMB et organisés par les danseurs de Parks ont également contribué à rassembler des anciens danseurs du *Savoy Ballroom*, dont certains ont été des invités d'honneur du HDC pendant plusieurs années et ont eu un impact majeur sur la construction de la scène contemporaine du Lindy Hop et des danses Jazz. C'est notamment grâce à l'une de ces compétitions que Larry Schulz rencontre Al Minns, ancien membre de la troupe professionnelle du *Savoy*, les *Whitey's Lindy Hoppers*, et gagnant du HMB de 1938 (avec sa partenaire Mildred Pollard aka Sandra Gibson). Introduits l'un à l'autre par Sally Sommer, une critique de danse et historienne, Schultz a réussi à convaincre Minns d'enseigner dans le studio de danse de sa femme, le *Sandra Cameron Dance Center*, en 1981 et Frankie Manning<sup>48</sup> en 1987 (Manning et Millman, 2007 : 225, Stevens, 2011b : 156-157). Certains élèves de Minns ont ensuite fondé le *New York Swing Dance Society*. L'une des tournées de spectacles des *Mama Lou Parks Dancers*, durant lesquelles des stages de danse ont été organisés, a également influencé la fondation de la compagnie professionnelle britannique *The Jiving Lindy Hoppers*<sup>49</sup> (Monaghan, N.d., n.p., Stern, 2012). Al Minns, mais surtout Frankie Manning, ont été la source d'inspiration principale de la direction artistique actuelle du HDC.

### 3.2.3 Une redirection culturelle située

Ce rapport à la compétition concentre aussi plus fondamentalement les distanciations idéologiques importantes entre la lecture contemporaine de la nature de la danse et les préoccupations des Anciens qui souhaitaient mettre le Lindy Hop sur la carte culturelle mondiale. On peut en percevoir les contradictions entre notamment le travail de Parks et la mobilisation de plusieurs danseurs influents de la sous-culture actuelle contre l'institutionnalisation du Lindy Hop et la normalisation de ses événements compétitifs. En

---

<sup>48</sup> C'est aussi grâce à une performance des *Mama Lou Parks Dancers* au *Brooklyn Academy of Music* en 1983, dans le cadre du spectacle *Sweet Saturday Night* célébrant 300 ans de danses noires, que la future biographe de Frankie Manning découvre le Lindy Hop et initie son apprentissage. Elle rencontrera Manning peu après au *North River Bar*, dans le contexte d'une danse sociale informelle (Frankie MANNING et Cynthia R. MILLMAN. *Frankie Manning : Ambassador of Lindy hop*, Philadelphia, Temple University Press, 2007, p. 15.).

<sup>49</sup> Un spectacle dirigé par Pepsi Bethel « That's It » et produit à Londres en 1986 a eu un impact tout aussi déterminant pour la compagnie britannique (Karen HUBBARD. « The Authentic Jazz Dance Legacy of Pepsi Bethel », dans Guarino et Oliver (dir.), *Jazz Dance : A History of the Roots and Branches*, Gainesville, FL, University Press of Florida, 2014.).

effet, même si les compétitions existent bel et bien et représentent un moyen de premier plan pour acquérir un capital social et culturel, l'enjeu se situe dans la défense de l'autorité qui veut se maintenir dans la sous-culture elle-même et non gouvernée par des intérêts extérieurs (comme le montre une polémique qui a discuté de l'implication du WRRC dans les événements compétitifs de la sous-culture du Lindy Hop). L'histoire orale des danseurs originaux du *Savoy Ballroom*, que l'on discutera dans les chapitres suivants, permet également d'exposer le travail de resignification/transformation de leurs propos reçus selon les préoccupations de leur audience. Cette histoire n'est généralement pas restituée dans le point de vue à partir de laquelle elle est énoncée, mais est reçue et exploitée en fonction de l'intérêt de l'audience qui fera elle-même le travail de traduction.

Toutefois les compétitions n'ont jamais pris de prépondérance au HDC. Et bien que des événements compétitifs aient lieu à divers moments du festival, le camp s'est au contraire développé au fil des années pour en exprimer et promouvoir une forme d'antithèse. Au sein de l'organisation du HDC, on peut toujours y percevoir la centralité de la performance à des fins d'éducation et de divertissement (*entertainment*), sous la forme de la démonstration appliquée, correcte ou historiquement adéquate. Plusieurs danseurs suédois reconnus pour ce type d'approche expriment également une certaine discrétion, retenue ou réserve, tout en défendant un goût extrêmement précis, « conservateur » diront-ils d'eux-mêmes, critique et rigoureux pour la danse quand leur vient le temps de prendre la parole en public. Lors d'un panel de discussion au HDC en 2011, l'un des directeurs actuels du camp, Daniel Heedman, décrit son goût quasi exclusif pour le Lindy Hop de Frankie Manning :

To me, I fell in love with a specific style. So, when I talk about Lindy, I normally have that style in mind, which is, well Frankie is my biggest role model so, that kind of style. (...) And other styles (and other dances), I'm not interested to do those. (Westerlund et al., 27/07/2011)

La danse sociale n'est pas l'activité première des danseurs expérimentés à Stockholm qui fréquentent les soirées occasionnellement et se consacrent davantage à l'entraînement avec un partenaire dédié pour travailler leur « style authentique ». Selon un autre directeur du HDC, Lennart Westerlund : « Sweden has certainly produced a small group of dancers who have been reasonably successful on both the show and the competition sides. Other than that, the popular regrowth has been poor. » (Miller, 2009 : 16). Ces portraits n'en composent pas moins



certaines facettes de l'excentricité mise en avant par l'organisation et permettent une première approche de la notion d'« authenticité » dans le cadre de cette recherche.

### 3.3 Volonté de savoir et récit de découverte

Si l'on se penche à présent sur le récit de découverte du Lindy Hop africain-américain par certaines personnalités dans les années 1980, il devient possible d'inscrire cette approche analytique de la notion d'authenticité dans un contexte et un imaginaire plus large. La personnalité suédoise sans doute la plus réputée et la plus reconnue dans la communauté globale, Lennart Westerlund, a été présente dès les prémises de l'implantation du Lindy Hop contemporain en Suède et a participé à la première édition du festival en 1982. Il est aujourd'hui la principale voix publique de l'organisation pour tout ce qui a trait à la transmission historique de la danse. Le HDC existe depuis les débuts de la résurgence de l'intérêt du Swing et est sans doute un des premiers camps de danse à se faire connaître dans le réseau international des danseurs. Sa mission particulière n'a jamais cessé d'être axée sur l'étude des formes dites « authentiques » et « originales » de la danse (comme on a pu le constater avec l'invitation du danseur John Clancy), sur sa définition et sur sa reconstruction. Toutefois, l'impact et l'importance du HDC se sont significativement et durablement établis quand la troupe *The Rhythm Hot Shots* a pris la relève de son organisation en 1989 (dont Westerlund faisait partie) et a recentré la mission du camp à l'étude des origines africaines-américaines de la danse et sur Harlem. Les premiers participants non suédois ont commencé à se déplacer vers le petit village de Herräng l'année où Frankie Manning a fait sa première visite au camp :

... a few of the low-profile dancers in the society started to pay serious attention to the history of jitterbug dancing. The main source of information was the American book *Jazz Dance* by Marshall Stearns, and the discovery of films such as *A Day at the Races* and *Hellzapoppin'*. One thing led to another and soon a small group of dancers in the outskirts of the Swedish jitterbug landscape formed the dance company *The Rhythm Hot Shots*, and became the first dancers in Sweden in modern time to work in the tradition of African-American swing dance. A few dancers in the camp made some attempts to introduce the lindy hop in Herräng already in 1984 and 1985 but without success. A few years later, in 1989, *The Rhythm Hot Shots* stepped in as an active part of the arrangement and Frankie Manning was for the very first time invited to the camp. At this time, the moment was right and lindy hop started to spread in Sweden and gradually also in more and more countries. (HDC, 2012e)

Cette compagnie de performance, fondée en 1985, a joué un rôle crucial tant d'un point de vue local que transnational, dans le développement de la danse, dans l'étude et la transmission de son histoire, de son esthétique et de sa tradition spécifiquement africaniste, et dans le rôle d'influence prise par Frankie Manning dans le mouvement culturel du Lindy Hop contemporain. Cette mission a été également prépondérante au sein du *New York Swing Dance Society* (fondée en 1985), de la troupe londonienne des *Jiving Lindy Hoppers* (compagnie de performance constituée en 1984) et dans la démarche entreprise au même moment par le couple californien Erin Stevens & Steven Mitchell (Stevens, 2011b). Ces quatre parcours de recherche appliquée initiés entre la fin des années 1970 et la première moitié des années 1980 sont remarquables sachant que la recherche académique sur les origines africanistes des danses populaires américaines était largement minoritaire et qu'une emphase sur la tradition africaniste de la danse de couple est quasi inexistante des circuits de danses de salon et *ballroom* amateurs et professionnels. L'intuition d'une origine culturelle à peine palpable et mise sous silence informe aussi sur les modes de préservation, de transmission et de translocalisations culturelles des formes spécifiques d'une tradition. Les différents récits d'émergence (à Stockholm, à Londres, à New York ou à Pasadena) relatent une série de concours de circonstances liés particulièrement au travail de préservation et de performance de Mama Lou Parks et à la renommée et distribution des films des Marx Brothers qui a facilité l'accessibilité et la pérennité culturelle d'une des séquences classiques de Lindy Hop au cinéma dans le film *A Day at the Races* (Wood, 1937).

Un des membres de la *Swedish Swing Society*, Anders Lind, trouve l'ouvrage de Marshall et Jean Stearns *Jazz Dance. The Story of American Vernacular Dance* en 1983. La date de parution assez tardive du livre (1968) est assez significative dans le calendrier des événements en ce qu'elle semble annoncer le retour des danses Jazz dans leur ensemble (Claquettes et Lindy Hop) dans les années 1970. Pour la première fois, les images incluses dans le livre permettent de situer un contexte complètement nouveau et génèrent une excitation jusque-là insoupçonnée. La première exposition aux formes originales de la danse telle que décrite par Erin Stevens, ou par Lennart Westerlund, définissent un des paradigmes centraux de la politique des émotions exprimée par la génération contemporaine de danseurs de Lindy Hop : l'expression désinhibée des émotions, l'expression de la joie, un enthousiasme irréprouvable et

indescriptible. Cette réaction est donc à l'origine de l'impulsion de recréation qui a progressivement donné lieu à la résurgence d'intérêt du Lindy Hop et plus généralement des danses Swing et Jazz vernaculaires. Erin Stevens relate sa première rencontre avec le Lindy Hop en 1980 avec le VHS du film *A Day at the Races* :

We were blown away! We could tell that the dancers in that movie were feeling so much more than we'd ever seen. So, we started learning their moves backwards and forwards. I think it was very motivating for Steven<sup>50</sup> to see black dancers moving with that fast energetic freedom. They motivated me too, and we both said, « that's what we want to do! » (Erin Stevens citée par (Stevens, 2011b : 153))

Il est surprenant de constater que Westerlund décrit ses émotions avec le même entrain. Son récit, retranscrit ici de façon conséquente, trace le fil d'Ariane de la recherche et identifie les différentes balises de la découverte des origines à tâtons. Le livre, les photos, les films et finalement la rencontre constituent toujours aujourd'hui les fondations élémentaires du rapport à la connaissance des danseurs de Lindy Hop contemporains, dont le HDC est le principal répondant.

One guy [Anders Lind], he was never at the event with John Clansy. He stepped into the picture and he showed to be a very unusual kind of character, because he didn't listen to the authorities that were in the Swedish Swing Society, he kind of said, « no, I think you're wrong with that, I'm gonna check this, I don't think it is the way you think it is ». One day he came with a book: *Jazz Dance. The Story of American Vernacular Dance*, Marshall and Jean Stearns. We had never seen that book before. And he showed it to me. We stood in the back room of our little dance place and he had copied a few of the chapters. (...) Gradually, that led that we read the whole book, of course, and then we understood that the dance we were doing at the time, it was linked to Black culture in America, in Harlem, to Jazz music. (...) And we looked at those pictures and it looked like nothing that we had seen before. And we got very excited from those pictures. So we felt this must be something that we need to find out more about. They stood in positions that we never had seen. They were down here and we were used to that it was up here somehow. It was fascinating just those pictures. At the end of the book, there is a film list. And it said « tap dancing by » and then sometimes it said « Lindy Hop by ». And then it could be « Whitey's Lindy Hoppers » or something else. And, of course, we kept that little list in mind. (...) This was quite odd films, it was nothing you found really. So we had a situation where we impossibly could find the films unless they were shown in a movie theater. However, on the 5th of January 1984, a small movie theater in Stockholm advertised *A Day at the Races* and it was on the list. So we understood this is our big chance to finally see what is behind those pictures and the text about the Savoy and Whitey's Lindy Hoppers and all that stuff. So, of course, we bought tickets, me and my friend Anders, and when we saw the clip, I mean we had never seen anything like it. It

---

<sup>50</sup> Steven Mitchell est africain-américain.

was another style, the music was extremely fast, it was, I can't find any words, we were very very excited after seeing this movie. So my friend, he said, we need to have a copy of this. And what would you do at that time if you needed a copy of something and you couldn't really buy it? He said, « I have to get a camera. Tomorrow I'm gonna hide it under my coat and go back to the movie theater ». And that is what he did. (...) And then he came back in the little studio that we had and he said, « now we can start to practice the Lindy Hop because now I have a copy of this film. »

... At that time, cameras were not so sensitive to light as they are today, so what we had and what we saw (...) it was shadows. We couldn't really see anything (...) But believe it or not, we sat with this, we were trying to make the pictures as bright as we could, and we sat here, I can't say how many hours, just looking at this, listening to this music that we heard which was very exciting, and I would say we were obsessed with it. (...) A few months later, Anders was a student at the Technical University in Stockholm, and the little student club advertised *Hellzapoppin'*. ... We knew *Hellzapoppin'*, *Whitey's Lindy Hoppers, 1941*. We bought tickets. It was going to be shown once. We had not a possibility to come back if something would be of interest in the movie. We went there and, of course, when the Lindy sequence came, we went wild. We went completely wild. I remember it was raining, we came out, we went into a telephone booth and we started to call people in the Swedish Swing Society, to tell them how exciting this was, and we said we have to change the whole direction of the society. We can't deal with this jitterbug John Clansy anymore, we have to dance like they did at the Savoy Ballroom like Whitey's Lindy Hoppers did. And, of course, they didn't understand what we were talking about (...). We decided more or less that night that we had to go to New York. We had to find some of these people... So a few days or a week later we bought tickets for New York and it was late May 1984. And we went there having this book in our luggage, of course. (...) We started to call people by the name of Albert Minns and Leon James, and then dance schools in a combination. Quite soon, we were lucky, we called the Sandra Cameron Dance Studio (...) and they said, « we have an elderly African American man teaching here, his name is Albert Minns and he teaches the Lindy. » (Westerlund, 2013)

Ces récits de découverte du Lindy Hop, racontés près de trente ans après les faits, sont témoins de la joie quasi inébranlée de la rencontre et de la poursuite de connaissance que la vision de cette danse a provoquées au premier jour. Cette découverte est décrite en termes hautement émotifs : « We went wild, we went completely wild », « We were blown away ». La mission du HDC est encore aujourd'hui fondée sur cette première impression, s'appliquant à transmettre l'impact que ces images et rencontres ont suscité génération après génération, actualisé dans le contexte d'une communauté internationale incomparablement plus large. La culture contemporaine du Lindy Hop se nourrit de cet « effet de découverte », où l'expérience partagée d'un festival de danse est aussi créée par une isolation géographique décrite ainsi par un des directeurs du camp : « I see Herräng like a bubble. It's a bubble, and a lot of people need this shared experience, and you see stuff that you won't see anywhere else. That's our ambition, I think. » (Daniel Heedman cité par (Wells, 2013 : 396)). Comme l'analyse le

danseur et musicologue Christopher Wells dans son analyse du même camp, le HDC se base sur une double qualité, une excentration, un dé-placement et une relocalisation, permettant la fabrique concrète et profondément phénoménologique, émotionnelle et incorporée, d'une culture hors du temps :

In Herräng, dislocation removes dancers from their disparate national identities, making all of us temporary citizens of an intentional community removed from the real world both spatially and temporally. (...) While community building in Herräng relies on *dislocation*, it also relies on *location*, on the creation of a temporary physical space for a community otherwise defined by a fractured multiplicity of remote scenes. (Wells, 2013 : 395-396)

L'isolation semble vouloir préserver la surprise d'un trésor caché, recréer l'énigme d'une connaissance à découvrir, où chaque document, chaque image, chaque vidéo, chaque « Ancien » regorge d'informations cryptiques et limitées à interpréter et approfondir, pour ainsi dire, « corps et âme ». Le Jazz est décrit comme un univers de « stuff that you won't see anywhere else », de « odd films », de « shadows », traduits finalement en termes de « surréalisme », de « kaleidoscopic platform » et de « lost dreams ». Dans son documentaire *Spirit Moves*, Mura Dehn compare le *Savoy Ballroom* à la Sorbonne des danses Jazz (Dehn, [1987] 2008). Par plusieurs aspects, le HDC est aussi devenu un village universitaire. Les danses Jazz sont en effet devenues, par la force du temps et de la fabrique sociale, économique, politique, raciale et patriarcale de l'histoire, un patrimoine culturel et national méconnu qui se redécouvre par le récit historique, les médias audiovisuelles et la transmission orale au sein de la scène du Lindy Hop, comme dans celle des Claquettes, du Hip Hop ou du DC Hand Dancing. La reconstruction du Lindy Hop au HDC, par les *Rhythm Hots Shots*, ou par l'ensemble des acteurs des multiples scènes de Lindy Hop de par le monde, sont le résultat d'un amalgame d'informations, d'informateurs et de reconstitutions bricolés, travaillant, dans un souci relatif de vérité, les nouveaux sens donnés à la danse.

### **3.4 Terrain de recherche**

Une partie du terrain empirique s'est donc déroulée dans un petit village suédois, Herräng, situé à 113 km au nord-est de la capitale et accessible en transport en commun. Il se transforme le temps d'un été pour accueillir des danseurs de tous les continents.

L'ampleur, l'effervescence et la nature organique du camp sont tel qu'une synthèse descriptive est sans doute impossible dans le cadre de cette recherche et aurait nécessité une étude dédiée. En effet, l'expérience du HDC est très relative et dépendante des participants eux-mêmes et se rend insaisissable dans sa totalité. D'un point de vue individuel, les participants construisent leur expérience selon leurs propres besoins ou intérêts, parmi l'abondance d'activités, d'opportunités et de niches de socialisation offerte par le camp. Mais au niveau collectif, les initiatives spontanées (encouragées, mais non formalisées par les organisateurs) influencent aussi significativement sa culture, ses traditions annuelles, l'ambiance et les événements rassembleurs marquants. C'est un « monde » de multitude qui semble se construire, se produire, mais aussi se renouveler et se réinventer chaque année, avec ses institutions et ses nombreux espaces d'improvisations et d'implication collective.

Une tentative de description, même incomplète, semble néanmoins nécessaire pour rendre compte de ces dimensions contingentes comme les plus naturalisées et pour saisir l'influence de son activité et les problématiques sociologiques, politiques et idéologiques complexes qu'il contient et alimente par son existence. L'amplitude de l'événement (en termes de nombre de participants, d'infrastructure, de personnel) et la portée internationale de son rayonnement ; sa longévité, sa durée à la fois longue et circonscrite ; sa structure organisationnelle spécifique ; l'intensité de son expérience, ses modes de participation ; et la sophistication parfois obsessionnelle et fondamentalement coopérative de sa mission artistique sont autant d'éléments qui concentrent les questions critiques les plus significatives de la sous-culture contemporaine du Lindy Hop.

Il est certain que de nombreux aspects du camp feront défaut à l'analyse qui devra se contenter d'un point de vue incomplet sur le rayonnement culturel du HDC. De plus, le HDC existe à l'intérieur d'un réseau culturel plus large qui influence également les pratiques et les discours relevés durant le camp. L'analyse sera donc ponctuellement complétée par des données extérieures à l'organisation du camp lui-même, pour mettre en lien des pratiques et des discours qui semblent néanmoins pertinents dans l'expérience collective du HDC et du Lindy Hop.

### 3.4.1 Conditions de recherche au HDC

L'analyse et la description de ce terrain sont informées par deux séjours d'immersion ethnographique et participative, l'un de dix jours en juillet 2011 et l'autre de cinq semaines en juillet 2012. Dans le premier préterrain, ma participation aux activités du camp a été minimale. Il s'agissait surtout d'observer, de recueillir des informations, d'établir des contacts, de mener quelques entrevues et de globalement juger de la pertinence du terrain. Toutefois, la présence au camp d'un autre chercheur (et habitué de Herräng), Christopher Wells, en cours de rédaction de sa propre thèse de doctorat en musicologie (Wells, 2014), a également offert l'opportunité d'une collaboration autour de nos projets respectifs. Le second séjour, qui a cette fois eu lieu sur l'intégralité du camp de cinq semaines, a consisté en une immersion totale aux activités du camp qui s'est organisé en trois parties : les deux premières semaines ont été dévouées au programme de « volontariat » qui allait me permettre de gagner deux semaines de cours. Sachant que j'effectuais un travail de recherche, la coordinatrice des volontaires m'a affectée au bureau de la « Réception » du camp, pour me permettre de faciliter la prise de contact avec des personnalités clés. La Réception est située dans un bâtiment préfabriqué à côté du pavillon principal du village et centralise tout ce qui a trait aux inscriptions, à la réception des appels, à l'information générale ou à la résolution de problèmes particuliers, à la logistique de l'hébergement, des modes de transport, de la communication et autres tâches administratives courantes. Autant dire que pour toute personne participant de près ou de loin aux activités de Herräng (enseignants, personnel, stagiaire, volontaire, visiteur...), la visite de la Réception constituait un passage obligé. J'ai travaillé la troisième semaine dans le restaurant principal, qui pour quatre heures de travail par jour me donnait accès aux soirées. Les deux dernières semaines ont été remplies par les cours de danse (Claquettes et solo Jazz). Durant les cinq semaines, j'ai également participé à la première année de la troupe de performance officielle du camp (*The Daily Meeting Chorus Line*)<sup>51</sup> et j'ai été convaincue de participer à

---

<sup>51</sup> Le *Daily Meeting Chorus Line* est un projet initié par le HDC de mettre en scène des créations originales et de récréations de performances historiques des *Chorus lines* des années 1930-1940 de tradition et pratiques observées et étudiées prioritairement dans des contextes de performance noire (dans les films et les clips musicaux de l'époque appelés *soundies*).

une compétition avec un danseur norvégien avec lequel j'ai fait brièvement connaissance au moment de la compétition.

Dans l'ensemble, la description (sur deux chapitres, 3 et 4) est informée par mon observation participante sur place, de nombreuses discussions informelles, quelques entrevues semi-dirigées, le recueil de textes et sous-textes des discours publics (oraux ou écrits) énoncés durant le camp : des textes d'information et d'éducation disponibles sur le camp et l'enregistrement de panels de discussion et autres réunions collectives. On portera une attention particulière aux discours des représentants de la culture d'origine (« les Anciens »). En plus des notes ethnographiques de terrain, l'analyse prendra également appui sur l'observation de divers modes de mise en scène de la danse et de la translocalité de ses lieux d'origine imaginés (Harlem et le *Savoy Ballroom*) appliquée à la dimension d'un festival annuel. Le site internet du HDC, les blogs des danseurs et autres rapports écrits disponibles sur internet font également partie du matériel d'analyse de ce terrain. Des informations ont été complétées rétroactivement par une formation d'enseignants donnée à l'école de danse *Cat's Corner* à Montréal par l'un des directeurs du camp (Lennart Westerlund) et par des discussions informelles avec des vétérans à la fois du HDC et de *Cat's Corner*.

### 3.4.2 Le village

Le village de Herräng se situe dans la municipalité de Norrtälge, elle-même située dans le comté de Stockholm. Il compte environ 474 habitants à l'année<sup>52</sup> (dont 112 travailleurs actifs) et dépend d'une ville située à 10 km, Hallstavik (environ 4500 habitants), pour la plupart des services publics. En l'occurrence, le bus pour se rendre à Herräng depuis Stockholm se fait *via* un changement à Hallstavik.

---

<sup>52</sup> Selon les statistiques suédoises de l'année 2000. (Sources : Statistics Sweden <http://www.scb.se> (article visité le 18/11/2016)). Selon HDC, les données montent à 600 habitants. Selon la thèse de doctorat de Black Hawk Hancock publiée en 2004, le chiffre serait de 422 habitants. Selon le site de la municipalité de Norrtälje, le nombre varie entre 410 et 450 habitants selon les années. Selon les déclarations officielles, le nombre de résidents de la municipalité serait en train de grandir grâce sans doute à l'achat de propriétés de villégiatures.



Après près de 400 ans d'histoire minière, le village, autrefois appelé Kuggwass, a interrompu cette activité en 1969<sup>53</sup>. Les habitants travaillent à leur compte ou occupent un emploi dans les villes environnantes de Norrtälge, à Hallstavik, ou à Stockholm. D'après une affiche descriptive :

For many hundreds of years this little village together with many others all over Sweden provided the nation with the necessary metal to give relative wealth to the country's inhabitants. This continued on a bigger or smaller scale until the early 1960s when suddenly the business was found non-profitable, and within a few years the last mines (...) were closed and an era came to its end. Many of the people living here moved out, most of the stores closed, the harbour disappeared and an unusual silence replaced the once so lively atmosphere. Since then Herräng has had a sleepy existence in the outskirts of nowhere, but with a strong wish to survive not only as a summer village but also as a community worthwhile living in also during the rest of the year. (HDC, 2012a : 21)

Plusieurs lacs sont accessibles à proximité. L'ancien port de transport de charbon, fonte, etc. donnant sur la mer Baltique a été transformé en une Marina de villégiature en 1984<sup>54</sup> (port de plaisance, magasin, restaurant, piscine, plage espace de camping, chalet). La localité géographique (les lacs, la mer, les réserves naturelles) et la proximité des grandes villes de Stockholm et Uppsala font de cette région une destination de choix pour le tourisme local et les résidences d'été<sup>55</sup>. C'est dans cette période de restructuration que le Herräng Dance Camp

---

<sup>53</sup> Il est difficile ici de parler de gentrification du village par le HDC. Selon Eurostat, le bureau des données statistiques de l'Union européenne (données 2013), la population rurale du pays représente environ 16,2 % de la population totale (sources : [http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/Rural\\_development\\_statistics\\_by\\_urban-rural\\_typology/fr](http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/Rural_development_statistics_by_urban-rural_typology/fr) article visité le 21/11/2016). D'après plusieurs rapports économiques, les inégalités sociales entre les régions urbaines et rurales en Suède seraient relativement faibles. Sans pouvoir confirmer ces données par une analyse socio-économique rigoureuse, la région semble s'être « embourgeoisée » depuis la fermeture des mines de Herräng et la moyenne d'âge de sa population aurait significativement progressé, les jeunes familles ayant progressivement émigré vers les villes. Entre 1960 et 2017, la proportion de la population urbaine sur la population totale a progressé de 13,63 %, représentant 86,12 % de la population suédoise totale (sources : <http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMTendanceStatPays?langue=fr&codePays=SWE&codeStat=SP.URB.TOTL.IN.ZS&codeStat2=x> (article visité le 21/11/2016).

<sup>54</sup> Site de la Marina de Herräng. <http://www.saltsjon-fastighet.se/> (article visité le 18/11/2016)

<sup>55</sup> D'après le site officiel de la municipalité, la région serait en plein développement, mais l'école du village de Herräng a dû fermer en 2016 par manque d'effectif et difficulté de recruter des enseignants. Les enfants sont réorientés vers l'école de Hallstavik pour les semestres de 2017 <http://www.norrtalje.se/nyheterna/2016-06/herrangs-skola-foreslas-stangas-hosten-2016/> (article visité le 21/11/2016). Les plus petits ont toujours recours à la crèche du village. D'après une des directrices de HDC, cette fermeture aura probablement un impact sur la démographie du village par une diminution et un non renouvellement des familles. La fermeture de l'école aura aussi peut-être une conséquence sur l'infrastructure de HDC : « Herräng Dance Camp has for more than 30 years been centered around two different areas in Herräng: the Folkets Hus Area and the School Area. For the summer to come, the camp administration has signed the contracts for both areas, but is also facing a new situation since the school no longer is in business from August to June. At this moment we are having discussions with the

s'est installé dans le village, apportant une nouvelle source de revenus aux villageois. Bien que ses habitants continuent de vivre leur vie quotidienne en privé, l'infrastructure de Herräng est quasi entièrement investie et transformée par le HDC : l'école, le gymnase, le stade de football, le restaurant et plus particulièrement la « maison du peuple » (*Folkets Hus*), la bâtisse principale du village. De larges espaces extérieurs sont occupés, durant le HDC, par les caravanes et tentes individuelles des campeurs, mais plusieurs habitants offrent aussi chaque année une chambre à louer, ou choisissent de quitter leur village pour quelques semaines en offrant appartements, maisons et *cottages* en location pour les campeurs. Une semaine avant le démarrage officiel, les salles, les bureaux, la bibliothèque sont vidés pour installer les dortoirs, les salles de danse, les différents espaces sociaux et autres infrastructures. Plusieurs tentes-grange et bâtiments temporaires additionnels sont construits, en plus des décorations et signalétiques, et ce jusqu'à une semaine après la fin du camp. Le village est envahi sur une totalité de sept à huit semaines grâce à une relation entretenue et renouvelée l'année durant par quelques employés travaillant à temps plein sur l'organisation du festival. Le risque de perdre le soutien des villageois est constamment présent à l'esprit des organisateurs, et les campeurs sont régulièrement rappelés à l'ordre pour assurer la cordialité de cette occupation internationale saisonnière<sup>56</sup>.

### 3.4.3 Économie du camp

Le HDC se décrit aujourd'hui comme un festival, un rassemblement social, qui se déroule sur une durée de cinq semaines et attire entre 400 et parfois un millier de participants par

---

owner of the school, and hopefully these negotiations will lead to that the camp will continue to have access to the School Area also for the long term future. » HDC. « Newsletter November 2016 » 2016, *The Herräng Dance Camp*, mis à jour le 31/10/2016, < <https://www.herrang.com/newsletter/world/2016-10-31-newsletter-november-2016> >, consulté le 31/10/2016.

<sup>56</sup> « *Do the inhabitants of Herräng enjoy facing a dance invasion of their village every year in July?* Yes, but also no. Most people seem to enjoy having the camp around, but at the same time we have to keep in mind that we actually change the structure of the village quite a lot. Therefore, please always remember that we all are just guests in their area—especially at night time it's important not to make a lot of unnecessary noise while walking around in the village. From us organizing the event we would very much appreciate if you could keep the above in mind and for this we hereby thank you in advance. » HDC. Livret du camp, *Herräng Dance Camp*. Herräng, 2012a, p. 21.

semaine provenant de plus d'une quarantaine de pays différents<sup>57</sup>. Légalement, le Herräng Dance Camp est inscrit sous le registre d'un *Aktlebolag*, une société privée. À l'image de la scène internationale de danseurs de Lindy Hop, la grande majorité des participants du HDC sont des danseurs issus de la classe moyenne, diplômés, hétérosexuels, cisgenres et blancs, provenant des grandes villes de tous les continents, particulièrement des pays du Nord économique<sup>58</sup> (94,4 % de la totalité), avec une provenance plus importante de résidents européens (Europe occidentale : 79 % de la totalité) et une proportion significative de résidents suédois (36,7 % de la totalité)<sup>59</sup>. Les classes d'âge sont relativement variées (de la 20aine à la 60aine) et les enfants sont admis sur le site à tout âge. Le programme de cours commence dès l'âge de 9 ans. Toutefois, le HDC accueille une plus grande concentration de 20-40ans, avec une majorité relativement significative de femmes (57,5 %)<sup>60</sup>. Il n'est pas inintéressant de relever aussi que le confort n'est habituellement pas un attribut de l'expérience pour la majorité des participants, dû au climat local, à son lot de moustiques, de maladie (liée à la température, au manque de sommeil, au cycle particulier de la lumière du jour<sup>61</sup>, à l'hygiène et au contact physique constant entre les danseurs) et à la rusticité de la plupart des options d'hébergement, ce qui limite ou réduit l'accès à certaines classes d'âge ou de mobilité (bien que des rampes d'accès et ascenseurs soient disponibles dans l'immeuble principal). Malgré la diversité apparente, le HDC représente une classe internationale et économique relativement homogène, active, urbaine, « cosmopolite », dans sa capacité de mobilité, de temps dédié au loisir et plus généralement de participation au capitalisme global (Skeggs, 2004 : 157).

---

<sup>57</sup> Selon les données de 2016 qui m'ont été gracieusement partagées par l'organisation, il y a eu 3155 visiteurs inscrits sur l'ensemble des 5 semaines. La répartition par pays était comme suit : Suède 1161 ; Allemagne 297 ; Suisse 178 ; États-Unis 162 ; Grande-Bretagne 147 ; Norvège 143 ; France 142 ; Danemark 117 ; Australie 86 ; Fédération de Russie 76 ; Finlande 63 ; Espagne 59 ; Pays-Bas 56 ; Turquie 53 ; Italie 43 ; Canada 32 ; Hong Kong 29 ; Chine 28 ; Belgique 27 ; Irlande 24 ; Ukraine 22 ; Autriche 22 ; République Tchèque 18 ; Pologne 16 ; Argentine 14 ; Lituanie 14 ; Taiwan 14 ; Estonie 11 ; République de Corée 11 ; Grèce 10 ; Inde 8 ; Brésil 7 ; Japon 7 ; Israël 7 ; Mexique 7 ; Lettonie 5 ; Afrique du Sud 4 ; Bulgarie 4 ; Émirats Arabes Unis 4 ; Åland 4 ; Nouvelle-Zélande 3 ; Thaïlande 3 ; Territoires occupés palestiniens 3 ; Indonésie 3 ; Portugal 3 ; Islande 2 ; Luxembourg 2 ; Slovénie 1 ; Biélorussie 1 ; Chypre 1 ; Hongrie 1

<sup>58</sup> Selon la classification des Nations Unies.

<sup>59</sup> Les statistiques donnent le pays de provenance et non la nationalité des participants.

<sup>60</sup> Selon les données qui m'ont été gracieusement partagées par l'organisation, le camp de 2016 a été composé de 1815 femmes et 1340 hommes pour un total de 3155 participants sur l'ensemble de la durée du camp.

<sup>61</sup> Le soleil se couche vers 22 h et se lève vers 2~3 h du matin.

Le lieu du festival est une première barrière d'accessibilité pour les participants. Le coût de la vie en Suède est un des plus élevés d'Europe. La visite de ce pays requiert un visa pour une majorité des pays africains (nord et subsahariens), d'Asie et d'Europe de l'Est. Selon leur site internet, le camp offre une aide minimale d'accessibilité par prise de contact avec l'ambassade et des personnalités influentes de la scène de danse locale, et par l'envoi d'une lettre d'invitation. Selon l'une des directrices du camp, les seules occurrences où les participants n'ont pas pu se rendre au HDC est quand le processus de demande de visa a été amorcé trop tard et que le visa a été délivré après la fin du camp. Une des missions actives de l'organisation a été de faire connaître le Lindy Hop au-delà des frontières de l'Europe occidentale et de l'Amérique du Nord. Une relation privilégiée de l'organisation avec les danseurs de Russie a notamment permis une accessibilité accrue de leur participation au fil des années (76 participants en 2016)<sup>62</sup>. L'organisation offre aussi l'opportunité de faire une demande de fonds de solidarité, permettant la réduction du coût du stage. Les fonds sont alloués au cas par cas. Le critère de base est que le/la requérant-e doit avoir un revenu faible, se situer à une distance géographique significative de Herräng, n'avoir jamais ou peu fréquenté le camp au préalable, être aux études, retraité ou sans-emploi<sup>63</sup>. Dans cette optique, le camp offre aussi de sponsoriser des compétitions de Lindy Hop (de petites et plus grandes envergures) en offrant des coupons de réduction ou des entrées gratuites à un programme de cours.

Le camp est organisé par une équipe officielle, un personnel salarié, une pléthore de bénévoles auxquels s'ajoutent une poignée d'invités spéciaux et l'ensemble des participants payants. Le camp offre plusieurs possibilités d'accès, selon qu'on soit intéressé par les cours (4500 SEK) ou seulement par les soirées (3200 SEK). Le programme très populaire de

---

<sup>62</sup> Selon le chercheur et danseur Christopher Wells, la troupe des *Harlem Hot Shots* a commencé à voyager en Russie pour offrir des cours gratuits et des stages dans l'espoir de les encourager à aller au HDC pour apprendre plus et développer leur propre scène. Les danseurs russes ont bénéficié d'un « rabais russe » qui leur offrait la possibilité d'une participation aux programmes de cours à un prix réduit (WELLS, "Swinging Out in Sweden : African American Vernacular Dance's Global Revival and its Scandinavian Roots."). Leur présence a d'ailleurs été physiquement marquée par l'adoption officielle du nom « The Russian Kitchen » pour désigner la cuisine communale, investie de façon notable par les participants russes au fil des années.

<sup>63</sup> En l'occurrence, j'avais fait une demande de fonds de solidarité pour faire mon terrain en 2012, qui a été refusé.

« volontariat »<sup>64</sup> (places limitées) — qui n'existe plus pour des raisons légales depuis 2016 — permettait également d'économiser sur le coût total d'une semaine de cours en échange d'une semaine de travail à temps plein sur le site (avec un accès à l'ensemble des activités excluant les cours réguliers durant cette semaine), ou sur le coût des activités de soirée en échange d'un travail à temps partiel<sup>65</sup>. Cela demandait toutefois une plus longue présence sur le site. Le type de travail pouvait varier selon les compétences du candidat et pouvait aller de la tâche de ménage à des postes d'accueil ou de technicien de scène. Pendant ce temps de travail, le volontaire était considéré comme un membre de l'organisation travaillant à l'accueil et au service des campeurs payants<sup>66</sup>. Il était également possible de postuler pour un poste d'employé salarié, qui comprenait : enseignants, comptables, divers coordinateurs/managers, vendeurs et manutentionnaires, médecin, charpentiers, techniciens informatiques et mécaniciens. Les volontaires et employés bénéficiaient d'un coût réduit voire d'une gratuité pour les repas et l'hébergement, dont la teneur varie selon les programmes et les accords. Pour un campeur régulier, les options et les coûts de l'hébergement varient selon le niveau de confort et d'intimité (entre 100SEK/semaine pour planter sa tente ou caravane sur le site, à

---

<sup>64</sup> D'autres opportunités d'échange contre travail existent de façon indépendante sur le site, par l'intermédiaire du restaurant/bar ou de la boutique « Lindy Hop Shop ». Il existe aussi la possibilité de postuler pour un travail salarié à un poste d'administration, de coordination, de technicien ou encore de DJ, qui offre également l'opportunité de participer aux activités du camp en dehors des heures de travail. La nourriture et l'hébergement peuvent être inclus ou à tarif réduit selon le travail ou la durée. \*Les tâches qui étaient couvertes par les volontaires sont désormais (depuis 2016) intégrées au système des salariés qui pourront être payés en crédit (cours, nourriture, lessive, location de vélo...) ou en argent comptant. Il y a à présent deux catégories d'employés : les chefs de personnel travaillent sur la durée intégrale du camp et les personnels réguliers travaillent à la semaine et occupent les fonctions des volontaires. L'ensemble des employés sont à présent rémunérés au tarif égal de 3000 SEK par semaine, quelle que soit la tâche de travail. D'après une employée du camp, la frontière entre les catégories prête parfois à confusion.

<sup>65</sup> Le programme de volontariat a été aboli très récemment et a été intégré au système des salariés pour des raisons d'équité salariale (la valeur d'une semaine de volontariat [= une semaine de cours d'une valeur de 4500 SEK] excédait la valeur d'une semaine de travail d'un employé régulier [3000 SEK]) et pour des raisons légales (impôts et lois du travail en Suède). Ce changement a demandé une restructuration administrative et managériale, mais selon les employés, il s'agit surtout d'une question de formalité, et l'esprit du volontariat est toujours bien présent. Je continuerai donc la description avec les termes et les rôles du système qui était en place lors de mes séjours sur le site. Conséquemment, l'accessibilité a été sensiblement réduite et la semaine de travail ne comble plus qu'une portion de la valeur d'une semaine de cours. Les participants devront donc combler la différence (1500 SEK).

<sup>66</sup> Commentaire reçu lors de mes semaines de travail de volontariat, au moment où plusieurs d'entre nous cherchions à bénéficier de notre position pour assister aux réunions quotidiennes du camp (places limitées) sans passer par la file d'attente - temps d'attente durant laquelle nous travaillions. Selon le coordonnateur, les campeurs payants avaient priorité sur nous, car nous étions les ambassadeurs du camp, travaillant à recevoir les hôtes.

500 SEK/semaine pour avoir un lit dans un dortoir, ou environ 450 SEK/jour pour un lit de camp privé. D'autres types d'hébergement privé plus confortables et plus onéreux existent.) La nourriture (1200 SEK pour deux repas/jour/semaine au restaurant, ou entre 50-100 SEK pour un sandwich ou une assiette-repas). Une petite épicerie est accessible au cœur du village et une cuisine communautaire permet aussi d'y préparer ses propres repas. Si l'on peut parvenir à réduire considérablement le coût du séjour même au camp, il reste également le coût du déplacement qui varie selon la provenance.

Malgré les diverses possibilités, il semble évident que la projection même de la participation (planification) reste un obstacle à une plus grande diversité sociale.

### **3.4.4 Programme sommaire du camp**

Le camp est organisé en semaine du samedi au vendredi. Le samedi est la journée d'arrivée des nouveaux campeurs. C'est une journée sans cours qui permet, selon les situations, repos, temps d'installation, de départ ou de déménagement pour une nouvelle semaine sur le site. Le reste de la semaine s'écoule au rythme des multiples classes de danse (une vingtaine par jour répartie sur environ sept espaces et sept groupes)<sup>67</sup>, repas, activités et soirées de danse. Les danses du soir ont lieu dans le *Folkets Hus* et se répartissent sur 3 salles : le hall principal, le *Dansbanan* et la bibliothèque. Les vendredis, samedis et dimanches, un orchestre de Swing est invité. Le mardi soir, une salle de danse est dédiée au Slow Drag, selon la terminologie utilisée par Frankie Manning : la musique est plus lente, la lumière tamisée et un code vestimentaire « élégant » est attendu des participants. Le mercredi, la matinée est dédiée à des « activités culturelles » (des visites de la région, des anciennes mines de Herräng, des lacs, de la Marina ou de la ville de Hallstavik située non loin ; des ateliers de langue et autres initiés par les campeurs ; des conférences...) ou à la grâce-matinée avant de continuer l'après-midi par les cours réguliers. Un cabaret d'une heure est organisé les jeudis soir, où tous les participants du camp sont invités à proposer un numéro, dans la limite de la capacité du spectacle. S'en suit une soirée dédiée au carnaval et au déguisement. Pendant plusieurs années, cette soirée se déroulait le dernier jour de la semaine et le *Folkets Hus* était transformé en un théâtre

---

<sup>67</sup> Chiffres pris d'un exemple hebdomadaire du programme du HDC 2012.

éphémère pour l'occasion et selon une thématique variant chaque semaine. Bien que les organisateurs aient depuis décidé de mettre fin à cette tradition qui demandait une logistique trop importante, l'événement de la mascarade a été préservé sans son décor, dans un thème libre à l'imagination des danseurs. Le vendredi se termine par une soirée « Savoy Night » pour finir la semaine avec une « glamorous dress-up extravaganza » dédiée à l'inspiration principale du camp : le *Savoy Ballroom* de Harlem.

Le camp inclut aujourd'hui des formations sur une variété de styles : le Lindy Hop principalement, mais aussi variablement selon les années le Boogie-Woogie, le Balboa, le Collegiate Shag, le Charleston, les Claquettes, le Solo Jazz, le Slow Drag, le Mambo ou la générique « danse africaine »<sup>68</sup>. Certaines de ces disciplines s'éloignent de la tradition africaniste, comme le Balboa ou le Collegiate Shag, mais partagent une fondation musicale similaire. Ceci est un exemple d'adaptation à la demande des étudiants et à la tendance globale de la scène de danse. Le genre musical, avec sa diversité et ses écarts, est aussi un élément de cohérence entre l'ensemble des styles de danses offerts par le programme. Il semble important de remarquer ici la particularité de l'offre de cours de « danse africaine » dont le manque de précision quant à sa tradition régionale et culturelle spécifique — sachant l'attention donnée à la spécialisation du reste de l'offre de cours — questionne le réductionnisme, voire l'essentialisme du rapport à l'Afrique de manière générale. Ce manque soudain de « volonté de savoir » est éloquent et suggère une relation orientaliste et instrumentale à la danse, à ses traditions et sa généalogie culturelle. Comme le souligne La Teesa Lanéa Ayo Walker dans sa recherche doctorale sur l'enseignement des danses noires à l'université, cette généralisation produit une forme de représentation anhistorique de l'Afrique, homogène, indifférenciée et fantasmée :

[W]hen dance departments offer « African Dance » courses as an all-encompassing signifier for the vast array of African dance forms represented on the African continent (three times the size of the U.S.), it implies that dances of Africa are the same in every part of the continent. The lack of distinction by region, ethnic group, and nation, as well as socio-cultural purpose, leads students to believe that such factors are irrelevant, or worse, do not exist. The proper contextualization of teaching specific African derived dances

---

<sup>68</sup> La « danse africaine » est présentée sans spécification particulière. Le programme ne précise pas quelle danse africaine est enseignée. Une généralisation pour la moins étonnante eu égard à la prédilection pour le savoir (une attention aux exactitudes, détails historiques, authenticité, etc.) des organisateurs du camp.

begins with accurate labeling of the above categories, and then integrating the function of these forms into their teaching. (Walker, 2016 : 186-187)

Dans ce contexte, le fait que ce cours soit pris en charge par une enseignante suédoise blanche est aussi significatif. Un détail de la formation globale du camp (« focusing on African-American Jazz dances from the golden age of Jazz ») qui somme aussi de questionner l'essentialisation des origines africanistes du Lindy Hop par l'organisation.

En plus des styles de danses, certains programmes se focalisent sur un domaine particulier : les enfants et adolescents (*Swing Kids* et *Swing Teens*), la compétition et les spectacles (*Competition & Show*), la musique (*Swing Choir*, *Swing Band*, *Sing and Swing*), l'enseignement (*Teacher's Track*), etc.. Toutefois, une redirection de l'offre d'enseignement a été effectuée après 2012 pour recentrer la mission originale du camp (définie par un « historical root system » (HDC, 2012a : 2), c'est-à-dire l'enseignement et l'étude de la tradition africaine-américaine de la danse telle qu'observée historiquement à Harlem), qui s'est aussi traduit par un choix plus restreint et spécifique du personnel enseignant, selon les critères de l'organisation. Se sont rajoutés des programmes intitulés *Frankie Track*, dévoués à la mémoire et à la transmission de l'enseignement de Frankie Manning, ou *Harlem Roots Track*, se focalisant sur les origines culturelles et locales de la danse et son savoir spécifique, et un *History Lecture* a complété à la formation de Lindy Hop.

En plus des cours officiels, des danseurs volontaires peuvent soumettre leurs propositions de cours hors programmes pour le créneau du soir. Ceci offre indirectement l'opportunité à des instructeurs émergents de se faire connaître et de diversifier le programme officiel en proposant des cours de danse ou d'activités liées (autres danses historiques, danses latines, danses urbaines, danses folkloriques, art martial, chorégraphies...). Les instructeurs de danse sont engagés en priorité pour leur qualité d'enseignement, contrôlée en partie par les évaluations fournies par les étudiants durant le camp. Il y a une dimension interpersonnelle et locale aux choix du personnel éducatif, considérant la proportion d'enseignants suédois et européens, et le choix des enseignants émergents. Le contenu et le style des cours sont relativement représentatifs de la diversité des courants actuels du réseau professionnel international. Le réseau présent au HDC est quasi entièrement dominé par des instructeurs suédois, nord-américains et européens (avec, selon les années, quelques représentations



australiennes et asiatiques). Le contenu des cours n'est donc pas limité aux préférences artistiques des organisateurs et diverge parfois de leur philosophie.

Par ailleurs, les invités spéciaux (ou invités d'honneur) qui fréquentent ou ont fréquenté régulièrement le camp sont tous ou presque des personnalités africaines-américaines ayant dansé au *Savoy Ballroom* ou ayant travaillé dans l'industrie de l'*entertainment* africain-américain. Parmi elles : Norma Miller, Frankie Manning<sup>69</sup>, son fils Charles « Chazz » Young<sup>70</sup>, Barbara Billups, Sugar Sullivan, Sonny Allen<sup>71</sup>, Mable Lee<sup>72</sup>, Dawn Hampton<sup>73</sup>, Chester Whitmore<sup>74</sup>, Fayard Nicholas<sup>75</sup> et Skip Cunningham<sup>76</sup>. Judy Pritchett, ancienne compagne de Frankie Manning, et la biographe de Manning, Cynthia Millman, étaient également présentes en 2012. Jean Phelps Veloz (rendue célèbre notamment par la scène de danse du film *Swing Fever* (Whelan, 1943), accompagnée de la danseuse et historienne Rusty Frank (auteure de *Tap! : the Greatest Tap Dance Stars and Their Stories, 1900–1955* (Frank, [1990] 1994)), a été invitée pour la première fois au HDC cette même année. Veloz a été

---

<sup>69</sup> Norma Miller (3e place au HBM en 1938 avec George « Billy » Ricker) et Frank « Frankie » Manning (2e place au *Harvest Moon Ball* en 1935 avec Maggie McMillan, 3e place en 1936 avec Naomi Waller et 2e place en 1940 avec Ann Johnson) ont été certains des membres les plus renommés de la troupe de performance connue sous le nom *Whitey's Lindy Hoppers*, gérée par Herbert « Whitey » White, un des managers du *Savoy Ballroom*. Ils sont apparus dans la scène de danse aujourd'hui mythique du film *Hellzapoppin* (Henry C. POTTER. *Hellzapoppin*, États-Unis, Universal Pictures, 84 min, 1941.), et se sont produits sur les scènes les plus prestigieuses de l'époque à New York, mais aussi lors de tournées internationales. Ils ont également publié leur autobiographie (MANNING et MILLMAN, *Frankie Manning : Ambassador of Lindy hop*, Norma MILLER et Evette JENSEN. *Swingin' at the Savoy : The Memoir of a Jazz Dancer*, Philadelphia, Temple University Press, 1996.).

<sup>70</sup> Le fils de Manning, Charles « Chazz » Young, est un danseur de Claquettes, membre de la troupe formée par Norma Miller, *Norma Miller and her Jazzmen*.

<sup>71</sup> Ruth « Sugar » Sullivan (1e place au HMB en 1955 avec George Sullivan) et Barbara Billups (3e place au HMB en 1958 avec Willie Posey) étaient certaines des danseuses de la troupe *Sonny Allen and the Rockets*, fondée par Sonny Allen (1e place au HMB en 1958 avec Marcella Washington) et active de 1961 à 2000 (selon Sonny Allen).

<sup>72</sup> Mable Lee, qui sera introduite dans le chapitre 5, est une chanteuse et danseuse de Jazz particulièrement connue pour ses nombreuses apparitions dans des *Soundies* (clips musicaux de l'époque).

<sup>73</sup> Dawn Hampton est une musicienne, chanteuse de cabaret, particulièrement connue pour ses performances dans les bars gay de New York dans les années 1960. Son orchestre familial s'est également produit au *Savoy Ballroom*.

<sup>74</sup> Chester Whitmore, qui sera présenté dans le chapitre 4, est un danseur, chorégraphe, *entertainer* de référence dans l'industrie du spectacle américain.

<sup>75</sup> Avec son frère Harold Lloyd Nicholas, Fayard Nicholas formaient le duo de Claquettes le plus célèbre de leur temps, les *Nicholas Brothers*, connus notamment pour une scène spectaculaire du film *Stormy Weather* (Andrew L. STONE. *Stormy Weather*, États-Unis, 20th Century Fox, 78 min, 1943.).

<sup>76</sup> Skip Cunningham est un danseur de Claquettes et chanteur célèbre de l'*entertainment* américain, et est apparu dans les films comme *Cotton Club* (Francis Ford COPPOLA. *Cotton Club*, États-Unis, Orion Pictures, 127 min, 1984.) et *Tap* (Nick CASTLE. *Tap*, États-Unis, TriStar Pictures, 111 min, 1989.).

présente dans divers événements de Swing depuis sa première visite à Munich en 1996, mais représente une autre tradition (elle est une icône du «Hollywood style») et carrière professionnelle de l'époque, étant blanche et originaire de la Californie. Une partie de ces invités occupent également des charges d'enseignement : Chazz Young a régulièrement enseigné dans le programme de Claquettes. Barbara Billups et Sugar Sullivan enseignent régulièrement ensemble, ou avec un partenaire de leur choix, dans le programme de Lindy Hop (elles ont plusieurs fois enseigné les «Stops», des chorégraphies utilisées pour des compétitions et connues des danseurs du *Savoy Ballroom*). Dawn Hampton — décédée au cours de l'écriture de la thèse, le 25 septembre 2016 — donnait chaque année un séminaire à l'horaire de la majorité des programmes de cours. Elle se présentait dans le rôle d'«éveilleuse» (*awakener*) et y présentait un discours qu'elle répétait chaque session et chaque année, visant à inspirer le «danseur» en chaque individu. Au HDC, Dawn Hampton est devenue, après le décès de Frankie Manning, la nouvelle figure «spirituelle» du camp et tenait une place d'honneur dans la programmation (en 2012, elle était la seule «Ancienne» à être présente les cinq semaines de la durée du camp). On s'attardera plus particulièrement sur le contenu de son discours et de celui de Norma Miller dans le chapitre suivant.

En plus de leur présence et de leurs implications dans divers aspects du camp, ces invités sont régulièrement invités dans les *library lectures* (initiés par la *Dream Factory*<sup>77</sup> en 2011), des panels de discussions présidés par Lennart Westerlund, qui ont lieu en soirée 5 jours par semaine. C'est, selon les organisateurs, l'espace de dialogue où le passé rencontre le présent. Sur une durée de 1 h à 1 h 30, les Anciens partagent leur trajectoire de danseurs, leurs expériences, leur vision du monde, dialoguent les uns avec les autres et répondent aux questions de l'audience. Ces rencontres sont souvent ponctuées par la projection de clips de danse, ou de documentaires. Les panels sont aussi l'occasion de réunir d'autres personnalités (instructeurs, DJ, auteurs, historiens, vétérans, divers experts et personnes d'opinion) pour dialoguer autour de thématiques reflétant les intérêts et tendances de la sous-culture globale, des réflexions philosophiques sur la résurgence de la danse, dans le souci de transmission de

---

<sup>77</sup> La *Dream Factory* est en charge de la vidéographie du camp, de la production des événements scéniques de la salle de bal principale et des panels de discussions.

son histoire récente<sup>78</sup>. Une fois par semaine, lors de la journée d'activités culturelles, Westerlund offre aussi une conférence dansée sur l'histoire des danses Jazz à Harlem. Elle est ponctuée d'images et de clips tirés de documentaires et de films, et aussi de performances sur scène par divers participants du camp recrutés de façon informelle. Le camp fournit ainsi *a priori* le cadre d'une transmission transgénérationnelle à plusieurs niveaux. Il offre l'opportunité d'une éducation collective de la tradition : par un contact direct avec quelques-uns de ses pionniers, par la mise en valeur de personnalités « passeurs de frontières » ayant étudiés avec eux et facilitant le pont entre les générations et les traditions, et enfin par la référence et présentation régulière, commentée ou mise en scène, de multiples documents et autres rappels historiques (noms de lieux, noms de personnalités, art, musique, images, films...).

En enfin, six jours par semaine, une réunion quotidienne du camp (*Daily Meeting*), retransmise en simultané sur des écrans installés dans les diverses salles du *Folkets Hus*, réunie un grand nombre de participants. Certains attendent une heure pour pouvoir entrer dans la salle principale où aura lieu ce populaire « herrängish talk show » également présidé par Westerlund incluant informations générales sur le camp, éducation (surtout visuelle et sonore) sur l'histoire de la danse<sup>79</sup>, performances dansées et animation orchestralement improvisés, dans une ambiance décontractée et divertissante, impliquant de nombreux échanges avec l'audience et avec les invités spéciaux.

---

<sup>78</sup> Parmi les sujets discutés lors de mon terrain : un groupe de danseurs lithuaniens ont été invités pour parler de comment construire une nouvelle communauté locale de danseurs ; un collectionneur et DJ allemand a présenté une histoire du Jazz en Allemagne ; des instructeurs ont débattu de leurs définitions du Lindy Hop ; d'autres instructeurs ont discuté des courants stylistiques des trente dernières années ; une des danseuses responsables de l'introduction de la mode du burlesque dans la scène de danse swing a présenté une introduction à cette culture, quelques DJ du camp se sont rassemblés pour parler de musique....

<sup>79</sup> Sont régulièrement présentés des clips de danses extraits de films, des *Soundies* (clip musical produit principalement dans les années 1940 aux États-Unis), et tout autre support audiovisuel d'archive pouvant représenter la danse telle qu'elle était dansée durant l'ère du swing. Les choix de clips historiques s'étirent parfois aux danses Ragtime prédatant le Jazz, ou s'intéresser à des cultures connexes. La cinémathèque suit directement la réunion quotidienne et offre tous les soirs la programmation d'un film d'époque dans une petite salle du sous-sol du *Folkets Hus*. Cet événement quotidien est toutefois connu pour n'être généralement fréquenté que par une poignée de danseurs à la fois.

### 3.5 Conclusion

The event of today is truly an international happening and it very much represents an open-minded philosophy without traditional borders. (...) The international flavour in combination with the camp's general flexibility and openness is probably the main reason why the event has been able to keep its position year after year. (...) It makes us believe that the camp has an aim to fulfil and it makes us believe that our slightly surrealistic philosophy around organization also has a future in a world of more and more reduced eccentricity. (HDC, 2012a : 4)

Le HDC constitue un microcosme et un observatoire d'une idéologie culturelle que l'on peut retrouver dans divers autres localités et contextes (écoles, stages, festivals) de la sous-culture. Le camp n'est certainement pas étranger aux conditions, aux pratiques et à l'économie néolibérales prédominantes dans la scène du Lindy Hop global. Mais le HDC apporte toutefois une réflexion continue et appliquée pour réaliser une communauté « alternative », centrée sur l'accessibilité, l'inclusion et la participation — d'où l'usage du terme choisi de « participant » pour parler des individus présents sur le site. Pour l'ensemble des participants rencontrés, les discours s'accordent pour décrire une atmosphère amicale, détendue, « fun » (l'adjectif le plus utilisé dans tous les témoignages). C'est un lieu où des individus de diverses localités géographiques se relient les uns les autres par la musique, par un intérêt commun, et échangent sans avoir à parler ni à partager la même langue.

Dans les diverses descriptions du camp, on peut lire l'autoreprésentation d'une sous-culture, axée sur une définition particulière d'elle-même, sur un savoir spécialisé et exclusif, et sur une pointe de folie qui a caractérisé l'ambition et la personnalité des fondateurs de la version actuelle du HDC : la troupe de performance suédoise des *Rhythm Hot Shots*. Le camp pourrait se lire comme une interprétation imaginée du Jazz, selon une certaine mise en valeur promue par les organisateurs : une direction artistique claire et spécialisée, une infrastructure complexe avec un programme chargé, un goût marqué pour l'excentricité et beaucoup d'espaces et d'opportunités pour l'improvisation ainsi que l'initiative individuelle des participants. Bien que la spécialisation nommée sur les danses africaines-américaines représente déjà une prise de position rare au sein des offres de formation disponibles dans le circuit de la sous-culture, le HDC ambitionne surtout de réaliser un projet culturel qui touche à l'ensemble de l'expérience du camp :

We don't necessarily want Herräng to be a copy of our daily life with only dance classes as an addition. Instead our ambition is to provide a rhythmical playground and a melting pot for ideas, innovations and lost dreams. (HDC, 2012a : 4)

L'organisation souhaite mettre en place les moyens d'une société imaginaire, provisoire et hors du monde où les danseurs se rassemblent en une communauté créative avec ses propres règles, coutumes, valeurs, voire « église » — le discours sur le Jazz, porté particulièrement par les Anciens, et les émotions reliées à la musique, ont eu parfois l'effet de créer des moments de recueillement collectif et de communion spirituelle. L'excentricité se situe dans le monde des idées et de l'imagination, où les initiatives et la créativité se réalisent grâce à une conception relativement souple de l'organisation. La hiérarchie organisationnelle et décisionnelle n'est pas remise en cause et reste pyramidale, mais l'identité du camp se base sur cette dynamique et ce principe collaboratif et populaire, où les participants, par leur implication et motivation, peuvent, *a priori*, tous être porteurs de transformation. Mais dans quelles limites ?

Le prochain chapitre portera sur ces différents cadres de réalisation de la communauté de danse, comme autant d'utopies d'un monde en suspension où de nombreux rapports de pouvoir, de différenciation, d'autorité et parfois d'abus questionnent finalement sa réelle capacité à se rendre responsable pour elle-même.

# **Chapitre 4 : Les mondes de Herräng 2 — Transculturalité dans un festival de danse Jazz afrocentrique**

## **4.1 Introduction : Construction d'une « mythologie » de la joie au HDC**

Il serait erroné de présumer qu'il existe une idéologie cohérente et unifiée au sein de la sous-culture globale tant les discours sur la danse se négocient dans la multiplicité et l'interdépendance des individus, des contextes et des localités géographiques comme virtuelles (tels que les réseaux sociaux et les blogs). Le HDC — comme tout festival qui s'efforce de mettre en valeur une vision « des origines » et un modèle social — catalyse néanmoins un grand pouvoir de signification, porteur de connotations idéologiques implicites comme explicites. Sa direction, ses choix artistiques, ses discours, ses dispositions, ses normes, son « architecture » dira Dick Hebdige (Hebdige, [1979] 2008), informent sur le contenu, la manière et les limites de ses activités, sur le système de représentation promu et produit au nom de la danse et de ses représentants. Le HDC construit en quelque sorte une « communauté sémiotique » idéale (une communauté qui partage un système de valeurs et de représentations idéologiques, un sens commun partagé), une « communauté de consommateurs de mythes » selon Hebdige à la suite de Roland Barthes. Sur une période limitée (et annuelle) et un contexte géographique et sociodémographique particulier, les organisateurs et les participants du festival luttent pour transformer ou consolider ensemble les définitions normatives du Lindy Hop et des danses Jazz selon le cadre (ou « les cartes du sens ») prédéfini et spécifique du HDC. Car quoi de plus mythologique qu'une culture, une définition, une origine ? Ainsi, s'inspirant du modèle proposé par Barthes, on analysera le HDC comme un système sémiologique, prenant le Lindy Hop, les danses Jazz et leurs origines, comme objets d'idéologie.

Il en va ainsi de la mythologie : elle fait partie à la fois de la sémiologie comme science formelle et de l'idéologie comme science historique : elle étudie des idées en forme. » (Barthes, [1957] 2014 : 215)

La légitimité acquise du HDC est telle que celui-ci est devenu le lieu de formation privilégié et intensif pour apprendre et danser avec les instructeurs et danseurs internationaux les plus chevronnés, réunis en grand nombre dans le village de Herräng le temps d'un mois d'été. Mais sa particularité réside surtout dans la réputation de ses organisateurs mêmes, connus et reconnus pour leur investissement dédié à l'étude de la tradition auprès de danseurs originaux du *Savoy Ballroom* et pour leurs démonstrations méticuleuses d'un langage et d'une esthétique puisés dans les archives audiovisuelles de l'époque. Le HDC est un camp principalement dédié aux traditions africanistes des danses Swing et Jazz et unique en son genre. Le livret de présentation (2012) le décrit ainsi :

The world's most comprehensive and exciting dance camp focusing on African-American Jazz dances from the Golden Age of Jazz. Dance disciplines: African dance, Authentic Jazz, Balboa, Boogie-Woogie, Charleston, Lindy Hop & Tap. Take a vacation from your everyday life. Welcome to Herräng. (HDC, 2012a : couverture)

Les organisateurs ont entretenu une relation durable avec une poignée d'anciens professionnels, performeurs et compétiteurs africains-américains de Lindy Hop et autres danses Jazz, invités chaque année à participer au festival. Leur présence offre l'accès à un savoir et savoir-faire « natifs », représentants d'une tradition d'apparence unifiée et propre à un lieu, Harlem, et plus précisément, le *Savoy Ballroom*. Ces personnalités (nés entre 1914-1930) occupent aussi parfois le rôle de « sages », de « conteurs », porteurs d'un message d'authenticité, de vie et d'humanité. Certains ont pris une place prépondérante dans l'édification d'une représentation morale du Lindy Hop. L'un d'eux en particulier, Frankie Manning, a eu un impact singulier et très personnel sur le camp et sur les organisateurs qui ont pris à cœur la transmission et célébration de sa danse, de son enseignement, mais aussi de son caractère. La personnalité de Frankie Manning, retenu et traduit dans les discours en termes de modèle « ambassadeur » de Herräng (et plus globalement du Lindy Hop), s'exprime dans la culture promue par le camp où se négocient des « politiques de la joie » de la danse, de ses danseurs, de son actualité et de ses origines. Cette politique de la joie — objet d'incursion de cette recherche sur l'appropriation identitaire d'une émotion émancipatrice, réparatrice, unificatrice et universelle — problématise selon moi le rapport politique des danseurs au Lindy Hop : un rapport à l'intersection de politiques identitaires d'une population majoritairement privilégiée (et qui bénéficie d'une sécurité structurelle sociale, économique,

politique), dans un contexte culturel global et néolibéral contemporain. Par politique, on entend une négociation (parfois une lutte symbolique) sur la signification d'une vision du monde, d'un mode de vivre ensemble et d'un cadre de relationalité «Lindy Hop», surtout établis en termes de «participation». Étant donné l'ambition de transmission historique et transgénérationnelle assumée par le camp, ce chapitre portera sur l'analyse des manières dont cette histoire permet de formuler les termes de la sous-culture contemporaine du Lindy Hop comme communauté socioculturelle. On analysera ces termes dans leur construction «transculturelle», selon la définition offerte par Jeff Lewis (Lewis, 2002), où on s'intéressera à la politique de transformation culturelle entreprise sur les conditions d'une appropriation, sur les luttes de resignification et de production d'une nouvelle culture formée autour des savoirs du Lindy Hop.

On commencera par (1) une introduction à la culture du HDC selon son axiome fondationnaliste<sup>80</sup>, c'est-à-dire la relation des organisateurs du camp à Frankie Manning et l'influence de cette amitié sur la direction sociale et artistique prise par le camp. L'observation empiriquement informée de cette direction sera analysée en plusieurs parties : (2) l'identification d'une idéologie de la participation comme idéologie motrice du camp et cadre privilégié de l'expérience de la «joie» collective ; (3) la description d'une régulation gouvernementale de la «société éphémère» reconstruite chaque été au HDC ; (4) une observation de différentes activités relatives à l'«excentricité» culturelle et artistique promue par le HDC ; (5) une analyse des rapports de pouvoir et d'autorité relevés sur le terrain. (6) On abordera enfin un contexte très spécifique d'abus de pouvoir pour ouvrir la question de la responsabilité communautaire de la scène culturelle du Lindy Hop et des danses Jazz au HDC tout comme ailleurs.

---

<sup>80</sup> Ici, le fonctionnalisme fait référence à l'axiome selon lequel les fondations d'une connaissance ont justifié l'identification d'une origine. Ici, le HDC se définit selon la présence de Frankie Manning au camp et l'interprétation de son impact sur le système de croyances (culture) constitutif du Lindy Hop, des danses Jazz et de la tradition africaine-américaine de l'*entertainment*.



## 4.2 Les piliers de Herräng — Frankie Manning et le *Savoy*

### *Ballroom*

#### 4.2.1 Frankie Manning au HDC

The Herräng Dance Camp has throughout the years had some underlying philosophical ideas on how to run a dance event. Some of these ideas were the result of internal meetings, but many of them were from the beginning a result of spontaneous suggestions coming from students and volunteers. This interaction became from the very beginning a vital part of the camp's somehow eccentric personality. Other distinctive elements in the process of developing the camp character include first of all the long time commitment of Frankie Manning and The Rhythm Hot Shots, but also the somehow isolated open-air countryside location of the event. In addition to these basic fundamentals, the camp was lucky to surround itself with some eccentric hard-working key persons that from the very beginning presented a most open-minded and innovative approach to all kind of questions around the event. (HDC, 2012b)

Selon les organisateurs actuels<sup>81</sup>, cette direction du festival est fondamentalement inspirée par leur rencontre avec Frankie Manning et par sa présence continue au camp à partir de 1989 et jusqu'en 2007. Il est la figure emblématique et la référence artistique et morale du camp jusqu'à ce jour. L'organisation décrit ainsi l'orientation déterminante entreprise par le festival :

Frankie Manning, legendary swing dancer of Harlem's Savoy Ballroom, came to Herräng Dance Camp for the very first time in the summer of 1989. He stayed for two weeks and had an immediate success among the all-Swedish dancers. Young women fell in love with him and everyone fell in love with his dancing—he was a true and direct link to the history of swing music and the African-American culture of the Jazz era. (...) His contribution to the event and its students was remarkable and beyond words. And even if some of us never met him in person, we all owe him a lot, especially when being here in Herräng. Because the truth is that this event would never have seen the light of day without him,—he was the reason why it came about, and it was his personality and experience that became the body and soul of the entire event. (Westerlund, 2011)

Il n'y a aucune explication précise et écrite de la manière dont Manning aurait transformé le camp, sauf si l'on considère que l'entière direction artistique du camp est informée par Manning. On retrouve dans certaines descriptions, des similitudes entre le regard des

---

<sup>81</sup> Le comité d'organisation a changé depuis 1989, mais les liens d'affinité sont restés relativement les mêmes. Plusieurs ont été/sont membres de la troupe des *Rhythm Hot Shots* (fondée en 1985) et plusieurs ont été/sont membres de la troupe qui les a succédé en 2002, les *Harlem Hot Shots*. La majorité des organisateurs ont fait partie de ces deux troupes.

directeurs et proches associés porté sur Manning, leur conception du camp et les valeurs promues dans son organisation, jusqu'à leur propres attitude et personnalité : « He purposefully avoided controversial subjects » ; « the true trademark of what he offered was far beyond plans and rigid structures,—it was more about his personality, choice of material and his capability as a dancer » ; « Frankie was the natural story teller with a good memory for names and details, and he could deliver a punchline with the precision of a comedian » ; « His dancing at the time was extraordinary—he was still able to move smoothly, his feet were fast, precise and rhythmic » ; « he had a unique ability to make everyone feel welcome in the classroom, and he always treated dancers equally, no matter if you were a hot shot or a beginner » ; « it seemed like he never did his dancing or the airsteps because he felt that he had to show off, it was more about the spirit and the true joy of it ». Depuis son décès en 2009, la présence de Manning fait surtout l'objet de constantes références, récits personnels, anecdotes, lectures de passages de l'autobiographie, diffusion d'entrevues et autres archives audiovisuelles, transmises au fil du camp, dans les réunions et *via* des installations (selon les années, des espaces de lecture intimes et de remémoration ont été mis en place dans le bâtiment principal. Pour l'anniversaire des 30 ans du HDC en 2012, une rue du village de Herräng a été officiellement rebaptisée *Frankie Manning Väg*<sup>82</sup>). Lors d'un autre panel de discussion réunissant certains des fondateurs de la Fondation Frankie Manning<sup>83</sup>, la compagne de Manning, Judy Pritchett (ancienne activiste pour les droits civiques), partage certaines raisons de son admiration pour Manning, l'importance de celui-ci dans le développement de la danse et ses souhaits pour la pérennisation de son héritage au HDC :

---

<sup>82</sup> La cérémonie d'inauguration a eu lieu le 4 juillet 2012, avec la participation du maire de la municipalité de Norrtälje et Lennart Westerlund, directeur du HDC. Un communiqué de presse a été publié le 29 juin 2012 : <http://www.mynewsdesk.com/se/pressreleases/frankie-manning-faar-egen-vaeg-i-herraeng-776530> (page consultée le 08/02/2017)

<sup>83</sup> Le comité d'organisation de la Fondation est composé de plusieurs personnalités ayant développé une relation durable avec l'organisation du HDC, dont le fils de Manning, Chazz Young, la compagne de Manning, Judy Pritchett, sa biographe, Cynthia Millman, ... Mis à part le fils de Manning, l'ensemble des membres du conseil de la Fondation sont des danseurs nord-américains (États-Unis et Canada) blancs. Le fait que certains soient juifs fait rarement l'objet de commentaires ou d'analyse, mais c'est une composante identitaire qui reste significative pour les personnes concernées. Cette affinité élective a fait d'ailleurs l'objet de discussions lors d'un panel de chercheurs qui impliquaient deux membres de la Fondation et auquel j'ai également été invitée. Il a eu lieu à *Frankie 100*, le festival qui a célébré le centenaire de Frankie Manning à New York en mai 2014.

Frankie, as you may have heard, was a very special human being, a very decent, good human being, and he believed that Lindy Hop itself could make this a better world. And it was his idea to have people treat each other better, to have the world be a place of love rather than hatred, of peace and cooperation rather than conflict, and he felt that Lindy Hop was the medium through which the world could become that way. (...) Everything that we do, we like to do with the idea that the people involved with it will continue the tradition, not just of doing Lindy Hop, but of being the kind of person that Frankie was. And helping to make the world a better place, helping to make the vibe in the Lindy Hop community something really special. (...) Frankie was the opposite of elitist. He wanted everybody and anybody to be able to do the Lindy whether they were a natural dancer or not. (...) Frankie wanted you to be relaxed, and he wanted you to listen to the music. (...) He set a tone that said it was about the music. It was about relaxing. He kept it funny. He used a lot of metaphors. It was almost like storytelling in the course of a class with Frankie. (...) And that told you so much about the relationship between the partners, and the thoughtfulness that the lead gives the follow. (...) Here in Herräng (...) there are teachers who worked very closely with him, who, I think, have the capability of passing on his spirit in their teaching. I would hope that we can find ways to train teachers here, you know, to help them learn the Frankie way. (Judy Pritchett, (Westerlund et al., 31/07/2011))

Dans un autre panel de discussion, un ancien danseur des *Rhythm Hot Shots* et responsable du programme des *Swing Kids* et *Swing Teens* au HDC décrit également sa passion et son ambition, en relation avec son admiration pour Manning :

I wanna spread the Lindy Hop. For me, Lindy Hop is a dance that is so joyful, and it's just a happy dance. And it feels like people who dance Lindy Hop, we are just one big family, and this is what I wanna spread. Also, from the inspiration of Frankie Manning, not only as a dancer, but as a person. And this is a passion I have—I wanna give to other people. (Mattias Lundmark, (Westerlund et al., 10/07/2012))

#### **4.2.2 La Fondation Frankie Manning au HDC**

Le HDC est un partenaire privilégié de la Fondation et accueille chaque été depuis 2011 une poignée de boursiers lauréats du «Frankie Manning Lindy Hop Ambassador Scholarship». Les missions de la fondation se basent surtout sur les derniers souhaits de Frankie Manning avant son décès le 26 avril 2009, un mois avant la célébration de ses 95 ans : promouvoir la danse auprès des populations spécifiquement africaines-américaines aux États-Unis ; implanter le Lindy Hop dans toutes les régions du monde et transmettre la danse aux jeunes générations<sup>84</sup>. Ces souhaits apportent une observation et un regret clairement formulé

---

<sup>84</sup> La Fondation sert aussi de base pour des levées de fond spécifiques, liées notamment au financement de frais de santé pour les Anciens (Mable Lee, Chazz Young) ou de leur enterrement (Dawn Hampton).

du manque de diversité socioculturelle au sein de la population actuelle de danseurs, vis-à-vis de ses pionniers, bien que ne soit pas mentionné ici un souhait d'élargissement de l'accessibilité spécifiquement socioéconomique de la danse. Ce dernier élément fait continuellement défaut dans les discours, même quand elle pourrait être la raison d'être de certaines initiatives (comme le programme de volontariat) qui maintiennent une ambivalence (parfois tabou) sur les questions économiques. Le désir prosélyte pourrait également être questionné et analysé en tant que tel ; or c'est particulièrement dans ce domaine que le HDC a démontré plus particulièrement ses forces d'influence.

En effet, le camp participe indirectement à deux missions de la Fondation : par la création d'un programme pour les enfants et les adolescents (à partir de 9 ans<sup>85</sup>) ; et en favorisant l'établissement d'un forum d'échanges et de visibilité pour les scènes de Lindy Hop naissantes et les plus isolées<sup>86</sup>. Dans le premier cas, cette initiative (prise dès 1993) était motivée par la volonté d'une présence transgénérationnelle au camp, dont l'accessibilité se maintient toutefois dans un privilège de classe moyenne. Elle est aussi liée aux trajectoires de vie des danseurs les plus impliqués dans l'organisation du camp qui, depuis la fin des années 2000, ont été de plus en plus nombreux à fonder des familles tout en poursuivant leur carrière professionnelle. Le programme des jeunes au HDC est dirigé par un couple de danseurs (anciens membres des *Rhythm Hot Shots*, puis *Harlem Hot Shots*), parents de trois jeunes enfants, dont le père, Mattias Lundmark, est diplômé en éducation et est aussi devenu éducateur de la petite enfance au début des années 2000. De plus, la famille de Hanna Lundmark est issue de la région de Norrtälje, où se situe le village de Herräng. Le couple a établi des liens avec les gouvernants de la région pour faire connaître le Lindy Hop dans les

---

<sup>85</sup> Lors du panel de discussion sur les Ambassadeurs de la Fondation Frankie Manning, un danseur des *Rhythm Hot Shots*, Mattias Lundmark, était également invité pour parler de son travail avec les enfants. Lui et sa femme, Hanna Lundmark, sont responsables du programme de *Swing Kids* (9-12 ans) et *Swing Teens* (13-15 ans) au HDC, originellement initiés par Hanna Lundmark en 1993. La première année, le programme réunissait 8 enfants. En 2016, 120 jeunes étaient inscrits au programme. Il comprend des cours de danses swing et d'une variété d'autres styles populaires (danses urbaines, Tango, Claquettes, danses africaines, etc.) (Lennart WESTERLUND, Mandi GOULD, Lin HAN-WEI, Kang Seok KIM, Mattias LUNDMARK et Fernando VALOI. Panel de discussion "Frankie Manning Ambassadors" modéré par Lennart Westerlund avec Mandi Gould, Fernando Valoi, Lin Han-Wei, Kang Seok Kim et Mattias Lundmark, *Herräng Dance Camp*. Herräng, 10/07/2012.).

<sup>86</sup> Entre autres affichettes et recherches d'objets perdus, le tableau de liège principal est aussi couvert de publicités de stages et festivals de danse de localités diverses invitant les danseurs à visiter leurs communautés locales et offrent hébergement.

classes des écoles primaires. L'évolution du camp a été en effet particulièrement sensible à la démarche volontaire de certains de ses membres et participants, qui ont organiquement transformé sa vision au fil des années, comme on le verra aussi par d'autres exemples.

La représentation de participants provenant de régions géographiques les plus inattendues est un objet de fierté du camp. En 2012, un panel de discussion a présenté trois Ambassadeurs présents au camp, originaires du Mozambique, de Corée et de Taiwan. Comme dans beaucoup d'autres cas, le Lindy Hop a été introduit au Mozambique et à Taiwan par des expatriés (une Suédoise au Mozambique et une Américaine à Taiwan) souhaitant partager leur passe-temps favori à travers un échange culturel (au Mozambique, la danseuse suédoise a offert un stage à une compagnie de danseurs traditionnels professionnels. À Taiwan, la danseuse américaine a utilisé la danse comme activité culturelle dans son cours d'anglais<sup>87</sup>). Des missions parallèles tentent de mobiliser et de réunir des ressources (partage de connaissance, expériences, outils organisationnels) pour aider les plus petites scènes de danses à se développer. Ces initiatives de rencontres internationales «Lindy Hop Extended Family Program» sont notamment organisées par une association de Toronto *Bees Knees Dance*, aussi impliquée dans la Fondation Frankie Manning. Au cours de mes deux séjours au HDC, et grâce à un contact maintenu *via* les réseaux sociaux, j'ai pu observer à distance le développement et la visibilité accrue d'une scène de Lindy Hop au Mexique et une autre au Mozambique. Dans ces deux cas, le HDC a joué un rôle important dans la réalisation de collaborations et de réseautage fournissant une aide relative aux danseurs impliqués. En 2012, on pouvait également noter une présence remarquée de danseurs argentins et lithuaniens, en particulier dans leur investissement dans les programmes de volontariat et de salariés du camp. En 2014, une

---

<sup>87</sup> La collaboration entre la danseuse suédoise Lisa Josefsson et ce qui est devenu l'association Hodi Maputo Afro Swing (fondé en 2012), a donné lieu à de nombreux projets qui ont impliqué la compagnie de danse et de musique traditionnelle mozambicaine et le HDC, la Fondation Frankie Manning, ainsi que la troupe suédoise des *Harlem Hot Shots*. L'enthousiasme du développement du Lindy Hop sur le continent africain par des danseurs africains (en effet, le Lindy Hop existe aussi depuis 2011 dans la population blanche de Cape Town en Afrique du Sud, introduit par une danseuse texane) nécessite une analyse approfondie et critique sur le rapport qui se construit entre les représentants actuels du Lindy Hop et les origines africaines fantasmées de la danse. Par ailleurs, le Lindy Hop et les danses Jazz avaient déjà été produits sur le continent africain par la compagnie de Mama Lou Parks ainsi que par un des danseurs des *Whitey's Lindy Hoppers*, Pepsi Bethel, accompagné de la danseuse et documentariste russe Mura Dehn, dans les années 1950 et 1960.

association de danses Swing en Palestine<sup>88</sup> s'est fait connaître sur les médias sociaux<sup>89</sup>, et en 2016, 3 danseurs palestiniens ont pu se rendre à Herräng. Le camp a aussi permis la mise en place de levées de fond pour des causes liées à la danse, comme la Fondation Frankie Manning par exemple, ou pour des causes humanitaires dans lesquels des danseurs sont impliqués. En 2011, deux initiatives ont réussi à récolter un total de 40 000 KRN répartis entre un projet en Inde appelé « Dance Across Cultures » où l'argent servira à acheter un réservoir d'eau pour un village situé à proximité de Mumbai ; et un projet en Argentine appelé « Espacio Creativo Musical Orilleros » où l'argent permettra de financer la construction et réparation d'un bâtiment qui héberge une organisation citoyenne dont une mission est d'aider les jeunes défavorisés d'un quartier de Buenos Aires<sup>90</sup>.

### **4.2.3 La centralité du *Savoy Ballroom* et la complexité de sa représentation**

La formulation officielle de la mission de la fondation Frankie Manning est clairement ancrée dans une considération sociale et politique de la danse et de son centre communautaire, le *Savoy Ballroom*.

In accordance with Manning's own values, and those of the Savoy Ballroom where the dance got its start, the fund seeks to promote projects which are grounded in unity and collaboration, and which enable people of all different backgrounds to participate in this joyous dance. (FrankieManningFoundation, n.d.)

---

<sup>88</sup> Le site internet de la communauté de danse *Swing Dance Palestine* : <https://swingdancepalestine.wordpress.com> (page consultée le 21/12/2016)

<sup>89</sup> L'association palestinienne, localisée à Beit Jalla, a été rendue visible notamment par une levée de fond pour permettre à un groupe de danseurs de se rendre dans un festival de danses swing en Irlande où ils ont été invités : « Swing in Palestine visits Lindy Express, Ireland ». Ils n'ont pas réussi à atteindre leur objectif, mais 4 danseurs ont pu se rendre à destination (en continuant la levée de fond sur place), <https://www.indiegogo.com/projects/swing-in-palestine-visits-Lindy-express-ireland#/> (page consultée le 21/12/2016) ; une autre occurrence a concerné une lettre envoyée au nom de la communauté de danse swing israélienne à l'association de danse swing palestinienne, pour signifier leur solidarité dans le contexte de la « Guerre de Gaza » de 2014. Cette lettre a été publiée sur Facebook par son initiatrice, Tal Engel, le 29/07/2014, <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10152603154543142&set=a.10152603193758142.1073741829.681168141&type=1&theater> (page consultée le 21/12/2016).

<sup>90</sup> Sources : Bulletin d'information officielle du HDC (HDC. « Newsletter November 2011 » 2011, *The Herräng Dance Camp*, mis à jour le 01/11/2011, < <https://www.herrang.com/newsletter/2011-11-01/newsletter-november> >, consulté le 01/11/2011.) ; site internet de l'organisation « Espacio Creativo Musical Orilleros » <https://www.facebook.com/Orilleros> (pages consultées le 01/12/2016).

Selon la thèse doctorale de Christopher Wells, musicologue, danseur et habitué du HDC, le *Savoy* a été une institution majeure à Harlem, une des premières salles de bal intégrées aux États-Unis, un lieu prisé dans tout le pays pour le caractère avant-gardiste de sa musique et de ses danseurs. Mais au delà des innovations culturelles, il aurait surtout marqué la mémoire collective de Harlem pour la liberté gagnée par la force créative de ses habitués qui leur ont permis de transformer le projet initial de la direction. Le *Savoy* s'est modulé selon les termes et la demande populaire des habitants de Harlem, et s'est distingué aussi par une remise en cause explicite des normes de classe et du système de racialisation (et aussi de genre et de sexualité) :

By 1935, the lindy hop was an accepted and highly valued element of the Savoy Ballroom's culture, which was in sharp contrast to owner Moe Gale and manager Charles Buchanan's original vision of a dance palace geared towards high-class nightlife. Throughout the early 1930s, the Savoy's patrons found means to resist and subvert the ballroom's rigid policies. Despite the Savoy management's initial reservations, the ballroom ultimately became a hub of popular dance and was central to the development of the lindy hop. (...) The lindy hop, which came to dominate the Savoy Ballroom, was a corporeal statement of participation, of agency, and of self-expression; it afforded Harlem youth otherwise marginalized within exploitive labor conditions or absorbed into essentialist constructions of their neighborhood a chance to be seen and heard in public space by their peers and on their own terms. (...) As the ballroom continued to grow in popularity, young Harlemites forged a sense of style that was neither the image of middle class upward mobility their parents wished for them nor the exotic stereotypes held by white slummers. Rather, they enacted an aesthetic that expressed their own experiences and desires while signifying on both of these aforementioned fantasies. Symbols of elite, upper-class culture became repurposed as outlandish, individual fashion statements. (...) the Savoy's society parties opened up into free spaces where dancers could enjoy more autonomy and fluidity in their comportment as clear demarcations of class and class performance merged and blended. (...) Just as Savoy patrons expressed a wide range of class identities, the ballroom structured its weekly schedule to cater to Harlem's diverse population and to Harlemites' divergent reasons for going dancing. (Wells, 2014 : 103-107)

Dans cette description analytique, on peut en effet retrouver plusieurs éléments de la direction sociale, culturelle et artistique du HDC. La tentative de (1) translocalité du *Savoy* se trouve dans la centralité de la danse elle-même, le Lindy Hop, mais aussi dans l'invitation à (2) participer collectivement et de façon créative à la réalisation annuelle du camp, de son village, de sa communauté, (3) de sa société d'individus. On peut également discerner la provenance de la vocation du HDC pour (4) l'« excentricité » et la non-conformité à la vie courante et ordinaire, mais aussi la recherche de dépassement des (5) démarcations sociales du

pouvoir. Or le contexte sociopolitique et la démographie des danseurs a radicalement changé et les enjeux culturels de la mémoire du *Savoy* dans le contexte contemporain relèvent davantage d'un cadre symbolique allégorique que d'une politique culturelle en action. La translocalité d'une mémoire collective appropriée (orientée vers une certaine culture de la joie) comporte plusieurs contradictions propres aux conditions de production socioculturelle du Lindy Hop et des danses Jazz actuels.

En effet, concernant le troisième vœu de Manning, on verra que le HDC ne se positionne pas ou peu sur les questions raciales contemporaines et au contraire, semble se reposer sur une vision indifférente dite *color-blind* ou « post-raciale », apolitique et non problématisée sur le sujet, malgré la nature dite « afrocentrique » du festival. L'évitement apparent de cette question fera l'objet d'une analyse approfondie dans l'ensemble des prochains chapitres. Au contraire, l'emphase sur la « diversité » est bien plus volontiers mise sur le caractère « international » des participants et sur leur provenance de « 45 pays différents »<sup>91</sup>, malgré l'homogénéité de la culture et de l'économie globale qu'ils représentent. Dans le contexte de la sous-culture et de son audience spécifique, le discours des Anciens sur l'appropriation de la danse reste généralement ambigu, voire volontairement déculpabilisant. Au contraire, pour Dawn Hampton et Norma Miller, l'internationalité actuelle de la danse relève d'un développement révolutionnaire. Et bien que l'une et l'autre évoquent régulièrement et sans ménagement les préjugés raciaux rencontrés au cours de leur vie, la démographie contemporaine fait constamment l'objet de plaidoyers. Au HDC, les Anciens soulignent à plusieurs reprises que la danse appartient à tous, sans distinction de « couleur » :

---

<sup>91</sup> Avec la participation d'un nombre grandissant de participants étrangers, le suédois a rapidement été remplacé par l'anglais comme langue officielle du camp. La composante internationale du camp est soulignée de diverses manières avec une fierté certaine et est exploitée comme un argument de vente et d'attractivité dans les campagnes promotionnelles. Une carte du monde eurocentrique et une carte de l'Europe sont installées sur le mur du couloir allant vers le *dansbanan*, où les participants sont invités à mettre une punaise à l'endroit de leur région de provenance. Les punaises se déplacent et la démographie se redéfinit à mesure que les semaines passent. Des initiatives spontanées incluent des panneaux « Global Language Exchange » et l'invitation à ajouter la traduction de la phrase incontournable « Would you like to dance? Yes. » à la liste des langues représentées par les danseurs. On y remarque l'injonction de la réponse positive. Cette culture du « oui » est depuis quelques années au centre de nombreuses discussions locales et dans les réseaux sociaux. Elle a motivé l'élaboration d'une étiquette des danseurs, exprimant à la fois le souci d'une approche conviviale et communautaire et une nécessité d'autodétermination, aux prises entre morale collective et expérience individuelle. Ces pôles de valeurs sont d'ailleurs constitutifs des critiques recueillies à propos du camp. On s'y attardera un peu plus bas.



There are many nations who are not going to be happy about you being here. The Jew sitting next to the Russian, the Korean sitting next to the American, does not make them happy, that you can find happiness with people whose countries are fighting each other. I want you to know, you are blessed, you are responsible for *dancing* in your country. You are responsible for the dance that they call the Afro-American dance. You people are keeping my people's dance alive. (...) Don't let anyone tell you that because you are Caucasian you cannot do this dance. I know a lot of Black people who cannot pat their foot in time. So you are part of the blessing. (Hampton, 29/07/2012)

Those steps have come down all the way from us. Have come down to you. (...), You break it down. And I'm looking, I say, « everything we did, you're doing today. » (...) We get old. But you are remembering, and that's given me hope because I said, « They've GOT it! » (...) I did something in my lifetime that you are cherishing and carrying on. And thank you so much for that, because, remember, the only thing I ever had in life was this dance. (...) So the dance gave me a way of life, and you are continuing that love that I had, and again, thank you. (...) The only difference I see is the color is different. We were more dark once when we did it. (...) « Whitey »<sup>92</sup> has taken over the dance! But it's a wonderful thing because we had such prejudices. We had such determined segregation! (...) But here it is—all of you have come to that dance, and it's because we're all free at last. And I'm free and you're free, and that's the common denominator in swing dancing. Plus, swing ... people who swing are nice people, people that swing don't get into trouble. People that swing, they talk to each other. We come here and at the dining room, this woman sat at the table, and there was one time we had a Russian, we had an Israeli, and half the time some people don't even know who they're talking to, but it's just that camaraderie! And that's what's so wonderful about Herräng! You have come up in a place called Herräng, Sweden! When I tell people I'm going to Sweden, they say, « Sweden! What? » Nothing is Black that's born in Sweden. (Westerlund et Miller, 26/07/2011)

« You people are keeping my people's dance alive » ; « Nothing is Black that's born in Sweden » : Hampton et Miller expriment une fierté de la diffusion des danses Jazz qu'elles ont contribué à créer dans ce qui, de leur point de vue situé, semble apparaître comme des destinations et une audience exotiques, inopinées.

Alors que le *Savoy* était une institution centrale de Harlem, investi comme la capitale mondiale de la diaspora noire, l'idée de « communauté » du Lindy Hop s'est formée aujourd'hui autour d'une économie de loisir globale, liée par une mobilité accrue de sa population et de nouveaux modes de communication. La recherche de communauté culturelle transnationale signifie aussi la tentation populaire de suivre la voie tracée par la postcolonialité, et de se définir hors de la ressource offerte par l'État-nation et de la détermination des origines (Hall, 2013 : 91). Les danses Jazz se mobilisent autour de nouvelles

---

<sup>92</sup> Ici, Norma Miller fait un jeu de mot entre Herbert « Whitey » White, manager des *Whitey's Lindy Hoppers*, et la signification première du mot « White », « Blanc », utilisée comme identité racialisée, « whitey ».

idéologies, valeurs et analyses contextuelles sociétales. Elles ont été appropriées et transformées pour construire une nouvelle expression culturelle (transculturelle). Elle est située au sein d'une dynamique de rapport de pouvoir transnational inédite, où les pôles d'influence dominants (américains ou européens) sont perturbés par la formation de nouvelles forces culturelles comme la scène de danse de la Corée du Sud<sup>93</sup>. Dawn Hampton se délecte en effet à provoquer son public européen et américain en les avertissant de l'abondance, de la prospérité et de la pétulance culturelle qui s'y trouve. Mais comme le rappelle Stuart Hall, l'identité est une question de représentation, de discours, de stratégies énonciatives. Sans être fixée par une origine, l'identité se construit par un récit de soi, par une intelligibilité de sa trajectoire et de son contexte structurant. De façon édifiante, il rappelle aussi que l'identité se définit avant tout par ce qu'elle n'est pas, par ce qui lui fait défaut :

We need to situate the debates about identity within all those historically specific developments and practices which have disturbed the relatively « settled » character of many populations and cultures, above all in relation to the processes of globalization, which I would argue are coterminous with modernity (Hall, 1996b) and the processes of forced and « free » migration which have become a global phenomenon of the so-called « post-colonial » world. (...) [Identities] relate to the invention of tradition as much as to tradition itself, which they oblige us to read not as an endless reiteration but as « the changing same » (Gilroy, 1994): not the so-called return to roots but a coming-to-terms-with our « routes ». (...) Above all, and directly contrary to the form in which they are constantly invoked, identities are constructed through, not outside, difference. This entails the radically disturbing recognition that it is only through the relation to the Other, the relation to what it is not, to precisely what it lacks, to what has been called its *constitutive outside* that the « positive » meaning of any term—and thus its « identity »—can be constructed (Butler, 1993, Derrida, [1972] 1981, Laclau, 1990). (Hall, 1996a : 4)

De fait, sans vouloir extrapoler le propos de Hampton, ses déclarations bienveillantes à l'humour incisif semblent aussi garder une distance critique à peine perceptible.

I wanna thank you. Because without you, there would be no Swing dancing. There is no Swing dancing in Harlem. Where it supposedly started. When I first came back dancing, it was a place called The Cat Club. (...) So the night that I went, and they opened up the door, and I knew all the cats in the band, I knew the singer, and when I looked down on the dance floor and saw all these blond-haired, blue-eyed White people swing dancing, I said, « Holy shit. Look at this! All these kids! » And you, even then, from all over the world. Like, when I'd sit up there and I watch, and, I think, last week you had fifty-two

---

<sup>93</sup> Si l'on compare les scènes de danses en termes de dynamique économique et culturelle quantitative et qualitative, Séoul est sans doute devenu la capitale mondiale du swing, qui rassemble en une seule ville le nombre le plus grand de danseurs, avec, proportionnellement, un niveau d'expérience relativement élevé.

countries represented. I'm sure that does not make more politicians happy. Where else in the world can you get fifty-two countries together doing anything? And you're doin' it in Herräng. You oughta be proud. (Dawn Hampton, (Westerlund, Allen et Hampton, 16/07/2012))

On peut discerner cet écart dans l'importance sans équivoque donnée à la promotion et la diffusion de l'héritage de Harlem et du *Savoy Ballroom* dans les discours de certains Anciens. La reconnaissance de ce contexte culturel est en effet un objet de revendication publique majeur, mais aussi d'actions posées pour transmettre et léguer cette connaissance située, non pas à la scène internationale, mais bien à sa communauté de filiation directe. Dans le cas de Manning, l'un de ses discrets souhaits de fin de vie a été de confier l'ensemble de ses archives à la bibliothèque publique Schomburg de Harlem. On peut lire dans son autobiographie :

The Savoy wasn't just *the* ballroom in Harlem, it was *the* ballroom of the entire city because of the fabulous bands and the outstanding dancing. Although there were spots right in Harlem that blacks couldn't enter, the Savoy was integrated. In fact, as far as I know, it was the only integrated ballroom in the country at the time, and by that I mean that Blacks and whites could dance with each other. It was an extraordinary place. At the Savoy, it didn't matter what color you were, black, white, green, yellow or whatever. I don't even remember noticing people's skin color. The only thing they asked when you walked in was, « Can you dance? » They never looked at your face, only at your feet. (Manning et Millman, 2007 : 71)

Pour le fils de Manning, Chazz Young, l'héritage de son père réside dans sa contribution à la danse, au *Savoy Ballroom* et à Harlem. Il réitère l'exigence de remettre ces archives à Harlem pour que cet héritage appartienne à sa communauté, préservé et transmis depuis son propre territoire, ses propres institutions :

This is why Frankie wanted his memorabilia put in the Schomburg Museum, so anybody that lived or came to visit Harlem, and they went to ... they wanted to know about the history of the Savoy, the history of the Lindy Hop, they can go there and get these questions answered. (...) There's always time to start getting people in the African-American community a chance to listen to more of the music and start dancing to it. That's my hope, and that's also part of my dream—that some of this ... have to be able to pass, because it came out of Harlem. (Chazz Young, (Westerlund et al., 31/07/2011))

Dans le chapitre 6, on aura l'occasion d'entrer plus en détail dans la signification donnée à Harlem et au *Savoy Ballroom* dans les discours des Anciens qui y ont dansé pendant plusieurs années. On verra également dans le chapitre 5 plusieurs témoignages contemporains de revendication située de l'héritage culturelle du *Savoy*. L'ensemble de cette analyse permettra ainsi de tracer certains des fondements idéologiques spécifiques à la sous-culture moderne.

### 4.3 Culture sociétale de Herräng — Une idéologie de la participation

La composante sociale de la danse et ses composantes idéologiques comportent des enjeux notables dans le monde discursif du Lindy Hop. On verra dans ce chapitre à quel point la danse est un réceptacle de nombreux débats sociétaux et politiques contemporains, qu'il s'agisse de féminisme, de questions de genre, de racialisation, d'interrogations identitaires, nationales et ethniques, qu'il s'agisse de violences ou de problématique de gouvernance et de sécurité, et finalement qui interroge l'idée d'une communauté d'affinité aussi bien qu'une communauté de solidarité. Par sa nature intrinsèquement corporelle, participative et collaborative, la danse à deux est productrice de sens et d'idéologie mise en acte. Samantha Carroll, dans sa thèse de doctorat sur le rôle des médias numériques dans la sous-culture de Swing en Australie (Carroll, 2006), remarque les similitudes de cette culture avec l'analyse faite des *fan cultures* (Hills, 2002, Jenkins, 2002), dont la présentation se centre souvent sur la dialectique et le continuum fluide (et non binaire) entre consommateur/*fan*, culture *mainstream*/sous-culture, conformité/résistance, passivité/transformation. Cette dialectique est fondamentalement centrée sur la considération du danseur (ou du fan) comme « producteur » de culture, acteur d'une transformation culturelle du fait même de sa participation, de son implication incorporée dans la pratique de la danse (ou par exemple par le « textual poaching », où les *fan* vont s'approprier un texte/récit/histoire pour y ajouter leurs propres interprétations/compositions en opposition ou en complément de l'interprétation officielle voire académique) :

Hills expands this notion of fannish subjectivity in his book *Fan Cultures*, declaring that fandom is « almost always performative » (xi), an interesting point for my study of a decidedly performative community, and also that fans « participate in communal activities—they are not “socially atomised” or isolated viewers/readers » (ix). Fandom, for Hills, then, is a matter of *being* and *doing*, within a community of interest. (Carroll, 2006 : 13)

Mais au-delà de conclure comme Carroll que l'on ne peut réduire les fan cultures ou la culture du Lindy Hop à une idéologie homogène, « neither reproducing dominant nor resistant ideologies uniformly » (Carroll, 2006 : 15), j'ajouterai que la lutte des idéologies est dialectique du fait de sa nature interactionnelle, participative, intuitive, dialogique,

interdépendante et improvisée. L'ensemble des pratiques et des positions des participants — même si orientées et gouvernées par une organisation directrice comme dans le cas d'un camp de danse — coexistent malgré leurs contradictions et définissent la culture formée autour de la danse de façon concomitante (et parfois concurrentielle) — dominante et résistante —, où l'un, pour ainsi dire, n'empêche pas l'autre.

### 4.3.1 De la participation proactive

L'extrême diversité nationale, et à la fois, homogénéité démographique des participants de HDC semblent permettre un consensus collectif — ou un désintéressement passif — centré autour de l'héritage culturel de la danse, les discours de ses ambassadeurs, ses modes d'enseignement et les valeurs morales qu'ils contiennent, porteurs d'une vision du monde particulière, donnant un cadre à l'expression de la joie collective. Dans un effort constant d'adaptation aux nouvelles réalités et besoins du camp, une culture de la participation s'est fortement installée au fil des années au point d'en devenir la pierre angulaire du camp, sa marque de fabrique au service de cette expérience collective partagée. Une attention aux récits du HDC (communiqués par les organisateurs et confirmé par l'adhésion active de quelques participants réguliers au projet du camp) révèle comment l'identité du HDC s'est aussi forgée de façon organique et communautaire (*grassroots*), grâce aux initiatives indépendantes de quelques personnalités passionnées. Dans un cadre de connivence et d'affinité, inspiré aussi par la présence et la personnalité de Manning, ces initiatives appliquées ont indirectement contribué à élargir la raison d'être du camp (la formation, l'entraînement et l'immersion analytique dans la tradition africaine-américaine des danses Jazz) où le lien social a donné un nouveau sens à la pratique de la danse (« The camp [...] believes in the importance of personal interaction and the idea of swing dancing as something much more than just steps and patterns » (HDC, 2012a : 2) et à l'application de ses valeurs (« historical root system »).

A small staff of volunteers lead by Calle Johansson started to help out and in the footsteps of the international spread and travelling habits of the constantly growing lindy community, the amount of service and personnel continued to grow from one year to another. Today nobody knows how many helpers there are in circulation, and many dancers spend their time in Herräng somewhere between being a dancer, volunteer, helper, DJ or something else. The positions and combinations are endless and not necessarily organized by the camp administration. (HDC, 2012c)

Par ses multiples interventions, l'organisation du HDC continue à encourager et offrir ces espaces de « participation », de « créativité », d'« improvisation », de « spontanéité », de « changement ». L'établissement d'une réputation gagnée par le bouche-à-oreille a permis au fil des années de diffuser, de maintenir et de consolider cette image culturellement influente du camp, tout en maintenant un intérêt culturel et historique clair. Une direction aussi, somme toute, politique qui contient en ses termes les formes d'être, d'identité, de participation et d'action privilégiées. Quel modèle de collectivité est-il mis en place par le HDC ?

Ce projet de création et d'ébullition collectives se réalise dans les conditions de la présence d'une masse critique de participants, permettant une implication individuelle souple, plus ou moins réglée, où le collectif n'est pas dépendant de l'individu, ni l'individu tributaire du collectif. Le niveau d'implication première à cette idéologie varie selon les participants. Une journée au camp peut être très réglée, consistant à suivre le programme du jour (repas, classes, activités, danse) sans plus d'artifice. Certains prennent à cœur la notion de participation et recherchent toute opportunité d'activité (ex : aider l'organisation avec X projet, faire une séance de photos, préparer une performance, construire le décor d'un *happening* impromptu, réaliser une expérience scientifique, prendre part à un record du monde du nombre d'individus dansant le « Shim Sham » (une danse en ligne connue de tous les danseurs) sur le stade de football, etc.). Les participants familiers remarquent aussi le bénéfice de pouvoir planifier leurs journées comme bon leur semble, en prenant part aux activités programmées ou spontanées, ou en s'échappant dans leur propre monde pour lire au bord d'un lac, échanger avec des danseurs de diverses provenances, ou passer du temps avec des amis retrouvés. L'expérience du camp est polyrythmique, à la fois commune et dispersée.

### 4.3.2 Volontariat

Le système de volontariat est sans doute la composante organisationnelle la plus emblématique de la culture de participation du HDC<sup>94</sup>. Élément vital et complexe du

---

<sup>94</sup> Même si le programme de volontariat n'existe plus en tant que tel, il a été littéralement « remplacé » par le système de personnel salarié. Sur le site internet, la manière de postuler pour un poste de salarié semble être la même que pour un poste de volontaire. Sous la section « Staff/Volunteers », le titre indique « Staff personnel (previous volunteer personnel) », <https://www.herrang.com/staff-personnel-previous-volunteer-personnel> (page consultée le 04/01/2017). Même si la terminologie a changé — et reflète malgré elle une transformation du

fonctionnement et de la philosophie du camp, il lui permet de bénéficier d'une main d'œuvre pour les tâches quotidiennes et à tout participant de soumettre son offre de services pour travailler en échange de cours ou d'entrées aux soirées. Pour les participants, il représente d'abord un système d'accessibilité économique, mais il est aussi véhiculé comme une manière égalitaire d'inclure tout participant responsable et motivé dans les opérations du camp. Les volontaires et les salariés sont des « bâtisseurs » du HDC, de sa réalisation effective et de son idéologie — dans le sens socialiste du terme — où chaque danseur est un acteur à part entière de la réalisation du projet collectif. Ce projet repose aussi sur une valorisation du travail, en particulier du travail manuel et technique qualifié (connaissance en mécanique, cuisine, construction, électronique, sonorisation, plomberie, informatique, comptabilité...) et l'opportunité démocratique d'occuper des fonctions non qualifiées, de mettre ses compétences à l'épreuve pour éventuellement devenir un membre apprécié de l'organisation et accéder à des tâches de responsabilité. Si tout participant est théoriquement invité à initier des activités, des *happenings*, à prendre en main son imagination pour contribuer au camp dans son ensemble, le système de volontariat (et globalement de salariat) fournit le cadre, le statut, le rôle et un entourage social pour s'intégrer pleinement aux activités.

L'aspect économique de ce programme qui détermine cette participation ne fait pas l'objet d'une plus grande articulation et est au contraire un sujet parfois tabou, vu comme un obstacle à la réelle mission du camp. Comme l'accessibilité est *a priori* résolue par la présence du programme de volontariat et de salariat, la question se déplace vers une critique du consumérisme. On retrouve indirectement cette critique dans une remarque de Mattias Lundmark prenant pour modèle Frankie Manning : « To not have organizers who *only* think about their dance school and that they need to run a business, and it's only about this. They need to keep the heart and enthusiasm of the dance, just like Frankie did. »<sup>95</sup>. Plusieurs

---

système symbolique — en pratique, l'idée du travail communautaire reste sensiblement la même. Considérant la paye (3000 SEK/semaine pour un travail à plein temps en Suède), l'idée de « participation » prévaut en théorie sur la rémunération concrète du travail.

<sup>95</sup> Cette question a fait l'objet d'un débat houleux entre certains danseurs professionnels qui souhaitent élever leurs tarifs et encourager l'ensemble de la profession à en faire de même. L'économie sous-culturelle du Lindy Hop s'est en partie construite sur des entreprises *grassroots*, communautaires, l'activité associative et bénévole qui arrive difficilement à soutenir ses professionnels. Une étude plus spécifique pourrait être menée entre les

personnalités distinctives ont consolidé et renouvelé cette idéologie au fil de leur visite année après année. Une vétérane de ce programme le résume ainsi : « It's about participating in the operations in order to be able to participate in the Jazz » (Gilmore, 2016). Tout participant est un acteur de Herräng et représente les conditions de son spectacle quotidien : « we trust and hope that you will agree with our basic philosophy, understand the bottom line and finally become an active part in creating the content of the event » (HDC, 2012a : 2). Pour cette vétérane, la réalisation de la danse est en tout point liée au travail communautaire, où à l'image de la salle de danse (ou d'un orchestre de Jazz dans une certaine mesure), les danseurs collaborent pour réaliser une œuvre collective, sur la piste de danse comme par l'édification de ses murs et de son plancher. En effet, quelques-uns des campeurs les plus enthousiastes arrivent une semaine avant le début du festival ou restent une semaine de plus pour aider à construire et déconstruire les infrastructures du camp.

### 4.3.3 Culture du « oui »

À travers une « culture du oui » (HDC, 2012a : 2), le camp entretient l'idée d'un monde imaginaire et reculé où tout est possible. Cette culture s'est notamment matérialisée autour d'un projet, « Mission Impossible », initié par un participant vétérane<sup>96</sup>. D'après un compte rendu en ligne écrit par un participant de ce projet en 2012, la fonction de la « Mission » est : « we attempt to fill a gap and help people where the camp has not officially created volunteer resources for. An example of that is during Week 4 there was a bedding crisis and we were attempting to find people places to sleep. » (Apache, 2012). D'autres réalisations plus « fantasques » comprennent, par exemple, la mise en place spontanée d'un cinéma en plein air.

---

fondements idéologiques de la danse et son l'économie (en relation avec une sociologie de l'art et du travail), et son intégration dans une politique culturelle (néolibérale) globale.

<sup>96</sup> Un des personnages « excentriques » du camp, Calle Johansson, incarne à lui seul cet idéal de participation active du HDC et l'importance que prennent certaines personnalités dans la transformation du festival et de ses institutions. Amoureux d'Elvis Presley et participant dévoué et inconditionnel du HDC depuis ses débuts, il était affecté au bureau de la Réception du camp. Selon sa propre initiative, il le gardait ouvert 24/7 et se rendait disponible en dormant dans le bureau, prêt à être réveillé en tout temps. Une fois que la logistique du camp a nécessité une plus grande équipe d'accueil, Calle a entrepris un nouveau projet appelé « Mission Impossible » qui fonctionnera entre 2010 et 2013. En 2012, elle bénéficiait d'une caravane garée à l'entrée du *Folkets Hus* et servait de lieu de soumission de projets et de coordination de leur réalisation. La « Mission » s'est dissoute par manque de participants capables de reprendre en main sa direction, Calle ayant été pris par des priorités familiales.



L'intention principale est de pallier au manque de ressource de l'organisation pour que l'ensemble de l'expérience du camp puisse se dérouler dans les meilleures conditions. Dans la description de ce projet disponible sur le groupe Facebook (non officiel)<sup>97</sup>, on retrouve clairement cette volonté de rejet de l'échange monétaire :

The point of Mission Impossible is to create that « yes » environment in camp. Expecting HDC Reception to take on every task didn't fit in with the idea that we \*all\* create Herrang Dance Camp. Herrang Dance Camp isn't a service we pay for, it's an environment and society we all create, and Mission Impossible helps people accomplish exactly that. (Page Facebook de « Team Mission Impossible : Herräng Dance Camp » (2013a))

Cette culture du oui se retrouve aussi sur la piste de danse, portée par le modèle de Frankie Manning qui était connu et célébré pour accepter généreusement (malgré son âge avancé) toutes les invitations à danser. Cette morale de consentement systématique a été au cœur de nombreuses discussions et d'une problématisation de sa signification au sein des écoles et *via* le discours des instructeurs dans les stages internationaux. Elle a fait l'objet d'une rééducation collective sur les codes de conduite et les attentes des danseurs vis-à-vis des autres danseurs au fil des 10 dernières années, mais surtout depuis janvier 2015 où une série de révélations publiques (et d'autres, semi-privées) de cas de violences sexuelles a profondément bouleversé la scène internationale de danseurs.

#### **4.3.4 Une morale de la joie**

La dimension normative de cette culture de la participation, ou de la culture du oui, a de nombreuses répercussions sur l'imposition d'une certaine attitude vis-à-vis de la danse, de sa culture et de sa structure sociale. Cette imposition fait d'ailleurs l'objet d'une critique du HDC, mais aussi des diverses scènes de danse et de la culture produite en leur sein, évoquée en marge, dans des commentaires de blog, dans des cercles fermés ou à de rares occasions sociales. Elle concerne notamment la mise en valeur des capacités d'extraversion de la joie (l'ordre de « la joie authentique ») et questionne généralement la capacité d'intégration des différentes relations individuelles à la danse, leur capacité d'existence, d'appréciation et de singularité non normative. La vocation « universaliste » de la danse comme porteuse d'une

---

<sup>97</sup> L'auteur de cette description est inconnu.

émotion véritable, rassembleuse et sans frontière est au centre des contradictions d'une culture qui tend à uniformiser ses modes de relation à la danse, à son expression, à la création, aux autres et à la collectivité dans son ensemble.

Mais dans une plus large mesure, le lien social construit au sein de cette communauté affective se réalise aussi en dehors des contextes de sociabilité comme lien de principe. La pratique commune du Lindy Hop est souvent une indication suffisante pour demander ou se faire offrir un hébergement dans n'importe quelle localité du monde entre individus qui ne se connaissaient pas au préalable. Les festivals et stages sont des lieux où les danseurs déposent sans inquiétude leurs sacs et effets personnels dans des espaces généralement sans surveillance<sup>98</sup> (« This is a special place [HDC]. The only place you can leave your bag on the floor, walk away, come back, and it's still there » Dawn Hampton, (Hampton, 22/07/2012)). Le rapport au corps et la séparation genrée des espaces d'intimité sont aussi relativisés par l'assomption de retenue et de bonne conduite, où la confiance et le sentiment de sécurité sont rarement mis en doute (« People who swing are nice people. People that swing don't get into trouble. People that swing, they talk to each other. » Norma Miller, (Westerlund et Miller, 26/07/2011)). Sur ce dernier point, un participant du HDC m'exprimait son soulagement quant au cadre social offert par la danse qui lui permettait d'aborder une femme sans être de prime à bord soupçonné de « mauvaises intentions ». L'objet de bonheur se transfère rapidement de la danse seule à la collectivité dans laquelle elle se réalise. Le terme « Lindy Hop » en est venu à représenter cet ensemble par relation de métonymie. La « société » du Lindy Hop, dont la condition d'intégration de principe repose sur la simple nécessité de pratique et d'adhésion incorporée à la danse, est la promesse d'une communauté hospitalière, d'un sentiment d'appartenance, d'un lieu de socialisation, de construction d'une famille élargie (« it feels like people who dance Lindy Hop, we are just one big family » (Mattias Lundmark, (Westerlund et al., 10/07/2012)), voire de fondations de familles nucléaires.

Ce monde se réalise au HDC dans un quotidien actif 24/7, dans un langage de mouvements, de sons, de costumes, de contacts physiques, de spectacles et de constante participation

---

<sup>98</sup> Plusieurs cas de vols ont été rapportés notamment au HDC, avec le soupçon partagé qu'il s'agissait d'un visiteur extérieur.

collective. Cette participation qu'elle nécessite apporte une dimension importante à ce sentiment, dans le sens où elle est aussi l'expérience d'un lien social par le touché et par le mouvement qui force la confiance au-delà des limites normatives du corps social. La danse de couple comme « objet joyeux » est fondamentalement, et à la fois, phénoménologique et communicative. La joie de la danse est littéralement *affectueuse*, dans un sens transitif, où le sentiment est physiquement transmis. Dans le moment de participation, la résistance à cet affect est une impossibilité, si ce n'est par le renoncement et la séparation. L'importance de cette réciprocité est telle que sa non-concordance peut produire des situations particulièrement aliénantes. Comme le décrit Sara Ahmed :

Then again, good feelings do not simply generate good feelings. We can be asked to smile in order to occupy certain spaces as a form of emotion work (Hochschild, [1983] 2003). In such cases, happiness becomes a technology of self-production, which can intensify bad feelings by keeping them on hold. Or, if someone feels bad and encounters somebody being cheerful, it can feel like a pressure and can even be painful: as if that person is trying to « jolly you up ». (Ahmed, 2010 : 43-44).

Dans un camp comme le HDC, entièrement orienté vers l'expression de la joie de la danse et de son partage collectif, la culpabilité de ne pas pouvoir se conformer à l'ambiance générale produit des situations d'isolement silencieux ou de colère retenue (un participant identifie l'échec de son expérience au HDC par un sentiment de dominance ostensible des comportements « extravertis »). Le corps est entièrement investi par le travail volontaire de cette promesse. Le Lindy Hop, les danses Swing, la musique Swing, contiennent une immanence de joie dans leur propre définition. La joie phénoménologique est tout aussi réelle qu'elle est représentative, « promise » et confirmée, démontrée, renforcée par le consensus collectif. L'expérience, dans ce cas, peut difficilement s'extraire de son système de signification « déjà-là » qui implique les fondements de la culture contemporaine du Lindy Hop, quelles que soient les intentions individuelles.

## **4.4 Un modèle de gouvernance**

### **4.4.1 Un socialisme créatif**

Il est possible d'interpréter cette dialectique spécifique entre les moyens mis en place par l'organisation pour l'épanouissement individuel et le mode de vie communal qui s'observe au

HDC comme s'inscrivant dans une certaine mesure dans le langage d'une culture politique et sociale « social-démocrate » suédoise<sup>99</sup> qui permet de donner un contexte à de nombreuses coutumes du camp. Selon un participant, l'aspect « communautaire » du HDC et le volontariat sont des éléments qui sont familiers à la culture nationale. Selon un article de la Fondation Friedrich Ebert, associé au parti social-démocrate allemand, le modèle suédois s'est adapté aux conditions modernes de la globalisation tout en maintenant un équilibre entre succès économique (et conformité à l'économie libérale du libre-marché) et justice sociale, résumé par le concept de « rationalisme humaniste ». Ce socialisme se positionne spécifiquement en résistance au modèle socioéconomique et culturel néolibéral :

What Sweden and the other Nordics have achieved is of crucial importance in the much wider public policy debate of how the European left should respond to the complex challenges being imposed on modern societies by globalization and the impact of communication and information technologies on the world of work. Their success as both social market economies and democratic societies continues to confound the fashionable dogmas and orthodoxies of prevailing neo-liberalism. (Taylor, 2005)

Dans l'ensemble de la description, examinée dans sa nature apologétique, on peut retenir l'idée d'un modèle fondé sur des valeurs de démocratie, d'équité, de parité, de participation citoyenne, de collaboration (employés-syndicats/employeurs, institutions/citoyens), de communauté de droits et de devoirs et d'identité nationale. On peut y voir une application directe dans l'idéologie participative du HDC, officiellement communiquée par un certain nombre de mots-clés choisis pour décrire la philosophie de l'événement (*via* brochure, livrets, site web, discours...) :

...active participation, community, inspiration, mutual contribution, open-mindedness, hospitality, joyfulness, spontaneity, et cetera, but also recognizable doses of organized chaos and some kind of homemade surrealism and escapism (...) personal interaction (...) yes-culture... (HDC, 2012a : 2)

Le modèle communautaire et le cadre de réalisation des libertés individuelles sont articulés autour de 4 éléments de la description :

- Un code de civilité : « pay attention »/« follow the schedule »/« be attentive »

---

<sup>99</sup> Le parti social-démocrate (ou *Sveriges Socialdemokratiska Arbetareparti*) a été le premier parti de Suède de façon relativement constante depuis 1917.

- Les limites normatives de la liberté : «within the abstract frame of good taste and proper behavior »
- La responsabilité individuelle : « We trust your judgement »
- La flexibilité/ouverture d'esprit définie en partie par : « eccentricity »

On peut retrouver une traduction relativement explicite du non-dit des codes de civilité (qui supposément « va plus ou moins sans dire ») dans le livret remis à la plupart des participants — si tant est que la lecture en sera faite.

Concernant les règles de civilité et d'hygiène :

- « You're basically supposed to follow only the schedule of your own group » (HDC, 2012a : 15) ;
- « In general it is advisable to freshen up and change clothes after you classes before the evening activities » (HDC, 2012a : 17) ;
- « Please always remember that we all are just guests in their area—especially at night time it's important not to make a lot of unnecessary noise while walking around in the village » (HDC, 2012a : 21)

S'ajoutent des considérations écologiques :

- « The camp has an ambition to take care of and recycle as much as possible » (HDC, 2012a : 19)
- « Thank you very much in advance for not spreading [cigarette] butt-ends all over the place » (HDC, 2012a : 19) ;

Et des règles de partage communautaire :

- « it's never possible to look upon such a free dance floor as a private area—other dancers must also be given access » (HDC, 2012a : 16) ;
- « please always consider sharing a locker with some other people because there is not one locker per person » (HDC, 2012a : 13) ;

- « please be careful not to use unnecessary amount of water when showering (...) over consumption can easily create major problems with both distribution and cleaning » (HDC, 2012a : 13)

L'organisation est rarement impliquée dans la gestion concrète des comportements « déviants », sauf pour faire respecter la répartition des cours qu'on verra dans le sous-chapitre suivant ou dans le choix d'embauche de leurs employés ou des instructeurs. Dans un cas connu, suite à de nombreux commentaires négatifs et plaintes d'étudiants, notamment vis-à-vis du manque de ponctualité et d'hygiène de vie (disponibilité mentale au travail et état d'ébriété) d'un instructeur régulier du camp, celui-ci n'a pas été réembauché par le HDC dans les années qui ont suivi. La déviance dans ce cas concernait la qualité du service payant et le comportement d'un employé.

#### **4.4.2 Un discours « alternatif »**

Par divers aspects, le modèle d'organisation et de civilité « à l'intérieur d'un monde situé à l'extérieur du monde » se positionne aussi en réaction de résistance face à une vision néolibérale de la modernité et renferme une certaine morale nostalgique des relations humaines pré-technologiques (qui participe aussi d'une « nostalgie » idéalisée pour l'âge d'or du Swing). Bien que les prises de position ou les propos sur le climat politique ou les conditions économiques et sociales des sociétés contemporaines soient rarement verbalisées, on en retrouve quelques références discrètes dans le livret de présentation, notamment dans l'introduction citée plus haut :

- Une critique du processus de normalisation, uniformisation ou conformisme des comportements et des caractères individuels : « The camp should (...) represent (...) an avoidance of static structures and rigidity » (HDC, 2012a : 2) ; « It makes us believe that the camp has an aim to fulfil and makes us believe that our slightly surrealistic philosophy around organization also has a future in a world of more and more reduced eccentricity » (HDC, 2012a : 4)
- Une critique du consumérisme souverain : « Please do not look upon the different programs as a giant smorgasbord with self-service » (HDC, 2012a : 15)

- Une critique des modes de communication moderne : «Many environments today seem to have been taken over by different electronic devices. Herräng has from the very beginning been a place where personal and direct communication has been important and often emphasized. The camp has the intention to continue to support this idea and would therefore appreciate your co-operation on the following: we would like [mention de plusieurs lieux, principalement le *Folkets Hus*] to be free from electronic devices (...)»(HDC, 2012a : 18). Le réseau internet est aussi limité à quelques lieux dédiés. Et il est également demandé que certains événements ne soient pas filmés (même si cette règle est régulièrement contournée), comme la réunion quotidienne du camp.

Dans ces deux derniers cas, il s'agit aussi d'une règle restrictive de l'organisation, qui discipline, non sans tact et humour, les comportements et usages des participants. Elle révèle aussi les limites à la « flexibilité » et à « l'ouverture d'esprit », et constitue une régulation et gouvernance relative à la quantité de participants<sup>100</sup>.

En effet, la règle disciplinaire la plus lourde concerne sûrement la répartition des cours, la répartition des niveaux et le droit de présence (statut légitime) sur le site et dans les activités. En effet, chaque participant est supposé détenir, et porter en tout temps, une « carte d'identité » personnalisée, appelée *Herräng passport*. Ces passeports indiquent le nom, le rôle du participant au sein du camp (volontaire, étudiant, *party pass*, invité spécial...) et contiennent les informations plus précises concernant l'inscription au programme de cours et le niveau (choisi ou déterminé par audition). Un contrôle d'accès est effectué de façon aléatoire durant les cours ou à l'entrée de la zone du *Folkets Hus* après les cours pour contrôler l'accès aux activités du soir. Les cours s'organisent généralement en niveaux (5) dont les plus hauts sont régulés par des auditions. Celles-ci constituent souvent une expérience très émotionnelle pour de nombreux danseurs dans tous les festivals et stages de danse, et le HDC n'est pas une exception. Les auditions sont sans doute l'objet principal et répété de franches négociations, plaintes et frustrations au *Comment Corner*, un petit bureau à l'extérieur du

---

<sup>100</sup> Lors d'une entrevue, une des invitées spéciales regrettait le temps où le camp était plus intime et n'opérait pas de contrôle d'entrée ou de contrôle de l'inscription des étudiants dans les cours.

préfabriqué de la Réception, ouvert une heure, de 19 h-20 h, du dimanche au mercredi (les cours commencent le dimanche). Cette expérience est quelque peu tournée en dérision par un bureau de requête située à la vue de tous (à l'extérieur, sur le bord de la place principale, devant l'entrée du *Folkets Hus*). Traditionnellement, le volontaire en charge de recevoir les commentaires porte un déguisement. En 2012, il est arrivé à plusieurs reprises qu'un compte rendu des commentaires reçus soit présenté publiquement durant la réunion quotidienne du camp et que certaines critiques émises par des participants (anonymisés), qu'elles soient raisonnables ou non, fassent l'objet de plaisanteries condescendantes.

Ces dernières années, le système choisi a été une audition par les pairs, où les étudiants s'évaluent les uns les autres de façon anonymisée en dansant ensemble une danse improvisée. L'audition a lieu comme s'il s'agissait d'une danse sociale, où les couples dansent sur une chanson avant de changer de partenaire, pour que chacun puisse être évalué par un maximum de danseurs. Bien que cet aspect de l'expérience du camp n'ait pas fait l'objet d'une investigation dirigée, on peut avancer que ce type d'évaluation — mettant la responsabilité (et le pouvoir) du jugement sur les étudiants eux-mêmes — participe aussi d'un certain type de pratique disciplinaire où chacun est mis à une place de représentation de l'autorité et de juge. Or comme cette autorité est diffuse, car représentée individuellement et de façon anonyme, elle n'a pas le pouvoir d'assumer une position permettant de justifier, de rendre compte, de l'évaluation opérée sur le danseur. On suppose une capacité de jugement des danseurs (une capacité et réflexivité attendues de danseurs qui auditionnent pour les niveaux les plus avancés) sans plus de directive. C'est la masse collective qui fournit les conditions d'un consensus collectif, participatif et *a priori* non biaisé de la hiérarchie des habiletés de danse, par aplanissement et effacement des raisons et justifications subjectives. Le collectif négocie et définit ainsi les normes identitaires comparatives du « bon », « moins bon » et « meilleur » Lindy Hop contemporain, confirmées ensuite par ses représentations d'autorité (instructeurs). Le consensus, et la confiance organisationnelle en ce consensus, semblent généralement s'aligner à tous les niveaux d'expérience et d'expertise, ce qui tend à marginaliser toute tentative de contestation individuelle.

Le troisième point relève aussi d'une certaine volonté d'éducation et de mise en contexte des danseurs dans un monde « hors du temps », translocalisé dans une époque historique



décontextualisée. La danse, l'expérience incorporée, physique, sensuelle, collaborative et immédiate, représente déjà en soi une résistance à la « robotisation » de la communication médiée par un appareil électronique. Mais l'organisation semble aussi insister sur la mise en place des conditions de réalisation de la dimension sociale, discursive, communicative de la danse, dans les lieux emblématiques de sa raison d'être (non dans les cours, mais dans sa spontanéité festive, collective et intuitive). Chaque moment du quotidien du HDC est un moment collectif (parfois au point de l'épuisement). L'hébergement communautaire (dortoirs) tout comme les options d'hébergement « privé » sont offerts selon divers niveaux d'intimité qui restent majoritairement collectifs<sup>101</sup>. Les douches sont aussi, pour la majorité des participants, une expérience partagée. Mais surtout, les lieux de rencontres, en particulier autour de la nourriture, sont des espaces de vie centraux dans la géographie du camp (le *Bar Bedlam*, le *Café Blue Moon*, le *Ice Cream Parlor*, le *Heaven's Kitchen*, le *Lindy Hop shop*). Le bar est ouvert la majeure partie de la journée et de la nuit (« The Policy for opening hours is generous and in tune with the attendance rate » (HDC, 2012a : 7)). On y retrouve des danseurs y faisant la sieste sur les canapés au milieu de la journée ou au petit matin. Dans une ambiance décontractée, danseurs, étudiants, instructeurs et invités spéciaux ont théoriquement l'occasion de s'y mélanger et d'échanger spontanément autour d'un repas ou d'un morceau de gâteau.

Ces lieux ont pour ambition manifeste de briser la glace, de perturber les hiérarchies sociales et de permettre une plus grande convivialité. Si les instructeurs ont parfois tendance à s'isoler, l'accessibilité et la disponibilité des Anciens dans ces cadres sociaux ont été particulièrement remarquées et remarquables lors de mes deux séjours. Les repas et les « fika » (terme suédois pour désigner la pause café, le goûter) ont été des moments de détente et de temps prolongés où les Anciens — Norma Miller, Dawn Hampton, Mable Lee, Sonny Allen, ou une personnalité comme Chester Whitmore — ont été aperçus dans des conversations généreuses, entourés de quelques jeunes danseurs avides d'anecdotes, de récits de vie et de conseils sages. Ces opportunités font consciemment partie de la richesse et de l'attractivité du camp qui, par diverses manières répétées, encourage les participants à saisir cette chance unique de sympathiser et de s'instruire auprès des Anciens qui étaient parmi les meilleurs

---

<sup>101</sup> Divers forums permettent de connecter les participants qui cherchent des lits dans des logements à groupe réduit.

danseurs et artistes professionnels de leur génération. Cette attitude a été à l'origine du format actuel du HDC, où les fondateurs ont eux-mêmes saisi l'opportunité d'apprendre des anciens membres des *Whitey's Lindy Hoppers*, Al Minns et Frankie Manning, et de les inviter à faire des longs séjours en Suède pour étudier à leur côté.

#### **4.5 De l'« excentricité » bon enfant : Distinction, rapport de genre et la fonction égalisatrice de la mascarade**

L'attention portée à la dérision et à la sociabilité est une constante du HDC. Ce dernier est connu pour concevoir ou favoriser des pratiques innovantes et alternatives pour pallier aux situations « trouble-fête » des règles et de la régulation, comme les auditions ou le contrôle de passeport. Le système de l'évaluation par les pairs lors des auditions en constitue un exemple, bien que son déplacement de l'autorité vers les étudiants comporte des éléments de valeurs contradictoires. Cette attitude de souplesse organisationnelle et d'inclusion se manifeste aussi par l'expression d'un « goût » pour la décadence mesurée (« chaos organisé ») et pour une « excentricité » non spécifiée, mais empiriquement observable. En effet, lors d'un panel de discussion réunissant les organisateurs du HDC en 2011, l'un d'eux explique :

For me, Herräng is a place out of space, and it's where you should see something you won't see in reality, normal life. So, for me, the entertainment is important, it should be something special and surrealistic. (Daniel Heedman cité par (Wells, 2013 : 396))

L'excentricité, en d'autres termes, ce qui « s'éloigne des manières usuelles » et « attire l'attention »<sup>102</sup> par sa singularité et son exceptionnalité, « something you won't see in reality, normal life », conceptualise et situe la différence positive (de normes de comportements, de goûts, de conduites acceptables, fondamentalement liées à des représentations de la sexualité, du genre, des stéréotypes raciaux ou de classe, et autres catégories de différenciation, etc....) en termes de divertissement. On peut l'identifier dans divers aspects du camp, notamment dans l'importance donnée à la tradition de la mascarade (déguisement), de la comédie et du cabaret.

---

<sup>102</sup> Selon la définition donnée par le logiciel « Antidote » 9 v4

### 4.5.1 Un goût spécialisé

Tout d'abord, l'ensemble du camp est fondé sur une identité formée autour d'un goût particulier et spécialisé, beaucoup diront « geek », pour une danse encore méconnue du grand public. Le camp semble constamment négocier ses limites et ses décisions artistiques ou logistiques avec les participants, leurs habitudes, attentes, désirs, visions. Toutefois, l'emphase et la préférence pour les origines africaines-américaines de cette culture sont clairement et distinctement réitérées par de multiples façons. Ou plus spécifiquement, les organisateurs expriment un intérêt spécialisé pour tout ce qui a trait de près ou de loin aux cultures populaires et à l'*entertainment* florissants de New York et plus particulièrement de Harlem dans les années 1920-1950, et les hôtes du camp sont cordialement invités à en faire de même, bien que la diversité de sa population représente aussi une diversité d'approches, d'inspiration et de préférence. La transmission de l'histoire de la danse et de sa tradition originale est une priorité de la mission des organisateurs<sup>103</sup>. La référence à Frankie Manning constitue l'étoile Polaire des valeurs communautaires promues par le festival. Le monde « kaléidoscopique » du HDC se veut un égalisateur, où chacun peut trouver et créer sa place au sein de la communauté. Comme l'écrit Lennart Westerlund dans un texte d'hommage à Manning en 2011 :

The true trademark of what [Frankie Manning] offered was far beyond plans and rigid structures—it was more about his personality, choice of material and his capability as a dancer. Frankie could really swing, and everything he did came with the true spirit of what swing dancing is all about. He had a unique ability to make everyone feel welcome in the classroom, and he always treated dancers equally, no matter if you were a hot shot or a beginner. (Westerlund, 2011)

L'appel à la camaraderie et à l'inclusion est réitéré par des déclarations officielles, dans des revendications exprimées par des participants eux-mêmes durant la réunion quotidienne, ou dans des initiatives populaires symbolisées par des installations visuelles, à l'image de l'affiche apposée sur la place du *Folkets Hus* en 2012 qui se lit (je paraphrase) : « je danse avec des individus et non des niveaux ».

---

<sup>103</sup> Malheureusement, les deux années où j'ai effectué mon terrain, les programmes *Frankie Track* et *Harlem Roots Track* n'existaient pas.

La transmission historique se fait également par l'intermédiaire du décor visuel. Les tentes-granges portent les noms de célèbres salles de bal (*ballroom*) et institutions culturelles de New York : *Savoy Ballroom*, *Alhambra Ballroom*, *Small's Paradise*, *Roseland Ballroom*, *Palladium Ballroom*<sup>104</sup>, *Hoofers Club*, *Connie's Inn*... À l'occasion du 30e anniversaire du camp, une grande reproduction de la carte<sup>105</sup> illustrative des clubs de nuit de Harlem de 1932 a été installée dans le hall d'entrée du pavillon principal (*Folkets Hus*)<sup>106</sup>. Le design des panneaux est souvent d'influence Art-Déco avec quelques détails Art-Nouveau, la scène et certaines salles sont drapées de tissus de velours bourgogne, une dominante de rouge et de noir et des notes de bleu, le doré étant reproduit par la couleur de la lumière elle-même, comme le panel de couleurs présent au *Savoy Ballroom*<sup>107</sup>. Comme mentionné précédemment, le HDC se démarque par une attention étroite, spécialisée, définitive portée sur le Lindy Hop de Harlem des années 30 et 40 et sur une musique Swing dépassant rarement les frontières des années 1925-1945. Le HDC se veut un lieu de transmission de connaissances « authentiques » et informées, et négocie constamment avec les tendances observées dans la communauté internationale. Pour ce faire, une certaine inflexibilité est parfois perçue sur certains aspects. Les concessions sont particulièrement difficiles en ce qui concerne le type de musique joué durant les danses du soir. Les bands et les DJs sont choisis avec minutie pour assurer la diffusion de la musique des *Big Bands* originaux de l'ère du Swing qui a été le contexte

---

<sup>104</sup> Le *Roseland Ballroom* (1917-2014) et le *Palladium Ballroom* (1948-1966) étaient situés dans le *Theater District* de New York. Le *Palladium* était l'équivalent du *Savoy Ballroom* pour les musiques et danses latines dans les années 1950.

<sup>105</sup> Cette carte fait l'objet d'une vente aux enchères le 31 mars de cette année (2016) où s'est présenté le danseur-historien amateur, Mike Thibault, pour tenter d'acquérir l'œuvre. Il a été finalement acheté à près de 100 000 USD par la *Beinecke Rare Book & Manuscript Library* de l'Université de Yale et sera accessible au grand public et aux chercheurs en 2017. Voir les liens suivants : <http://beinecke.library.yale.edu/about/news/yale's-beinecke-library-acquires-playful-1932-map-harlem-nightlife> et <https://www.facebook.com/mike.thibault/posts/10154629322398238> (Pages consultées le 29/08/2016)

<sup>106</sup> Cette carte a été dessinée par Elmer Simms Campbell — premier illustrateur africain-américain à être syndiqué et à être publié dans les journaux nationaux (*Ebony magazine*, *The New Yorker*, *Esquire*, *Cosmopolitan*, *Playboy*...) — et fait un portrait humoristique, détaillé et vibrant de la vie nocturne de Harlem dans les années pré- et post-prohibition. Certains détails de cette carte sont aussi une source d'inspiration pour les tatouages arborés par les danseurs masculins.

<sup>107</sup> L'entrée du *Folkets Hus* est notamment décorée d'une grande porte étoilée à sa tête, ornée de rayons lumineux rouges, bleus et noirs, dont le globe solaire est à l'effigie d'une célèbre photo de Frankie Manning prise en 1938, au moment d'une tournée en Australie au *Sydney Harbour*. Le logo du camp, en rouge, noir et blanc, emprunte également au vocabulaire art déco, avec ses lignes franches et architecturales.

d'innovation de la danse. Lors d'un panel de discussion avec les organisateurs du HDC, Westerlund explique :

When the personality of the camp was shaped in the '90s especially, I mean, of course you have to say « what do we want the camp to look like? » You make some major decisions and my experience from that period of time when people in Sweden for instance danced jitterbug, or maybe sometimes they called it lindy hop, but they danced it to rock and roll, Beach Boys, sometimes rockabilly music. Then you have to put your foot down and say, « okay, I'm going to do something different from this, we're gonna do swing music. » Then, it's not about compromises or democracy anymore, it's gonna be: if you like this track, you're very welcome to join and do something *within* the track. If you like the other track, please go there, because it will suit you much better. So to me, it's very important sometimes to say, « okay, this is what we stand for, and, if you don't like it, maybe there is someone else producing something that you will be more attracted to. (Lennart Westerlund cité par (Wells, 2013 : 394-395))

La localité isolée du camp, un petit village suédois, envahie un mois par an par une communauté internationale de danseurs de Jazz, est aussi en soi une excentricité remarquée et reconnue qui participe de la création de cette « bulle » et d'un sentiment d'appartenance à une « expérience partagée ». On a vu aussi que l'histoire contemporaine du Lindy Hop est fondée sur des récits de rencontres « hors du commun » avec la danse. Ses représentants publics entretiennent une image résolument « excentrique » d'eux-mêmes, par un art de vivre, un comportement ou une allure.

#### 4.5.2 Rapports de couple et sociabilité rassembleuse

Le contexte historique de l'ère du Swing et de l'*entertainment* est une constante source d'inspiration pour créer des ambiances scéniques, une immersion dans un autre temps. Des *speakeasies*<sup>108</sup> ont été organisés de façon informelle selon les années, en particulier quand le camp a cessé de servir de l'alcool en 2007. En 2012, l'alcool était notamment servi dans la lumière tamisée du sous-sol étroit et rarement visité du *Folkets Hus*. L'ouverture de la soirée Slow Drag est parfois l'occasion pour le chorégraphe de renom Chester Whitmore<sup>109</sup>, de

---

<sup>108</sup> Un *speakeasy* est un établissement illégal et clandestin où l'on servait des boissons alcoolisées durant les années de prohibition aux États-Unis (1919-1933). Ces clubs, souvent dirigés par des organisations de crimes organisés, hébergeaient aussi des restaurants, concerts de Jazz et pistes de danse.

<sup>109</sup> On reprendra la biographie de Whitmore telle que présentée par le HDC : « Dancing since 1974 and a protege of Fayard Nicholas (of the Nicholas Brothers) Chester has been dancing his way around the world. These days he is a dancer, teacher, performer, choreographer, director, stunt man and entertainer. His choreography can be seen in music videos for Boys II Men, Sugar Ray, Teena Marie as well as working with artists such as Savion Glover,

préparer de façon rocambolesque et hâtive la mise en scène d'un court spectacle dansé. Ces spectacles d'ouverture sont une plateforme de représentation de la théâtralité du Jazz, de sa sensualité à la fois sérieuse et décalée, mise en valeur, dès que possible, par des danseurs noirs, majoritairement aussi par des femmes et par des couples dansant langoureusement. La soirée du Slow Drag a longtemps été l'occasion choisie de la semaine pour se mettre sur son 31. La salle principale est dédiée à la musique lente et à la proximité des corps du Slow Drag ou du Blues. Dawn Hampton, 84 ans, est connue pour ses remarques provocantes et piquantes sur l'état de la danse Blues du mardi soir. Sous couvert de provocation, elle livre aussi une critique des formes et interprétations contemporaines de la danse :

I don't do Blues. I should only act like that with someone that I'm attracted to... I'm gonna say this splat out. There was much pussy bumping in the room, but not one hard-on. I said this is a waste of time. What are you all doing? (Hampton, 22/07/2012)

Contrairement à d'autres festivals et stages de Lindy Hop, le HDC entretient ouvertement une réputation de site de rencontres et d'amourettes d'été, encouragée par la danse, ses allégories romantiques (« In the early years of the camp, Frankie was often seen on the social dance floor, and it was not unlikely to find him in the middle of a big circle where he was trying to dance with all the ladies around » (Westerlund, 2011)), par une ambiance libertine et sûrement aussi par la promiscuité des conditions de séjour au camp. Ainsi en 2012, une initiative a mis en place un événement de *speed-dating* qui a été relativement populaire. Et le service de transport privé du camp a initié un service de limousine nocturne, suggérant aux campeurs de s'adonner à des activités de flirt désinhibé. Un panneau en carton séparait le conducteur de ses passagers. L'arrière était décoré de draps de velours et des bonbons mentholés, des préservatifs et autres produits d'utilités étaient mis à disposition des requérants. La création de ces espaces « coquins » a existé de diverses manières au fil des années, notamment par un *love box* qui pouvait être fermé à clé. Ces contextes de socialisation ont également donné lieu à des rencontres plus substantielles, où le HDC a accompagné la

---

MC Hammer, Prince and many more. Also a highly renowned drummer and band leader he has worked with some of the best in the entertainment industry. He has performed with his dance company Black Ballet Jazz, with the Lionel Hampton Orchestra, the Duke Ellington Orchestra, the Count Basie Orchestra and the great Miles Davies. Chester exudes boundless positive energy and passion for dance and is a born entertainer. His contributions have been far too many to name them all. He can only be seen to be believed. », <https://www.herrang.com/teachers/chester-whitmore> (page consultée le 10/02/2017)

fondation de familles. 2012 a notamment été l'occasion pour deux employés du camp (une danseuse argentine et un danseur australien) de symboliquement remettre en scène leur mariage — célébré 6 mois plus tôt — dans le lieu de leur première rencontre.

Cette représentation concrète de la sexualité et du couple reste relativement normative, hétérosexuelle et cisgenre. Toutefois, la diversité des sexualités et la fluidité du genre sont régulièrement célébrées sur scène. Sur la piste de danse et dans les cours (parmi les étudiants), elles sont rendues visibles par une pratique commune et normalisée de danse entre hommes, entre femmes, voire entre une femme qui guidera un homme qui la suivra, où le genre est investi de diverses façons. Les femmes sont les plus nombreuses à entreprendre l'apprentissage du rôle traditionnel inverse de guidage (bien que cet inversement soit assumé de façon secondaire dans l'extrême majorité des cas, pour les femmes comme pour les hommes). Cet inversement des rôles traditionnels est aussi régulièrement tourné en dérision, de façon plus remarquée parmi les hommes. Ces pratiques sont ponctuellement représentées au sein du corps enseignant, voire parfois dans les cours (en l'occurrence par les Anciennes, Sugar Sullivan et Barbara Billups), bien que la représentation normative (cisgenre) et la répartition des rôles restent profondément maintenues.

### 4.5.3 Déguisement

Au cœur du programme de volontariat ou d'initiatives telles que « Mission Impossible », le déguisement est délibérément utilisé dans divers aspects du camp, à des fins diverses et par tous. « Yes, from time to time, we do send out our gorillas to check whether people are in the group that they have signed up for » (HDC, 2012a : 15). Les gorilles sont parfois des cowboys, des clowns ou des princesses féériques. La plupart de ces représentations d'autorité masquée sont prises en charge par les volontaires, également présents aux postes d'entrée de l'espace autour du *Folkets Hus*. Le déguisement est d'ailleurs parfois une des premières expériences du camp, *via* la photo du *Herräng passport*, où chaque participant est invité à se représenter de façon créative, selon sa libre interprétation. Sur le site internet de l'HDC, la description de la mascarade souligne la fonction d'« anonymat »<sup>110</sup> permise par le déguisement. Les

---

<sup>110</sup> Site officielle, « A Week in Herräng », <https://www.herrang.com/week-herrang> (page consultée le 24/10/2016)

personnalités du camp font régulièrement le choix de porter des costumes plus ou moins farfelus, plus ou moins excentriques, pour diverses occasions, particulièrement sur scène durant la réunion quotidienne. Les participants préparent leur(s) costume(s) à l'avance pour la soirée thématique du vendredi soir. Le camp offre aussi la possibilité d'emprunter du matériel pour se fabriquer ou compléter un appareil en se fournissant dans la caravane du *Prop Shop*<sup>111</sup> prévu à cet effet. Jusqu'à récemment, cette soirée hebdomadaire transformait l'espace du *Folkets Hus* au complet, dans des décors réalisés sur plusieurs jours par les volontaires, mettant en scène des performances et activités insolites, pour produire une atmosphère fantasmagorique proche de la qualité d'un parc d'attractions (en 2012, les thèmes choisis par vote populaire en amont du camp ont été : « Back to the 1970s », « A Night at the Savoy », « Pirates & Parrots », « Geeks & Nerds » et « Magical Night »).

Le théâtre du HDC est une expression quotidienne de cette extravagance mise en scène par diverses initiatives et traditions. Les participants aiment souvent se souvenir des multiples *happenings* et autres activités improvisées, apparaissant à toute heure de la journée ou de la nuit, comme le cinéma de plein air installé sur la plage par la *Mission Impossible*, une expérimentation « scientifique » visant à faire exploser des poubelles publiques (~ 360 Litres) à l'aide de glace carbonique sur la place du *Folkets Hus*, ou l'amarrage d'un voilier de pirates sur les bords de la Marina où certains danseurs déguisés ont dansé un après-midi (2012).

#### **4.5.4 Apparets du Jazz et représentation de soi**

Au fil des années, la mode « vintage » s'est popularisée auprès des danseurs qui porteront leur style « à l'ancienne » au quotidien, allant des vêtements aux cheveux, au maquillage et aux tatouages. Cette allure peut être constituée avec une précision historique plus ou moins fidèle, ou être une source d'inspiration créative, mêlant divers imaginaires (a)historiques, tels que les costumes de cirques du XIXe siècle et les pantomimes, la révolution industrielle (mode *steampunk*) et le romantisme victorien, les personnages vaudevillesques, les apparences et couleurs plus sobres de la vie ordinaire de l'entre-deux-guerres et de la Seconde Guerre

---

<sup>111</sup> Selon la description officielle du *Prop Shop* : « A small pavilion where different kinds of clothes and materials can be borrowed and returned. A sewing machine is also available for general use. » HDC, "Livret du camp," p. 7.



Mondiale ou la mode Rockabilly. Ces sources d'inspiration se déclinent elles-mêmes en plusieurs catégories, dont le choix des détails fait apparaître des distinctions de classe, de catégories professionnelles, allant de la sophistication du dandy à l'allure décontractée et modeste d'une chemise ouverte et d'un pantalon/jupe usé/e, telle peut-être un ouvrier — une distinction qui rappelle la médiatisation du contraste de personnalités entre Fred Astaire (haute société) et Gene Kelly (classe ouvrière).

L'insistance sur l'habillement propre et distingué à certaines occasions du programme du HDC est notamment une référence à la culture du *Savoy Ballroom*, réputée pour son code vestimentaire et son exigence de raffinement. L'usage de ces représentations intègre inmanquablement des notions d'esthétiques noires, particulièrement à travers la figure emblématique de certaines de ces stars : Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Duke Ellington, Cab Calloway ou les *Whitey's Lindy Hoppers* (et plus particulièrement Frankie Manning, Al Minns et Leon James). Le costume des danseurs d'alors contraste avec celui des chanteurs, musiciens et chefs d'orchestre. Étant donné la nature physique et athlétique du Lindy Hop, sur la piste de danse, les costumes se limitaient à un relatif mais nécessaire pragmatisme des habits et des accessoires. Cette quête de reconnaissance, de dignité, de respectabilité et d'élévation au rang d'élite et d'excentricité aristocratique<sup>112</sup> est en réaction et opposition complète avec les personnages et représentations de domestiques ou de paysans auxquels les artistes africains-américains ont été majoritairement relégués dans l'industrie du cinéma. L'apparence et l'apparat sont des pratiques de grande importance dans la représentation de l'artiste de Jazz, comme en témoigne une étude complète sur les liens entre la mode et le Jazz par Alphonso D. McClendon : *Fashion and Jazz. Dress, Identity and Subcultural Improvisation* (McClendon, 2015). En effet, d'après McClendon :

During an era of minstrelsy that lampooned plantation life, primitiveness and cultural customs, a way of being and dressing in the jazz field was vital in asserting a dignified identity. (McClendon, 2015 : 47)

---

<sup>112</sup> Alphonso McClendon donne plusieurs exemples de surnoms de noblesse donnés aux artistes : « History demonstrates that leading singers and musicians were given trademarks of high social standing and celestial being. Commencing in the 1920's, "prima donna" and "goddess of song" were bestowed on Bessie Smith and Billie Holiday, respectively. For the men, Duke Ellington was labeled "aristocrat of Jazz," while Joseph Oliver, cornetist and bandleader, received the classification of "king". » (Alphonso D. MCCLENDON. *Fashion and Jazz. Dress, Identity and Subcultural Improvisation*, London ; New York, NY, Bloomsbury Academic, 2015, p. 51.).

Ainsi, malgré le caractère *a priori* frivole et mondain de cet appareil, l'attention portée à l'habillement dans le contexte de cette époque revêt une signification sociale remarquable et souvent mécomprise dans son appropriation contemporaine. Elle vient donc directement questionner les pratiques de récréation des scènes de danse produites par cette même industrie, allant parfois jusqu'à la reproduction des personnages et des costumes originaux, voire à la reproduction du *blackface* dans certains cas de performance isolés (on mentionnera un exemple concret dans le chapitre suivant).

La tendance actuelle des chaussures à talon semble faire exception à la règle (du pragmatisme) pour de nombreuses femmes, ainsi que les jupes étroites ou les coiffes sophistiquées, malgré leur supplément de difficulté et d'inconfort. La frivolité du costume masculin n'est pas en reste, selon le niveau d'ajustement des vestes et vestons, de la chemise fermée jusqu'au col pour porter le nœud papillon, la hauteur de la ceinture sur un pantalon à taille haute ou le port d'un chapeau. Cette discipline et ces contraintes imposées par le vêtement sont parfois revendiquées comme source d'adaptabilité, de créativité et de plaisir physique. Des ateliers de coiffure, de nouage de nœud papillon, des services de barbiers, bien sûr la boutique *Lindy Hop Shop* et le *Prop Shop* cités plus tôt, sont diverses opportunités présentes sur le site de se prêter au jeu plus intime et incorporé d'une « mascarade » du Swing et de « performer » les genres féminin/masculin (Butler, [1990] 2005) et les classes sociales particulièrement stylisés, définis, subvertis et différenciés de l'époque du Swing. D'une certaine manière, la participation à cette culture et la reproduction genrée d'une période de l'histoire américaine par la population relativement « progressiste » représentée au HDC, magnifient le jeu de rôle de genre et de classe du spectacle quotidien du Swing (au HDC et en dehors). Sans être le forum d'une politique radicale de l'invention de soi, et dans le maintien des catégories hégémoniques, le contexte du HDC met subtilement en évidence son costume et sa comédie, dans une culture relativement désinhibée et paradoxale de l'autodérision, de la sophistication et de la distinction. De bien des manières, il illustre une définition classique de la sous-culture selon Dick Hebdige :

C'est bien là ce qui distingue les configurations visuelles des sous-cultures spectaculaires de celles propres à la culture environnante : leur caractère *ostensiblement* fabriqué (...). Les sous-cultures exhibent leurs propres codes (...) ou du moins démontrent-elles que les codes sont faits pour être usés et abusés, qu'ils ont été pensés délibérément plutôt qu'adoptés inconsciemment. En cela, elles s'inscrivent contre la logique de la culture

dominante, dont la principale caractéristique, selon Barthes, est la tendance à adopter le masque de la nature, à remplacer les formes historiques par des formes « normalisées », à transposer la réalité du monde en une image du monde qui prétend obéir aux « lois évidentes d'un ordre naturel » (Barthes, [1957] 2014). (Hebdige, [1979] 2008 : 107-108)

#### 4.5.5 Performances

Le « Vaudeville Amateur Nite »<sup>113</sup> du jeudi soir a fait place, en 2012<sup>114</sup>, à des numéros mettant en scène plusieurs types de masculinité, de féminité, de sexualité, d'ethnicités diverses, ainsi que des formes de dérision liées au genre, à la relation de couple (hétérosexuelle et homosexuelle), à l'âge et à d'autres événements ordinaires de la vie, à côté de démonstrations de virtuosités physiques (numéro de cirque, d'opéra, etc). Les sexualités non normatives y sont souvent représentées dans une stylisation traditionnelle du « cabaret », par une représentation de la sexualité débridée du spectacle burlesque. Cet événement a également pour fonction de célébrer la participation *populaire* du spectacle, offrant à tous les

---

<sup>113</sup> Cette appellation fait directement référence à la culture du théâtre de Vaudeville américain. Forme la plus populaire du théâtre de divertissement dans les années 1930, le spectacle de Vaudeville mettait traditionnellement en scène un ensemble éclectique de numéros, sans rapport les uns avec les autres : musique, danse, comédie, animaux dressés, jonglage, acrobatie, prestidigitation, théâtre de *minstrel*. Dès la fin du XIXe siècle, il constituait le circuit professionnel obligé pour tout artiste de scène. Une autre référence culturelle est l'usage de l'orthographe « nite » au lieu de « night ». Cette orthographe était commune dans l'esthétique visuelle du divertissement américain et tirée de la culture publicitaire.

<sup>114</sup> À titre d'exemples plus descriptifs, des numéros ont mis en scène : une représentation de la masculinité respectable et attractive du Jazz par un trio en complet-veston ; une représentation alternative de la masculinité par la mise en scène exhibitionniste de l'introspection narcissique et phallique d'un photographe ; une représentation de féminités vaudevillesque par plusieurs performances d'effeuillage burlesque ; une représentation de genre et de sexualité non normative du Jazz par un trio loufoque de femmes en sous-vêtement dansant chacune avec un ventilateur en fonction placé devant leur entrejambe ; une représentation nationale par un numéro de danse folklorique hongroise par des danseurs blancs ; diverses représentations du multiculturalisme par un numéro de danse indienne mené par une danseuse suisse vivant en Inde accompagnée de danseurs et danseuses noirs et sud-asiatiques, et par une interprétation mozambicaine d'une chorégraphie classique de Jazz adapté par un danseur mozambicain et dansée par des danseurs d'origines nationales diverses (mozambicaine, suédoise, coréenne, taïwanaise, africaine-américaine)... Lors d'une autre année, le cabaret aurait aussi inclus un numéro burlesque mettant en scène une interprétation non problématisée et ouvertement provocatrice de la décadence nazie, avec le port de la croix gammée. Cette performance a fait l'objet d'une polémique, mais pas de censure de l'organisation. Incidemment, la référence au nazisme n'est pas étrangère au camp, car en 2014, une distribution anonyme de prospectus a, de façon infondée, accusé un membre de l'organisation d'avoir des connexions avec le parti néonazi suédois. Des sources fiables semblent toutefois indiquer que plusieurs membres d'un orchestre de Jazz régulièrement invité au camp pendant plusieurs années, le Carling Family Band, sont vraisemblablement associés au parti néonazi suédois. Entre autres réf. : Richard Aschberg, « Han är "papa" för nazisterna », *Aftonbladet Nyheter*, 02/02/1998 <http://www.aftonbladet.se/nyheter/9802/02/nazist.html> (page consultée le 02/12/2016) ; Christian Egefur, « "Musiken är opolitisk" hävdar Gunhild Carling », *Hallandsposten*, 29/10/2015, <http://www.hallandsposten.se/nöje-kultur/musik/musiken-är-opolitisk-hävdar-gunhild-carling-1.358111> (page consultée le 02/12/2016)

stagiaires l'opportunité de se produire sur scène et de divertir le public par leurs talents particuliers — autres que les danses Swing et Jazz, talents assurément banals dans le contexte du HDC. Selon une employée du HDC, ce spectacle de « Cabaret » a été renommé pour souligner son caractère « amateur » et favoriser la participation de ceux qui ne sont pas régulièrement sur scène par souci d'inclusion et la volonté de célébrer les talents de tous, et non seulement des « stars » du festival (les instructeurs invités qui fournissent la majeure partie du divertissement attendu du camp par leurs cours, leurs démonstrations sur scène, leurs prises de parole et sollicitations discursives sur divers aspects de la danse et de sa culture, leur présence et participation attendue sur la piste de danse...), par un souci d'antiélitisme.

The tradition of presenting a Thursday night cabaret in Herräng is since many years an established institution. Following in the footsteps of last year's changes, the show will move on within the setting of old-school vaudeville, accompanied and framed by time-correct ragtime music to link the individual acts (which as usual can be anything from any era). The focus of the cabaret will very much support the idea of making the show into a students performance spot, while the camp personnel take care of the surrounding logistics. And please keep in mind that the audience in Herräng is both grateful as well as forgiving! Warmly welcome to participate in the Herräng students Vaudeville Amateur Nite of 2017! (Site web officiel de Herräng, 2017)<sup>115</sup>

Il fait aussi implicitement référence au Théâtre *Apollo* de Harlem, célèbre maison de théâtre Vaudeville africain-américain — et fréquenté à quelques reprises par les organisateurs du HDC — et à sa populaire soirée amateur du mercredi soir<sup>116</sup>, dont on retrouve une description dans la recherche de Brenda Dixon Gottschild :

Long after the demise of the Harlem nightclubs, the Apollo theater continued the tradition of black vaudeville. Catering basically to a black audience, it also attracted a white clientele. It kept the variety format alive from the swing era into the fifties and sixties eras of rhythm and blues and cool jazz. Although backstage conditions and salaries were often deplorable, the Apollo remained one of the few sources of employment when most other vaudeville venues had folded. Moreover, it offered an ideological alternative for the

---

<sup>115</sup> « A week in Herräng—Vaudeville Amateur Nite », herrang.com, <https://www.herrang.com/week-herrang> (page consultée le 22/03/2017). À titre d'indication, la description précédente se formulait ainsi : « This night you either enter the stage or join the audience—the choice is all yours. Opera, magic, Russian folklore or the Comedia dell'Arte, all different kinds of acts are welcome! So if you happen to have a hidden talent, do not hesitate to sign up once you arrive in Herräng. Amateur or pro, good or bad, it doesn't matter as long as it is short. » (page consultée le 02/12/2016)

<sup>116</sup> En effet, les organisateurs de Herräng ont une histoire particulière avec ce théâtre de Harlem. La troupe des *Rhythm Hot Shots* (organisateur du HDC en 1989) a gagné la compétition amateur de l'*Apollo* en 1992. Par ailleurs, le spectacle mis en scène pour l'anniversaire du centenaire de Frankie Manning en 2014 a également pris place à l'*Apollo*, où la troupe des *Harlem Hot Shots* a aussi présenté un numéro d'hommage.

Harlem community: audiences, artists, and technical crew were racially mixed, and the Apollo was a part of the community in a way that the posh nightclubs never were. In 1935, when 125th Street had a white population and most businesses were owned and run by whites, the Apollo was one of the first enterprises on the street to employ African Americans. (...) *In the black world, the Apollo was seen as the theater of the people.* (emphase personnelle, (Dixon Gottschild, 2000 : 64-66))

Toutefois, ce souci d'inclusion et de démocratie fait l'objet de certaines remarques de la part des Anciens, dont on a pu avoir un aperçu avec le propos de Hampton sur le Blues. Au-delà d'une simple formulation provocante d'une femme octogénaire au langage grivois, elle suggère au contraire une analyse tranchante d'une pratique culturelle (la danse sensuelle notamment) dénuée de direction, de discours sur soi, ou d'éloquence. Ces propos concernent la danse sociale comme la performance sur scène. Plusieurs de ses commentaires, dans diverses entrevues publiques, questionnent subtilement la relation entre les formes actuelles de la danse et les dimensions sociales qui les ont fait naître. Hampton fait régulièrement référence à son auditoire dans les clubs gay de New York, l'encouragement du public, mais aussi son exigence et son appétit. Sachant que les Anciens sont tous des professionnels du *show-business*, les critiques concernent notamment la qualité de certains numéros du cabaret amateur<sup>117</sup> et questionnent leur place sur scène, voire la réaction du public. Est-ce que la démocratie, la liberté individuelle ou le souci d'inclusion relèvent du « tout est permis » — sur scène —, « tout s'équivaut » — dans les applaudissements indifférenciés du public ? Dans les discours des Anciens, la démocratie du « peuple » répond au contraire à une exigence : « it doesn't matter who you are or where you came from: can you dance? ; can you entertain? ». Dans le contexte de l'appropriation culturelle ou de la circulation globale des cultures, cette question de la « liberté » est analysée par Thomas DeFrantz dans son essai sur la circulation néolibérale des danses sociales noires :

Increasingly unfettered access to black social dances has emboldened a neoliberal market by now replete with mediated evidence of movements that demonstrate an unexamined concept of freedom as an ability to dance black. (...) Encouraged by late twentieth-century calls toward a freedom to move as one wants to, black dance is engaged by a global public with little understanding of its aesthetic histories or varied social contexts within black communities. Black social dance idioms arrive in varied relationship to social circumstance and demonstrate varied capacity of contextual analysis. Narratives of

---

<sup>117</sup> Elle faisait notamment référence à un numéro d'hommes mangeant bruyamment et trivialement des hamburgers sur scène, en lançant aléatoirement des morceaux dans l'audience.

exchange, mobility, social justice, gender roles, or articulations of sexuality can emerge within social dance performance (Hazzard-Gordon, 1985, 1990, DeFrantz, 2002). (DeFrantz, 2012 : 130)

Pour DeFrantz, cette mécompréhension relève notamment de l'extrême diffusion des danses sociales noires dans la culture *mainstream* par les nouvelles technologies de distribution massive (films, télévision, internet), dont le Lindy Hop a été un des mouvements précurseurs — grâce notamment à l'intégration raciale du *Savoy Ballroom*, à la mobilité des artistes (et le développement des moyens de transport transcontinentaux) et à l'industrie du cinéma. Les mondes du Lindy Hop contemporain sont en tension perpétuelle entre une politique culturelle et médiatique (une accumulation de savoir) bien ancrée dans les structures du capitalisme néolibéral (dont Facebook et YouTube sont devenus des vecteurs considérables); un héritage pédagogique historique de simplification, codification et marchandisation des danses sociales noires à des fins de diffusion massive et de capitalisation de son enseignement dès le début du XXe siècle ; et une sous-culture également attentive à la localité, à la tradition orale et à l'étude appliquée de ses origines.

The extreme spreadability of black social dance draws on the two-headed capacities of neoliberal discourse, as utopian project, which might expand ideologies of freedom in progressive directions, and as political project, which might « re-establish the conditions for capital accumulation and to restore the power of economic elites » (Harvey, 2005 : 19). These contradictory projects encourage a rhetoric of consent via grounding in « common sense » articulations of complex processes, such as « freedom, » « liberty, » « choice, » or « rights, » as in this example: « The word “freedom” resonates so widely within the common-sense understanding of Americans that it becomes “a button that elites can press to open the door to the masses” to justify almost anything » (Harvey, 2005 : 36). Following this logic, freedom to engage any available dance practice in any possible circumstance becomes a neoliberal right of access for any who would try. (DeFrantz, 2012 : 131)

Dans toutes les dimensions de la transculturalité des danses Jazz, les formes de la danse comme sa rhétorique rejouent inévitablement leurs définitions. Au HDC, où l'un des enjeux est d'étudier et transmettre la notion du « dancing like a Black American in order to feel free » problématisée par DeFrantz, ce festival reste néanmoins un des lieux où la rapidité de la circulation culturelle peut ralentir, et où la transmission se fonde aussi sur la tradition orale. La parole des Anciens est un rappel constant d'une éthique politique située, mais aussi accessible et appréhendable.

Unlike literature, painting, or music, whose texts are not limited to the moment of performance, dance studies must rely heavily on the memories of creators and practitioners to re-create the dance. Interviews and oral histories shed important light on the creative impulse and can prove more important to the subject than research gathered from secondary sources such as performance reviews. (DeFrantz, 2002 : 23)

La vision de l'accessibilité démocratique pour Sonny Allen est l'étude de la danse en profondeur, son histoire et sa raison d'être. Pour Dawn Hampton, il s'agit d'une rigueur de travail, mais aussi d'une connexion spirituelle à la musique et à soi :

Especially because all you all do Lindy, and if you're gonna learn it... « In order to know where you're going, you gotta know where you came from. » Learn why you do what you do when you do it. Once that happens, it'll be easy for you to do any step. That's all I can say about that. (Sonny Allen, (Westerlund, Allen et Hampton, 16/07/2012))

And that's the thing. And people now-a-days, you can't just accept. You can't accept a dance step. You gotta practice. You gotta practice. You gotta listen. to. the music. Let the music move you. If the music don't move me, I. can't. dance. (Dawn Hampton, (Westerlund, Allen et Hampton, 16/07/2012))

It's not just about dance here in Herräng. It's about opening your spirit. There are not many places that tell you to open your spirit and go ahead. They will tell you to go to this college, or that college, or go to this school. Which is all well and good. But it doesn't encourage you to find the dancer in you. And that's one thing that I really encourage and tell people about. Cause I've had people tell me, « I've got two left feet. » I say, « don't let two left feet stand in your way ». (Dawn Hampton, (Hampton et Falkner, 2011))

## **4.6 Pouvoir et autorité : Bienséance, économie culturelle néolibérale et vulnérabilité de la joie**

### **4.6.1 De la translocalité des goûts**

L'entreprise de la « liberté », inspirée des danses Jazz et de la tradition africaine-américaine, se fabrique et se travaille dans l'organisation du festival à travers tout un tissu sémiotique et symbolique. Dans notre contexte situé, la conception de cette liberté se lit à travers ses limites, qu'on retrouve ici dans une considération abstraite de la « bienséance » :

And what else is there to pay attention to besides following the schedule and being attentive in your classes? A lot, but at the same time not much. Herräng has never been known for a lot of rules or regulations. Instead, within the abstract frame of good taste and proper behaviour, feel free to add, change or improvise. (HDC, 2012a : 4)

Le point de vue à partir duquel cette formulation de la bienséance (du bon goût et de la conduite appropriée/« good taste and proper behaviour ») est instituée translocalise la

connotation d'acceptabilité et de respectabilité des goûts et des comportements dans un contexte de privilège social. On se trouve ici dans un contexte de rassemblement supposément international où la danse est célébrée dans sa capacité à réunir une diversité d'expériences, d'éducation, de milieux sociaux et culturels. Dans une certaine forme de « flexibilité » et « d'ouverture d'esprit » qui semble vouloir résoudre la contradiction entre discours et contexte, le point de référence n'en reste pas moins situé à partir d'un privilège épistémique (qui a le pouvoir de signifier au nom de tous) sur ce que signifie le « bon » et le « propre » dans le dit sens commun et décence ordinaire universels qu'ils supposent. En d'autres termes, il s'agit de l'expression d'une identité normative au centre de laquelle les participants sont invités à se reconnaître pour vivre « en harmonie » collective le temps du festival. Par son caractère à la fois imprécis et moralement et culturellement situé, la formulation du « bon goût et de la conduite appropriée » conditionne à elle seule une appropriation normative de l'intégration (selon une perception du *Savoy Ballroom* ou de l'*Apollo*), à l'intersection d'une construction normative de classe, de race, de genre, de sexualité, d'ethnicité, etc.. L'imprécision est elle-même la représentation d'une connaissance « supérieure » qui signifie subtilement sa position sociale, sa capacité de jugement et son autorité (Bourdieu, 1979).

À titre d'exemple, il n'est pas surprenant de constater la rigueur et la rigidité de la direction musicale promue par l'organisation du HDC. La garde du « bon goût » et de la musique adéquate est confiée à un personnel salarié. Meghan Gilmore, co-coordinatrice des DJ responsables de la programmation en 2015 et 2016 — qui a aussi été coordinatrice des DJ pour les soirées du *Cat's Corner* et a été à l'origine d'une redirection spécialisée de la recommandation musicale de l'école — rapporte que le « contrôle de qualité » se fait principalement en amont du recrutement des DJ pour la saison. La sélection se fait selon le style et le goût qui font la réputation du DJ, selon une compréhension et définition tacite de ce que sont les meilleurs choix musicaux pour la danse. Il existe une ligne directrice écrite, mais relativement vague. La direction musicale est décrite par des listes de lecture compilées par une personne de confiance de l'organisation et divisées en 3 genres : le style musical accepté ; le style musical occasionnel ; le style musical déconseillé de jouer. Les DJ sont liés par un lien de consensus et participent collectivement à la régulation musicale par des commentaires, compliments, critiques et réactions faciales aux choix de morceaux les plus improbables. Le



HDC attire notamment des collectionneurs de musique, de vinyles et des historiens de la musique autodidactes<sup>118</sup>.

Comme on le verra plus précisément dans le chapitre suivant, le *Savoy* et l'*Apollo* sont eux-mêmes des institutions fondées sur une ambition de respectabilité et de distinction sociale. Au cœur des mouvances politiques, intellectuelles et culturelles du *Harlem Renaissance*, elles sont situées dans une lutte de resignification de la dignité noire et dans une volonté de mobilité sociale. De façon complexe et hétérogène, ces luttes se basent à la fois sur une résistance, une subversion et une conformité au modèle bourgeois blanc. Au *Savoy*, l'emphase sur l'élégance, les décors fastueux, la bonne conduite ou le bon goût, mais aussi sur l'accessibilité, l'égalité et l'innovation servent une fonction sociale, politique et culturelle d'émancipation. On voit donc ici toute la complexité de l'appropriation culturelle et de la séparation de la « culture » de son contexte sociopolitique d'émergence. Le HDC est loin d'être dénué d'une mission sociale. La « confiance » de l'organisation envers ses participants, sa « flexibilité » et son « ouverture » mainte fois communiquées et manifestées, servent aussi (délibérément) l'action communautaire, *grassroots*, pour que la collectivité prenne possession de toutes les opportunités de création, quelle qu'en soit la nature. La question demeure néanmoins posée. Comment « apprécier » une culture, interpréter ses institutions et ses systèmes de valeurs, quand elles servent majoritairement une population privilégiée, déjà en pleine possession du pouvoir social et symbolique de signification ? Comment retenir un potentiel de subversion et de transformation — à la base de la création du Lindy Hop — quand la « volonté de savoir » — à la base de l'appropriation du Lindy Hop — reproduit, réinscrit et valorise une position sociale déjà dominante ?

#### **4.6.2 De la responsabilité individuelle**

Au HDC, on retrouve l'empreinte d'une culture politique et sociale suédoise friande de consensus et de collaboration civique, axée toutefois sur la responsabilité individuelle — caractéristiques de la social-démocratie à la suédoise préalablement mentionnée — dans la formulation des requêtes/régulations du camp en matière de « bon goût » : « we trust your

---

<sup>118</sup> Informations recueillies lors de discussions informelles.

judgement » ; « we trust that you know where you belong » [dans quel niveau/programme de cours] ; « we need your active support » ; « thank you very much for your co-operation on this matter. ». Stuart Hall analyse la production de cette identité citoyenne moderne et globale en termes de politiques de positionnalité et d'hégémonie :

The only politics capable of confronting a hegemonic position is a hegemonic politics, a war of position. Only a hegemonic politics is capable of the degree of organization which can confront bourgeois ideology on the terrain of common sense. A hegemonic politics operates in the cultural apparatuses, the discourse of moral languages, in the economic struggle, in the political space (including electoral struggles as well as other forms). It tries to occupy each and every front and understands that victory (...) is the seizing of the balance of power on each of those fronts of struggle. It is commanding the balance of political, social and ideological forces at each point in the social formation. (Hall, 2016 : 177-178)

En effet, la capacité de compréhension et de conformité à cette attente ne correspond-il pas à un certain ordre (assimilationnisme) informé par un habitus social, un point de vue et une connaissance intersectionnelle située, positionnant le bon goût et la bonne conduite dans une politique identitaire ? Une politique qu'il résume aussi par l'expression « eurocentrisme compulsif » (Hall, 1996a : 16) et qu'on pourrait élargir par le concept d'hégémonie de la « blanchité » (*whiteness*). La recherche d'égalité du point de vue du privilégié démontre l'ambivalence et la conflictualité inhérente de l'appropriation du Lindy Hop et des institutions emblématiques des valeurs qu'il incarne. De manière générale, l'ordre civique du HDC fait rarement l'objet de turbulences sociales — ce qui témoigne à nouveau de la représentation démographique du camp — largement consenti et justifié par tous. L'acceptabilité des comportements se mesure, se négocie et se régule « raisonnablement » par et au sein du collectif constitué par les participants — ou par le silence individuel — avec une intervention minimale (ou réfractaire) de l'organisation. Les plaintes et commentaires sont affectés au *Comment Corner* dont on a mentionné les conditions de parole/confiance. Dans les cas de situations plus critiques, le bureau de la Réception et ses agents sont également mobilisés. Or, ayant travaillé dans ce bureau, je peux affirmer que ses agents n'étaient munis d'aucune formation de gestion de crise<sup>119</sup>. Dans un tel scénario, on peut imaginer qu'une résolution de

---

<sup>119</sup> Suite aux nombreux témoignages de violences sexuelles au sein de la scène internationale de danseurs de Lindy Hop, le HDC a, depuis 2016, mis en place une équipe de sécurité et institué une formation de gestion de crise pour les employés de la Réception.

conflit impliquerait davantage des volontaires du programme (en particulier des volontaires/employés au poste de coordination) ou des acteurs impliqués dans des initiatives du type « Mission Impossible ». Dans le modèle actuel du HDC, la gestion de crise fait aussi partie de la dynamique volontariste du camp et la prise en charge se fait selon des initiatives individuelles. Pour que cette prise en charge puisse avoir lieu, certaines personnalités actives et diligentes doivent socialement émerger du collectif des participants et être identifiées (par un certain processus de légitimation) comme personnalités de confiance<sup>120</sup>, une condition qui peut se montrer particulièrement précaire dans des cas de grande vulnérabilité.

L'emphase sur la responsabilité individuelle, qui s'assimile aussi à l'injonction néolibérale de responsabilité de son propre bonheur, est à l'origine de violences symboliques, ponctuellement mises à découvert publiquement et surtout vécues de façon discrète, en marge, dans des conversations privées. La pression d'intégration « proactive », de capacité d'extraversion, de se construire un entourage social, la pression de performance de la participation, de l'approbation authentique, de disposition à l'expression d'émotions positives, de démonstration d'enthousiasme, d'incarnation de la joie, etc. produisent des situations d'isolement, de solitude, d'exclusion intimement ressentie par un grand nombre de participants. En outre, toute cette structure de pratiques alternatives, d'effort d'intégration et d'encouragement à la participation semble aussi répondre à l'intensité et à la conflictualité des inégalités inhérentes aux rapports sociaux des plus ordinaires.

Sur ce sujet, un montage vidéo a d'ailleurs été réalisé au HDC en 2016 intitulé « Vulnerable », une compilation musicale de photographie décrite ainsi par l'auteure sur la page de publication Vimeo de la vidéo :

« Vulnerable » is a photo essay about different aspects of vulnerability, experienced by dancers at Herräng Dance Camp. The aim is to show that introvertedness, doubts and feelings of isolation can also be part of being a dancer, and that those feelings also have the right to be a part of the full « Herräng experience ». All photos are staged, based on

---

<sup>120</sup> Au fil des années de mon terrain de recherche, le fondateur suédois de la Mission Impossible, Calle Johansson, est la personne qui a été la plus souvent citée comme référent d'hospitalité et de serviabilité. Il représente une sorte « d'institution » du HDC, mais ne fait pas partie de l'organisation et n'y occupe pas de rôle formel. En 2016, une danseuse australienne, Samantha Carroll, a initié une « fika féministe » (un groupe de rencontre et de discussions autour de sujets féministes) et est devenue une personne de référence et de confiance concernant des incidents de violence physique, psychologique et symbolique envers des femmes au HDC.

interviews with dancers, who volunteered in sharing their personal stories and experiences. Thanks to everyone involved and to Herräng Dance Camp for embracing my idea. Sarah. (Berg, 2016)

Cette vidéo a été présentée durant une réunion quotidienne du HDC, et à la demande des participants, le HDC l'a aussi partagée sur la page Facebook du festival. Elle a ensuite été diffusée par de nombreux danseurs<sup>121</sup>. Il est intéressant de noter une critique adressée en commentaire de la vidéo, pointant la contradiction même entre l'objet du montage — la vulnérabilité et l'isolation — et ses conditions de réalisation — la participation volontaire des sujets qui se sont offerts à l'expérience de l'entrevue et de la séance photo :

It's ok but all the people featured are attractive and dressed in a trendy manner. Would be a lot better with average Joes who wouldn't have the confidence to wear the gear featured (would have jeans and a baggy t-shirt to cover imperfections perhaps). Those truly vulnerable would not even turn up at a pressurised dance event. Not being negative. Just my honest view. (Peter Ewan Whitelegg, commentaire 2016, (Berg, 2016))

### **4.6.3 De l'apparence appropriée**

En effet, un des exemples emblématiques de la globalisation culturelle et de la mobilité (tourisme) internationale est la catégorisation ethnique des standards de beauté et les répercussions discriminatoires qu'ils engendrent sur la piste de danse. Cela s'observe notamment lors de soirées où le ratio homme/femme est particulièrement contrasté (en 2016, le HDC a accueilli 57,5 % de femmes pour 42,5 % d'hommes) par les profils des femmes sur la piste de danse et de celles attendant d'être invitées sur le bord de la salle (ces profils conjuguent des critères d'attractivité physique conventionnels liés à l'ethnicité, à l'âge, aux mensurations...). Notamment, l'importance donnée à l'apparence vestimentaire comme mode de participation à la culture, chez les femmes comme chez les hommes, pourrait faire l'objet d'un chapitre consacré. Cette attention à l'apparence a fait l'objet d'une polémique entre blogs interposés en 2011, mettant en relief des notions de valeurs morales de respectabilité et de

---

<sup>121</sup> Une danseuse écrit : « This video does a beautiful job of showing the lesser-seen side of dance events. They are usually only portrayed as exciting and wonderful and full of great experiences. But sometimes there are sucky parts to it and I think everyone in the community can relate to at least a couple of these sentiments. Thank you, Herräng Dance Camp, for showing a very real side of swing dancing and sending the message that other people have these experiences too. » Post Facebook public de Destinee Cushing, 22/08/2016, <https://www.facebook.com/destineecushing/posts/10153298181259229?match=aHR0cHMgdmltZW8uY29tIDE3ODM4NDQxMSwxNzgzODQ0MTEsdmltZW8uY29tLGh0dHBz> (page consultée le 04/01/2017)

succès (physique et social), de représentation du couple hétéronormatif, du genre et des classes sociales. En référence au *Savoy* et aux *Whitey's Lindy Hoppers*, un instructeur et historien apporte une explication *color-blind*<sup>122</sup>, genrée et moraliste à un idéal d'égalité sociale de la danse :

people had self-respect and adhered to etiquette when in public. That is what made that era fascinating, you can't tell the rich from the poor in how they dressed. As for the Savoy Ballroom, it had a dress code ... jackets for men!!! This is for a number reasons aside from « Looks », Hygiene being the most important. Back then ladies didn't want to smell you, or touch your sweaty shirt, a jacket kept it all in!

Il ajoute plus loin :

another «Lindy scene» fashion fanatic are followers that wear bike shorts. I mean if your self conscience about your ass, don't wear something that will attract attention (...) Go back and watch Hellzapoppin....as a dancer, you have to be thinking about watching or looking for the underwear to see it, even with their short skirts!!! when you see it, it's no biggie because it's JUST regular ol underwear. (Peter, commentaire 29/03/2011, (Hock, 2011a)).

Pour d'autres, l'attention à l'apparence se résume à la conformation d'une «classy lifestyle», ou à une attirance pour une culture totale : la danse, la musique, les vêtements, les coiffures, les accessoires. Bien que cette culture de l'apparence n'était pas dominante au HDC (plus portée sur la culture communautaire et sportive), elle était bien présente au moment de ce terrain de recherche. Les auteurs des articles à l'origine du débat<sup>123</sup> ont d'ailleurs enseigné dans le programme *Competition & Show* au HDC en 2012, où l'un des conseils entendus portait sur l'importance de l'apparence dans le succès d'une compétition<sup>124</sup>. Dans une perspective stratégique, ils suggèrent à leurs étudiants de donner envie à l'audience de

---

<sup>122</sup> En l'occurrence, mon commentaire à l'article — seule mention du caractère racialement et politiquement situé de la respectabilité de l'apparat du Lindy Hop au *Savoy Ballroom* — n'a provoqué aucune réponse ni référence.

<sup>123</sup> Sarah BRECK. «How to Start Wearing Heels» 2011, *Dax and Sarah*, mis à jour le 22/03/2011, < <http://daxandsarah.com/how-to-start-wearing-heels> >, consulté le 11/04/2011, Dax HOCK. «Sweat Pants Almost Killed the Lindy Hop» 2011a, *Dax and Sarah*, mis à jour le 29/03/2011, < <http://daxandsarah.com/sweat-pants-almost-killed-the-Lindy-hop> >, consulté le 11/04/2011, Dax HOCK. «Why Men Should Wear Heels (How Wearing Slick Leather Shoes Made Me A Better Dancer)» 2011b, *Dax and Sarah*, mis à jour le 29/03/2011, < <http://daxandsarah.com/why-men-should-wear-hard-leather-shoes-slicks/> >, consulté le 11/04/2011.

<sup>124</sup> Lors de la classe observée, les instructeurs constatent que lors d'une compétition rassemblant un grand nombre de participants, l'habillement est une manière de se faire remarquer du public et des juges. Les danseurs les mieux habillés sont souvent les meilleurs, disent-ils, car une attention à l'apparence signifie souvent une attention à la danse elle-même et à sa culture dans son ensemble. Selon leur expérience, avant même que la compétition commence, le public a déjà pris parti pour ses champions.

ressembler ou de s'identifier au compétiteur : « she's so cute, I wanna be that girl », « I love her dress, I wonder how she's gonna do ». Le costume de la danse prend alors une forme plus normalisée d'une économie de la culture, où « le sens du style », conceptualisé par Hebdige comme la communication d'une « *différence* et d'une identité collective » (Hebdige, [1979] 2008 : 108), prend davantage la forme d'une culture d'intérêt marchand, dépolitisé, récupéré en « objet de consommation standardisé » (Hebdige, [1979] 2008 : 98), dans un conformisme orienté vers le gain d'un *capital* culturel, social et économique.

Il est intéressant de remarquer ici l'effet de similarité et de séparation radicale du point de vue de ces instructeurs avec une anecdote apportée par Norma Miller lors d'un panel de discussion au HDC en 2011, qui justifie le classement des champions de Lindy Hop lors de la plus prestigieuse compétition de danse à New York, le *Harvest Moon Ball*, en 1935.

And that became the Harvest Moon Ball, and that was 1935, and that was the one where Leon James won the first championship, Frankie came in second and I came in third. And Frankie lost it 'cause he wore a brown suit. He did! He ... you know, you dance with four couples on the floor, and one in the middle. And Frankie was on the side, 'cause I'm sittin' there. You know, we sit there and wait for our turn to go up. And you see the dancers when they start, but Frankie was in the corner—I couldn't even see Frankie! He had a brown suit and he's dark and he out there. And Leon James is in the middle in a white suit. Case closed. Leon walked away with all the marbles. (Norma Miller, (Westerlund et Miller, 26/07/2011))

L'exemple du costume blanc est aussi mentionné dans l'autobiographie de Miller à propos de sa première expérience du *Savoy Ballroom* et sa rencontre avec le « meilleur danseur du *Savoy* » (elle avait 12 ans) :

It was the greatest dancer at the Savoy, Twist Mouth George. As I walked over I could see where his name came from; the bizarre smile was on the side of his face. He was dressed in white from head to toe. Suit, hat, tie and shoes. His hat was cocked to the side of his face where the twist was, and he had the longest pair of legs I had ever seen. He was clean from head to toe, man he was sharp. (Miller et Jensen, 1996 : 38)

On comprend donc que le « sens du style » déployé par Leon James en costume blanc au centre de la scène, en contraste avec Frankie Manning en costume brun sur le côté de la scène, est représentatif de l'expression d'une *différence* marquée par un danseur de Jazz noir, sa finesse anticonformiste et son excentricité assumée. Au *Harvest Moon Ball*, le Lindy Hop est représenté parmi d'autres danses telles que la Valse, le Foxtrot, le Rumba et le Tango. Pour les

danseurs de Lindy Hop, l'opportunité de danser parmi ces catégories est une manière de crier une identité fière et distinctive :

And WHAM! Here come the Lindy Hop! And we hit that stage. Now, everybody's White! And the first time Blacks are coming up on that stage, and you know, we don't come quiet. (...) we took top prizes in the Lindy Hop for the next ten or fifteen years, whatever length of time the Harvest Moon Ball. But, see, it's difficult when you're a people being denied everything. And, when you dance, you are better than everybody else, and that's a special feeling that gives us. So that was our power. (Norma Miller, (Westerlund et Miller, 26/07/2011))

Le costume blanc de Leon James au *Harvest Moon Ball* ou de Twist Mouth George au *Savoy Ballroom* sont l'expression de cet élitisme subversif des artistes de Jazz, assimilable à ce que McClendon décrit à propos des figures les plus emblématiques : « [they] elevated the status of jazz through technique and appearance. Each figure held a unique identity in popular culture due to style representations, negotiated by means of conformity, attraction, class distinction and eccentricity. » (McClendon, 2015 : 59). La recherche narcissique de conformité, d'attraction par identification aux modèles dominants, comme modèle de succès dans le Lindy Hop amateur contemporain est en rupture radicale avec l'urgence moderniste des danseurs du *Savoy*.

#### **4.6.4 De la distinction sociale, comme participation à l'« économie créative » néolibérale de la danse**

Ainsi, parallèlement à sa structure communautaire, le HDC est aussi la scène d'un rapport hiérarchique et de l'articulation de diverses formes de domination clairement établies, institués et socialement reproduits et confirmés au sein du camp, tout comme à l'extérieur. Ils sont, d'une certaine manière, magnifiés par le caractère international du camp, son amplitude et la grande concentration d'instructeurs, de personnalités historiques, d'organiseurs et de danseurs-voyageurs internationaux les plus actifs. Une partie des participants se croisent et se reconnaissent de divers circuits régionaux de festivals, en Europe, en Amérique ou en Asie, ou grâce aux réseaux sociaux ou à la diffusion des vidéos YouTube et des blogs. Le HDC constitue en effet un forum de connexions et de réseautage professionnels important. Pour les professionnels, c'est un lieu qui permet d'accorder du temps au développement de collaborations et à la production de nouvelles créations, notamment en préparation aux

compétitions du *International Lindy Hop Championships* (ILHC) à Arlington, VA, ou/et du *National Jitterbug Championships* à Los Angeles, CA qui ont lieu à la fin du mois d'août (pour la première compétition, ce calendrier n'est sans doute pas une coïncidence). Malgré leur proximité apparente, les instructeurs et autres personnalités populaires représentent une élite parfois inatteignable. Durant les soirées, un cercle de danseurs se forme nerveusement autour d'eux pour tenter la chance de les inviter à la danse. Le vedettariat des instructeurs internationaux est un autre élément de similitude vis-à-vis des *fan cultures* mentionnées plus tôt.

Cette catégorie de professionnels représente une élite réduite (proportionnellement aux nombres de festivals organisés à travers le monde) d'une quarantaine de danseurs établis depuis plus d'une dizaine d'années, qui vivent à temps plein du revenu de leurs contrats internationaux et apparaissent continuellement dans les compétitions internationales sélectives dites « sur invitation ». Ils représentent l'avant-garde des tendances à venir (*trend leaders*), dans la danse, mais aussi souvent dans les « arts de vivre » aisément appropriables, comme les goûts et les modes vestimentaires, voire de plus en plus aussi dans le choix de carrière<sup>125</sup>. Une carrière qui s'apparente et s'intègre dans ce que Angela McRobbie décrit comme « économie créative » dans sa dimension romantique, « hipster », numérique, globale, mais aussi dans sa précarité (McRobbie, 2016). Ces danseurs sont largement suivis dans tous les réseaux sociaux et font l'objet d'études méticuleuses de leur style de danse *via* stages et vidéos YouTube. Leurs chorégraphies présentées en compétition deviennent des références cultes. Les différentes scènes de Lindy Hop du monde et leurs spécificités régionales sont souvent identifiables par l'influence de certaines écoles de point de vue sur la danse, représentées par certains groupes ou individus professionnels adulés.<sup>126</sup> Mais l'élitisme des « bons danseurs » ne se limite pas aux stars. Les scènes de danse dans les divers aspects de leurs organisations (écoles de danse, associations, soirées organisées, ateliers) font continuellement face à l'établissement d'une hiérarchie de statut entre les danseurs d'expérience et de talents et les

---

<sup>125</sup> Il existe une catégorie de professionnels à plein temps qui se partagent des contrats sur des espaces géographiques plus réduits. Sans pouvoir offrir de chiffres concrets, il semblerait qu'en Europe, le nombre de danseurs de Lindy Hop et autres danses swing vivant exclusivement de la danse et des contrats d'enseignement soit devenu relativement important au cours des cinq dernières années.

<sup>126</sup> On pourra en apercevoir un point de vue à partir du terrain montréalais développé dans les chapitres 7 et 8.



danseurs en apprentissage, spatialement visible et divisée sur la piste de danse<sup>127</sup>. Un « problème », dans le modèle démocratique prôné par l'idéologie du Lindy Hop contemporain, qui donne lieu à la mise en place ponctuelle et créative de diverses pratiques alternatives d'exploitation et de redistribution de l'espace de danse sociale (les danses en ligne collectives, les cercles de danse, les *snowball*<sup>128</sup>, les *taxi-dancers*<sup>129</sup> et d'autres pratiques moins classiques) initiées au sein de communautés locales (associations, écoles, festivals...).

Indirectement, et sans doute malgré les organisateurs du HDC, la place qu'occupe le camp dans la scène internationale favorise aussi l'établissement d'une plateforme privilégiée de l'économie culturelle néolibérale de la danse et un espace compétitif pour l'accès à une certaine notoriété. Pour les aspirants professionnels, le camp est un forum de visibilité pour se faire connaître auprès des organisateurs d'événement et obtenir à moyen terme des contrats d'enseignement. Il est fréquent de retrouver les mêmes personnes année après année, certaines occupant progressivement des rôles de responsabilité dans les diverses ramifications de l'organisation du camp, grâce aux connexions et relations de confiance développées au fil des années. Considérant le statut du camp et la légitimité sociale dont l'organisation jouit à l'intérieur du circuit international des danseurs de Lindy Hop, l'embauche d'un danseur à certains postes clés du HDC (instructeur, personnel, DJ, coordinateur, etc.) représente une certaine consécration, une reconnaissance de légitimité et un gain substantiel dans son capital social et professionnel. C'est pour quoi le HDC représente aussi une vitrine idéale de promotion de soi, un « investissement pour l'avenir », où la recherche de visibilité et d'opportunités de performance, de représentation et de reconnaissance, sur scène, au centre des cercles de danse, ou dans les cercles sociaux fermés et fêtes exclusives, est un enjeu

---

<sup>127</sup> Les bons danseurs se rassemblent généralement à proximité de la scène où joue l'orchestre, ou à défaut, proche de la table du DJ. Cette division de l'espace a aussi une référence culturelle historique, où les meilleurs danseurs du *Savoy Ballroom* s'approprièrent le coin nord-est de la salle, proche de l'orchestre principal, appelé le *Corner* (et connu dans la culture contemporaine comme le *Cat's Corner*) (MANNING et MILLMAN, *Frankie Manning : Ambassador of Lindy hop*, p. 64.).

<sup>128</sup> Le *snowball* est usuellement une pratique d'élargissement du cercle de danse au fil d'une chanson, en commençant par un nombre restreint de couples de danseurs qui, toutes les quelques phrases musicales, se sépareront pour inviter un nouveau partenaire au sein du public.

<sup>129</sup> Les *taxi dancers* sont des danseurs expérimentés dont la mission, lors d'une soirée sociale, va être de se rendre disponible et de danser prioritairement avec des danseurs débutants ou nouveaux. Ils se rendront identifiables par le port d'un élément distinctif comme un brassard ou un vêtement.

important pour tous ceux qui souhaitent entrer dans le circuit professionnel ou semi-professionnel.

Au HDC, la nature entraînante de la danse, sa représentation joyeuse et optimiste sont associés à une attitude proactive, volontaire, positive qui s'assimilent parfaitement aux normes du nouveau capitalisme culturel, de la *Vitalpolitik* et de « l'éthos du travail (entrepreneurial) passionné » conceptualisés notamment par Angela McRobbie et Richard Sennett (Sennett, 2006). Pour se faire connaître et se faire « valoir », le danseur cherche souvent à authentiquement *incarner* la danse dans sa personnalité. Il n'est pas rare de trouver dans les récits de « rencontre » avec la danse, des notions d'affinité élective du type « la danse m'a trouvé », où la danse est confondue avec le danseur et le définit. En Amérique du Nord, plusieurs festivals de Lindy Hop incluent dans leurs remises de prix de compétitions un *spirit award* pour récompenser les danseurs qui incarnent les « valeurs » représentatives de la danse, par leur sociabilité, leur expressivité, leur participation remarquable, la démonstration de leur passion indéfectible, et ultimement par leur « joie ». Cette démonstration émotionnelle constitue parfois une contrainte, une discipline de la personnalité et une limitation des modes d'expressivité du plaisir individuel<sup>130</sup>, une discipline amplifiée par la place tenue par la compétition et les performances publiques. L'analyse de l'économie créative de McRobbie est particulièrement pertinente en ce qui concerne la norme émotionnelle du danseur de Lindy Hop :

The *Vitalpolitik* emphasizes the commendable risk-taking personality. If we translate this into the contemporary scene of creative economy, we can make more sense of what I have

---

<sup>130</sup> Dans mon parcours personnel, on m'a plus d'une fois fait la remarque de ne pas sourire assez ou d'avoir une corporalité « fermée ». Mon plaisir et ma joie étaient mesurés par l'expression de mon visage et l'ouverture de mon thorax. Cette critique s'est dissipée une fois que j'ai commencé à m'entraîner pour des compétitions. L'expression de ma joie personnelle, indubitablement ressentie dès les premiers instants de mon expérience de la danse a dû être apprise, entraînée, disciplinée, pour obtenir une reconnaissance sociale. Cette discipline de la performance a notamment fait l'objet d'une critique sociale et politique dans le monde professionnel des Claquettes, où l'artiste Savion Glover s'est positionné artistiquement contre la *doxa* de la danse comme forme de divertissement, en dansant sur scène comme pour lui-même, le visage tourné vers le bas : « The dance for me at this point has become and continues to evolve into my voice and not just a vehicle for entertainment. » <http://stylemagazine.com/news/2013/mar/05/savion-glover-man-behind-dance/> (page consultée le 03/01/2017). Sa critique se situe aussi en réaction au stéréotype racial de la culture noire comme forme principale de divertissement (et d'amusement), mais résonne aussi dans cette expérience de « l'ordre de la joie » présente dans la scène culturelle du Lindy Hop contemporain (Scott WILSON. *The Order of Joy : Beyond the Cultural Politics of Enjoyment*, Albany, NY, State University of New York Press, 2008.).

called the ethos of « passionate work », which envelops the identity of the cultural entrepreneur and which decorates his or her publicity material as a kind of statement of intent and declaration of suitability for participation in this sector. When we talk then about subject formation we might say that passion becomes a normative requirement, indeed a cliché, in the outlook and presentation of self in the milieu. Norms such as those governing conduct also have profound implications for personhood, narrowing and prescribing the range of individual styles and modes of conduct that are deemed appropriate and likewise punishing those that depart from such straitjackets of the self. The cheerful, upbeat, passionate, entrepreneurial person who is constantly vigilant in regard to opportunities for projects or contracts must display a persona that mobilizes the need to be at all times one's own press and publicity agent. This account for a flattening and homogenization of personhood or, as Sennett would put it, a « corrosion of character » (Sennett, 1995). (McRobbie, 2016 : 74)

La critique de cette pression de performance émotionnelle est ponctuellement, mais timidement manifestée sur les réseaux sociaux et dans les discussions publiques. Elle concerne aussi l'observation du panel des émotions et de leurs intensités mis en scène dans les créations artistiques. Ce contexte d'homogénéité émotionnelle et cette recherche de gratification et de reconnaissance auprès des maîtres et danseurs de renommée ont aussi été la scène d'une violence gardée sous silence pendant plus de dix ans.

## **4.7 Abus de pouvoir et question de responsabilité communautaire**

En effet, en 2015, la question de la vulnérabilité a été rudement mise à l'épreuve au sein de la communauté de danse internationale. Plus précisément, la communauté a été bouleversée par la mise en évidence de plusieurs cas de violences psychologiques et sexuelles perpétrées au fil de nombreuses années par un instructeur américain éminent et respecté de la scène globale de Lindy Hop, un des héritiers, disait-on, de Frankie Manning<sup>131</sup>. Un exemple parmi d'autres abus de confiance et de pouvoir encore invisibles. Pour beaucoup, ces publications spontanées de témoignages publics ont été la réalisation d'un échec de l'idée de communauté, dont sa représentation « naïve » et « déconnectée » de la réalité (volontairement et idéologiquement « hors du monde ») a été durement reprochée sur les réseaux sociaux. En effet, que se passe-t-il quand le monde violent de « l'extérieur » pénètre cet espace, ce cercle

---

<sup>131</sup> En janvier 2017, un témoignage diffusé sur Facebook a donné lieu à la publication de plusieurs autres cas impliquant un autre danseur professionnel de renom.

de protection joyeuse ? Certaines réactions ont exprimé un sentiment de culpabilité collective pour « avoir laissé faire » à la fois ce silence et ces actions. Après avoir abordé les multiples dimensions idéologiques qui construisent la notion de « communauté » de danseurs de Lindy Hop au sein d'une entreprise culturelle — revendiquée et mise en place par plusieurs cadres de pratiques de participation, de coopération, d'inspiration mutuelle, de société créative au HDC, mais aussi dans de nombreuses autres organisations —, on peut en effet questionner à nouveau la dimension de la « responsabilité communautaire » mise en exergue par les théories de pratiques et de production de connaissance intersectionnelle (Collins et Bilge, 2016 : 158) et par de nombreux travaux d'activistes. Une responsabilité qui semble être au cœur de la critique de la culture du Lindy Hop contemporain. Quelle valeur politique peut-on donner à la notion de communauté si elle n'est pas soutenue par des mesures de responsabilité mutuelle, collective, une expression de prévenance explicite, par l'exigence d'assistance à personne en danger ? Jusqu'où peut-on prétendre à une régulation organique individuelle et collective sans intervention de la structure organisationnelle ?

Au HDC, la volonté de désengagement de la gestion des participants par l'insistance sur la responsabilité individuelle a créé des situations critiques dans le cas de violences symboliques, physiques, sexuelles et psychologiques rapportées au sein du camp. Selon des observations et des témoignages recueillis ultérieurement au terrain de 2011-2012 par trois informatrices isolées, les rapports de violence par abus de pouvoir ne mènent généralement à aucune conséquence visible, mise à part l'expression d'une empathie certaine. Dans la majorité des cas, les victimes garderont leur(s) expérience(s) sous silence, ou dans un cercle fermé de confidents (une expérience qui dépasse souvent les frontières du HDC, qui est une localité transitoire parmi d'autres). D'après un rapport du Ministère de la Justice canadienne, ce comportement est un cas d'école : « les agressions sexuelles figurent parmi les crimes qui sont le moins signalés à la police. L'Enquête sociale générale de 1999 (ESG) sur la victimisation a révélé que 78 % des agressions sexuelles n'étaient pas signalées à la police. De plus, les agressions sexuelles ne sont pas toujours signalées immédiatement. Dans certains cas, les cas

sont déclarés beaucoup plus tard » (2015a)<sup>132</sup>. On pourra ajouter aussi que le taux de condamnation des auteurs de ces violences est également extrêmement bas. Ces faits sont relativement comparables dans une majorité des contextes nationaux dans le monde. D'après une directrice du camp, aucun cas connu d'abus sexuel rapporté à la police n'a été enregistré par le HDC. Le camp a eu un agent ou une équipe de sécurité sur le site depuis quelques années, mais en 2016, suite aux nombreuses révélations de violences sexuelles au sein de la scène internationale de danseurs, les employés travaillant à l'année pour le HDC ont reçu une formation de première aide pour la santé mentale. La formation s'étant avérée trop généraliste, l'organisation travaille actuellement à mieux s'outiller pour répondre aux situations de crise. Dû à la structure organisationnelle du camp abordée plus tôt, le HDC doit aussi faire face à un renouvellement constant de son personnel durant la période du camp et à la difficulté de s'assurer que chaque employé reçoive l'information nécessaire. La position officielle du camp a été publiée dans une lettre datée du 11 mars 2016 et communiquée par courriel à la liste de diffusion et sur le site internet.

The Herräng Dance Camp would like to pass on the following information and opinion in connection to the ongoing discussion concerning the event itself and Codes of Conduct: for the summer to come, the camp administration has no intention to establish any written instructions on how to behave properly. Not because we do not believe in the deserving aim of supporting good behaviors, but because we do not believe in the method and effectiveness of such documents. In general, we believe in common sense and that most people knows what goes and what doesn't. For those who at any point experience the opposite, the Herräng administration and its Reception is open and prepared to assist and if necessary, contact the local or domestic authorities. Herräng Dance Camp has, as well as other organizers and for good reasons, an obvious interest to take good care of visiting dancers. Sweden is furthermore a state governed by law, and the Swedish regulations are applicable in all possible situations of misconduct. Herräng Dance Camp has no right nor intention to implement any local regulations adding, extending nor conflicting with the legal system of Sweden. (Heedman, Segerdahl et Westerlund, 2016)

On retrouve à nouveau une forte confiance en la capacité de discernement de l'individu, où les cas de déviance exceptionnelle à la « bonne conduite » et au « sens commun » (résumé par

---

<sup>132</sup> Cet article se base notamment sur une définition des infractions sexuelles donnée par le Centre canadien de la statistique juridique et résumée comme suit : « L'expression infraction sexuelle englobe une vaste gamme d'actes criminels prévus au Code criminel du Canada. Ces actes vont des contacts sexuels non désirés à la violence sexuelle blessant gravement ou défigurant la victime. L'expression comprend également des catégories spéciales d'infractions conçues pour protéger les enfants contre la violence sexuelle. » (Rebecca KONG, Holly JOHNSON, Sara BEATTIE et Andrea CARDILLO. *Les infractions sexuelles au Canada*, édité par l'Industrie, Vol. 23, Centre canadien de la statistique juridique, Statistique Canada - 85-002-XIF, 2003, p. 5.)

le terme euphémisant de *misconduct* qu'on peut traduire par « écart de conduite » ou « mauvais comportement ») est relégué à l'État de droit suédois et à la justice légale supposés réguler l'ensemble des participants internationaux du camp. L'établissement d'un code de conduite propre au HDC comme entreprise commerciale serait même, selon cette communication, illégal<sup>133</sup>. Ce sujet de grande actualité médiatique est en cours de maturation réflexive dans les consciences individuelles et collectives, dans les milieux professionnels et dans de multiples organisations communautaires et écoles de danse depuis la publication d'un premier témoignage public en janvier 2015 sur le blog d'une danseuse américaine (Sullivan, 2015). Cette publication a eu un effet boule de neige, qui a permis de révéler de nombreux autres cas d'agression ou de viol impliquant le même accusé, un instructeur français influent et d'autres individus dans des cas dispersés. Il a également provoqué un processus de réflexivité active de plusieurs danseurs qui ont entrepris une remise en question et réinterprétation de la nature réelle de leurs expériences individuelles présentes et passées, avec parfois l'entreprise de démarches légales. Par l'interconnectivité permise par les réseaux sociaux, cette discussion a été diffusée et mobilisée dans des contextes géographiques, nationaux et culturels différents (dans la limite d'accessibilité de la langue). Il provoque de nombreux débats et discussions de natures et de positions variées, et a donné lieu à des applications diverses de ces mesures de régulation et de politiques collectives. Plusieurs initiatives ont été amorcées au sein de communautés locales et de structures organisationnelles (festivals, camps...) dans plusieurs régions du monde (dont la visibilité et la pression collective a été particulièrement remarquée en Amérique du Nord<sup>134</sup> d'où les victimes qui se sont révélées en 2015 sont originaires) pour instaurer des mesures préventives, des codes de conduite et autres mobilisations. Malgré le

---

<sup>133</sup> Une affirmation, qui à ce jour, reste en dehors de mes compétences analytiques par manque de connaissance de la structure et culture politique suédoise, et par manque d'investigation sur ce sujet précis.

<sup>134</sup> Parmi les plus influents, l'OBNL *Toronto Lindy Hop* à Toronto ; le festival *Lindy Focus* à Asheville, NC ; l'organisme *Motown Ballroom* à Baltimore, MD. Samantha Carroll (aussi connue sous le pseudonyme de Dogpossum) a été particulièrement instrumentale dans l'élaboration d'une réflexion publique et rigoureuse sur le contenu et la mise en place de ces mesures préventives dans les écoles, les associations et dans l'organisation de festivals. Elle est devenue une référence dans le mouvement de mobilisation par notamment de nombreuses publications sur son blog ([dogpossum.org](http://dogpossum.org)) détaillant ses propres initiatives au sein de son école de danse, *Swing Dance Sidney*, en Australie. La diffusion de connaissance a été aussi menée par l'initiation et la participation à des discussions sur les réseaux sociaux. Elle a permis la mise en contact de plusieurs groupes de travail. Et finalement, elle a aussi été particulièrement active dans l'interpellation du HDC par la requête insistante de mettre en place des mesures organisationnelles plus importantes.

manque de distance temporelle nécessaire pour une analyse approfondie du contenu de ces discussions et de l'impact à moyen et à long terme des initiatives collectives sur la pratique de la danse, à la lumière des événements publics et du contenu des discussions retenues, on introduira une tentative d'application pédagogique concrète (et en cours) du concept de « safe space » au sein de l'école de danse *Cat's Corner* à Montréal (chapitre 8 et Annexe 2).

#### **4.8 Conclusion : Le Lindy Hop comme métonymie de la joie**

Les dimensions politiques du Lindy Hop semblent omniprésentes tant il repose sur l'idée d'un vivre ensemble, d'une participation à une œuvre collective. Au-delà du cadre de la danse de couple qui repose sur la collaboration entre deux personnes, les codes mis en place par la culture contemporaine de la danse, — adaptée d'une interprétation de ses origines par l'intermédiaire de l'étude de l'histoire, des discours et de la personnalité de certaines figures emblématiques de la danse — articulent constamment des problématiques sociétales de la condition marchande, de l'accessibilité, de l'intégration, de la responsabilité, de l'épanouissement individuel, de la liberté collective, de la racialisation, des rapports de genre et de la violence. Si certaines questions sont plus aisément abordables, inspirent un consensus immédiat et peuvent être annoncées comme un bénéfice à la danse et à ses praticiens (comme l'organisation et la promotion de levées de fond à visée « humanitaire » ; une collaboration socioéconomique avec la Fondation Frankie Manning ; l'intégration des familles dans la vie quotidienne du camp ; la mise en valeur démocratique des initiatives et projets créatifs, voire de pouvoir ouvertement parler de sentiments de solitude et d'isolement ou d'élitisme...), d'autres problématiques peuvent être marginalisées par un effet d'évitement, sans prises de position et sans considération explicite (comme l'appropriation culturelle, les violences sexuelles, l'abus de pouvoir, l'impérialisme culturel, le privilège, les affiliations politiques extrémistes d'un employé, la responsabilité collective, etc.).

La participation au Lindy Hop est présentée comme une promesse de joie. Le consensus est tel que son contraire est considéré comme une anomalie. Une participante au regard critique, Samantha Carroll, en fait la remarque sur son blog : « the way the insistence that Herräng is about lindy hop, and lindy hop is “such a happy dance” makes it difficult to talk about problems or serious issues within the dance and event » (Carroll, 2014). La joie du Lindy Hop

est donnée. Tout slogan commercial ou prosélyte (les deux vont souvent de pair) insiste sur cette évidence : la musique autant que l'observation et la participation à la danse apportent du bonheur. Nombreuses écoles de danse Swing affichent en avant de leur site internet<sup>135</sup> une citation de Frankie Manning « I've never seen a Lindy Hopper who wasn't smiling. It's a happy dance. It makes you feel good. »<sup>136</sup>. Dans *The Promise of Happiness*, Sara Ahmed déconstruit cet objet de bonheur comme une cause de plaisir, comme une manière d'ordonner la valeur des choses qui nous entourent, comme un mode de différenciation entre ce qui est mauvais et ce qui est bon, comme une direction à suivre :

An object can point toward happiness without necessarily having affected us in a good way (...) the judgment about certain objects as being « happy » is already made, before they are even encountered. Certain objects are attributed as the cause of happiness, which means they already circulate as social goods before we « happen » upon them, which is why we might happen upon them in the first place. (Ahmed, 2010 : 27-28)

Joie et bonheur se confondent ici dans l'évocation de la joie comme forme de plaisir et de délectation, comme le ressenti enthousiaste de quelque chose de « bon »<sup>137</sup>. Se sentir « bien » équivaut à situer et objectiver l'objet du plaisir. L'expérience de l'objet n'est pas nécessaire à sa définition, il lui suffit d'être investi par une vertu, une localisation, une promesse. Ce bonheur de la joie est à portée de main.

L'idéologie participative et démocratique du Lindy Hop au HDC s'évertue, par un travail constamment renouvelé, de fournir cette joie dès les premiers instants, quelles que soient l'aisance, l'expérience ou la familiarité. Mais en même temps, cette joie n'est jamais complètement acquise et consommée, elle est une promesse dans la durée, un bonheur qui se

---

<sup>135</sup> Pour ne citer que quelques exemples : Onglet « dance » de l'école de danse swing *9:20 Special* à San Francisco, CA, États-Unis, <http://www.920special.com/dance.html> (page consultée le 14/12/2016) ; page d'accueil de l'école *Ritz Lindy Hoppers* à Ostrobothnia, Finlande, <http://www.ritzLindyhoppers.com> (page consultée le 14/12/2016) ; onglet « Lindy Hop » de l'école de danses sportives *Tanz Sport Club - Brühl*, Brühl, Allemagne, <https://www.tscbruehl.de/index.php/angebot/Lindy-hop> (page consultée le 14/12/2016) ; onglet « ¿Qué es el Lindy Hop? » de l'école de danses swing *Spirit Of St. Louis la Marina Lindy Hop*, Dénia, Espagne, <http://lamarinaLindyhop.com/Lindyhop/> (page consultée le 14/12/2016)

<sup>136</sup> La compagne de Frankie Manning, Judy Pritchett se souvient l'avoir entendu dire ces propos à plusieurs occasions. Sa citation provient d'une de ses entrevues dont il ne m'a pas encore été possible de retrouver la trace.

<sup>137</sup> Ahmed reprend ici le travail de Brian Massumi (Brian MASSUMI. *Parables for the Virtual : Movement, Affect, Sensation*, Durham, NC, Duke University Press, 2002.) selon lequel le concept de « joie » aurait un poids moins moralisateur que celui de « bonheur ». Bien que ces deux concepts contiennent leurs nuances et spécificités propres, la quête du « bien » contre le « mal » provoque des effets similaires dans les deux cas et sera ici analysée de façon interchangeable.



renouvelle à chaque étape de l'expérience, par l'accès à de plus en plus de connaissance et de sensibilité, pour enfin nous transformer dans notre propre être. Le site professionnel et commercial d'un couple de danseurs américains déclare ainsi : « Learning to swing dance will make YOU a better person. » (Arce et Jagger, n.d.). La pratique du bonheur est ainsi l'expression d'une vie « bonne », l'entraînement appliqué d'une morale d'existence vers laquelle se diriger pour devenir une « bonne personne ». Cette morale ainsi définie par ces danseurs : « being happy, having more sensitivity and compassion towards others and being in good physical shape would = A Better You », formule aussi les idéologies et valeurs prévalentes d'une génération. La danse de couple (similairement au Yoga) comme activité de loisir néolibérale et comme mode de vie est la promesse d'accès à « un esprit sain dans un corps sain » et à une voie spirituelle vers un idéal de société réalisée dans la relation de compassion à l'autre et dans une disponibilité « sensible » au monde. Le Lindy Hop participe à l'économie de loisir d'une « vie bonne », accessible par une pratique régulière et par une participation et un investissement collectif à cet objet de bonheur qui crée la communauté affective des danseurs de Lindy Hop et une identité collective de « bonnes personnes ». Ahmed situe cette morale dans la philosophie d'Aristote :

Aristotle suggests that it is a point of « pretty general agreement » that « living well » and « doing well » are the same as « being happy » (Nicomachean Ethics, 1998 : 3). Happiness relies on activities that generate « good character » and hence on what is called habituation, « the result of the repeated doing of acts which have a similar or common quality » (J.A Smith, Introduction to Nicomachean Ethics, 1998 : ix). The good life is the life that is lived in the right way, by doing the right things, over and over again (...) The literalism of affects slides into the literalism of the moral economy: we assume something feels good because it is good. We are good if it feels good. In other words, when we are affected in a good way by what is attributed as being good, we become the good ones, the virtuous and happy ones. Happiness allows us to line up with things in the right way. (Ahmed, 2010 : 36-37).

Le « bonheur sociable » analysé par Ahmed (Ahmed, 2010 : 38), est exactement ce qui permet de construire cette communauté de « bonnes personnes », permettant les fondations idéologiques d'un « village international » et d'une « communauté » affective, basée sur une confiance mutuelle candide. Le partage d'un objet de bonheur commun permet de créer un sentiment d'appartenance dirigé vers une même cause et de valider notre engagement affectif par relation de réciprocité et de solidarité. Or la quête omnipotente de la joie et le progressisme apparent de ce système culturel, solidement réaffirmés par la présence des

Anciens et l'exploitation de leur propos, sont les conditions mêmes de l'étouffement de points de vue divergents, de la conformité et de l'équivalence de réalités quasi antinomiques, voire d'un révisionnisme historique latent et pernicieux. Comme dans une « phénoménologie de la blanchité » de Ahmed définie plus tôt (chapitre 2.2.3.), le système culturel se confirme et s'encense dans l'inconscience de reproduction d'un vase clos.

Comme on le verra dans le prochain chapitre, certaines personnalités marginalisées par la blanchité normative de la scène de danse parviennent parfois à élever leur voix dans des contextes relativement circonscrits, mettant en évidence les limites structurelles et exclusives de la sous-culture, de son aveuglement, de son uniformité autorégulée (ou d'une phénoménologie de la blanchité, mais surtout, de son manque d'appartenance au « réel » et de reconnaissance de sa multitude. Les enjeux de restauration d'une éthique ouverte et sensible de la joie de la danse et des danseurs sont fondés sur la reconnaissance primordiale de la blanchité actuelle des danses Jazz — c'est-à-dire son système de référence administré, institutionnalisé et structurellement reproduit et incorporé — et du privilège (de l'imposition) de sa morale située.

## **DEUXIÈME PARTIE**

**\*\*\***

**Les récits de (contre)joie**

# Chapitre 5 : Les récits de (contre)joie 1 — Épreuves et limites de l'inclusion dans le cercle de la danse

## 5.1 Introduire du trouble dans les promesses de joie

Le contexte du HDC nous donne un observatoire exemplaire de la mise en scène de cette joie, par la fabrique récréationniste, créative et fantasmée de la danse « telle qu'elle était » au *Savoy Ballroom*, et « telle qu'elle était signifiée » par ses créateurs (et particulièrement Frankie Manning). Le décor est un savant mélange de nostalgie et de monde phénoménologique en suspension, où le pays de la danse est bien réelle et bien ancrée dans le présent, grâce à la présence communicative, éducative, transculturelle des artisans originaux de la culture, et de ses adeptes contemporains. Dans une entrevue donnée en 2016 au HDC<sup>138</sup>, Norma Miller déclare de façon irrésistible et tant espérée de tous : « The Savoy has moved over to Herräng. » (Miller et Barnes, 2016). Le HDC est élevé au rang d'un « paradis sur terre »<sup>139</sup>, où le *Savoy* s'érige en hôtel de ville de la communauté de danse internationale, et la danse régule la condition humaine, incarnée, affective, transcendante et « sans frontières ». Cette description reprise par certains participants du HDC est aussi présente dans les récits des Anciens, originaires de Harlem. Or il est utile de rappeler avec Richard Dyer que :

---

<sup>138</sup> Cette entrevue a été menée par LaTasha Barnes, Ambassadrice de la Fondation Frankie Manning, lors du HDC 2016, dans le cadre du « Urban Artistry's Preservatory Project », un projet du « Urban Artistry, An International Culture and Education project » basé à Washington DC, pour archiver des récits personnels des artistes et artisans des danses urbaines à travers le monde. Le site internet de l'organisation : « The Preservatory Project » *Urban Artistry*, < <http://urbanartistry.org/thepreservatory/> >, consulté le 21/12/2016.

<sup>139</sup> La référence à Herräng comme « paradis » n'est pas anodine. C'est un terme couramment utilisé par les participants pour décrire le festival. Un visiteur britannique régulier du camp, Nikolas Lloyd, le décrit ainsi en introduction à ses rapports annuels : « The Herräng Dance Camp claims to be and probably is the world's greatest swing dance camp. It is the nearest thing to paradise I have ever encountered, and if I could find some more powerful mosquito repellent, it perhaps would be paradise. » (Nikolas LLOYD. « The Herräng Dance Camp » *Lloydian Aspects*, < <http://www.lloydianaspects.co.uk/dance/herrangmenu.html> >, consulté le 13/12/2016.). Ce témoignage est soutenu par Dawn Hampton elle-même, qui, lors d'un de ses cours, déclare avec conviction : The other word for Herräng is heaven. All over the world there are people that are against dance. There are governments that are against dance. There are religions that are against dance. But if they read their bible, they will find that « when the higher power moved the ark of the covenant, there were dancers in front of it ». I did not say they were Lindy Hopping. » (Dawn HAMPTON. Cours de Dawn Hampton, *Herräng Dance Camp*. Herräng, 28/07/2011.

[I]t is not stereotypes, as an aspect of human thought and representation, that are wrong, but who controls and defines them, what interests they serve. (Dyer, 1993 : 12)

En effet, ceux qui ont accepté de prendre un rôle dans cette nouvelle sous-culture contemporaine sont constamment sollicités à travers le monde pour transmettre leur histoire à la première personne. Mais leur popularité s'est souvent mesurée à leur capacité d'exaltation d'une aura hagiographique. Leurs discours sont contrôlés, consensuels, diplomatiques, réconfortants, rédempteurs, rassembleurs. Le fait que ces personnes âgées soient noires et que l'ensemble de l'audience ne le soit généralement pas ne doit pas poser problème. La critique sociale est maintenue taboue : le racisme est dépassé, l'expression du ressentiment est inappropriée, l'appropriation culturelle est salvatrice. Pour Jonathan D. Jackson :

[T]he commodification and distortion of black vernacular dancing for mainstream white Euro-American consumption is as enduring as the traditions themselves. The primary effect of such cultural appropriation is the denial of the dancing's traditional cultural context and a misnaming of the ways in which the dancing evolves by the people who originate the tradition. (Jackson, 2001 : 42)

En effet, malgré l'accessibilité apparente du propos des Anciens, ceux-ci contiennent la différence radicale que leur idéalisation est toujours située dans des conditions matérielles d'existence, et que cette « harmonie » revendiquée et imaginée est précisément localisée dans un espace où l'oppression raciale, économique et patriarcale était quotidienne et omniprésente et toujours d'actualité. Ces conditions sont indissociables de leur point de vue, et l'équivalence décontextualisée de leurs témoignages dans le contexte contemporain de la culture des danses Jazz constitue la problématique centrale de l'appropriation culturelle de ces danses, de leur culture, de leur langage et de leur politique d'existence (la joie, la liberté).

Déjà, la représentation de la « joie naïve des Noirs du Sud », portée par la flûte de Harpo Marx dans *A Day at the Races* (Wood, 1937), a été une manière de fabriquer une vision confortable de la condition raciale post-abolitionniste aux États-Unis. Selon Jayna Brown :

The repeated staging of a happy black past was aimed at erasing the memory of violent interracial relations of U.S. chattel slavery, recasting slavery's captives as the singing and dancing children of free soil. (Brown, 2008 : 141)

L'accès à la connaissance *hic et nunc* du Lindy Hop et des danses Jazz — translocalisée ici et maintenant — dépend de matériau audiovisuel disponible, créé et contrôlé initialement par une industrie culturelle raciste et ségrégationniste. Les rares danseurs engagés dans des

productions hollywoodiennes — les héros de l'ère actuelle qu'on appelle ici les « Anciens » — y apparaissent systématiquement dans des rôles de « têtes heureuses », ou dans l'expression originale de personnages « happy-go-lucky », insouciantes et naïfs, comiques et inoffensifs. Les séquences dansées étaient filmées et arrangées de manière à ce qu'elles puissent être retirées pour la projection de ces films dans les États du Sud (Crease, 1995). Par conséquent, les artistes africains-américains apparaissaient dans des rôles sans rapport substantiel avec le récit ni avec les autres personnages du film. Ils occupent généralement des rôles de domestiques (Potter, 1941) ou de paysans (Wood, 1937) sans histoire. Le spectacle de leur habileté physique et artistique est détaché de tout contexte et de toute relation, réduit à être un pur produit de divertissement.

Le rappel de ces contextes historiques d'oppression — mais surtout la mise en parallèle de l'histoire et de son actualité — est un moment *killjoy* dit Sara Ahmed (Ahmed, 2010 : 53), tout comme la déclaration publique d'un malaise de la culture ou encore l'interpellation d'une faille dans le code de confiance « du bon goût et du comportement approprié » par le témoignage public d'agressions sexuelles et de viols. La joie de la danse est-elle tributaire d'un environnement acquis, apolitique, d'un entre-soi sans danger, protégé, rassurant, familial, « hors du monde » et exclusif ? La danse se confond au bonheur, au point que le manque de bonheur en devient aliénant :

We are affirmed by happiness: we go along and get along by doing what we do, and doing it well. Happiness means here living a certain kind of life, one that reaches certain points, and which, in reaching these points, creates happiness in others. (...) Happiness involves here the comfort of repetition, of following lines that have already been given in advance. (...) Happiness involves the labor of staying on the right path. (...) The affect alien is the one who converts good feelings into bad, who as it were 'kills' the joy of the family. (Ahmed, 2010 : 48-49)

Ainsi, de la même manière qu'une généalogie de la figure de la « femme au foyer heureuse » permet de contextualiser et de situer la figure politique de la « feminist killjoy » telle que conceptualisée par Ahmed, on peut également adresser la question de la joie normative du Lindy Hop et identifier ses emblèmes et ses textes testamentaires pour mieux situer sa dimension politique.

Does the feminist kill other people's joy by pointing out moments of sexism? Or does she expose the bad feelings that get hidden, displaced, or negated under public signs of joy? Does bad feeling enter the room when somebody expresses anger about things, or could

anger be the moment when the bad feelings that circulate through objects get brought to the surface in a certain way? Feminist subjects might bring others down not only by talking about unhappy topics such as sexism but by exposing how happiness is sustained by erasing the very signs of not getting along. Feminists do kill joy in a certain sense: they disturb the very fantasy that happiness can be found in certain places. To kill a fantasy can still kill a feeling. It is not just that feminists might not be happily affected by the objects that are supposed to cause happiness but that their failure to be happy is read as sabotaging the happiness of others. (Ahmed, 2010 : 65-66)

Dans ce terrain de recherche, le *killjoy* s'est révélé dans toute considération sur la racialisation de la danse. L'africanité célébrée des danses Jazz et du Lindy Hop a aussi été le site d'une invisibilisation des discours de revendication identitaire et d'une invisibilité des expériences situées des quelques danseurs noirs présents dans la scène internationale. (1) On commencera par l'exploration de plusieurs cas de performances racialisées de la danse, dont certains ont provoqué des réactions sur les réseaux sociaux et autres forums de publication d'opinion. On s'intéressera plus spécifiquement à une sélection de discours publics sur l'appropriation culturelle et la démographie actuelle de la scène de danse. (2) Il s'agira ensuite d'explorer l'idée d'inclusion dans le « cercle de la danse » de Frantz Fanon, comme problématique centrale de l'appropriation culturelle et de la postcolonialité du Lindy Hop. (3) On finira par un développement approfondi d'un point de vue passé sous silence et néanmoins radicalement politique et activiste de la danse, le point de vue de *killjoy*, situé dans l'expérience « noire » et quasi invisible d'une génération contemporaine de danseuses rencontrées en partie au HDC.

Dans le chapitre suivant, la critique des *killjoy* sera restituée dans un récit situé du *Harlem Renaissance*, accompagné et complété par le témoignage des Anciens présents au HDC (à l'exception de l'inclusion du témoignage d'une femme, Ethel Bruneau, danseuse de Claquettes originaire de Harlem et résidente de Montréal). Cette tentative de restitution historique du *Harlem Renaissance* et de mise en évidence des points de vue situés et différenciés de la danse, a pour dessein d'analyser les enjeux de la translocalité et de la transculturalité contemporaine du Lindy Hop et de ses lieux d'origine, et d'identifier les décalages et dislocations situés de la fabrique de la mémoire collective. Cette recherche a eu pour projet d'application active et en cours d'ouvrir la possibilité de déconstruire progressivement les cadres d'exclusion systémique de la danse par un engagement de pratique et de transmission pédagogique antiraciste, inscrite dans une éthique de la relation. On en verra certains

fondements philosophiques par la pensée politique d'Hannah Arendt. Son application — les premières tentatives (incomplètes et inachevées) d'exploration collaborative de l'enseignement — sera détaillée dans le dernier chapitre (chapitre 8) de la thèse, dans le cadre d'une institution communautaire montréalaise, l'école de danse *Cat's Corner*.

## **5.2 Visibilité et invisibilité de l'africanité du Lindy Hop**

### **5.2.1 « White folks who do not see Black pain never really understand the complexity of Black pleasure. »**

La spécialisation du HDC dans la tradition africaine-américaine des danses Jazz et la centralité de la figure de Frankie Manning met volontairement en exergue l'africanité du Lindy Hop et une extrême visibilité des origines célébrées de la danse. Individuellement, cette origine est représentée par la présence de quelques Anciens, tous ou presque des habitués du *Savoy Ballroom* jusqu'à sa fermeture en 1958. Mais la majorité du public et des consommateurs de la culture contemporaine sont des danseurs qui n'ont vécu aucun engagement intime avec cette tradition culturelle ou sa condition sociale. Paradoxalement, cette démographie particulière du camp et la culture qu'elle alimente au sein de la scène internationale de danseurs de Lindy Hop semble méconnaître, et par la même isoler et dissocier l'expérience et le point de vue des danseurs noirs néanmoins présents et rendus invisibles dans la création de la culture contemporaine de la danse. La joie de la danse existe malgré leur absence. Elle a été préservée, transmise, par un héritage historique : par des images archivées, par une musique notée, enregistrée, par des récits oraux ou littéraires, tous pointant vers une même résolution, la joie inexorable du Jazz. Or cette joie est figée dans le temps, vidée de son sens. Ainsi, rappeler les grandes réalisations des artistes africains-américains dans le passé contribue aussi paradoxalement à les rendre inintelligibles dans le temps présent.

Bien que l'intuition d'un trouble dans la joie se soit rapidement imposée à ma recherche et ma propre participation dans la danse, j'ai seulement pris conscience de la positionnalité de sa politique après une rencontre, hors de la danse, qui s'est avérée déterminante. C'est peu avant ma présentation à la 36e Conférence annuelle de la *Society of Dance History Scholars* (SDHS)



à Trondheim en Norvège au printemps 2013, qu'une conversation avec Thomas DeFrantz, professeur à la Duke University, titulaire de la chaire des études africaines et américaines-américaines et alors président de la SDHS, m'a introduit à l'idée radicale de l'expérience située des émotions. Selon lui, une recherche sur le Lindy Hop contemporain se trouvait à une distance significative de toute considération de résistance politique, ou de plaisir et de joie, mettant au centre l'expérience noire. Cet échange avait alors considérablement questionné la direction de mon travail, pour réaliser que jusqu'à ce moment-là, je n'étais pas entièrement au clair avec ma propre positionnalité dans cette expérience, ni avec le décalage de point de vue sur l'appropriation culturelle du Lindy Hop et ses politiques de la joie. Son propos m'a directement renvoyé vers les écrits de bell hooks, notamment son analyse de la représentation raciale du Noir contenu dans le discours tenu par la chanteuse Madonna : la fascination, l'envie et l'admiration de cette dernière pour la culture noire, exprimée à plusieurs occurrences au cours de sa carrière. Ici, hooks problématise en particulier le point de vue du privilège blanc qui a le pouvoir d'apprécier et d'approprier la culture de résistance noire, tout en ignorant et restant à distance de l'objet de cette résistance : les systèmes d'oppression que les Africains-Américains continuent à subir, toujours aujourd'hui, au quotidien.

It is a sign of white privilege to be able to « see » blackness and black culture from a standpoint where only the rich culture of opposition black people have created in resistance marks and defines us. Such a perspective enables one to ignore white supremacist domination and the hurt it inflicts *via* oppression, exploitation, and everyday wounds and pains. *White folks who do not see Black pain never really understand the complexity of Black pleasure.* And it is no wonder then that when they attempt to imitate the joy in living which they see as the « essence » of soul and blackness, their cultural productions may have an air of sham and falseness that may titillate and even move white audiences yet leave many black folks cold. (emphase personnelle (hooks, 1992 : 158))

### **5.2.2 Appropriation culturelle et racialisée du Lindy Hop et des danses Jazz**

Les notions de joie et de créativité, de liberté et de résistance, sont « appropriées » par les discours progressistes tout en dissociant systématiquement ces expressions de leurs lieux d'énonciation, de leur contexte socioculturel et politique, des objets et conditions qui forcent cette émancipation par nécessité. La culture peut exister pour elle-même. Les discussions qui ont néanmoins fait l'objet de débats ouverts et féconds sur les réseaux sociaux concernent souvent les problèmes raciaux inhérents à la performance de l'« imitation » dans les nombreux

actes d'hommage des danseurs contemporains, et particulièrement dans la reproduction de scènes cinématographiques mythiques ou de chansons liées à la condition noire. En effet, et quasi inévitablement, l'appréciation et l'admiration de la culture africaine-américaine et des danseurs originaux ont été l'occasion de représentations littérales et non sélectives des mises en scène racistes de l'industrie du divertissement de l'époque<sup>140</sup>. Lors des championnats européens de danses Swing (ESDC) à Barcelone en 2011<sup>141</sup>, le couple de professionnels américains avait reproduit une scène du film *A Day at the Race* (Wood, 1937), où le danseur, au corps svelte et athlétique, portait un *fatsuit* — une salopette rembourrée pour paraître dans la corpulence du danseur de référence — et empruntait, en plus de la chorégraphie, les grimaces hilares et la gestuelle grotesque imposées aux artistes noirs<sup>142</sup> de l'époque. En 2013 dans les mêmes championnats tenus cette fois à Londres, une danseuse russe interprétait la chanson « Four Women »<sup>143</sup> de Nina Simone<sup>144</sup>, avec de la peinture dorée appliquée sur son corps partiellement dénudé. Bien que sa performance ait été extrêmement bien reçue sur le site, la vidéo a provoqué un débat sur plus d'une semaine sur les réseaux sociaux, particulièrement en Amérique du Nord, sachant que cette performance suivait une autre performance polémique par la même danseuse qui, deux ans plus tôt, portait le maquillage traditionnel des théâtres de ménestrel raciaux, le *blackface*<sup>145</sup>. Aux Championnats

---

<sup>140</sup> Pour une étude approfondie de ces mises en scène et représentations racialisées et différentielles des danses noires et des artistes dans les films hollywoodiens, voir : Sean GRIFFIN. « The Gang's All Here : Generic versus Racial Integration in the 1940s Musical », *Cinema Journal*, vol. 42, n° 1, 2002, p. 21-45.

<sup>141</sup> « ESDC 2011 - Lindy Hop Classic (Dax & Sarah) » *European Swing Dance Championships*, mis à jour le 17/06/2011, < <https://youtu.be/Pkey9Hur8cg> >, consulté le 04/01/2017.

<sup>142</sup> Ces représentations participent de la construction caricaturale et raciste de la négritude développée dès le XIXe siècle en Amérique du Nord et en Europe. Les enfants noirs, les femmes noires et les hommes noirs avaient chacun leurs prototypes, comme les Pickaninnies (Topsy, Farina, Buckwheat, Sunshine Sammy, Stymie, Little Black Sambo, Pippin ou Pip), Golliwog ; les Mammy, Jezebel, Sapphire ; ou les Mandingo, chacun avec leurs propres nuances et leur propre masque (attitude, mimiques, accents, costumes...). Aujourd'hui, les figures contemporaines courantes sont la *Welfare Queen*, la *Angry Black Woman*, le *Drug Dealer*, le *Magical Negro*...

<sup>143</sup> La chanson « Four Women », écrite et composée par Nina Simone et produite en 1966 raconte l'histoire de quatre femmes archétypales africaine-américaines, pour parler des injustices et des conséquences durables de l'esclavage.

<sup>144</sup> « Ksenia Parkhatskaya "Four Women" ESDC 2013 - Jazz Roots Showcase » *European Swing Dance Championships*, mis à jour le 28/10/2013, < [https://youtu.be/dUkt\\_mDLQOc](https://youtu.be/dUkt_mDLQOc) >, consulté le 04/01/2017.

<sup>145</sup> Le *blackface* était un costume et un maquillage porté par des comédiens blancs comme noirs, en particulier dans les théâtres de ménestrels raciaux (*minstrel shows*) du XIXe siècle et du début du XXe siècle aux États-Unis, pour représenter une caricature du « Noir », par des traits physiques et des traits de comportement formant le stéréotype racial. Le personnage représenté par la danseuse Ksenia Parkhatskaya est décrit comme un ramoneur-voleur à la tire, inspiré de *Oliver Twist*. Toutefois, il est difficile de comprendre le détail des yeux et du

internationaux de Lindy Hop (ILHC) à Arlington, VA en 2016, une troupe de danseurs suédois avait inconsciemment choisi une chanson aux paroles racistes, qui a été éditée par les organisateurs des championnats pour la diffusion de la performance sur YouTube. La célèbre séquence du film *Hellzapoppin* a été répliquée à de nombreuses occasions et par divers groupes de diverses localités dans les mêmes costumes de domestiques. Dans des contextes plus restreints, comme les cours de danse, l'enseignement du Cakewalk au HDC aurait donné lieu à l'orchestration d'une mise en scène littérale et non problématisée d'un groupe d'étudiants dansant dans le rôle des esclaves, et l'autre groupe, dans celui des maîtres d'esclaves<sup>146</sup>. Les clips de danse incluant des personnages en *blackface* y ont d'ailleurs longtemps été diffusés sans mise en contexte critique, et l'utilisation du *blackface* pour une performance y avait encore été envisagée en 2016 (Barnes et Swift, 2017). À Montréal, certains enseignants démontraient les origines « africaines » du Lindy Hop par une posture dite athlétique et « ancrée dans le sol », une démonstration stéréotypée et généralement basée sur aucune connaissance culturelle et pratique des multiples traditions de mouvement africaines. Sans entrer dans les détails, les nuances (intersectionnelles) et les contextes de chacun de ces exemples, on peut rapidement se rendre compte de la facilité avec laquelle l'interprétation et la reproduction des danses Jazz — et de l'expression joyeuse et décontextualisée de leurs interprètes originaux — dans les conditions contemporaines de leur réalisation, peuvent constamment tomber dans les travers d'une représentation profondément racialisée.

Cette banalisation répétée des legs racistes de la culture du Jazz et leur recréation questionne en effet ce désir d'« authenticité » qui relève d'une vérité construite et circonscrite par un cadre de référence situé, généralement dominant et blanc. Ce désir était aussi à la source des performances des ménestrels blancs du XIXe et XXe siècle dans leur interprétation caricaturale de la culture ou de la psychologie « noire ». Les « intentions » d'appréciation et de respect relèvent d'une innocence problématique dans un contexte où la blancheur des acteurs est rarement interrogée et se reproduit dans un privilège sans réserve. En Europe ou au

---

contour des lèvres au seul portrait d'un ramoneur, tant il se conforme au maquillage du *blackface*. Lors du débat de 2013, la vidéo de cette représentation avait été momentanément supprimée de YouTube. Elle est à nouveau disponible sur ce lien : « "Pickpocket" by Ksenia Parkhatskaya at MOST 2011 » *Ksenia Parkhatskaya*, mis à jour le 01/01/2013, < <https://www.youtube.com/watch?v=ALqLB3QCanI> >, consulté le 04/01/2017.

<sup>146</sup> Anecdote rapportée.

Québec, ces pratiques et cette ignorance sont souvent justifiés par des propos du type : « nous n'avons pas le même passé esclavagiste que les États-Unis » pour prétendre l'innocence de présentations publiques en *blackface*<sup>147</sup> (voire de représentations orientalistes et coloniales qu'on abordera dans le chapitre suivant). Un propos souvent inattentif à l'histoire coloniale et au racisme de leur propre pays<sup>148</sup>. Cette universalité blanche est d'ailleurs ainsi décrite dans les notes non publiées de Mura Dehn. Le personnage au visage noir, représentatif de l'étranger et du vilain, est une tradition bien présente dans l'imagerie folklorique de l'Europe :

[The blackface character] is closely woven into the folklore and more so into the folk entertainment. He appears on the podium of fairs and carnivals and in the puppet shows. He is a member of all European countries, even of faraway Russia: a Blackamoor, a devil, a harlequin, a minstrel man, a Tambo and Bones. He never identifies himself with any nationality, but he thoroughly knows the ways of each people... [H]e is at home but he is not one of them. For a people to choose and to retain as part of their national folklore a stranger, especially if he is also of a different color, is of great significance. This character must represent something meaningful and vital to the people. He always adds spice to the situation. Throughout different countries and different centuries he remains recognizably the same, although he always appears in a different guise. He is black. He has African features. He is extremely nimble and adroit physically. He may be bawdy or insolent. ... He represents something desirable and forbidden. ... He is the embodiment of an appetite

---

<sup>147</sup> Sur l'histoire du *blackface* au Canada, voir : Cheryl THOMPSON. « "Come One, Come All" : Blackface Minstrelsy as a Canadian Tradition and Early Form of Popular Culture », dans Nelson (dir.), *Towards an African-Canadian Art History: Art, Memory, and Resistance*, Concord, ON, Captus Press, (à paraître). Plusieurs occurrences ont eu lieu dans des actualités récentes de Montréal (bien que l'usage du *blackface* au Québec ne soit pas une pratique nouvelle) : en 2011 au HEC Montréal, un groupe d'étudiants se sont costumés en coureurs jamaïcains, avec de la peinture noire sur le corps : « Montreal university students don blackface », CBC News, 15/09/2011, <http://www.cbc.ca/news/canada/montreal/montreal-university-students-don-blackface-1.1113695> (page consultée le 12/03/2017) ; en 2013, un présentateur télévisé, Mario Jean, porte du maquillage noir et une perruque afro pour personnifier le comédien Boucar Diouf : Nydia Dauphin, « Why The Hell Are Quebec Comedians Wearing Blackface? », The Huffington Post, 16/05/2013, [http://www.huffingtonpost.ca/nydia-dauphin/blackface-in-quebec\\_b\\_3276801.html](http://www.huffingtonpost.ca/nydia-dauphin/blackface-in-quebec_b_3276801.html) (page consultée le 12/03/2017) ; en 2014, une production annuelle de fin de saison produite au Théâtre du Rideau Vert, « Revue et Corrigée », a mis en scène un personnage au visage peint de noir, faisant le portrait d'un sportif local : « P.K. Subban blackface in Théâtre du Rideau Vert play deemed offensive by some », CBC News, 21/12/2014, <http://www.cbc.ca/news/canada/montreal/p-k-subban-blackface-in-théâtre-du-rideau-vert-play-deemed-offensive-by-some-1.2880720> (page consultée le 12/03/2017)

<sup>148</sup> L'Angleterre, la France, les Pays-Bas, le Portugal, l'Espagne ont été les cinq pays européens à s'enrichir le plus sur la traite négrière dès le XVe siècle. Les stéréotypes raciaux sont toujours prévalents aujourd'hui. Sur l'esclavage en Nouvelle-France (Québec), voir : Marcel TRUDEL. *Deux siècles d'esclavage au Québec*, Montréal, Bibliothèque québécoise, [1960] 2009. Pour ne citer qu'un exemple d'un produit du passé colonial consommé quotidiennement par les générations actuelles de danseurs français : le slogan et l'image « Y'a Bon Banania » de la marque de produits chocolatés « Banania » est resté en vigueur jusqu'en 2006, diffusant un stéréotype racial du « tirailleur sénégalais » dans une caricature traditionnelle et infantilissante du colonisé africain, remarquablement semblable à la caricature « happy-go-lucky » du noir américain réduit en esclavage, dont le masque du *blackface* est inspiré.

for life. The Caucasian actors finally claimed him. With time his color fades, his origin is forgotten, he becomes white. ((Dehn, N.d., n.p.-b) citée par (Dixon Gottschild, 1996 : 87))

### **5.2.3 Discours analytiques dominants des débats sur l'appropriation culturelle et la démographie de la scène culturelle**

En réaction à la performance controversée de 2011, la sociologue et danseuse américaine, Lisa Wade, résume bien le point de vue « éduqué » — mais finalement limité — de l'appropriation/appréciation culturelle du Lindy Hop. Comme la majorité des analyses publiques accumulées au cours de ce terrain, celle-ci ne parvient pas à intégrer les critiques pourtant sonores — et dérangeantes — des points de vue dissonants de danseurs noirs présents dans la scène. Elle écrit sur le blog de « Sociological Images » :

Though Lindy Hop was invented by African Americans, Lindy Hoppers today are primarily white. These contemporary dancers look to old movie clips of famous black dancers as inspiration. And this is where things get interesting: The old clips feature profoundly talented black dancers, but the context in which they are dancing is important. Professional black musicians, choreographers, and dancers had to make the same concessions that other black entertainers at the time made. That is, they were required to capitulate to white producers and directors who presented black people to white audiences. These movies portrayed black people in ways that white people were comfortable with: blacks were musical, entertaining, athletic (even animalistic), outrageous (even wild), not-so-smart, happy-go-lucky, etc.

So what we see in the old clips that contemporary Lindy Hoppers idolize is not a pure manifestation of Lindy Hop, but a manifestation of the dance infused by racism. While Lindy Hoppers today look at those old clips with nothing short of reverence, they are mostly naive to the fact that the dancing they are emulating was a product made to confirm white people's beliefs about black people.

...

So we have a set of (mostly) white dancers who (mostly) naively and (always) wholeheartedly emulate a set of black dancers whose performances, now 70 to 80 years old, were produced for mostly white audiences and adjusted according to the racial ethos of the time. On the one hand, it's neat that the dance is still alive; it's wonderful to see it embodied, and with so much enthusiasm, so many years later. And certainly no ill will can be fairly attributed to today's dancers. On the other hand, it's troubling that the dance was appropriated then (for white audiences) and that it is that appropriation that lives on (for mostly white dancers). Then again, without those dancers, there would likely be no revival at all. And without those clips, however imperfect, the dance might have remained in obscurity, lost with the bodies of the original dancers. (Wade, 2011b)

Cette analyse, comme les discussions publiques sur l'appropriation culturelle de la danse et sur sa racialisation, se limite souvent à des considérations « en surface », sur la représentation de la danse, sur la « consommation responsable et respectueuse » de sa culture, voire sur l'absence visible de danseurs noirs aux États-Unis et dans la communauté internationale :

« Why so few? » (Tacomatony, 2005). Le temps est scindé en « alors »/« maintenant », dans l'affirmation prise pour acquise d'une discontinuité culturelle — par le constat manifeste d'un engagement massif et majoritaire d'une population non noire d'une part, mais aussi par la non-problématisation d'un racisme contemporain d'autre part. Ces questions et ces réponses sont données sans consultation de danseurs noirs — et avec la rare participation de certains d'entre eux —, formant des « théories » formulées en termes de « eux »/« nous », maintenant la présence noire dans une forme de distance représentative. Mandi Gould, membre de l'organisation du *Frankie Manning Foundation*, résume l'opinion consensuelle la plus répandue sur cette dernière question.

It's a very good question, and actually, I don't have a particularly good answer. I've heard a lot of theories. If anyone here has anything, you're welcome to raise your hand, too. I know that, generally a lot of people, including some of the Black or African-American dancers who do Lindy Hop, some of the few, feel that that community was so much a part of building Lindy Hop when it was a new dance, as well as the music—they were very dominant in the music community—and that they kept moving forward, and that the rest of us just got stuck in the past, a little bit, and that we're so fascinated with that time period, while they're continuing to move forward. They're not as interested in...in preserving something. (Mandi Gould, (Westerlund et al., 10/07/2012))

Les Noirs seraient des innovateurs tournés vers le futur et désintéressés par leur histoire alors que les danseurs actuels, non noirs, sont des mémorialistes nostalgiques. Cette description située dresse à la fois le portrait de soi comme le portrait de l'autre, dans des nuances de fascination, d'essentialisation, de lieux communs et d'assignation. L'autodérision (« the rest of us just got stuck in the past »), souvent décrite aussi en termes de « nerd », de « geek », avec leur connotation soi-disant péjorative de passion excessive et d'expertise obsessionnelle, est aussi une marque de différenciation par catégorie économique et d'éducation supérieure. Les dichotomies se forment sur une polarisation des besoins et des instincts culturels entre d'un côté, la culture éduquée, l'apprentissage formel, la mémoire, la raison poussée à l'extrême, la cérébralité européeniste ; et de l'autre, la culture intuitive, l'émotion expressive, le ressenti, la force de la nature de la culture indigène (altérisée) (Hall, 1997b : 243). Un système symbolique défini par les représentants actuels de la culture du Lindy Hop, représentants de la majorité sociétale. Ces mêmes dichotomies étaient présentes sur les Plantations et permettaient une relative accalmie entre maîtres et esclaves, dans l'appréciation mutuelle et différenciée de la danse et de sa créativité. Dans l'apparence d'une

rencontre, l'humanité de chacun est caractérisée par sa valeur historique, celle de la civilisation mesurée et gouvernante (les danses européennes), et celle de la nécessité créative et pulsionnelle de l'être sans histoire (les danses africaines). La valorisation de l'art reste fondamentalement essentialisée.

Dans cette même conversation tenue lors d'un panel public au HDC, Lennart Westerlund apporte un point de vue sur une possible rupture politique et culturelle pré/post mouvement des droits civiques :

I don't know. I mean, there might be some real reason for it, of course. One is that, of course, in the '60s when the African Americans finally got all their rights in America, then sometimes, I think, people of that generation and after had a tendency to look down upon people that had been around in the '20s, '30s, sometimes even calling them Uncle Toms and all those kind of negative things, so maybe that was a negative tradition at the time. And maybe that led to that very few younger African-American was even interested... (Lennart Westerlund, (Westerlund et al., 10/07/2012))

Dans ce cas, la division nous/eux se forme sur une extériorité au contexte politique, dans une montée en généralité de la forme de relation d'une population à son histoire et à sa généalogie sociales. Bien que ces explications puissent avoir une dimension sociologique réelle, et être appropriées et mentionnées par des danseurs africains-américains sur les forums de discussion en ligne, l'étendue des points de vue situés dans la spécificité de l'expérience noire est beaucoup plus hétérogène, complexe et invisible au système de référence dominant.

#### **5.2.4 Réponses situées de danseurs noirs**

Dans une discussion tenue dans le forum populaire en ligne *Yehoodi* entre 2005 et 2006 sur le thème « Why so few [African Americans]? », un danseur auto-identifié comme Africain-Américain décrit sa relation à la culture du Swing, dans une expérience de transmission intergénérationnelle :

As an African-American what got me into dancing swing was the original emphasis on actually dancing to swing era music. Some of my mom's relatives played in some of the famous black big bands back then. I can recall more African-Americans being regulars when the swing revival blossomed in L.A.-even if it was « underground ». (« Sleepy », commentaire 17/02/2005, (Tacomatony, 2005))

Dans la même discussion, une autre danseuse auto-identifiée comme Africaine-Américaine, une personnalité importante de la scène actuelle et organisatrice du ILHC mentionné plus tôt,

Tena Morales (sous le pseudonyme « Texas Toast »), apporte son point de vue sur l'absence de Noirs dans la scène de Lindy Hop aux États-Unis. La richesse des détails socioculturels de sa description mérite la retranscription intégrale de son commentaire :

I grew up learning to Fast Dance from my parents. Swing is still alive in many cities across America amongst Black people. It is just now done to R&B music. Just as most Black people you encounter are not aware of Lindy Hop, neither are LindyHoppers aware of the vastness of Fast Dance. There are dances and clubs all across America with competitions and the like. It is a much bigger national scene than Lindy. And yes they do travel to different events just like we do, and yes there are all different flavors of the dance making it difficult at times to dance with someone not from your particular style. In Dallas it's Swingout, Houston-Swingout & Two Step, DC Hand dancing, Chicago-Steppin and in other locations it is also known as Bop, New Bop, Offtime, etc. I started Lindy Hop in 1996 or 97 after my sister pestered me into coming to Glen Echo Park in Maryland to see a Big Band. Like most Blacks I had absolutely NO desire to see such a band or swing dancing as I did not like the music. I used to be a Hip-Hop instructor back in the day and KNEW I would hate it. Long story short I fell in love with the dance immediately. Mainly because I thought tandem-charleston (didn't know what it was called at the time) was cool and wanted to learn how to do it. I later developed an appreciation for the music.

Why don't we (Blacks) want to do LindyHop? In my opinion most will not be attracted to: 1. Music -Most will want to hear R&B 2. Clothing 99 of Blacks will want to dress up for anything they PAY MONEY to go to. Even if it is a ghetto HipHop club where they allow tennis shoes, (most Black clubs don't) those 150 tennis shoes will be cleaned with a toothbrush and gleaming! Even if to the outside predominately White world the fashions are ghetto fabulous, you can bet that outfit has been dry cleaned and pressed before going out. The average LindyHop event with its various stages of looking like a bunch of homeless people will not appeal. 3. The Dance itself Most LindyHoppers are not proficient enough for Blacks to say I want to do that when they see them. It is only when, on rare occasions they get to see some of our top LindyHop talent that they will even show the slightest interest. We tend to respect a smoothness and coolness that most LindyHoppers do not possess. But show them a Peter Strom or Skye<sup>149</sup> and then they will come up and give compliments and ask what step they are doing or how to do it. And mind you it has nothing to do with color, just whether or not you can dance in their opinion. 4. Un-Coolness Factor A bunch of dorky (God love em) White people running around looking homeless, contemplating Goodman Vs. Basie<sup>150</sup> just does not say Cool. For these reasons I think you see more Blacks gravitating and being influenced by West Coast Swing<sup>151</sup>. They play R&B, they dress up for events and the dance is smoother in nature. (« Texas Toast », commentaire 22/07/2006 (Tacomatony, 2005))

---

<sup>149</sup> Peter Ström et Skye Humphries sont deux danseurs américains reconnus de la scène de Lindy Hop internationale.

<sup>150</sup> La référence concerne les chefs d'orchestre de *Big Band* de Swing, Benny Goodman et Count Basie.

<sup>151</sup> Le West Coast Swing est une danse de couple dérivée du Lindy Hop dont le style s'est transformé pour s'adapter à des musiques contemporaines. Les réseaux de danseurs de Lindy Hop et de West Coast Swing ont partagé des festivals communs. Ils s'influencent de façon réciproque, tout en alimentant une rivalité identitaire.



La description de Morales déconstruit et déplace radicalement le système de référence majoritaire pour introduire des catégorisations propres (« coolness », « smoothness », « whether or not you can dance in their opinion »), un système de valeurs inversé (« outfits dry cleaned and pressed »/« homeless ») et une autodéfinition et resignification de concepts racialement connotés (ex. : « ghetto fabulous »), qui suit le mouvement culturel « Black is Beautiful » des années 1960. Elle permet aussi de mettre à nouveau en évidence la ségrégation culturelle réciproque et située des « danses Swing », où la « préservation » d'une tradition a lieu par des moyens qui questionnent les catégories de références.

Pour Morales, « swing is still alive in many cities across America amongst Black people ». En plus d'organiser les Championnats internationaux de Lindy Hop à Arlington, MA, elle organise également les *International Swing Dance Championships* (ISDC) à Houston, TX, qui rassemble principalement des danseurs africains-américains. Le Lindy Hop a donné naissance à plusieurs styles de danses de couple qui se sont développées sur de la musique RnB avec des spécificités locales, dans diverses villes et régions américaines. Certaines vidéos de promotion de ces danses montrent que leurs praticiens revendiquent une parenté directe avec les danses Jazz. La mémoire collective a été « préservée » dans une habileté (*proficient*) et une qualité (*smooth*) de danse, dans une transmission sociale qui s'est en effet distancée de sa musique « originale », le « Swing » de Count Basie et Benny Goodman, pour adopter un genre musical plus actuel. Dans ce contexte, l'« absence des Noirs » dans les scènes de Lindy Hop n'est toutefois un « problème » que pour les danseurs de Lindy Hop qui se préoccupent de l'authenticité historique de leur danse, et pour les Anciens qui souhaitent voir une jeune génération de danseurs de leur communauté culturelle adopter la danse qu'ils ont créée telle qu'ils l'avaient créée. La discussion « Why So Few » avait été initiée par une danseuse de Lindy Hop de Seattle, WA qui avait présenté une conférence sur la danse dans le cadre de son cursus universitaire et avait été confrontée aux questions de son audience :

If Lindy Hop was invented by African Americans, was influenced heavily by African dancing, and is rooted in African American Culture, then why are a majority of dancers today non-African American? I was unable to give any reasons and still find myself seeking an answer to this question. (Tacomatony, 2005)

Le contexte académique de cette question (et de cette thèse par ailleurs — qui pourraient être qualifié de nerd/geek), est l'expression d'une volonté de savoir dont on peut en effet

questionner les ambitions. L'actualisation d'une culture par volonté de reproduction et de répétition historique peine à rejoindre les intérêts d'une population plus large. Pour Morales, il s'agit d'attractivité (*appeal*). Une danse existe par ses danseurs (« show them a Peter Strom or Skye ») et par sa culture (« A bunch of dorky (God love em) White people running around looking homeless, contemplating Goodman Vs. Basie just does not say Cool. »). Les divers points de vue « académiques » sur la danse en termes de vrai/faux, d'authentique/inauthentique, d'exécution précise/erronée fait d'ailleurs l'objet d'incompréhension et de critique de la part de certains danseurs africains-américains. La volonté d'expertise, de précision historique et de définition de ce qui est ou n'est pas la danse va au détriment de l'hospitalité et de l'ouverture de la culture.

I too often worry that Lindy Hop belongs more to academia than to art these days; full of nevers and don'ts and an emphasis on accurate execution rather than expression, debates about what constitutes Lindy Hop and what doesn't... Old-timer friend of mine has said that the dance today is made for educated people, but it wasn't always this way. (Sara Deckard, Facebook, 2016)<sup>152</sup>

En ce sens, le Lindy Hop actuel n'est plus la même danse qu'elle était à Harlem pour des raisons évidentes (de contexte, d'historicité, de politique, de démographie...), mais cette obsession et cette « perte » imaginée n'a de pertinence que pour une partie de la population. La question raciale, notamment, est régulièrement évacuée par les danseurs noirs eux-mêmes pour recentrer l'objet de pratique dans la danse elle-même (« And mind you it has nothing to do with color, just whether or not you can dance in their opinion. »). La représentation mise en avant par la culture contemporaine construite autour de la « résurgence du Lindy Hop », de sa « joie » manifeste et supposément universelle, apparaît dans une représentation culturellement localisée et spécifique.

---

<sup>152</sup> Sara Deckard, commentaire à une publication publique de Anaïs Sékiné à propos du podcast « Swing Dance: Art or What? », From The Top Podcast, de IG HOP, 26/11/2016, Facebook, 27/11/2016 <https://www.facebook.com/anais.sekine/posts/10153863301841213> (page consultée le 27/11/2016)

## 5.3 Interlude nécessaire sur la double conscience du cercle de la danse

Avant d'aborder la critique des *killjoy* du Lindy Hop, on s'attardera par une réflexion autour du « cercle de la danse » de Fanon (Fanon, [1961] 1997), comme métaphore d'une tradition, mais aussi d'une révision de la connaissance de la modernité à partir d'une « éthique de la liberté ». Le cercle de la danse de Fanon, ainsi que les figures *killjoy* du Lindy Hop permettront également de poser plus fondamentalement le cadre théorique de l'appropriation culturelle, dans les problématiques propres de la modernité et de l'impérialisme occidental.

### 5.3.1 Le cercle de la danse, condition de liberté

The circle of the dance is a permissive circle: it protects and permits. [dance] may be deciphered, as in an open book, [as] the huge effort of a community to exorcise itself, to liberate itself, to explain itself. There are no limits - inside the circle. ((Fanon, [1961] 1997) cité par (DeFrantz, 2000 : 130))

Pour Thomas DeFrantz, profondément influencé par la pensée de Paul Gilroy, la danse « noire » et la culture « noire » existent comme réalité corporelle et existentielle. La danse et la culture peuvent être apprises et ne se limitent pas à un essentialisme de l'identité. Mais ces formes d'expression traduisent une expérience de la diaspora noire, centrée sur une identité, une conscience collective, jamais restreintes, toujours changeantes et cohérentes. Ces cultures se sont construites à l'intérieur d'un cercle de la danse (de la musique, des activités pratiques, « d'un langage, de gestes, de signes corporels, de désirs » (Gilroy, [1993] 2010 : 151)), où, dit DeFrantz, « my body understands how to be inside and a part of the circle that protects and permits. » (DeFrantz, 2000 : 130). Dans le cercle, les individus sont reliés par des interactions interpersonnelles, créant ensemble une communauté d'égaux se soutenant les uns les autres, par la danse, par l'encouragement, par l'entente tacite d'un monde sémiologique partagé.

The definition of participation is not based on whether or not someone is actually dancing, but on shared knowledge of the movement repertoire and performance genres and the resulting active understanding of movement artistry and significance. (Friedland, 1983 : 33)

Ce cercle est défini par sa capacité à « protéger » et à « permettre », dans une intimité faisant place à une liberté qui n'existe pas dans l'espace public majoritaire. À l'extérieur du cercle, l'individu est contraint de porter un masque, de jouer un double jeu, de *survivre* dans

une double-conscience, « one in which Black women ‘become familiar with the language and manners of the oppressor, even sometimes adopting them for some illusion of protection’ (Lorde, [1984] 2007 : 114), while hiding a self-defined standpoint from the prying eyes of dominant groups. » (Collins, [1990] 2009 : 107). Ce cercle relève de l’idée de la « double conscience » développée par W.E.B. Du Bois et reprise par Paul Gilroy et Patricia Hill Collins, où la conscience minoritaire est nourri d’un double existentialisme, d’un double regard, conditionné par une identité sociale située dans une expérience d’oppression.

C’est une sensation bizarre, cette conscience dédoublée, ce sentiment de constamment se regarder par les yeux d’un autre, de mesurer son âme à l’aune d’un monde qui vous considère comme un spectacle, avec un amusement teinté de pitié méprisante. Chacun sent constamment sa nature double — un Américain, un Noir ; deux âmes, deux pensées, deux luttes irréconciliables, deux idéaux en guerre dans un seul corps noir, que seule sa force inébranlable prévient de la déchirure. (Du Bois, [1903] 2007 : 11)

Le Noir est défini comme n’étant pas blanc, le plaçant à la fois à l’intérieur et à l’extérieur du conformisme social. Le concept de *mimicry*, théorisé par le penseur du postcolonialisme Homi Bhabha, illustre une autre condition du syncrétisme à l’origine des premières danses sociales américaines. Le mimétisme ambivalent de la personne réduite en esclavage, défiant la fixité de sa différence, reproduit la danse des maîtres « as a subject of a difference that is almost the same but not quite » (Bhabha, 1994 : 86). Le trouble du *mimicry* est dans la performance du rapport de pouvoir. D’un premier regard, il démontre la vérité attendue des limites de la similitude et l’évidence de l’étrangeté. Mais l’imitation éveille une incertitude du degré de proximité et de différence, et introduit une *différance* derridienne, une fuite, une incertitude, une forme d’agentivité. Notamment, l’ambivalence révélée par l’imitation des danses de sociétés européennes contient en germe le potentiel de transformation du pouvoir de signification. L’exemple le plus cité sans doute de cette agentivité du colonisé est celui du Cake Walk. Les maîtres y voyaient avec amusement — et crédulité<sup>153</sup> — une tentative naïve de mimétisme de la part de leurs esclaves. La compétition récréative du Cake Walk, la

---

<sup>153</sup> Jean et Marshall Stearns ajoutent : « Maybe the point was not missed. What exactly could the masters do about it? Any reprimand would be an admission that they saw themselves in the dance, and they would be the only ones—apparently—to whom such a notion had occurred. » (STEARNS et STEARNS, *Jazz Dance. The Story of American Vernacular Dance*, p. 22.

« démarche du gâteau », promettait une récompense — le gâteau<sup>154</sup> — à celui qui, à l'insu des maîtres, imiterait le plus fidèlement l'attitude guindée et prétentieuse de la société blanche. Dans *Jazz Dance*, l'acteur Leigh Whipper rapporte un témoignage édifiant de son ancienne nourrice à propos de ses expériences sur les plantations en Caroline du Sud dans les années 1840 :

« Us slaves watched white folks' parties, » she added, « where the guests danced a minuet and then paraded in a grand march, with the ladies and gentlemen going different ways and then meeting again, arm in arm, and marching down the center together. Then we'd do it too, *but we used to mock 'em*, every step. Sometimes the white folks noticed it, but they seemed to like it; I guess they thought we couldn't dance any better. » After a while she was taken from one plantation to another and entered in dancing contests with other slaves, while the owner wagered on the outcome with other owners. « I won a lot of times. Missy gave me a dress and my partner a suit. » (Extraits d'une entrevue avec Leigh Whipper [1960] cité par (Stearns et Stearns, [1968] 1994 : 22))

L'irrévérence sophistiquée du Cake Walk a produit, ironiquement, un engouement sans pareil depuis les États du Sud et dans l'ensemble des États-Unis du XIXe siècle. Il a longtemps constitué un favori sur les scènes des théâtres raciaux (*minstrel show*) et les spectacles itinérants de la deuxième moitié du XIXe siècle. La danse des dominants est imitée, parodiée, perturbée par un langage rythmique et un mode de participation sociale inconnu des maîtres. Elle est redéfinie par une altérité insaisissable et par la naissance d'une politique de la transfiguration (Gilroy, [1993] 2010 : 64). Nadine George-Graves apporte toutefois un contraste à cette apparente agentivité et fait une analyse fine de l'ambivalence du *mimicry* dans la politique raciale de classe qui se négociait dans la performance de ces danses (George-Graves, 2009 : 62). Les contredanses anglaises, les quadrilles françaises ou les rondes à seize figures, souvent apprises par observation par les esclaves, véhiculaient des valeurs de statuts et de classes, mettant en œuvre une politique de respectabilité des maîtres intériorisée par les esclaves eux-mêmes pour se distinguer des autres esclaves et jouer le jeu du rang qui leur était octroyé. Simultanément, leur partage et diffusion sur les plantations, et plus tard dans les clubs et *jook joints*, ont conduit à une réinterprétation de leur forme par des traditions africaines.

---

<sup>154</sup> Par la suite, les propriétaires de différentes plantations organisaient à leur compte des compétitions entre leurs esclaves, faisant l'objet de paris lucratifs. Les bons danseurs parvenaient ainsi à obtenir des biens et privilèges, comme un vêtement propre.

### 5.3.2 Un cercle d'autodéfinition

Pour DeFrantz, comme pour la pensée féministe noire de Collins, l'espace public est un espace dominant, situé dans un système de référence qui ne reconnaît pas sa spécificité. La méprise arrogante du Blanc était de considérer l'émulation de l'esclave comme une tentative de civilisation. Cité par Jacqui Malone, le linguiste David Dalby décrit l'ironie de la condition de certains musiciens et poètes ouest-africains de grande qualité, réduits en esclavage et soumis à des propriétaires ignorants et incultes (Malone, 1996 : 37-38). Dans ce contexte, l'ignorance de l'homme blanc a été le lieu de la survivance de l'identité.

A display of the black body in (a public space; a white space; a Europeanist space) confers a responsibility onto the artist, who assumes « custodianship of the racial group's most intimate self-identity. The black body makes explicit the hidden links between blacks and helps to ground an oppositional aesthetic constituted around our phenotypical difference from "white" ideals of beauty and a concept of the body in motion which is the residue of our African cultures. » (Gilroy, 1993 : 246). This public space is outside the circle that protects and permits. (DeFrantz, 2000 : 131)

Le cercle est à l'intérieur de l'une de ces consciences, ou de cette double conscience insécable, dans un espace de synthèse où la dignité du Noir, de la personne réduite en esclavage, est entière et sans restriction. C'est un espace séparé, où le Noir apparaît libre et égal et gagne sa place comme individu, comme collectif et comme culture autodéfinie dans ses propres termes. La méprise occidentale du caractère synchroniquement séculier et sacré des pratiques traditionnelles africaines a permis de préserver dans la durée un espace de partage, de références communes à l'héritage africain, malgré les différences de provenances ethniques et géographiques des captifs du commerce triangulaire. À l'insu des propriétaires d'esclaves, le rythme et la danse sont devenus les lieux privilégiés de ce maintien identitaire, actualisant à la fois une continuité collective et une discontinuité historique avec le lieu des origines. D'après p. Sterling Stuckey, la danse était la forme artistique la plus difficile à effacer de la mémoire de l'asservi, en partie parce qu'elle pouvait se pratiquer dans le silence et la solitude (Stuckey, 2002 : 41). La détermination à danser malgré le risque du châtement a donné lieu à une resignification du corps et de son rôle social et spirituel dans les cultures diasporiques et improvisées des populations déportées (DeFrantz, 2002 : 45, Gilroy, [1993] 2010, Hazzard-Donald, 2011). La rencontre de l'Europe et de l'Afrique, bien loin de la représentation simplificatrice du *melting pot*, est une rencontre coloniale, où la danse et la musique négocient

des lieux de fracture dans la relation de pouvoir et de dépendance entre le maître et l'esclave. La violence de l'esclavage a posé les jalons d'une mémoire collective reformulée, reconstituant les traces hybrides d'une tradition éclatée. En effet, dans les milieux populaires, ces danses sont devenues des axes d'expression, d'affirmation et de revendication identitaire. Les esclaves connaissaient toutes les danses, les quadrilles, les contredanses, les menuets, les polkas. Toute danse, quelle qu'elle soit, était matière à mettre en pratique l'expressivité africaine. La musique et la danse, accessibles et affranchies, étaient une place de liberté, un moyen d'expression du soi, de l'individu, de l'humanité. Selon Ellison :

For this, no literary explanation, no cultural analysis, no political slogans—indeed not even a high degree of social or political freedom—was required. For the art—the Blues, the spirituals, the Jazz, the dance—was what we had in place of freedom.

Acquérir la technique instrumentale du blanc était une manière d'exprimer leur propre sens de la vie :

Negro musicians have never, as a group, felt alienated from any music sounded within their hearing, and it is in my theory that it would be impossible to pinpoint the time when they were not shaping (...) the mainstream of American music. (Ellison et O'Meally, 2001 : 129)

Le cercle de la danse est le lieu où se jouent les conditions d'une démocratie qui renoue avec son hétérogénéité, son hybridité, sa transformation constante. Il ne s'ouvre à autrui qu'à la condition de cette liberté, une liberté qui ne peut être prise pour acquise, qui ne repose sur aucun système de référence extérieur au cercle. Une liberté où son universalité peut être définie dans son sens le plus noble, le moins iconique (qui ne peut pas se représenter) et le plus décentré.

C'est une sensation bizarre, cette conscience dédoublée, ce sentiment de constamment se regarder par les yeux d'un autre, de mesurer son âme à l'aune d'un monde qui vous considère comme un spectacle, avec un amusement teinté de pitié méprisante. Chacun sent constamment sa nature double — un Américain, un Noir ; deux âmes, deux pensées, deux luttes irréconciliables ; deux idéaux en guerre dans un seul corps noir, que seule sa force inébranlable prévient de la déchirure. (Du Bois, [1903] 2007 : 11)

La culture est précisément le lieu de la contre-politique, rompant avec la séparation moderne dualiste entre l'art et la philosophie, entre l'esthétique et le politique, où la danse, la musique, préservent, transmettent, négocient des langages de résistance, de subversion, de continuité, de liberté, de citoyenneté et d'autonomie. Pour Gilroy, « Les schémas extrêmes de

communication définis par l'institution de la plantation nous forcent à reconnaître les ramifications antidiscursives et extralinguistiques du pouvoir à l'œuvre dans la formation des actes de communication. » (Gilroy, [1993] 2010 : 91). La performance (dansée, musicale, accentuée, actée...) a été une dynamique d'hyper visibilité et d'oubli, d'inconscient, de secret. L'expérience noire ne se limite évidemment pas à la performance, et relève aussi de ce que Patricia Williams appelle « la pantomime de la race » (Williams, 1998 : 17), où « vivre la condition noire » construit une connaissance matérielle d'existence. Les recherches africanistes de la danse américaine démontrent tous l'importance de la *performance* noire comme un processus par lequel les corps sont investis de signification sociale (DeFrantz et Gonzalez, 2014), et où la performance est aussi le lieu de la lutte pour la signification contre et à travers des systèmes d'oppression : « to read blackness as merely “playful” is to fall into a willful denial of what it means to live “black.” » (Walcott, 1997 : 25)<sup>155</sup>.

La sémiologie corporelle de la danse, des arts expressifs, parce qu'elle n'est pas écrite, est moins contrôlable :

Il n'y a rien de nouveau à affirmer que pour nous la musique, le geste, la danse sont des modes de communication tout aussi importants que l'art de la parole. C'est par cette portée pratique que nous sommes d'abord sortis des plantations ; c'est à partir de cette oralité qu'il faut structurer l'expression politique de nos cultures. ((Glissant, 1981 : 462) cité par (Gilroy, [1993] 2010 : 115))

La transmission orale ne supporte pas le phénomène de massification de la culture, et l'appropriation des cultures noires relève plus souvent d'une mésappropriation de leurs cadres de références, des éléments constitutifs de leur tradition (tels que la polyrythmie, le « call and response », l'improvisation...). Selon l'ethnomusicologue, John Blacking, particulièrement intéressé par les traditions culturelles orales, la structure des danses et musiques africaines se caractérisait par un principe protodémocratique. Monaghan et Dodson associent ce principe à la manière dont le Lindy Hop — et autres danses Jazz authentiques — ont été créés comme des danses inédites, issues de la fusion entre deux traditions disparates — européennes et africaines. Selon eux, l'africanité de la danse intègre les affluents européens sans les nier. La transmission orale canalise une forte conscience identitaire incorporée, tout en absorbant la

---

<sup>155</sup> Rinaldo Walcott s'est penché plus spécifiquement sur le cas des cultures noires canadiennes.



richesse culturelle de son environnement. Le principe protodémocratique africain synthétise à la fois une généalogie culturelle, une assimilation de l'environnement et une valorisation de l'expression individuelle. Il réalise la possibilité quasi utopique d'une pleine présence de l'unité et de l'altérité :

This deep structure of African music and dance is characterized by a proto-democratic principle of wanting to include as many independent voices or parts as possible, within a strong aesthetic culture: the more dancers taking part, the better; the more musicians taking part the better; the more independence of the individual elements, while in harmony with the whole, the better. (Monaghan et Dodson, 2001 : 223)

L'oralité est aussi un mode de préservation, de ne jamais se laisser complètement « manger par l'autre », où ne pas dire, ne pas laisser de trace appropriable, a été aussi un acte de résistance et de maintien d'un contrôle « dans le schéma trop étroit du dialogue secret et ethniquement codé. » (Gilroy, [1993] 2010 : 161). Néanmoins, l'hybridité constitutive de la culture de l'Atlantique noire doit demeurer, selon Gilroy, une réfutation de « toute interprétation simpliste (essentialiste ou anti-essentialiste) du rapport entre identité et non-identité raciales, authenticité traditionnelle et trahison populaire. » (Gilroy, [1993] 2010 : 147).

### **5.3.3 Un cercle de la danse résolument ouvert, mais situé**

Le cercle n'est pas exclusif ni limité. La danse noire n'est pas limitée au corps noir, et les danseurs noirs ne sont pas limités à produire de la danse noire, contrairement à la vision institutionnelle dominante et blanche (Dixon Gottschild, 1990)<sup>156</sup>.

Dans un documentaire réalisé pour le PBS en 1993, Norma Miller rappelle que le Lindy Hop est né à Harlem, et c'est à partir de cette position d'énonciation qu'il s'est propagé dans le monde, quel que soit son devenir contemporain :

---

<sup>156</sup> Dans son article « Black Dance and Dancers and the White Public » (1990), Dixon Gottschild questionne la qualification de « danse noire » donnée à l'œuvre de Alvin Ailey ou Arthur Mitchell. Elle commente à leur propos : « Black influences are one of the many influences in their works. However, both the Dance Theater of Harlem (DTH) and the Alvin Ailey American Dance Theater (AAADT) are considered Black dance companies by the White public. This is not only because the majority of performers in both groups are Black but also because, in general terms, the White public considers that, regardless of style, Black dance is what Black dancers do. This point of view is one major source of friction between Black dancers/choreographers and the White public, and it is double-edged. » (Brenda DIXON GOTTSCHILD. « Black Dance and Dancers and the White Public : A Prolegomenon to Problems of Definition », *Black American Literature Forum*, vol. 24, n° 1, 1990, p. 117-123.)

A lot of people wanted to do this dance. But, you see, we had an edge. We felt like we had an edge, and I think that's how we danced. This will be something you do not do better than we; I don't care who you are. We wanted our tempos fast and the White dancers didn't like that. So that was always—it was always a battle, because we didn't want them taking our dance. They had everything else so we couldn't allow them to take the Lindy Hop... I love the fact that the kids today want to do it, they want to know about it, they want to be part of our history. We sweated for that, we busted our butts to get that the way it was. And that's ours. We created it. It came out of the blood and sweat of Harlem. (Norma Miller, 1993 (Hancock, 2004 : 73))

Thomas DeFrantz et l'anthropologue, danseuse et chorégraphe Katherine Dunham poussent ce raisonnement plus loin. Pour eux, la participation au cercle de la danse doit relever d'une connaissance et compréhension approfondie du langage de la danse et d'une intention authentique, éloignée de toute motivation intéressée de « faire-valoir ».

*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 like Doug Elkins. But this reformation often inspires failures in readings, as audiences, dancers, and choreographers don't necessarily understand their relationship to the circle. (DeFrantz, 2000 : 132)*

And what of the white dancer dancing the Negro spiritual? : « I think she should if it is within her background and emotional understanding. (...) Some dancers, however, attempt them for the exotic, for publicity, *or to satisfy some vague longing to champion the oppressed.* Motives such as these speak for themselves. » (Katherine Dunham en dialogue avec Frederick L. Orme (Orme, [1938] 2005 : 193-194))

Pour eux, les fondations de la danse sont bien noires dans ses dimensions allégoriques, dans ses rapports spécifiques à l'histoire, et à la non-histoire, à la violence historique d'une ligne interrompue. Hors du cercle, l'aliénation était d'autant plus grande que, comme l'écrit le sociologue de l'esclavage Orlando Patterson, la subjectivité noire africaine-américaine a été privée de mythe des origines, d'authenticité culturelle, d'histoire originaire, condamnée à la dispersion. L'expérience des « ancêtres » est ancrée dans l'expérience de l'esclavage et du déracinement. Ainsi les « esclaves », les populations asservies et *réduites en esclavage*, ont été définis dans une absence d'identité et d'existence généalogique (Patterson, 1982). Stuart Hall rejoint son propos dans son analyse de la culture caribéenne :

La caractéristique de cette culture est manifestement le résultat de la fusion et du mélange complexe de différents éléments culturels africains, asiatiques et européens dans la fournaise de la société coloniale. L'« Afrique » présente dans cette partie du monde est ce que l'« Afrique » est devenue partout dans le Nouveau Monde. Elle est passée, en même temps que des éléments issus des cultures espagnoles, anglaises, françaises, hollandaises,

portugaises, indiennes, chinoises et libanaises, à travers le vortex violent du syncrétisme colonial, dans une hybridité concoctée au cœur même de la marmite coloniale. (Hall, 2007 : 249)

Cette formulation spécifique de cette division coloniale (entre maîtres et esclaves, civilisation et domestication de la sauvagerie) émerge avec la modernité, la naissance de la société civile, de l'État moderne et du capitalisme marchand puis industriel. Son historicité appartient au contexte d'une rationalité (à l'idée de progrès, de Raison, de la philosophie des Lumières) qui a donné naissance à l'idéologie impérialiste, à l'esclavage moderne, au racisme scientifique. La modernité, c'est l'instauration d'un régime de l'égalité dans un contexte historique de différenciation sociale extrême. Pour Gilroy, cette expérience d'oppression, l'esclavage, doit être prise en compte dans toute lecture de la modernité, du « projet des lumières » et de l'histoire intellectuelle de l'Occident, pour rompre avec une conception totalisante (universaliste) de l'expérience de la modernité. Cet universalisme continue selon lui à préserver et déplacer les hiérarchies raciales, plutôt qu'à les abolir, et assigne, particularise et restreint l'histoire de l'esclavage à une expérience noire au lieu de l'intégrer dans l'héritage éthique et intellectuel de l'Occident.

Pour Du Bois comme pour Gilroy et Hall, la dépendance et les antagonismes des points de vue entre maîtres et esclaves doivent être considérés dans leurs interpénétrations, leur coexistence et leur complexité, comme condition de conscience et de critique revendiquées par la philosophie des Lumières. C'est la réinstauration de l'hétérogène, la reconnaissance de la pluralité, non pas comme ontologie humaine de la pluralité de l'homme (telle que conceptualisé notamment par la sociologie de l'individu (Lahire, 1998)), mais comme impératif politique de la démocratie. Dans l'antinomie de l'appropriation culturelle, de la séduction de la différence, du fantasme de pouvoir « manger l'autre » (hooks, 1992 : 21), pour DeFrantz, ouvrir le cercle de la danse, c'est exposer la mascarade de la domination. C'est imposer la conscience de la souffrance infligée et de l'interdépendance de nos malheurs et de nos privilèges, et pleinement intégrer le point de vue des opprimés :

... If I must open the circle, I will deny you your expectations of comfort; I will make you mourn, or shout, or enraged that you might enter into dialogue with me; that you might close the circle. I will force you to presence that we might see each other across the footlights. (DeFrantz, 2000 : 131)

## 5.4 Profils « killjoy » et quête d'une nouvelle politique de la joie

Resisting by doing something that « is not expected » could not have occurred without Black women's long standing rejection of mummies, matriarchs, and other controlling images. When combined, these individual acts of resistance suggest that a distinctive, collective Black women's consciousness exists. (Collins, [1990] 2009 : 108)

Une critique politique fondamentale de l'appropriation culturelle existe au sein de la communauté de danseurs, et s'est articulée dans ce terrain de recherche à l'écoute du discours de sept femmes noires<sup>157</sup> plus ou moins isolées les unes des autres, participantes du HDC, d'âges, d'origine géographique (États-Unis, Grande-Bretagne, France) et de statuts variés dans la communauté internationale. Certains de leurs discours s'attachent à une forte admiration et identification à la figure de Frankie Manning, Norma Miller et Dawn Hampton. L'échantillon remarquablement réduit a été néanmoins exemplaire dans la possibilité de dresser un portrait en cohérence avec une politique féministe noire contemporaine. Leurs points de vue s'inscrivent dans le constat et dans la revendication d'une expression artistique (le Jazz, ses danses, le Lindy Hop) située dans l'expérience noire. Chacun de leur parcours et de leur posture critique démontre la singularité de leur position et leurs points de vue privilégiés de cette culture, qui les maintiennent dans une étrangeté certaine. « The existence of a self-defined Black women's standpoint using Black feminist epistemology call into question the content of what currently passes as truth and simultaneously challenges the process of arriving at that truth. » (Collins, [1990] 2009 : 290). Leurs discours sont peu visibles, peu entendus, parfois mécompris et mal-interprétés. Ils apparaissent ponctuellement, au détour d'un dialogue informel, dans des espaces publics, dans les panels de discussion de festivals de danse, sur le blog personnel d'une instructrice connue, dans une conférence publiée sur YouTube, ou encore dans leur participation à une recherche sociologique publiée (Hancock, 2013). Par de multiples aspects, leurs interventions correspondent à la figure du *feminist killjoy*, parfois de façon très littéralement assignée à la figure du « angry Black woman », à la fois par la difficulté de leur énonciation et parfois la vive réaction d'opposition qu'elles rencontrent.

---

<sup>157</sup> Témoignages rapportés de discussions informelles au HDC et plus tard, par prise de contact et discussions en ligne.

Les consciences critiques de ces femmes, danseuses de Lindy Hop, ne sont ni anodines ni arbitraires, et participent au contraire de cette politique noire « qui se situ[e] en même temps à l'intérieur et à l'extérieur de la culture occidentale (Gilroy, [1993] 2010 : 79). Cette double-conscience est en effet, pour Collins, un avantage épistémique, la possibilité de déconstruire la prétention d'un savoir universel au profit de connaissances partielles, situées, où la connaissance est toujours à compléter par la multiplicité des points de vue. Elles se positionnent dans l'espace public, à l'extérieur du cercle de la danse, dans une tentative d'exposition et de réconciliation des consciences. Leurs propos mobilisent le point de vue même revendiqué par les mondes du Lindy Hop, et particulièrement le HDC, celui d'une tradition africaine-américaine de la danse. Toutefois, leurs regards permettent de mettre en évidence le décalage et les incohérences inhérents à l'absence de représentativité noire dans la danse « noire » du Lindy Hop contemporain, où, paradoxalement, elles sont aujourd'hui minoritaires.

Dans un podcast publié en mars 2017, LaTasha Barnes, Ambassadrice Frankie Manning au HDC 2016, exprime cet état de conscience de sa position particulière dans les conditions actuelles de la culture, qui la motivera davantage dans la nécessité de sa participation :

There were some questionable situations I experienced this summer that gave me pause made me question really, if I was going about things in the right way, being part of the community. There was some potential blackface issues at Herräng, but it just actually further reinforced that I needed to use my voice as much as possible. (Barnes et Swift, 2017)

À l'extérieur du cercle, cette culture appropriée risque sans cesse d'être fixée dans une codification, une authenticité superficielle, une rationalité systématisante, voire un essentialisme attaché à l'image plutôt qu'au langage multiple, hétérogène, antiphonique et fondamentalement dialogique de la danse.

#### **5.4.1 Norma Miller — « angry Black woman » — Queen of Swing**

Norma Miller, la célèbre danseuse des *Whitey's Lindy Hoppers*, est une des personnalités les plus emblématiques de ce mouvement de résistance à la joie appropriée du Lindy Hop, aux insuffisances de l'interprétation et aux entorses à l'inclusion (« failures in reading and ruptures in inclusion ») dénoncé par DeFrantz. Figure de « rabat-joie » par excellence, elle a longtemps

été jugée défavorablement pour ses propos réprobateurs, souvent mise en contraste avec l'attitude plus diplomatique et plus affable de Frankie Manning concernant les sujets polémiques comme le racisme. Sa biographie et les récits de son parcours de vie témoignent à la fois d'une volonté d'égalité universelle, de reconnaissance d'une identité spécifique et d'une quête d'excellence. Cette position peut se lire notamment dans sa description du *Savoy Ballroom*, comme institution propre à Harlem, pour et par la communauté africaine-américaine, accessible à tous sans distinction de couleur ou de classe sociale, comme condition et exigence. Elle prend soin de souligner le retrait du privilège blanc au profit d'une règle démocratique instituée par le *Savoy*, le « cercle de la danse » de Harlem, défiant l'Amérique :

The Savoy was built for black patrons; there was no separate entrance for whites, there were no balconies where the white customers would watch the blacks perform. The opening of the Savoy marked a change in the social pattern. For the first time in history, the status quo in America was challenged. At last there was a beautiful ballroom with no segregation. Black people and white people danced on the same dance floor, they sat and ate across from one another in the booths; everyone's money was the same at the Savoy. (Miller et Jensen, 1996 : 28)

Contrairement à Manning, sa participation à la culture contemporaine de Lindy Hop s'est distinguée par une résistance à l'enseignement, comme principe d'intégrité pour elle-même, comme promesse de ne jamais se plier à moins que sa propre valeur. Sans concession, le monde doit venir à elle, après avoir acquis le langage de sa culture et le langage de sa danse :

I only work at a high level (...) I'm a producer of dance. Because if you're a teacher, you've got to compromise. And there's this one thing, I don't compromise. I don't compromise on dancing. When you come into my class, you'd better have your shit together. (...) I want you when you have finished with everything and everybody. Now you're ready for me! (...) If you want to be serious about dancing, and you come up to that standard, then I'll meet you. But I cannot go to your level, I'm sorry. I will not lower my standard. Because to be on stage, you've got to be a son of a bitch. We were opening acts all our lives. That meant you had to stop the show, and if you did not stop the show, you was out the next show. So if you work with people like Ella Fitzgerald and Chick Webb, when that show opens, they want you to hit it. That's the standard I work by. I opened for Basie. I opened for the biggest acts in the world. And now I took over and I produce my own shows at that standard. (Norma Miller, (Westerlund, Miller et Young, 29/07/2012)).

Sa posture s'affirme aussi avec un système de valeur propre et intransigeant, mettant au défi l'idéologie participative « intégratrice », « égalitariste » et « démocratique » instaurée par la culture dominante, son ordre moral et social. Sa liberté a été de quitter les *Whitey's Lindy*

*Hoppers* après le départ de ses partenaires à la guerre, et de refuser de prendre la direction du groupe avec de nouveaux danseurs<sup>158</sup> pour entreprendre sa propre carrière, étudier d'autres danses, monter sa propre compagnie. Sans-le-sou à plusieurs étapes de son parcours, son attitude se résume par son franc parlé : « I can take care of myself » (Miller et Jensen, 1996 : 190). Sa carrière (de danseuse, productrice, humoriste, actrice, auteure) est représentative d'une résistance aux oppressions intersectionnelles de race, de classe, de genre, voire de sexualité<sup>159</sup>, et une volonté de se libérer par elle-même. Il n'est donc pas surprenant que le non-conformisme de son caractère suscite des réactions mitigées. En l'occurrence, le propos tenu par Norma Miller, lors d'un panel de discussion organisé par un festival de danse à Seattle, WA en 2011, avait provoqué une vague d'opposition et d'incompréhension dans l'assemblée, car les danseurs s'étaient sentis insultés et directement accusés par la danseuse mythique de 92 ans, d'exclure la communauté noire en lui étant, disait-elle, « inhospitalière » (*unwelcoming*). La nature des discussions dont j'ai pu témoigner directement à la suite de cette conférence a démontré la difficulté d'un dialogue ouvert sur ce sujet aux États-Unis. Ses propos ont surtout mis à découvert (et à risque) les présupposés culturels de la sous-culture : « C'est faux, de quoi parle-t-elle ? Je n'ai aucun problème avec la présence des Noirs. Je ne suis pas raciste. Je les accueille à bras ouverts s'ils souhaitent s'intégrer à la communauté de Lindy Hop. Ils sont libres de danser »<sup>160</sup>. La critique de l'inhospitalité remet en effet en question l'identité même de la danse qui repose sur le modèle de bienveillance de son ambassadeur, Frankie Manning. Une critique qui, on le verra, sera pourtant réitérée et développée en profondeur par une autre danseuse africaine-américaine.

Dans sa thèse, Black Hawk Hancock fait lui aussi référence à une réaction similaire à l'égard de Miller par un instructeur, pour souligner l'effacement de la question raciale comme

---

<sup>158</sup> À propos de ces nouveaux danseurs, elle dit : « that was what Whitey did, and he tried to bring people in to look like what we did, and that's where ... that's what my fallout with Whitey was about. Because I thought, leave ... if you've got something good, leave it, and build something else. » (Norma Miller dans Lennart WESTERLUND et Norma MILLER. Panel de discussion "Norma Miller" modéré par Lennart Westerlund avec Norma Miller, *Herräng Dance Camp*. Herräng, 26/07/2011.).

<sup>159</sup> Miller a décidé de ne pas fonder de famille, de rester libre et indépendante. En réaction au choix de Frankie Manning de quitter la danse pour travailler au bureau de Poste, elle dit : « I say dancers shouldn't get married anyway 'cuz the problem ... is you gotta put food on the table, and so that means you gotta do something else. » (Norma Miller, *ibid.*).

<sup>160</sup> Synthèse de plusieurs commentaires entendus lors de la conférence.

condition d'appropriation et de jouissance de la culture : «But that's why she is so marginalized; nobody wants to hear that stuff. That's why she doesn't get invited to any of the events anymore. She's just way too intense and really puts people off. They just don't want to hear that stuff at dance events. They're just there to dance.»<sup>161</sup> (Hancock, 2013 : 148-149). Dans un témoignage de participation au HDC (2016), un autre campeur et vétéran du Lindy Hop écrit sur son blog : «And Norma is always hilariously and loudly opinionated about everything, which used to enervate me, but now I've grown to appreciate. Norma also seems much more generous and gracious than in the past, more of an elder statesperson of the dance than just a cranky old Black lady. Perhaps that is what age does to a person.» (Panganiban, 2016). Bien que cette formulation désinhibée («cranky old black lady») pourrait être en partie attribuée à une connivence identitaire (l'auteur est d'origine américano-philippine), le propos n'en illustre pas moins le déni de la légitime indignation dont Norma Miller fait preuve sans concession. La figure du «angry Black woman» est bien implantée dans les imaginaires populaires, comme une forme de délégitimation de l'objet de la colère (comment peut-elle être en colère quand il s'agit «juste» de danse ?), qui fixe à son tour la colère comme émotion sans objet, comme une expression caractéristique des femmes de couleur, qui enferme leur corps dans une représentation stéréotypée et dévaluée. Puisque cette recherche concerne les politiques de la *joie* du Lindy Hop, il est d'ailleurs intéressant de noter la traduction anglaise de «plaisir» ou de «jouissance» par le terme «enjoyment» : la joie comme source de plaisir, mais aussi la joie comme délégitimation de la source de la peine. Cette distinction relève d'une antinomie dans l'histoire de la culture noire et de l'esclavage. À ce propos Ahmed pose la question de l'éléphant dans la boutique de porcelaine :

We can place the figure of the feminist killjoy alongside the figure of the angry black woman, explored so well by writers such as Audre Lorde (Lorde, [1984] 2007) and bell hooks (hooks, 2000). The angry black woman can be described as a killjoy; she may even kill feminist joy, for example, by pointing out forms of racism within feminist politics. She might not even have to make any such point to kill joy. You can be affectively alien because you are affected in the wrong way by the right things. Or you can be affectively alien because you affect others in the wrong way: your proximity gets in the way of other people's enjoyment of the right things, functioning as an unwanted reminder of histories

---

<sup>161</sup> Cette citation n'est pas datée, ni les dates précises de début et de fin du terrain de Hancock. Ce propos se situe donc entre 1997 (date à laquelle l'auteur a été introduit au Lindy Hop à Chicago) et 2004 (année du dépôt de thèse).



that are disturbing, that disturb the atmosphere. (...) To get along you have to go along with things which might mean for some not even being able to enter the room. (Ahmed, 2010 : 67)

#### **5.4.2 Les limites de l'inclusion ou de l'impossibilité de parler**

Les circonstances dans lesquelles j'ai pu être témoin de ces échanges, ou être assez interpellée pour directement contacter une participante, montrent à quel point les points de vue discordants sont isolés (car mis au ban), invisibles à la communauté de danse internationale, mais aussi à quel point ils s'exposent à être mal reçus et marginalisés. Ainsi, les points de vue critiques de danseurs noirs, pourtant bien présents dans la population de danseurs, se font discrets. Parce que : « To get along you have to go along with things which might mean for some not even being able to enter the room. » (Ahmed, 2010 : 67). Bien que les discussions aient lieu dans des espaces sociaux ouverts en présence de témoins (de confiance ?), les observations critiques surviennent dans des contextes de solidarité, comme entre deux femmes noires qui partagent entre elles leurs impressions communes, par nécessité de coalition. Les entretiens individuels se sont ouverts à ces sujets grâce à une mise en contexte, pas à pas, dans l'impression toutefois que chaque réponse est pesée, réfléchie, formulée avec prudence, et dans la conscience manifestée que l'expression de ce discours comporte toujours un risque. En demandant la permission de nommer une des intervenantes, celle-ci me répondit à la fin de l'entrevue : « Sometimes you don't want to cause waves, but sometimes what's important is to evolve and to heal and to make things better. As I said before I got some oppositions and some push backs (...) and I was okay with that, I was okay with people not seeing eye to eye with me. » (Bartlow, 27/12/2016)<sup>162</sup>. Dans ces conditions, la prise de parole et la prise de position requièrent l'audace de déstabiliser l'ordre établi et d'accepter d'en payer les conséquences. Ces points de vue permettent en effet de révéler la nature exclusive, excluante et systémique inhérente à une culture qui ne reconnaît pas les spécificités des expériences. Une spécificité

---

<sup>162</sup> J'ai contacté Traci Bartlow suite à un commentaire qui m'avait été confié à son égard par une des fondatrices de la Fondation Frankie Manning au HDC en 2011. Selon celle-ci, Bartlow serait partie du camp avec des sentiments mitigés concernant l'hospitalité des danseurs. Une interprétation qui m'a permis de faire le nécessaire pour initier deux conversations téléphoniques avec Bartlow quelques années plus tard. Avant ces appels, j'ai eu l'occasion de la rencontrer à Montréal lors d'un festival de danse en juillet 2015.

d'autant plus grande et pernicieuse qu'elle se situe dans la condition même d'existence contemporaine du Lindy Hop et des danses Jazz.

Pour certaines danseuses de la diaspora noire (américaine et européenne) rencontrées au HDC, le malaise réside dans la fascination collective assumée pour l'africanité du Lindy Hop qui se traduit par, à la fois, une fascination essentialiste plus générale pour le corps noir, et par l'effacement de son expérience politique. Elles expriment un agacement vis-à-vis de certaines formes prises par le contexte culturel contemporain de la danse, et témoignent d'une « condition noire », selon laquelle leur apparence fondamentale et leur ascendance culturelle présumée avec les créateurs de la danse auront un effet sur leurs relations sociales plus larges avec les participants du camp. Pour elles, leur participation dans le collectif du Lindy Hop est profondément intersectionnelle et parsemée de nombreuses microagressions racistes. Pour Marie N'Diaye, devenue enseignante régulière au HDC et responsable du projet du *Daily Meeting Chorus Line* depuis 2012, une première critique situe précisément cette fascination dans une rhétorique de rareté et d'exceptionnalité de la présence noire dans les danses Jazz contemporaines qui relève d'une isolation injustifiée des mondes du Lindy Hop de ceux notamment de la culture des Claquettes. L'étude et la préservation des traditions du Rhythm Tap et du Hoofing — contemporains du Lindy Hop — ont permis une transmission des connaissances des Anciens beaucoup plus élargie et approfondie, et où les danseurs africains-américains sont bien présents et à des positions d'influence dans le réseau professionnel. Certaines danseuses ressentent une pression de performance, le préjugé d'incarner « naturellement » la danse dans son authenticité présumée (et non dans leur singularité), et s'astreignent parfois à répondre à cette attente en travaillant plus fort que tous les autres. Elles se voient contraintes à devoir et pouvoir (comme « jetée au loup » dira l'une d'elle) représenter spontanément les traditions anciennes et modernes des danses africaines-américaines, en étant appelées à danser du Jazz et du Hip-Hop, comme un continuum naturel. Elles ressentent aussi une méfiance et une surveillance quant à un supposé traitement de privilège à leur égard, ou à leurs liens d'affinités avec d'autres danseuses noires professionnelles, suspectés (et enviés) d'être ethniquement, voire racialement déterminés (et en contradiction avec l'idéologie universaliste « sans couleurs » (*color-blind*)). Paradoxalement, elles sont aussi incitées à travailler avec d'autres danseurs noirs, pour le seul argument colonialiste d'avoir une affinité

culturelle présumée, et de pouvoir ensemble représenter une authenticité complète. Certaines ressentent ce malaise sur la piste de danse et dans les cours dans l'observation d'une imitation de la morphologie du corps noir par les élèves, par une posture stylisée des fesses poussées ostensiblement vers l'arrière. Plusieurs exemples empiriques de cette racialisation sont cités dans la thèse de Hancock, dont le terrain s'est situé en partie au HDC (Hancock, 2004). Hancock décrit la circonstance d'un cours donné en juillet 2000 par Angela «Cookie» Andrew<sup>163</sup>, une personnalité britannique importante de la scène internationale (connue notamment pour avoir longtemps travaillé avec Frankie Manning), participante et instructrice vétérane au HDC. Alors qu'elle enseignait un mouvement classique du Lindy Hop, incluant le fameux *Swivel*, ou déhanché des cavalières au début de la séquence de mouvements, elle interrompt son cours pour interpeller ses étudiantes :

Okay, now I didn't want to say this, but look, I know a lot of you are trying to copy me and stick your bums out when you dance, but it's ugly; don't do it. Look, this is God-given. I am not trying to stick it out. Dance with your bum under you; don't stick it out! (...)(Hancock, 2004 : 91)

Dans une entrevue échangée un peu plus tard avec Hancock, elle explique plus explicitement son point de vue :

Oh, I do think it's a problem. Nobody wants to talk about it; no one ever does, because when you do... But I had to say something. I mean, it really is offensive in this White perception of Black physiology that they are trying to do but won't acknowledge. Look at the girls, they're trying to dance with their asses way out, in what they think is the way Black people dance! But look, I don't stick it out. I've got a big bum, but I don't stick it out; it does that on its own. But for some of these girls, it looks so outrageous, so I had to confront them on that. I don't even think they realize on a conscious level how offensive that really is. (Hancock, 2004 : 92)

Andrew exprime à plusieurs reprises la difficulté de parler, de confronter ouvertement le contexte particulier de pratique, d'appropriation et de préférence délibérée d'une danse *noire* par la génération contemporaine quasi exclusivement *blanche*. Elle n'élabore pas davantage sur les conséquences concrètes et vécues de ce discours, mais pointe le racisme inhérent à la

---

<sup>163</sup> Angela «Cookie» Andrew est une artiste noire londonienne (chanteuse, danseuse, MC, chorégraphe), productrice, enseignante et entraîneuse de danse, éducatrice et travailleuse sociale. Active dans la communauté de Lindy Hop depuis 1991, elle a eu l'opportunité d'assister Frankie Manning dans ses cours durant plus d'une dizaine d'années. J'ai eu l'occasion de la rencontrer à plusieurs reprises durant mon parcours de danse, et de prendre des cours avec elle. J'ai organisé sa venue à Montréal pour donner une formation pour enseignants d'une semaine à l'école *Cat's Corner* en octobre/novembre 2014.

tentative d'imitation de la danse par une identification et une équivalence associée à la morphologie même des danseurs, où le corps noir équivaut à l'authenticité stylistique et désirée du Lindy Hop. Cette corrélation immédiate évoque aussi la pratique du *blackface* des théâtres de ménestrel racial, où l'apparence résume et réduit le stéréotype du « noir » par une noirceur factice, simulée, « enlaidie ». L'enseignement de la danse par ceux qui ont longtemps appris des Anciens, et particulièrement avec Frankie Manning, se caractérise notamment par une insistance sur le confort individuel, sur ce qui est ressenti comme étant naturel pour le corps de chaque danseur pris dans leur unicité, et rompt directement avec cette stylisation performative et extérieure à l'individu.

### 5.4.3 Revendiquer le caractère politique de la danse

La critique de l'appropriation évoquée par ces femmes noires met aussi en évidence l'« ignorance » de la culture et de ses origines sociales. Elle souligne la mémoire sélective et la mise sous silence des faits plus déplaisants de l'histoire au profit d'une esthétisation romantique par la mode *vintage*, ou d'une idéalisation *dis*-sociée de la réalité (extraite, à distance) par un intérêt exclusif et limité de Harlem pour ses lieux mythiques de *l'entertainment* (sans recherche de relation avec la communauté locale)<sup>164</sup>. Une Ambassadrice africaine américaine de la Fondation Frankie Manning originaire de Baltimore, MD, participante du HDC en été 2014, Breai Mason-Campbell <sup>165</sup> revendique elle aussi l'importance de la dimension « sociale » de la danse et de sa fonction culturelle et émancipatrice, fondée sur une condition d'existence politique. Elle base notamment sa critique sur la tendance (historique) de fixer et limiter la culture africaine-américaine dans une forme et

---

<sup>164</sup> Le *Harlem Swing Dance Society* (THSDS), fondé en 2008, entretient peu de relation avec le reste de la scène internationale. Plusieurs danseurs de Harlem se sont ponctuellement plaints sur les réseaux sociaux du manque d'intérêt pour leurs activités, dont des ateliers avec les Anciens. Voir notamment le blog « Harlem Lindy Hop Musings » : « Harlem Lindy Hop Musings » n.d.-c, *Harlem Lindy Hop Musings*, < <http://harlemlindyhopmusings.blogspot.com> >, consulté le 29/09/2017.

<sup>165</sup> Breai Mason-Campbell est une artiste, une enseignante et une activiste de Baltimore, MD. Elle est diplômée de Harvard (Master of Divinity) où son travail a porté sur le rôle du Hip Hop et de la danse comme pierre angulaire religieuse et morale de la jeunesse africaine-américaine. Elle a dirigé des performances au Musée Reginald F. Lewis, au Musée des arts de Baltimore, au Mechanic Theater, à l'Hippodrome, et elle a fondé sa propre compagnie théâtrale, *Guardian*, en 2003. (Source : <http://blogs.goucher.edu/themesemester/civil-rights-spring-themesemester-2015/> (page consultée le 08/12/2016)). Elle a été sélectionnée pour être une Ambassadrice de la Fondation Frankie Manning en 2014

dans un signifiant du divertissement (*entertainment*), et sur l'exploitation du « Noir » comme image de marque (*branding*). Dans une conférence intitulée « Dancing White: Race, America and the Black Body's role in Political and Liberative Discourse », Mason-Campbell introduit son étude de cas en invitant le public (où se trouvent quelques danseurs de Lindy Hop) à répéter activement après elle : « Le Lindy Hop était une danse *sociale*. Danse *sociale*. Disons-le tous ensemble. Danse *sociale*... ». Sa conférence se positionne directement en réaction à la culture dominante de la danse actuelle, « blanche », extérieure et étrangère au contexte fondateur du Lindy Hop et du *Savoy Ballroom*. Elle apporte la critique, déjà énoncée par Terry Monaghan, que l'association contemporaine du Lindy Hop au *Savoy* — répétée et appropriée du discours enthousiaste et profondément ressenti des Anciens — donne lieu à une idéalisation désincarnée (voire une idolâtrie) des danseurs du *Savoy* sans réaliser l'importance multidimensionnelle de leur contribution à la culture américaine dans son ensemble (Monaghan, 2002 : 32). Elle associe cette critique à celle d'une consommation de produits dérivés des danseurs du *Savoy* (t-shirt, casquettes, blousons à l'effigie de Frankie Manning)<sup>166</sup>, ou à celle de l'imitation de l'apparence de leurs pas et de leurs styles. Considérant les origines du Lindy Hop et sa fonction historique, son appropriation exige pour Mason-Campbell un travail de communauté, de mise en lien interpersonnel, la reconnaissance d'une dimension humaine et réparatrice au-delà de sa fonction récréative :

For those of you who don't know, Lindy Hop was a social dance. Social dance. Let's all say it together. Social dance. Wonderful. Lindy Hop was a social dance that was really popular in the 1930s. There is something important to know about the 1930s when we go forward: I mean the nation's in depression. And on top of this economic depression which is affecting everybody, Black people, African-Americans are suffering under Jim Crow, which means, not only are you broke, but you're broke and Black. You're broke and you're Black and you can't come in here, you're broke and you're Black and you're not allowed to own anything (...) this right of segregation, a whole different thing. But in Lindy Hop, there's just this feeling of freedom. (...) We're gonna redefine ourselves. No more shuffling and shuffling and jiving. We are flying! We are Lindy Hopping. We are doing something big and free and fabulous. And that's what this is. And we are at the Savoy. Maybe all day long or all week long I was a poor man porter and they couldn't even see me, maybe all day long or all week long, off on Thursday night, or every other Sunday, I was a domestic and she didn't see me except when she hit me... But when I go

---

<sup>166</sup> On pourrait également interroger avec elle l'usage du tatouage, observé à plusieurs reprises chez les hommes, qui marquent sur leur peau blanche leur goût pour la culture noire, par des portraits d'artistes, des silhouettes de danseurs, et autres références explicites au Jazz, à Harlem ou au *Savoy Ballroom*.

to the Savoy, you know Frankie Manning, the godfather of Lindy Hop, talks about bowing to his partner. You know there is this thing in Lindy where you stretch at a start of a movement. He talked about this bow to his partner, and she's a queen. How many did bow to her at her job? I don't think that when she was working, in her domestic work, anyone treated her like that... In the Savoy, she's a queen. In the Savoy he's a king. He treats her like that. He can pick her up, she can pick him up, he can flip her over, she can flip him over, the music is going crazy, this place of freedom, totally juxtaposed against what's going on outside. That's what Lindy Hop is. I think sometimes we forget that, that it has a cultural significance, that it's not just about entertainment. You need to think about this: entertainment, art, culture. (Mason-Campbell, 2015)<sup>167</sup>

En effet, Mason-Campbell souligne notamment la fonction décolonisatrice transitoire du *Savoy Ballroom*, un moment hors du monde dans la création d'un espace qui se positionne en résistance et en transformation radicale des conditions quotidiennes de servitude et d'invisibilité, magistralement contée par Ralph Ellison dans le parcours noir et américain de *Invisible Man* (Ellison, [1947] 1982). La danse sociale est une critique sociale, une pensée collective mise en acte. Elle met en œuvre des systèmes de communication culturels et collectifs partagés, un langage commun, un monde d'appartenance qui ne nécessite pas d'explication ou de commentaire. Observer un pas de danse de l'intérieur, c'est aussi percevoir les relations sociales qu'il manifeste et ses valeurs esthétiques. Tout est déjà dit et discuté par la danse (Friedland, 1983). Dans une entrevue donnée en 1976, Ellison souligne lui-même l'importance du *Savoy Ballroom* à Harlem, sa signification « culturelle » majeure dans la fabrique et le façonnage d'une américanité native.

One of the worst cultural disasters to hit New York was when they tore down the Savoy Ballroom. And our Harlem people, I mean the *leaders*, didn't consider the Savoy important enough as a cultural institution. They don't think of Jazz as a *cultural* phenomenon, but as « entertainment », which is a narrower term. And so while a library was saved, as it should have been, and churches—I guess we could do without some of them—they tore down one of America's most important cultural institutions, because that's where bands really were pitted against one another, and where the dance styles were developed and brought to a high point of finesse, and where all kinds of artists, black and white, came to learn and to test themselves. (Ellison et O'Meally, 2001 : 276)

Le *Savoy* permet la réinvention de soi, la possibilité d'être vu et de voir l'autre dans une identité métamorphosée, élevée au rang de roi et de reine, dans une égalité de genre « he can pick her up, she can pick him up », et dans une extravagance flamboyante « we are doing

---

<sup>167</sup> Enregistrement d'une conférence donnée le 10 mars 2015, dans le cadre du « Peace Studies Speaker Series » sur la thématique du semestre du Printemps 2015 : « Civil Rights: Past, Present, Future », sponsorisé par le département du *Peace Studies* du Goucher College.

something big and free and fabulous ». On remarque que ces valeurs ont été adoptées en partie par les mondes du Lindy Hop contemporain, et pleinement orchestrées au HDC. Toutefois, cette politique de la joie décrite par Mason-Campbell met en évidence l'importance cruciale de cette reconnaissance de l'autre, de voir l'autre comme son égal, de l'estimer<sup>168</sup> et de le/la respecter dans sa valeur la plus noble. Une valeur assurément présente dans l'enseignement de certains instructeurs qui se revendique de l'héritage de Frankie Manning<sup>169</sup>. Mais Mason-Campbell, tout comme Andrew, remettent cependant en question de façon puissante la notion de responsabilité communautaire et la dimension éminemment politique du discours et de la pratique du Lindy Hop.

#### 5.4.4 Un affect situé de la mémoire

Ce besoin de faire face à la corrélation entre la joie et la peine est aussi évoqué par Andrew, dans une interpellation faite à l'ensemble de la communauté de danseurs. Sur son blog, elle questionne régulièrement les conditions de réception de la danse par la nouvelle génération et sa capacité à reconnaître d'où elle vient :

Being part of a community that constantly looks back for inspiration, I often feel the need, dare I say it obligation, to keep the « fun » elves in check. Very often fun transforms into naiveté which in turn may breed ignorance. Or maybe looking at this relationship from another perspective: ignorance excusing naiveté promoting fun. (Andrew, 2013)

Le travail de transmission opéré par les Anciens est pour elle de l'ordre de la survie et du don. L'accueil de cette joie (transmise par les Anciens) fait partie d'une attitude qu'elle résume par le concept ghanéen de « Sankofa » qui signifie san- retourne, ko- va, fa-cherche/prend, et qu'on pourrait traduire par « retourne aux sources, apprends du passé pour construire l'avenir ». « Se wo were fin a wo sankofa a, yenkyi » : il n'y a rien de mal à retourner chercher ce que tu as oublié » (Willis, 1998). Ce concept de la philosophie

---

<sup>168</sup> Il est intéressant de noter l'étymologie du verbe « estimer », qui s'est développé du latin (*aestimare*, fixer la valeur) pour signifier « aimer » en catalan (*estimar*).

<sup>169</sup> Plusieurs instructeurs suédois tels que Lennart Westerlund et Ewa « W » Burak, Åsa Heedman et Daniel Heedman sont couramment cités en modèle de transmission pédagogique de ces valeurs de reconnaissance et de respect mutuels. Les visites de Westerlund et d'Andrew à Montréal ont eu un impact important dans l'intégration appliquée de cette dimension sociale de la danse dans le syllabus de cours de Cat's Corner. Cette intégration a été au cœur de la recherche-action participative de cette thèse, et fera l'objet d'une étude de cas dans le dernier chapitre (8).

traditionnelle Akan a été particulièrement approprié par la diaspora noire (Temple, 2010), et utilisé créativement pour construire une conscience africaniste. Il est symbolisé par un oiseau volant vers l'avant, la tête tournée vers l'arrière, tenant un œuf dans son bec. L'œuf symbolise la connaissance du passé sur lequel se base la sagesse. Il représente aussi les générations à venir qui bénéficieront de cette sagesse pour construire le futur. Selon Christel Temple, titulaire de la chaire des études africanistes à l'Université de Pittsburgh : « behaving as intuitive African selves, Diasporan communities simultaneously favor this concept in practical applications, responding to an internal desire for cultural definition and reacting to cultural casualties sustained in the experience of being involuntarily immersed in Western culture. » (Temple, 2010 : 128). Pour Mason-Campbell et Andrew, ce travail de mémoire doit être engagé par l'ensemble des danseurs pour finalement pouvoir « retrouver » une joie commune et inconditionnelle sur la piste de danse, tel un travail de réparation collective initié par Frankie Manning :

Frankie's goal was to share that joy, that passion. And I believe he did it. Look what we are doing now. Hundreds, if not hundreds of thousands of people are dancing the Lindy Hop ALL over the world. I personally do not take [the old-timers'] efforts lightly—how about you? Can I honestly say that I would have been able to swing out with a middle-aged white guy who during the day would expect me to sit at the back of the bus downtown, that is if I was allowed to feel comfortable enough to go downtown. I dunno. Maybe, maybe not. Who knows. But what I do know, now, is that we all « get » the joy and we « get » the passion. Do we « get » the pain? Can we release that pain, and leave it where it was, wholeheartedly, peacefully ... mindfully. I'm trying, and I'm asking you to try too. (Andrew, 2016)

Le travail de mémoire est, pour Traci Bartlow, une réalité très actuelle, une manière de purger une collectivité d'expériences d'une blessure ancestrale qui l'empêche de se saisir de son histoire. Pour Bartlow<sup>170</sup>, Ambassadrice africaine-américaine de la Fondation Frankie Manning originaire de Oakland, CA, et participante du HDC en 2011, son expérience au HDC a été mitigée du fait de ses attentes concernant un lieu qui célèbre et se revendique tant de la personnalité de Frankie Manning. Comme pour Andrew, la personnalité de Manning est pour elle aussi importante, voire inhérente à la danse qu'il a transmise. Prenant à cœur sa sélection

---

<sup>170</sup> Traci « B-Love » Bartlow est une artiste/activiste, danseuse, chorégraphe, enseignante, fondatrice d'une entreprise de production de danse (*Starchild*), et membre active du centre *EastSide Arts Alliance & Cultural Center* de Oakland. Elle a été sélectionnée pour être une Ambassadrice de la Fondation Frankie Manning en 2011.



comme « ambassadrice » et donc « représentante » de l'héritage et des vœux de Manning, elle exprime sa déception vis-à-vis du comportement de certaines personnalités qui ont longtemps étudié avec lui<sup>171</sup>. Malgré l'insistance idéologique sur la participation et l'intégration des danseurs à la fabrique collective de la communauté « sociale » du Lindy Hop décrite plus tôt, il subsiste notamment un écart entre les attentes et les besoins d'hospitalité, situés dans la position spécifique d'une danseuse africaine-américaine. :

It was just indifferent. Like there is no care if I'm there or not. And it didn't feel warm. I wouldn't say unwelcome, but it didn't feel like a warm welcome. I think my biggest point is that that's not how Frankie behaved. And as much as Frankie is studied and has influenced this international community, if this is the place where Frankie has come there every year, and he connects with people from all over the world, and it was a great joy in his life to be a part of Herräng, and also, the way Herräng has been developed is greatly because of the old-timers, and their influence and presence there. And so my point is I expected the people to also be warm and welcoming the way Frankie is, and not just take on the dance, but also the warmth that he had. (Bartlow, 27/09/2016)

Son point de vue se présente en contradiction avec l'attitude proactive généralement attendue des danseurs, avec le principe égalitariste qui prévaut dans la majorité des circonstances (et ne se limite évidemment pas au HDC), où chacun est responsable de soi-même et de sa propre intégration offerte *a priori* à tous. Elle évoque le désir et le besoin d'être traité avec empathie, avec chaleur et convivialité, où par des actes simples, mais remarquables, la singularité de sa présence (*extra-ordinaire*, qui, pour ainsi dire, « sort de l'ordinaire ») est reconnue et accompagnée. Pour elle, la marque d'une différence est nécessaire pour permettre l'accueil d'une population dont l'absence a pourtant été déplorée plus d'une fois par les Anciens, mais aussi, et surtout par les générations contemporaines de danseurs. Bartlow pose elle-même la question : « this is something that our ancestors created and how did we get to this place today that not many of us are doing it? ». Deux conversations téléphoniques ont permis de répondre en partie à cette question non résolue jusqu'ici, et apportent un point de vue radicalement extérieur, au potentiel de transformation de l'idéologie dominante :

There is a part of me that would like the Lindy Hop community to be kinder, and more welcoming... and more gentle and encouraging to Black dancers because our experience has been so horrible. And that's one of the reasons that we're still not doing it as much, and how it's kind of been lost within our culture, because we've been just trying to

---

<sup>171</sup> Quand elle a fait part de sa déception lors de son séjour au HDC, ces comportements lui ont été justifiés par une différence culturelle, où la culture suédoise serait à l'origine de ce manque de démonstration.

survive, you know. So being in Herräng, I've had mixed interactions. There were some interactions that were genuinely friendly and helpful and encouraging, and then I got a behavior that felt cold and indifferent. I think if the Lindy Hop community has an understanding of all that Black Americans have suffered, maybe they would understand the need to be a little extra kinder or gentler with the Black folks that come to the events. Because in some way, it feels like « we're gonna treat everyone the same » and it also depends on how energetically you connect with people. So I think that that idea of « we're gonna treat everyone the same », I don't think that works so much in this situation. (Bartlow, 27/12/2016)

#### **5.4.5 La marque vivace du préjudice, dont le dépassement demeure un impératif actuel**

Dans sa relation au Lindy Hop, que Bartlow situe dans une période de libération identitaire (*Harlem Renaissance* : « a period of reclaiming our bodies », où on peut être tout sauf un esclave), il subsiste une émotion « perturbante » dont elle n'arrive pas à identifier l'origine, une « mémoire ancestrale de souffrance », d'injustice, inconsciente et non résolue. L'histoire de l'esclavage, le racisme qui a suivi et subsiste encore profondément aux États-Unis, sont systématiquement amoindris, omis et rarement confrontés, ni par une reconnaissance nationale significative, ni par les familles et les individus eux-mêmes. « Something isn't right » dit-elle, « and I want to talk about it, because I have this anger, I don't know where I get it from, I don't know why I'm feeling this way, and I want to heal. ». Chaque moment de rencontre avec cette danse est l'occasion de recoller les morceaux de sa signification historique, politique et symbolique. Elle comprend aussi le désintérêt de certains danseurs africains-américains à entreprendre ce type de démarche : « I think it's the same story of not wanting to tint to that wound that's very very deep ». Tena Morales mentionnée plus tôt, fait également part de cette ambivalence dans une expérience familiale personnelle. Son témoignage symbolise précisément les oppositions présentes durant le *Harlem Renaissance*, entre le rejet des stéréotypes passés (mené par les intellectuels du « New Negro Movement » : « The day of the "aunties, uncles and mammies" is gone. Uncle Tom and Sambo have passed on... » (Locke, 1925)), et un enthousiasme populaire pour le dynamisme vernaculaire en dépit de ses costumes :

Most Blacks of a certain age would look at the old Hollywood movies with much disdain at the way Blacks were portrayed in them. Especially the Shuckin and Jivin of *A Day at the Races*. We as present day LindyHoppers look at those movies for the artistry of the dancing in them, but elder generations of Blacks are reminded of times when you couldn't

be on screen unless you were someone s maid or poppin your eyeballs or grinning ear-to-ear. My own parents asked me to turn it off years ago when I tried to show them how cool the dancing was. (« Texas Toast », commentaire 13/07/2006 (Tacomatony, 2005))

Cette résistance à évoquer les expériences plus négatives de cette époque s'observe aussi dans le discours de certains Anciens présents au HDC. Une question posée à Mable Lee<sup>172</sup>, surnommée « la reine des soundies »<sup>173</sup> (Hill, 2010 : 144), lors d'un panel de discussion où elle était invitée à s'entretenir publiquement avec Lennart Westerlund un soir de juillet 2012 a donné lieu à une réponse aux émotions mitigées. À ma question [how was it to work as an African American woman in the business?], Mable Lee répondit d'abord en disant qu'elle anticipait qu'on l'interpelle sur ce sujet. Je me souviens m'être sentie soudainement embarrassée et coupable de lui avoir causé un inconfort. Elle élabora ensuite :

I think I was an asset to a lot of the people that I worked with, White or Black. So, I had no problems at all. I didn't have any problems. I don't keep my feelings on my shoulders. I'm a natural human being. I like to talk and be with you. The color does not matter. I have 16-20 girls, I have 3 Japanese girls, all different races in my [Chorus] line. So, it has nothing to do with color. (...) In my studio, you hug and kiss each person. That's the way you come in, and that's the way you go out. (Mable Lee, (Westerlund et Lee, 22/07/2016))

Lee reconnaît indirectement avoir subi le racisme systémique de cette époque (« I don't keep my feelings on my shoulders. »). Mais pour elle, il semble importer avant tout d'évacuer ce préjudice qui ne lui appartient pas, et d'activement construire ses relations : à elle-même (par un amour-propre « I was an asset to a lot of the people I worked with. ») ; aux danseuses de son studio ; à l'assemblée de danseurs devant elle, dans une relation spirituelle et éthique (« I am a natural human being. »). Les coutumes d'hospitalité instaurées dans son studio en sont le témoignage saisissant, comme une pratique éthique instituée au quotidien, une forme de reconnaissance de l'humanité de chacun. Son propos marque ainsi fondamentalement la

---

<sup>172</sup> Mable Lee (1921~) est une chanteuse et danseuse de Jazz originaire de Atlanta, GA. Elle est apparue dans plus d'une centaine de *soundies* incluant les orchestres de Cab Calloway, Count Basie et Noble Sissle, lui méritant le titre de « Queen of the Soundies ». Elle a fait la couverture du *Ebony Magazine* en 1947. Bien qu'elle ne soit jamais apparue dans un film hollywoodien, elle a dansé sur les scènes de Broadway, notamment dans la reproduction de la pièce africaine-américaine à succès : *Shuffle Along*. Elle a été régulièrement présente sur les scènes les plus réputées de Harlem, et a été une des danseuses originales du célèbre *Chorus line* du théâtre *Apollo* (Constance Valis HILL. *Tap Dancing America : A Cultural History*, New York, NY, Oxford University Press, 2010, p. 144-145.).

<sup>173</sup> Les *Soundies* sont l'équivalent actuel des clips musicaux. Produits dans les années 1940, ils étaient joués dans les Jukebox mis à disposition des clients de bars, restaurants, clubs de nuit et autres à l'introduction d'une pièce de monnaie.

positionnalité du discours des Anciens, c'est-à-dire l'importance de situer les conditions sociales et les parcours de vie dans leurs contextes historiques, dont on abordera plusieurs dimensions dans une contextualisation du *Harlem Renaissance*. Mais au-delà de cette historicité, Lee illustre un « travail » de la joie universelle, le « dépassement » du préjudice, par une pratique rituelle du souci de soi et de l'autre, une mémoire actualisée.

Dans sa communauté locale à Oakland, Bartlow organise des soirées de danse dans l'intention suivante : « to share with the African-American community a piece of our history that is not done by us in the present. (...) To reintroduce the African-American community with this rich legacy of Jazz dance and Swing dance » (Bartlow, 27/09/2016). Grâce à cet « entre-soi », elle a l'opportunité de créer des espaces de dialogue directement à la suite de ses soirées, nécessairement dissociés, par et pour la communauté noire, dont elle parle en termes d'« espace sacré ». Elle a eu l'intuition, dit-elle, que ces espaces de confidences, « de guérison » (healing space), répondaient à un besoin ressenti de parler de la mémoire culturelle de la danse, souvent ancrée dans des histoires familiales et intimes inconfortables et pénibles, parfois « horrible » ajoute-t-elle. Ces histoires ont une résonance contemporaine, où la « survie » et le maintien d'une estime de soi sont toujours aujourd'hui un travail de résistance quotidienne. Elle raconte avoir rencontré des réactions d'opposition et d'incompréhension pour ce besoin de séparation de la part de danseurs d'autres nationalités qui souhaitaient s'inscrire et participer à ses activités de danse. Pour elle, cette séparation collective est toutefois nécessaire pour identifier et évacuer ce poids de l'histoire, et ouvrir aussi la possibilité de pouvoir pleinement participer à la culture internationale. Cette pratique est un mode de résistance essentiel dans la pensée féministe noire de Collins, selon laquelle :

While domination may be inevitable as a social fact, it is unlikely to be hegemonic as an ideology within social spaces where Black women speak freely. This realm of relatively safe discourse, however narrow, is a necessary condition for Black women's resistance. Extended families, churches, and African American community organizations are important locations where safe discourse potentially can occur. Sondra O'Neale describes the workings of these Black women's spaces: « Beyond the mask, in the ghetto of the black women's community, in her family, and, more important, in her psyche, is and has always been another world, a world in which she functions—sometimes in sorrow but more often in genuine joy ...—by doing the things that “normal” black women do » (O'Neale, 1986 : 139). These spaces are not only safe—they form prime locations for resisting objectification as the Other. (Collins, [1990] 2009 : 111)

Historiquement, cette intimité a conditionné la survie des communautés africaines-américaines, dont les réseaux ont permis de construire une connaissance propre, indépendante et salvatrice, située dans le partage d'expériences communes et dans l'auto-identification. Pour Bartlow, la joie de la danse a une signification fondamentalement libératrice, située dans une transcendance de l'expérience du préjudice. Le parcours de vie de Manning, son enseignement et son influence dans la préservation du Lindy Hop, représentent pour elle le symbole de cet affranchissement. La musique et la danse, le Jazz et le Lindy Hop, font partie de ce que Angela Davis appelle une « communauté esthétique de résistance » : « a continuum of struggle which is at once aesthetic and political » (Davis, 1989 : 201). Ce travail de protection, de réparation et d'autodéfinition, en vase clos (comme un « safe space »), est un espace fondamental de construction d'une conscience collective pour se libérer d'une individualité aliénée. « For individual women, resolving contradictions of this magnitude takes considerable inner strength. (...) For U.S. Black women, constructed knowledge of self emerges from the struggle to replace controlling images with self-defined knowledge deemed personally important, usually knowledge essential to Black women's survival. » (Collins, [1990] 2009 : 110-111). Selon Bartlow, c'est la condition première d'une possibilité, pour la communauté noire, de trouver une place dans la communauté internationale :

I think the political climate of America currently is really indicative of those racial issues that have not been aired out. It's so frightening that Donald Trump is president and the people that he's bringing into office. But it really shows that this is something that is underlying within American culture. It hasn't been healed, and it hasn't evolved. There are still people with that racist mentality that's all around us. It's a trip that I felt intuitively that this sacred space was needed. And, researching and studying the Harlem Renaissance, it's understandable the joy that you feel in the dance! One of the things that I share with my students is I say: « Imagine being a slave and then having a moment where you could be anything you wanted except a slave! You could be a writer, you could be a doctor, you could be a parent that has your children around you, you could have a loving household, you could choose who you want to marry, you could be an accountant, you could be a dancer, you could be a teacher, you could be a grocery store owner, you could be anything you wanted to be! » And so it was with that new empowerment that people that migrated north and eventually settled into Harlem, they had such a freedom of being themselves! And that's how all of this culture erupted out of the Harlem Renaissance. There was some of the greatest American artists, some of the greatest composers, and artists and musicians and politicians and activists came out of that era, because of the empowerment, this new-found self-empowerment that Black folks had. And baby, you see that in the dance! There's so much joy, there's so much comfort of just being yourself that's in that dance! And that's a beautiful thing that the world has embraced. And as Frankie Manning would share all over the world, it was this joy and this acceptance of

being yourself, of finding yourself within this dance, and being happy with it and content with it. So, I still encourage and I still go and enjoy going to Lindy Hop events with all kinds of other people. (...) I'm fascinated by experiencing different people and different cultures from around the world. And I encourage the Black community of dancers that I've shared Lindy Hop with to go to those events. And they're more open to attending them than they were before I shared this with them. So it's a very different place that some African-Americans come from in experiencing Lindy Hop. (Bartlow, 27/12/2016)

On retrouve ainsi une convergence de point de vue entre les intervenantes, bien qu'elles proviennent de localités géographiques (États-Unis, France, Grande-Bretagne), de générations et de contextes d'action différents dans les mondes du Lindy Hop contemporain (Ambassadrices, instructrices, organisatrices, danseuses, Anciennes, 30 ans, 40 ans, 90 ans...). Ces points de vue sont partiels et partiels, sachant qu'à part Miller, aucune des intervenantes n'est liée à la communauté de Harlem et à son historicité spécifique avec la danse, son héritage historique et sa pratique actuelle. Mais ces remises en question situent précisément le propos de cette thèse et de cette recherche critique de la représentation de la joie du Lindy Hop. L'aporie des discours actuels sur l'appropriation culturelle de la danse semble liée à une attention spécialisée et exclusive de la culture, la danse, la musique, au détriment des dimensions sociopolitiques de son expérience individuelle située. La « joie » fait toutefois partie du discours historique des Anciens, transmis sans condition, à l'image de Manning décrit par Andrew : « Frankie's goal was to share that joy, that passion. And I believe he did it ».

## 5.5 Conclusion : *Black Lindy Matters*

Une remise en cause active des rapports de domination coloniale et hégémonique racialisée, des rapports de classes, des rapports de genre<sup>174</sup> et de l'intégration de sa multitude, sont au cœur de nouvelles revendications, dans un activisme encore naissant en Amérique du Nord. Cet activisme est surtout mené par des personnalités de notabilité discrète, dont plusieurs

---

<sup>174</sup> Ce domaine a été particulièrement investi par les blogs et les réseaux sociaux à partir de la fin de l'année 2010, avec la circulation d'un article d'un instructeur de Lindy Hop et de Balboa américain, Bobby White : Bobby WHITE. « Swing Analogies : A Great Follower is a Proactive Passenger » *Swungover*, mis à jour le 21/12/2010, < <http://swungover.wordpress.com/2010/12/21/swing-analogies-a-great-follower-is-a-proactive-passenger/> >, consulté le 21/12/2010. Une mobilisation plus active des « élites » professionnelles s'est également rendue visible à la suite des révélations d'agression sexuelle et de viols commis par des personnalités renommées et respectées de la scène de danse internationale.

Ambassadrices de la Fondation Frankie Manning, comme on a pu le voir dans ce chapitre. En l'occurrence, et de façon remarquable, considérant l'ampleur du mouvement #blacklivesmatter et l'élection de Donald Trump à la Maison-Blanche, Breai Mason-Campbell est à l'origine d'un nouveau projet lancé au début de l'année 2017, appelé #blacklindymatters. Une entrevue pour le journal étudiant du *Goucher College* rend compte de ses intentions :

When asked what Mason-Campbell would change about the current Lindy Hop dance scene, she didn't express any negativity towards the majority of it's often misinformed, unaware, white members. Her goal is to preserve these traditional African American dances through Guardian dance company and the Black Lindy Matter initiative in schools, performances, and dance venues like Mobtown Ballroom. Mason-Campbell hopes to create a deeper cultural appreciation and continuity of identity amongst her students, « I want to put these kids on my feet, share our culture with them, and show them who they are. » (Note, 2017)

Sans chercher à faire équivaloir l'appropriation culturelle avec l'impératif de survie revendiqué par le mouvement *Black Lives Matter*, Mason-Campbell cherche avec provocation à relier la nécessité d'une réappropriation située des traditions culturelles africaines-américaines au processus de réhumanisation des Noirs. Sans équivoque, la structure de l'esclavage reste une expérience édifiante dans le contexte contemporain. Pour soutenir son propos, Mason-Campbell se réfère au concept de la « mort sociale » de l'esclavage telle que définie par Orlando Patterson dans *Slavery and Social Death : A Comparative Study* (Patterson, 1982). Selon Patterson, la mort sociale de l'esclavage est la condition de sa survie biologique par la voix du consentement de son impuissance ultime. De façon archétypique, l'esclavage était, en temps de guerre, une substitution à la condamnation à mort, un « temps mort » presque littéralement, qui n'annulait pas pour autant la perspective de l'exécution. Le pouvoir absolu du maître, et l'absence totale de pouvoir de l'asservi, définit la mort sociale de ce dernier. À l'extérieur de la relation à son maître, l'esclave est un non-sujet.

[The African American slave] has a past, to be sure. But a past is not a heritage. Everything has a history, including sticks and stones. Slaves differed from other human beings in that they were not allowed freely to integrate the experience of their ancestors into their lives, to inform their understanding of social reality with the inherited meanings of their natural forebears, or to anchor the living present in any conscious community of memory. (Patterson, 1982 : 15)

Selon Mason-Campbell, la « civilisation » des arts africains-américains, sous la gouverne de l'autorité blanche, participe de ce même rapport de pouvoir et de mise en silence des Noirs. En pratique, cela signifie pour elle, selon ses termes, de travailler à reprendre possession de

son héritage culturel et de défaire les conditions d'isolation des Africains-Américains de l'héritage social de leurs ancêtres. L'ambition de *Black Lindy Matters* est l'autodéfinition et l'autovalorisation : pour sortir de la condition de paria, ce projet revendique l'expertise située des danseurs africains-américains, sans passer par la reconnaissance de la scène culturelle du Lindy Hop et de son élite. Les modes vestimentaires, les styles de coiffure, le langage culturel seront choisis et parlés selon leurs propres termes et leur cinétique vernaculaire. Leur estime de soi ne sera pas ébranlée par les codes de référence de la culture dominante qui définit ses priorités selon ses propres besoins et aux dépens de tout autre. Le Lindy Hop noir est bien vivant, dit Mason-Campbell, et ne restera ni anonyme, ni invisible. Il s'inscrit dans la lignée de la migration des hommes libres vers les métropoles du Nord, pour réaliser la révolution politique, sociale et culturelle du *Harlem Renaissance*, mais aussi un son et un mouvement qui a articulé les espoirs et les rêves de liberté de tout un peuple. « That is still our dream, and this is still our dance. » (Mason-Campbell, 2017).

Cette politique située du *Harlem Renaissance* nous permettra à présent de restituer les témoignages des Anciens dans le contexte de leur expérience historique, et d'identifier à travers eux une attitude collectivement partagée de résilience face à la souffrance traumatique de leur condition : une adaptation politique face à l'état de fait (*matter-of-factness*) du monde qui constitue leurs trajectoires uniques et singulières où la danse a été le médium d'une joie de vivre et de rapport sans concession à leur humanité.



## Chapitre 6 : Les récits de (contre)joie 2 — Contexte socioculturel historique de la joie

### 6.1 Introduction : De l'ipséité de la joie contre l'effacement néolibéral de l'immanence du corps noir

Knowledge about other cultures and the display of one's access to the culture and resources of others are central in the process [of achieving elite status]. Black working class culture, for instance, has long been plundered for its cultural attributes, such as music and fashion, that can be re-packaged to sell elements of it to a white audience that would not otherwise have access. In the selling of black culture it is not just objects that are sold, rather the exchange-value is based on attributing to the object particular properties of black culture more generally, affects such as credibility and « cool ». Elements of black culture are extracted and made available for attachment and detachment on the white market. But (...) this is a one-way process. For instance, the abstraction of cool from dangerous only works when applied to white bodies; the long history of racism semiotically sticks cool and dangerous together when applied to black bodies. The value depends on to which body the affect is attached. (Skeggs, 2004 : 148)

Plus de trente ans après la supposée « redécouverte » de l'africanité du Swing dans les années 1980 — reliée à plus de deux cents ans d'archives de processus d'« emprunts » interculturels entre les cultures eurocentriques et la « culture des esclaves » dans le contexte nord-américain<sup>175</sup> (Fryer, 1998) —, le contexte actuel de la transculturalité du Jazz, du Swing ou du Lindy Hop s'inscrit aussi dans l'appropriation et la circulation néolibérale de la culture africaine-américaine (Jazz, Soul, Rhythm and Blues, Funk, Disco, Rap, Hip Hop, etc.). La formation d'une « sous-culture » globale — relativement unifiée par sa micro-économie et ses réseaux sociaux — est sans doute ce qui lui permet de continuer à se construire comme « communauté » exclusive, par l'étude, la récréation et la consommation d'une danse, d'une musique et d'un imaginaire historique reconstruit depuis le tropisme du système de référence dominant. Entre l'investissement pratique total de certains danseurs, et la commodité

---

<sup>175</sup> D'après Peter Fryer, on peut retracer cette relation d'échanges en contexte d'esclavage et entre populations soumises à des conditions de domination et de préjudices variés en Amérique du Nord depuis avant 1774, notamment en Virginie, alors colonie anglaise. On retrouve des archives plus anciennes dans les recherches sur la Barbade. L'imitation de la musique noire par des compositeurs blancs aurait commencé aux États-Unis vers 1820, avec l'émergence des théâtres de ménestrel raciaux et l'usage moderne du *blackface* (Peter FRYER. « The 'Discovery' and Appropriation of African Music and Dance », *Race & Class*, vol. 39, n° 3, 1998, p. 1-20.).

néolibérale du contrat de loisir à court terme, dans l'un comme dans l'autre cas, la dimension idiomatique de la danse demeure sans doute la question la plus fortement débattue, négociée et discordante de la sous-culture actuelle, mais dans le langage parlé plus que dans la corporéité. C'est sans doute dans cette constante volonté de savoir (définition, catégorisation, classification...), dans la recherche de contrôle des termes de la danse, même communautaire et *grassroots*, que se situe la plus grande limite de l'expression des danses Jazz contemporaines, à l'endroit où le potentiel subversif de l'identité se trouvait dans l'éloquence incontrôlable, illimitée et contextuelle du corps :

African American social dances are complex performances that tie social agency, communal exchange, individual creativity, and personal expression to practices that demonstrate vectors of gender, sexuality, ability, location, class, age, and place. These are dances that forward ideologies of *corporeal orature*—expressive body talking—as a productive means of group formation and social connectivity... (DeFrantz, 2012 : 128)

Comme mentionné plus tôt, l'appropriation culturelle des danses sociales africaines-américaines en contexte néolibéral représente, pour Thomas DeFrantz, l'ancrage des processus d'articulation complexes tels que celui de la liberté dans un « sens commun » universel, creux et totalisant :

The word « freedom » resonates so widely within the common-sense understanding of Americans that it becomes « a button that elites can press to open the door to the masses » to justify almost anything. ((Harvey, 2005 : 39) cité par (DeFrantz, 2012 : 131))

C'est bien dans ce cadre de compréhension que la dépendance du code de conduite du *Herräng Dance Camp* sur la confiance en la responsabilité individuelle abstraite du « good taste and proper behavior » apparaît comme une chimère pernicieuse. La responsabilité et la faculté de jugement relèvent d'une volonté. Elles ne sont jamais acquises. C'est sans doute la question fondamentale qui a constitué l'œuvre entière d'Hannah Arendt (Arendt, [2003] 2005).

Aux questions particulières, il faut des réponses particulières ; si la série de crises dans laquelle nous vivons depuis le début du siècle peut nous enseigner quelque chose, c'est, je crois, le simple fait qu'il n'existe pas de normes générales pour déterminer infailliblement nos jugements ni des règles générales sous lesquelles subsumer les cas particuliers avec un certain degré de certitude. (Arendt, [2003] 2005 : 7)<sup>176</sup>

---

<sup>176</sup> Hannah Arendt citée par Jérôme Kohn en préface de l'ouvrage.

La liberté conquise au corps à corps par la culture au long de siècles de lutte est appropriée par le libéralisme de l'accessibilité et son jeu d'équivalence des représentations, au prix de la marginalisation, voire de l'effacement de sa multitude originelle, comme on vient de le voir avec le travail critique des *killjoy* du Jazz. L'appropriation culturelle, comme processus de consommation libérale aux promesses de plaisirs et de bonheur démocratique, risque toujours de normaliser la culture (par homogénéisation), d'exploiter l'Autre africain-américain comme simple objet de connaissance (Spivak et Harasym, 1990 : 63) et de finalement réduire sa présence à une itération figurative et représentative d'un passé joyeux par identification et mimétisme de l'image. Elle produit une nostalgie non examinée d'un air d'antan par projection d'un effet de réel, par la ressemblance et vraisemblance stylisée des corps dansants. L'origine est naturalisée, fixée, immobilisée. Son corps est objectivé et réduit à l'anatomie de son apparence. La danse est codifiée, archivée, prête à l'emploi. L'itération d'une africanité *ready-made* et « prêt-à-porter » a historiquement pris la forme d'un revers de traduction qui ignore en tout point le racisme de sa liberté d'expression dépolitisée. Le Blanc porte « librement » le masque d'une différence mise à disposition : « Moving like Josephine Baker for the white imitator meant being “naughty” like Josephine Baker; Jazz dancing then, was an assertion of freedom for one group, and a fantasy-like escape from post-Victorian values for another. » (Vaccaro, 1997 : 89-90). Ces paradigmes symboliques et politiques différenciés s'appliquent aux contextes d'exécution des pas de danse, et à la manière dont les danseurs s'évertuent aujourd'hui à définir l'identité du Lindy Hop, et à reproduire, perfectionner et théoriser son vocabulaire et sa technique spécifique et supposée universelle.

L'idée de « communauté Swing » a montré ses limites d'inclusion organique par la difficulté — parfois l'impossibilité — de l'apparition de la pensée critique des femmes noires sur le forum de la parole publique. La pluralité est portée en échec et la surprise vitale de la syncopation du Swing s'est étouffée. La présence (ou l'absence) de l'Autre réel est banalisée, marginalisée, dans une logique d'individuation indifférenciée et d'identité comme « mêmété », selon la nuance conceptuelle apportée par le philosophe Paul Ricœur. En effet, dans « Soi même comme un autre » (Ricœur, 1990), Ricœur articule la notion de « mêmété » avec celle d'« ipséité », où, le premier répond pour ainsi dire à la question « *que suis-je* » — dans une logique de continuité et de répétition qui permet de catégoriser l'identité —, alors que

l'expression du second (par la narration de « soi ») tente de répondre à la question « *qui suis-je* », qui s'établit dans la singularisation, dans un rapport dialectique entre reconnaissance et différence (le Swing et la syncopation caractéristique du Jazz). Si l'on relie le concept d'ipséité à la pensée politique d'Arendt<sup>177</sup> (pour laquelle Ricœur avait d'ailleurs écrit la préface à *La condition de l'homme moderne* (Arendt, [1961] 2006)), on pourrait l'assimiler au domaine de l'action (la parole) et à l'unicité apparaissant dans le monde commun. La « mêmété » dans ce cas ne peut être politique, car elle relève de la part la plus indifférenciée de l'identité humaine, celle qui nous constitue globalement comme spécimen de l'espèce humaine, ou sociologiquement comme catégorie sociale « identifiée » par des traits de comportement objectivables. Il s'agit en l'occurrence de ce que Bourdieu nomme « habitus » et qu'il définit comme « système de dispositions durables et transposables » (Bourdieu, 1980 : 88)). C'est cette notion d'identité comme « mêmété », et comme objectivation de l'action humaine (où l'humain est réduit à n'être qu'un « agent »), qui a constitué la critique majeure d'Arendt pour la sociologie. L'ipséité est au contraire ce qui résiste à la totalisation de l'identité et la dynamise, la surprend, l'instabilise et la transforme potentiellement au contact des autres, c'est-à-dire dans la pluralité (et la rend « actrice »). Comme chez Arendt, l'ipséité de Ricœur s'inscrit et prend sens à l'intérieur du réseau des relations humaines.

Tout nouveau commencement est par nature un miracle, tout au moins lorsqu'il est vu et expérimenté du point de vue des processus qu'il interrompt nécessairement. (Arendt, 1988 : 184)

Pour les deux Ambassadrices Breai Mason-Campbell et Traci Bartlow, le *Harlem Renaissance* est le moment principal de « retour aux sources ». L'ipséité de la joie ressentie du Lindy Hop et exprimée par les Anciens est située dans l'expérience ambivalente de l'émancipation culturelle, de prise de possession de son propre destin, de pouvoir être « tout sauf un esclave ». Cette revendication a été le mouvement même du miracle du commencement. Le *Harlem Renaissance* représente et signifie encore aujourd'hui la possibilité d'une interruption, d'une dis-continuité dans le destin tracé de la « mort sociale ». Harlem est décrit comme un modèle de succès, un monde de possibilités où le travail paye, la

---

<sup>177</sup> Voir à ce propos : Gérôme TRUC. « Une désillusion narrative ? De Bourdieu à Ricœur en sociologie », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, vol. 8, 2005, p. 47-67.

réussite est accessible, où les exemples d'entreprises fructueuses sont nombreux. « "As far as we were concerned, Harlem was as close to Heaven as we were going to find on this earth", said Sadie and Bessie Delaney, middle-class black sisters who moved there from North Carolina in 1919. » (Dixon Gottschild, 2000 : 75). Le contexte, et la « position » de cette énonciation sont fondamentaux à l'analyse de la production de la joie de la danse. C'est au sein même du corps — de la danse — que se négocient les conditions de cette renaissance « à soi » (hors de la peau et du masque de l'aliénation). Le récit de joie des Anciens est empreint de cette ambivalence de l'expérience de Harlem, où par des styles rhétoriques différents, chacun témoigne explicitement des réalités quotidiennes de leur existence. Une première étape de la posture éthique est sans doute la recherche de restauration du contexte de « natalité » de la joie et de la liberté du Lindy Hop, pour resituer le langage du Lindy Hop dans ses origines légitimes, ou du moins de réinstaurer leur place particulière et différenciée dans le continuum d'hybridation de l'existence culturelle contemporaine et historique de la danse.

(1) À partir des biographies des Anciens et de leurs discours publics, mais aussi de leur historicité dans le contexte du *Harlem Renaissance*, on tentera d'analyser leurs récits d'une « joie-en-action » à l'intérieur d'une connaissance située. Comme dans l'exemple de Mable Lee, ces récits exemplifient une relation éthique, philosophique, voire théologique (dans le cas de Dawn Hampton, les références spirituelles et bibliques sont nombreuses) à l'humain, où la joie, bien que spontanée, est aussi une pratique de « sagesse » thérapeutique de soi. (2) Dans un premier temps, on associera cette « sagesse » de l'expérience des Anciens dans le *Harlem Renaissance* à une politique de la liberté analysée à partir de la pensée d'Hannah Arendt. (3) On proposera une seconde lecture de cette éthique d'existence par la formulation d'une politique de la résilience africaniste conceptualisée par Nadine George-Graves, exprimée par certains artistes de Jazz de l'époque par une attitude de l'ordre d'un pragmatisme de la réalité (*matter-of-factness*). Des concepts étranges et étrangers à la théorie sociologique, qui forcent pourtant ici l'attention.

## 6.2 Contexte historique

### 6.2.1 Le *Harlem Renaissance*

Le *Harlem Renaissance* est reconnu aujourd'hui comme la période de renaissance culturelle africaine-américaine la plus importante de l'histoire, représentée par une petite minorité d'intellectuels féconds et une immigration massive des Noirs des États du Sud (participant d'un exode rural important) et des Caraïbes, faisant de Harlem la capitale du monde de la diaspora noire. Particulièrement à partir des années 1920, Harlem est le foyer d'une créativité africaine-américaine prolifique, signifiée par la diplomation universitaire (en 1919, W.E.B. Du Bois est le premier Africain-Américain à obtenir un doctorat de Harvard), la publication de magazines, de romans, de recueil de poésie, par la production de revues musicales, de pièces de théâtre, par l'innovation de danses urbaines telles que le Lindy Hop, et généralement par une rencontre culturelle et généreuse de la musique, de la littérature, des récits multiples de la diaspora noire réunie à Harlem. Le *Harlem Renaissance* a été surtout symbolisé et revendiqué par son intelligentsia qui concentrait ses efforts sur l'émergence d'une élite bourgeoise noire et d'une identité africaine-américaine « moderne », et ne témoignait que peu d'intérêt pour les arts populaires. Mais il a, somme toute, été avant tout forgé par la volonté populaire d'amélioration des conditions de vie, par la recherche d'opportunités, par l'espoir reconquis d'une transformation économique et sociale. « The spiritual, social, and literary fervor that raced through Harlem during these years could be called the greatest period of self-discovery in African-American history after the Civil War and before the start of the Civil Rights era of the 1960s. » (Bascom, [1991] 2001 : 4). Cette révolution culturelle et politique est aussi intrinsèquement liée aux conditions de la représentation de cette nouvelle liberté. Ainsi la place prise par l'industrie du divertissement illustre la grande complexité de ce parcours d'émancipation.

C'est ainsi que pour les professionnels du *show-business*, Norma Miller, Frankie Manning Dawn Hampton ou Ethel Bruneau — principaux énonciateurs du présent récit de l'expérience noire dans la construction contemporaine du Lindy Hop et des danses Jazz — Harlem, le *Savoy* et la danse sont les « corps » de libération, *d'appropriation* (prise de possession), d'autodéfinition de leur pleine *présence* individuelle, collective et résolument moderne dans le

monde et plus particulièrement aux États-Unis<sup>178</sup>. La danse a été un moyen privilégié d'affranchissement économique et social, l'autre alternative étant le travail à l'usine ou le travail domestique. Pour Ethel Bruneau, son enfance et adolescence à Harlem a représenté le réseau de soutien nécessaire à la réalisation de rêves d'élévation sociale les plus inespérés. La danse a été une manière d'investir le monde « civilisé » européocentrique, ses scènes les plus prestigieuses, avec une fierté identitaire et localisée :

My dance teacher is the first Black teacher to take her dancers to Carnegie Hall. (...) We danced on a stage that had prestige. And that's what Mary Bruce did with us. She brought us to Carnegie Hall, 'cause she said one day you're gonna look back on it, and you're gonna say, « I danced at Carnegie Hall! » And when you can say you danced in a place with a Philharmonic, and you've been in the rooms and the dressing rooms of the Philharmonic, that's like Heaven. That's what it is like. So Harlem for me is something that is my pride and joy. (Ethel Bruneau, (Westerlund, Bruneau et Thibault, 27/10/2013))

Le *Harlem Renaissance* est en tout point une révolution culturelle et politique, où la couleur indélébile de l'identité assignée de ceux réduits en esclavage prend ce que Hall appelle une « position d'énonciation ». L'investissement culturel — citoyen et national — des Noirs dans le *corps* comme support de représentation a été le site d'une « stylisation rhétorique du corps, dans certaines manières d'occuper un espace social étranger, dans des expressions imagées, des styles de coiffure, des façons de marcher, de se tenir et de parler, et dans des modes de constitution et d'entretien de camaraderies et de communautés. » (Hall, 2007 : 222). Selon Jacqui Malone, les organisations d'entraide africaines-américaines, comme les fraternités et les sororités dans les universités, ont eu à partir du 18e siècle un impact considérable dans la possibilité de créer des réseaux de solidarité et de services parallèles pour pallier à leur exclusion des services publics ségrégués. Banques, compagnies d'assurances, entreprises noires ont été créées grâce à ces coopérations. De façon significative, ces réseaux

---

<sup>178</sup> Norma Miller fait la remarque intéressante que l'industrie du divertissement représentait rarement une perspective professionnelle encouragée par les familles blanches. C'est une des raisons pour lesquelles les danseurs professionnels du *Savoy* étaient majoritairement, voire exclusivement, noirs. L'un des meilleurs couples du *Savoy* était formé de deux jeunes Juifs du Bronx, Harry Rosenberg (Le danseur apparaît sous le nom de Rosenberg dans l'autobiographie de Frankie Manning et de Goldberg dans celle de Norma Miller) et Ruthie Rheingold, que Frankie Manning tenait en grande admiration. Le couple était l'un des rares danseurs blancs qui a fait partie des *Whitey's Lindy Hoppers*. Bien que Rheingold soit devenue enseignante de danses de Ballroom, Rosenberg est devenu dentiste.

ont également permis de contribuer à soutenir et à développer une culture et une industrie de la danse et de la musique noire :

W.E.B Du Bois delineated the function of mutual aid and fraternal and sororal associations in the early twentieth century: « They furnish pastime from the monotony of work, a field for ambition and intrigue, a chance for parade, and insurance against misfortune. Next to the church they are the most popular organizations among Negroes. » (Du Bois, 1907 : 96) Du Bois and most other scholars, however, have failed to address the unique style of these organisations and how their development influenced African American music and dance. Throughout America, they provided halls for public dances, made available rehearsal spaces for musicians, and hired black bands for their various activities. (Malone, 1996 : 168).

Harlem était un microcosme d'exception. Comme beaucoup de quartiers africains-américains des métropoles américaines, le réseau de services communautaires apportait une aide, un support collectif pour tout nouvel arrivant, pour les familles, comme dans le cas des réseaux d'immigrants organisés dans des espaces ségrégués. Norma Miller raconte l'expérience de sa mère immigrée de Bridgetown, Barbados pour qui : « Harlem was a dream for her, she had heard so much about it. It was where the colored people went, it was their own place. It had all the great dance halls, and it was where you could meet people from your own hometown. » (Miller et Jensen, 1996 : 10).

## **6.2.2 La danse comme puissance d'autodétermination**

Mais Harlem incarnait surtout une puissance d'autonomie et d'autodétermination, un lieu de stimulation intellectuelle, d'échanges littéraires, politiques, artistiques, créatifs, où tout engagement pouvait être poussé vers l'expression d'une radicalité et d'une révolte identitaire jusqu'alors inimaginable. Dans *Caribbean Crusaders and the Harlem Renaissance*, Joyce M. Turner décrit : « Despite the negative aspects of large-scale urban life, Harlem beckoned as a light to help free the soul of the cancer of racism. (...) The intense exchange of ideas within and outside Harlem set young aspiring writers free to explore unconventional ideas and modes of expression. » (Turner, 2005 : 29). C'est aussi dans ce contexte d'intenses explorations et échanges créatifs par le corps que le Lindy Hop fait son apparition. La date de création de la danse est évidemment intraversable. Le Lindy Hop aurait reçu son nom lors d'un marathon de danse en juin 1928 au Rockland Palace de Harlem (Heinilä, 2016, Monaghan, 2004, Stearns et Stearns, [1968] 1994), où des danseurs du *Savoy Ballroom*, George Snowden et Mattie



Purnell, se seraient particulièrement distingués par leur pas créatifs, rapides et novateurs pour attirer l'œil d'un journaliste du *Fox Movietone News*.

During one of these contests—as he remembers it—Snowden decided to do a breakaway, that is, fling his partner out and improvise a few solo steps on his own. In the midst of the monotony of the marathon, the effect was electric, and even the musicians came to life. Shorty had started something. (Stearns et Stearns, [1968] 1994 : 315)<sup>179</sup>

L'histoire raconte que pour répondre à la curiosité du journaliste, Snowden aurait spontanément baptisé sa création « Lindy Hop », en référence à l'aviateur Charles Lindbergh qui venait de réaliser le premier vol transatlantique sans escale et en solitaire en mai 1927<sup>180</sup>. Dans une entrevue avec Marshall Stearns en 1959, Snowden relate aussi le contexte créatif et collectif de l'innovation de pas de danse souvent improvisés sur le moment, sans comptabilisation ou brevet (Stearns et Stearns, [1968] 1994 : 316, 324). Une innovation qui,

---

<sup>179</sup> On note ici l'absence de référence à la partenaire de Snowden, Mattie Purnell, pourtant bien présente lors du marathon. Sachant que la majorité des danseurs interviewés sont des hommes répondant à des hommes, chercheurs et journalistes, le rôle des femmes dans la création et l'innovation culturelle est quasi systématiquement minimisé dans la littérature disponible sur les danses Jazz, voire inapparent en ce qui a trait au Lindy Hop (excepté les publications de Norma Miller). Il faudra une littérature spécialisée sur les « showgirls » et les « chorus lines » de l'époque encore assez peu étudiés, pour dresser un portrait plus représentatif des nombreuses contributions et influences déterminantes des femmes sur cette tradition culturelle. Voir parmi d'autres : Karen Michelle BOWDRE. *Racial Mythologies : African American Female Images and Representation from Minstrelsy to the Studio Era*, Thèse de doctorat, University of Southern California, 2006, Jayna Jennifer BROWN. *Babylon Girls : Black Women Performers and the Shaping of the Modern*, Durham, NC, Duke University Press, 2008, Tera W HUNTER. *To 'Joy My Freedom : Southern Black women's Lives and Labors after the Civil War*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, Kristin A. MCGEE. *Some Liked it Hot. Jazz Women in Film and Television, 1928-1959*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2009, Kendra UNRUH. « From Kitchen Mechanics to "Jubilant Spirits of Freedom": Black, Working-Class Women Dancing the Lindy Hop », *The Journal of Pan African Studies*, vol. 4, n° 6, 2011, p. 213-233, Cheryl M. WILLIS. *Tap Dance : Memories and Issues for African-American Women who Performed between 1930 and 1950*, Thèse de doctorat, Temple University, 1991. Et les films documentaires : Barry DORNFELD, Germaine INGRAM et Debora G. KODISH. *Plenty of Good Women Dancers : African American Women Hoofers from Philadelphia (documentaire)*, Philadelphia, PA, Philadelphia Folklore Project, 57 min, 1996, Meilan LAM. *Show Girls – Celebrating Montreal's Legendary Black Jazz Scene (documentaire)*, Montréal, QC, National Film Board of Canada, 52 min, 1998, Heather MACDONALD. *Been Rich All My Life (documentaire)*, New York, NY, First Run Features, 81 min, 2006.

<sup>180</sup> Une danse appelée le Lindbergh Hop existait déjà avant le marathon de 1928 et une danse appelée le Hop (un terme couramment utilisé à cette époque) avant le vol de Lindbergh. Il est également possible que Snowden et Purnell aient appelé leur danse le Walk That Broad. Selon plusieurs sources (Charles Buchanan, manager du *Savoy Ballroom*, Leonard Reed, chorégraphe et producteur, et Alfred Leagins, danseur du *Savoy Ballroom*), le Lindbergh Hop et le Lindy Hop étaient des danses différentes. Le nom Lindy Hop s'est toutefois stabilisé rapidement autour de 1928-1930 pour désigner une danse spécifique, dont on peut retrouver la trace dans plusieurs publications de la presse courante comme le *New York Times* et dans la généralisation du terme dans l'appellation des compétitions dans les *ballroom* de la ville. Voir HEINILÄ, *An Endeavor by Harlem Dancers to Achieve Equality – The Recognition of the Harlem-Based African-American Jazz Dance Between 1921 and 1943*, p. 134-145.

avant de devenir un phénomène international, constituera la danse « championne » de Harlem et du *Savoy Ballroom*. Elle sera la représentante de la singularité et de l'audace de Harlem dans la plus prestigieuse compétition de danses sociales, le *Harvest Moon Ball*, attirant 20 000 personnes au *Madison Square Garden* de New York — parmi lesquels de nombreux artistes et stars hollywoodiennes — lors de sa première édition en 1935<sup>181</sup>.

The noise increased as the Lindy Hoppers, the last in line, entered. We could hear the audience was with us, and we responded to their yells by swinging when we walked. Harlem was on parade. All taboos were broken when it came to the Lindy. (...) When the time came for the Lindy competition, the yell from the crowd could be heard all the way back to Harlem. Here the great Fletcher Henderson took over, and the first of the Lindy Hoppers hit the stage. These were the white Lindy Hoppers from the outer areas of New York. They seemed clumsy to us. Watching them butcher our dance made our tempers flare, and this made us even more determined to take the crown home. After the last of the white Lindy Hoppers left, Harlem came on. By this time we were like a group of caged animals, ready to burst from the box. (...) The Savoy Lindy Hoppers took first, second and third prizes. (...) The Lindy Hop competition belonged to us. (Miller et Jensen, 1996 : 80-82)

Dans un panel de discussion au HDC, Norma Miller explique les enjeux de cette compétition, mais aussi sa signification plus large dans le paysage américain. La danse qu'elle a contribué à créer, et la culture qui a porté son existence, représentent plus qu'un folklore régional ou une spécificité culturelle. Elles ont significativement transformé la culture américaine dans son ensemble :

Jazz and Swing is the most common denominator. It's the only American art form, and it's the only original dance that's ever been created, because everything else came and was imported to this country. We created Jazz, and they don't want to give us that credit. And I say that because them bastards is prejudiced. (...) We didn't have nothing but that one dance. (...) But, see, it's difficult when you're a people being denied everything. And, when you dance, you are better than everybody else, and that's a special feeling that gives us. So that was our power. (Norma Miller, (Westerlund et Miller, 26/07/2011))

Miller revendique ici une pleine identité américaine, non conditionnée par une inclusion et intégration à la société selon les règles, les valeurs ou les normes dominantes, mais en tant que présence propre et légitime, « née » de l'expérience américaine constituante. La description expressive de Brenda Dixon Gottschild met remarquablement en évidence l'impact de l'esthétique noire dans l'ensemble de la culture « blanche », par sa dite « américanisation »,

---

<sup>181</sup> Selon Harri Heinlä, l'événement a affiché complet au moins entre 1935 et 1943 (ibid., p. 169.)

comme le démontre d'ailleurs la popularité actuelle du Lindy Hop dans le monde et son assimilation régionale facilitée dans les cultures européennes :

Indeed, the irony is how much of this swing era energy created by African Americans infused the society at large and permanently changed the American identity into a swinging quotient. (...) Loose-limbed, gum-chewing guys and gals (...) who can dance crazy stuff like the Lindy, who are easygoing and have a sarcastic sense of humor—in other words, cool cats: this was the American image in the world between and after the two world wars. (...) It is important to recognize that, beginning in the teens and twenties and continuing through the swing era, African American Jazz music and popular dance genres were *major* elements in the modernist transformation of Europeanist pop and so-called high culture, inflecting them with innovations that revolutionized European aesthetic standards. Who was responsible for such important changes? (Dixon Gottschild, 2000 : 34-35).

De même, LeRoi Jones (aussi connu sous le nom de Amiri Baraka) décrit la musique de Duke Ellington comme une musique « véritablement afro-américaine, ce qui doit s'entendre dans le contexte d'une expérience absolument américaine. Aussi s'inséra-t-elle dans la culture dominante, et le Jazz devint-il plus populaire que jamais » (Jones, [1963] 1997 : 241). La danse née de cette période, le Lindy Hop, sa musique, son art et sa littérature sont l'expression de cette condition culturelle, l'expression d'une vision du monde, d'une attitude et d'une modernité ancrée dans ce paradoxe de l'existence spécifiquement africaine-américaine. L'africanité de l'Amérique a africanisé les standards culturels « blancs » de chaque côté de l'Atlantique. C'est précisément le propos de Cornel West, en introduction à *Race Matters* :

Hence, for liberals, black people are to be « included » and « integrated » into « our » society and culture, while for conservatives they are to be « well behaved » and « worthy of acceptance » by « our » way of life. Both fail to see that the presence and predicaments of black people are neither additions to nor defections from American life, but rather *constitutive elements of that life*. (West, 1993 : 3)

Dans cette période de vigueur identitaire, le microcosme de Harlem incarne la dialectique de l'identité minoritaire de façon exemplaire et quasi archétypique tant les dualismes se construisent avec force et complexité. Selon Norma Miller :

Harlem was becoming the entertainment capitol of the world. At night, Society came to Harlem, they called it slumming. 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 Negroes in the A.M. but for the whites in the P.M. (Miller et Jensen, 1996 : 27-28)

### 6.2.3 Une double occupation spatiale

La vie économique, sociale et artistique de Harlem était aussi contrainte par l'hostilité latente d'une double occupation, celle de ses résidents et celle de ses visiteurs quotidiens. En journée, la main d'œuvre noire descendait *downtown* pour travailler au service de la société blanche comme liftiers, domestiques, nourrices, couturiers et autres emplois subalternes, alors que les Blancs montaient vers Harlem pour occuper les emplois déniés aux Noirs : propriétaires de magasins, propriétaire de logement, enseignants, médecins, commis-vendeurs, restaurateurs, agents de police, etc. (Turner, 2005 : 28). Particulièrement à partir des années 1920, la nuit était investie par un autre type d'économie, celle de l'agrément et du divertissement, spécifiquement élaborés pour séduire une clientèle blanche en quête d'excitation et de plaisirs subversifs, en particulier dans des clubs ségrégués. Une des célèbres émeutes raciales de Harlem en 1935 est l'expression de cette frustration du déséquilibre entre un territoire d'expression identitaire majeure et des conditions socioéconomiques désastreuses pour ses habitants, au point que pour beaucoup, le crash boursier de 1929 et la dépression qui a suivi n'a pas eu d'effet notable sur leur quotidien. Comme le remarque Frankie Manning : « [it] didn't make that much difference to my family since we were poor anyway » (Manning et Millman, 2007 : 67). Norma Miller témoigne aussi des conséquences de la Dépression sur sa famille : « Mama, being a black woman, was unable to get a steady job (...). Blacks were last to be hired, and first to be fired. Mama would go to the corners to be hired for daily domestic work, but competition for any income was stiff, and often she would take a days work for 10 cents [1.38USD]<sup>182</sup> an hour. » (Miller et Jensen, 1996 : 34). Ce soulèvement populaire, observé à la même période dans plusieurs communautés urbaines africaines-américaines, a été principalement motivé par l'absence d'opportunité d'emploi ni de propriété des commerces centraux de Harlem détenus — selon les statistiques de 1931 — à plus de 80 % par des non-noirs (Greenberg, 1991 : 61) (ce qui participait aussi d'une tension interethnique au sein du quartier); une surpopulation des logements et une inflation considérable des loyers — selon une étude de 1924, les Noirs payaient un loyer entre 40 % à

---

<sup>182</sup> Inflation calculée par le site [dollartimes.com](http://dollartimes.com) (page visitée le 21/12/2016)

60 % plus élevé que les Blancs pour une même classe d'appartement (Bascom, [1991] 2001 : 59) ; et la ségrégation des cabarets, clubs et restaurants de leur propre quartier.

La tradition du théâtre de ménestrel racial (*minstrel show*) continuait sa tradition centenaire au cœur même de Harlem, par capitalisation et appropriation de la dynamique socioculturelle émancipatrice de la « Renaissance ». L'attraction de ces clubs ségrégués, dont le *Cotton Club* est l'exemple le plus célèbre, reposait sur une séparation radicale de l'espace et des rôles, entre clientèle exclusivement blanche et artistes de scène et personnel de service noirs. Leur mise en scène d'une négritude fantasmée rappelait explicitement les plantations du Sud, par l'élaboration d'une image primitive, exotique et animale sur un fond de jungle africaine imaginée. À la manière d'une maison de maître coloniale des États du Sud, dans un décor rouge et blanc et des costumes fastueux, ces clubs étaient particulièrement sécurisés et assuraient un service total à sa clientèle blanche par un personnel entièrement dédié à sa satisfaction. Le chef d'orchestre Cab Calloway rapporte ses impressions du lieu : « I suppose the idea was to make whites who came to the club feel like they were being catered to and entertained by black slaves. » ((Calloway et Rollins, 1976 : 99-100) cité par (Malone, 1996 : 87)). Des écrivains avant-gardistes célèbres du *Harlem Renaissance* tels que Zora Neale Hurston et Langston Hughes dressent une dense complexité des contextes de réalisation et de représentation de la danse, de la musique et de la vivacité culturelle de Harlem. Si bien qu'une idéalisation de cette période et de cette localité prend toujours le risque de jouer le jeu d'un spectacle racialisé.

[T]he Cotton Club was a Jim Crow club for gangsters and monied whites. They were not cordial to Negro patronage, unless you were a celebrity like Bojangles. So Harlem Negroes did not like the Cotton Club and never appreciated its Jim Crow policy in the very heart of their dark community. Nor did ordinary Negroes like the growing influx of whites toward Harlem after sundown, flooding the little cabarets and bars where formerly only colored people laughed and sang, and where now the strangers were given the best ringside tables to sit and stare at the Negro customers—like amusing animals in a zoo. (Hughes, [1941] 2015 : 224-225).

Hughes pointe ici le double regard du tourisme blanc, porté à la fois sur les artistes de scène et sur la clientèle noire (Given, 2015). Le *Cotton Club* est surtout resté dans les annales pour la qualité des spectacles, performances et artistes de premier ordre qui faisaient, malgré son colonialisme, la fierté et la renommée même de Harlem.

Du point de vue dominant, la négritude « positive » n'était visible et n'a marqué l'histoire officielle que dans son caractère d'exceptionnalité, exemplifié par le personnage de Bill « Bojangles » Robinson, premier et seul danseur de Claquettes africain-américain de l'époque à avoir partagé la tête d'affiche d'un film hollywoodien avec une actrice blanche, Shirley Temple, dans le rôle de majordome au service d'une enfant de 6 ans. Harlem avait deux visages, deux réalités raciales dont l'une restait invisible au regard de l'autre. « There are a quarter million Negroes here, and it is fashionable only to take notice of a bare thousand ... the cabaret entertainers, the actors, the musicians, the artists, and the colorful minority who drift from rent party to speakeasy to side-street dives. The rest are ignored. They're not interesting. » (Turner, 2005 : 28). Une condition, somme toute, d'existence minoritaire telle que décrite par Arendt (Arendt, [1951] 1984 : 131), où le Noir, le Juif, l'homosexuel exceptionnels étaient invités dans les salons sociaux pour distraire, amuser, divertir la classe bourgeoise de leur caractère à la fois extra-ordinaire et respectable, sans commune mesure avec leurs semblables, et soumis néanmoins à la performance de leur altérité (Sékiné, 2010).

Ces mêmes figures d'exception risquent à leur tour de tomber dans le carcan de la figure du paria au regard de leurs semblables, comme l'exprime la critique du Swing et de la bourgeoisie noire par LeRoi Jones dans *Blues People : Negro Music in White America* publié en 1963, un an avant l'institution du *Civil Rights Act*<sup>183</sup>. Son point de vue est donc informé par une redirection décisive de la lutte politique noire américaine : « La musique de swing dérivée du Jazz arrangé de grand orchestre finit par n'avoir plus grand-chose à voir avec le blues, et fort peu de choses avec l'Amérique noire, d'où elle tirait pourtant son origine. Mais c'était aussi le cas d'un nombre de plus en plus grand de Noirs. » (Jones, [1963] 1997 : 243-244). Langston Hughes dresse quant à lui un portrait sévère du Lindy Hop, de sa popularité, de ses innovations acrobatiques et de sa direction professionnelle comme participant d'une attraction touristique, comme une parjure commerciale de Harlem (Spring, 1997 : 201-202) :

---

<sup>183</sup> Le *Civil Rights Act* de 1964 est une légifération contre la ségrégation des espaces publics et contre la discrimination à l'emploi basé sur des critères raciaux, sur le sexe, la religion et l'origine nationale, d'abord proposée par le président John F. Kennedy et enfin signée par le président Lyndon Baines Johnson le 2 juillet 1964. Il est considéré comme un des accomplissements législatifs les plus importants du mouvement des droits civiques.

The lindy-hoppers at the Savoy even began to practice acrobatic routines, and to do absurd things for the entertainment of the whites, that probably never would have entered their heads to attempt merely for their own effortless amusement. Some of the lindy-hoppers had cards printed with their names on them and became dance professors teaching the tourists. Then Harlem nights became show nights for the Nordics. (Hughes, [1941] 2015 : 226)

#### **6.2.4 Le *Savoy Ballroom* : Un modèle situé de démocratie**

L'importance du *Savoy Ballroom* pour les résidents de Harlem (mais aussi les communautés noires de Brooklyn, du New Jersey, du Bronx et du Connecticut (Hubbard et Monaghan, 2009 : 128)<sup>184</sup>) prend ainsi toute sa signification, tant elle se construit toutefois dans l'antinomie de cette réalité. Le *Savoy*, la danse, le foisonnement artistique de Harlem, étaient des refuges contre la dépression économique : des moyens de socialisation, d'interaction humaines productives, « an outlet for people because there wasn't much else they could do » (Manning et Millman, 2007 : 67). Frankie Manning se rappelle qu'à cette époque, il y avait des lieux pour sortir chaque soir de la semaine, et pour 1,5 US \$ (équivalent actuel de 13,75 US \$<sup>185</sup>), il pouvait s'occuper une journée entière, entre l'église le matin, un spectacle de Vaudeville, un ice cream soda l'après-midi, et une soirée entière au *Savoy* à danser de 21 h à 3 h du matin sur deux des meilleurs orchestres de Swing du pays (Manning et Millman, 2007 : 67-68). En effet, selon Christopher Wells : « Owners and managers of integrated venues understood their venues' function in providing this kind of release as they provided somewhere for the mass of unemployed bodies to congregate other than street corners. » (Wells, 2014 : 98). Le *Savoy*<sup>186</sup>, dirigé par deux hommes d'affaires blancs, Moe Gale et Jay Faggen, avait pour dessein de devenir un établissement « spectaculaire » de danse pour les habitants de Harlem, comme une entreprise d'élévation sociale. Pour contrer l'image d'une expertise et d'une gérance venues de « downtown », la gestion du ballroom a été confiée à Charles Buchanan, originaire de la Barbade. Et selon une promotion publiée dans « The New York Age » (mars 1926) : « [the] entire personnel [was] composed of Colored People » (Heinilä, 2016 : 116). Dès l'ouverture en 1926, la communication a été constamment orientée

---

<sup>184</sup> Selon Terry Monaghan, le *Savoy* a conquis sa place centrale dans les destinations du divertissement pour les noirs en créant un réseau de relations dans l'ensemble de la grande région de New York.

<sup>185</sup> Inflation calculée par le site [dollartimes.com](http://dollartimes.com) (page visitée le 13/12/2016)

<sup>186</sup> Il sera intéressant ici de garder en tête la programmation du HDC et son organisation.

vers l'intégration du *ballroom* dans le paysage de Harlem et de ses habitants, en opposition aux clubs ségrégués du quartier, mais se distinguant aussi de la culture plus informelle, rurale, prolétaire, subversive, suspecte et discréditée des *jook joints*<sup>187</sup>. À la différence du marketing qui en a été fait *downtown* comme « the home of happy feet »<sup>188</sup> « where social, racial and economic problems fade away to nothingness »<sup>189</sup>, le *Savoy* souhaitait représenter un standard d'excellence et de respectabilité — dont les Noirs étaient généralement privés d'accès — par son épithète originale : « The Finest Ballroom in the World »<sup>190</sup> (Hubbard et Monaghan, 2009 : 38-39, Wells, 2014 : 65).

À côté d'un décor luxueux, son accessibilité était tout aussi importante : le *Savoy* demandait le prix d'entrée abordable de 50 cents (l'équivalent du prix d'entrée dans une *rent party* selon Carl Van Vechten (Van Vechten, [1926] 2000 : 150)), et les employés étaient également compensés par un salaire considérablement plus élevé que le salaire moyen d'un homme à Harlem (Wells, 2014 : 68). Comme mentionné précédemment, le *Savoy* est aussi célébré pour avoir été l'un des premiers, sinon le *ballroom* le plus intégré du pays<sup>191</sup>. Selon la thèse doctorale de Harri Heinilä, le *Savoy* accueillait à ses débuts une clientèle 50/50 noire et blanche<sup>192</sup>. Au fil des années, le *Savoy* a été fréquenté par une diversité grandissante de classes

---

<sup>187</sup> Analysés par Katrina Hazzard Gordon, les *jooks* ont constitué, dès la période de l'esclavage, un environnement de grande innovation culturelle et folklorique africaine-américaine — la nourriture, le langage, la camaraderie, la sélection amoureuse, la musique et la danse sociale. (Katrina HAZZARD-GORDON. *Jookin' : the Rise of Social Dance Formations in African-American Culture*, Philadelphia, Temple University Press, 1990.)

<sup>188</sup> D'après Frankie Manning, ce nom aurait été donné au *Savoy* par l'actrice américaine, et visiteuse occasionnelle, Lana Turner (MANNING et MILLMAN, *Frankie Manning : Ambassador of Lindy hop*, p. 71.).

<sup>189</sup> Une description positive, naïve et simplificatrice d'une population africaine-américaine à nouveau réduite à leur goût et à la joie innocente de la danse (Karen HUBBARD et Terry MONAGHAN. « Negotiating Compromise on a Burnished Wood Floor. Social Dancing at the Savoy », dans Malign (dir.), *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake. A Social and Popular Dance Reader*, Urbana, IL ; Chicago, IL, University of Illinois Press, 2009, p. 127.).

<sup>190</sup> Ses habitués le surnommaient « The Track », davantage ancré dans la pratique même de la danse, en référence au circuit constitué par les danseurs de Peabody sur la périphérie de la salle (ibid., p. 137.).

<sup>191</sup> Des recherches montrent que, malgré l'attrait de l'entre-soi de la ségrégation pour le développement d'une cohésion collective et d'une pratique communautaire, les propriétaires de clubs africains-américains ont souvent jugé plus profitable d'intégrer leur établissement (William Howland KENNEY. *Chicago Jazz : A Cultural History 1904-1930*, Oxford ; New York, NY, Oxford University Press, 1994.).

<sup>192</sup> « It seems that, at some time point, the Savoy had fifty percent whites, and fifty percent African-Americans and others. That likely happened between the end of the 1920s and the first half of the 1930s. After the middle of the 1930s, the ratio seemed to have been on average 15- 35 percent whites, and 85-65 percent African-Americans and others. By 1946, the ratio of whites, and African-Americans and others was only fifteen percent of whites, and 85 percent of African-American and others. » (HEINILÄ, *An Endeavor by Harlem Dancers to Achieve Equality – The Recognition of the Harlem-Based African-American Jazz Dance Between 1921 and 1943*, p. 116.)



sociales de la société harlémitte et a mis en évidence l'investissement et la mobilisation d'un ensemble indifférencié d'espaces sociaux, comme un continuum culturel de l'africanité américaine tel que décrit par Katrina Hazzard-Gordon :

The jook continuum imparted a distinct identity to the new forms. Rent parties, honky'tonks, after'hours joints, membership clubs, dance halls, and nightclubs existed simultaneously and cross-fertilized each other, forming a conglomerate of black working-class cultural institutions. (Hazzard-Gordon, 1990 : 124)

Le contrôle social et l'étiquette du *Savoy* étaient particulièrement stricts, une intransigeance qui a donné lieu à une communication publique de la part de son manager principal, Charles Buchanan, tel que cité ici par Wells. Il permet ainsi de percevoir la philosophie du *Savoy*, mais aussi la manière dont cet établissement a aussi participé (malgré lui) à provoquer une conscience sociale autonome et à instaurer une protection pour les habitants de Harlem :

Some folks have gotten the idea that the Savoy is too strict. They say that because we won't stand for a lot of necking, indecent mooch dancing and the like that you can't have a good time here. We want to tell you right now that it's a lot of applesauce. We know and so do you that the Savoy is not a fly-by-night venture, but is intended to remain here for many years to come. We just feel it's a lot nicer to live in a clean house than a dirty one and we know and so do you, nothing that isn't on the level can survive for long.

You wouldn't let your sister go to a place with indecent environment. You wouldn't want your mother to know you go there. We realize how true that is, thus we conduct the Savoy along lines that will please your mother, your sister, and you. And believe us, you can have a mighty good time here. (Charles Buchanan (1929)<sup>193</sup>, cité par (Wells, 2014 : 67-68))

Le *Savoy* avait un *dress code*. Il était interdit de boire ou de fumer sur la piste de danse, et le plancher était décapé et ciré tous les soirs. Pour contrer tout complot (comme des accusations infondées de prostitution) pour fragiliser le *ballroom*, la direction a institué des règles pour ses employés (en particulier les hôtesse et *taxi-dancers*) lesquels étaient interdit de fréquenter des clients ou des musiciens (Miller et Jensen, 1996 : 83-86). Le *Slow Drag* était une danse lente en position « très » fermée, qui dans certains contextes devenait ostensiblement stationnaire, et pour assurer la bienséance, le *Savoy* exigeait que les danseurs continuent de bouger. Selon Monaghan, l'ouverture du *Savoy* avait aussi pour intention de contrôler les danses controversées (dans la logique d'une respectabilité et d'un raffinement),

---

<sup>193</sup> Charles Buchanan, déclaration publique initialement citée dans « Savoy Takes Over New Alhambra Ballroom », Pittsburgh Courier, 14 septembre, 1929, A3

telles que le Slow Drag, mais aussi le Lindy Hop qui a malgré tout réussi à s’y imposer par la volonté populaire. Bien que le projet original du *Savoy* était d’attirer et de satisfaire une clientèle exclusivement africaine-américaine, la cohabitation et collaboration des danseurs noirs et blancs se sont réalisées avec une propension dite « naturelle » pour l’égalité, et ne constituaient un défi que pour la direction, exposée aux menaces extérieures faites à son établissement. Ainsi, l’ordre social était continuellement négocié par un rapport de force plus ou moins déterminé entre la direction et son audience. Il a aussi aidé à former une fierté et une assurance identitaire et populaire qu’on retrouve en particulier dans les témoignages de Norma Miller :

See, we didn’t do that at the Savoy. We were squeaky clean at the Savoy. We did a lot of stuff, but nobody knew we were doing it. (Norma Miller, (Westerlund et Miller, 26/07/2011))

Single women knew they would be able to leave the Savoy safely, as [the doorman] would see that they got into a taxi without being bothered. (Miller et Jensen, 1996 : 29)

At the top of the stairs the Savoy’s unobtrusive security force discreetly kept track of the patrons. Jack La Rue, a massive man with lethal hands, a huge head, and brawny shoulders, directed the four men who covered the ballroom each night. He kept his staff moving inconspicuously throughout the evening and usually posted someone near the top of the stairs to keep out prostitutes, drunks, and any man not wearing a jacket and tie. (Miller et Jensen, 1996 : 29)

Le *Savoy* illustre remarquablement la diversité des standards, des populations et des célébrations, réunie en un même lieu, rendue possible par son activité continue et inédite tous au long de la semaine. À titre d’exemple — car la programmation a pu changer plusieurs fois durant les 32 ans d’activité de l’établissement —, les samedis étaient appelés « squares night, in which gathered ordinary African-Americans and whites » (Heinilä, 2016 : 124). Le dimanche attirait habituellement les célébrités du show-business qui montaient à Harlem voir les dernières danses en vogue<sup>194</sup>, et que certains danseurs d’élite, comme George « Shorty »

---

<sup>194</sup> Contrairement à ses débuts, où la direction du *Savoy* était particulièrement hostile aux innovations de danse exubérantes et controversées comme le Lindy Hop — qui s’est malgré tout frayé un chemin dans l’établissement pour en devenir sa marque de fabrique — sa politique s’est radicalement transformée dans les années 1930 vers la promotion finalement plus lucrative « des dernières sensations de danse ». Le *Savoy* a aussi été le foyer de plusieurs innovations propres. Au fil des années, on pouvait y danser la valse, le Lindy Hop, le Shag, le Fox Trot, le Slow Drag, le Charleston, le Breakaway, une variété de danses latines, le Shim Sham Shimmy, le Truckin’, le Suzie-Q, le Peckin’, le Big Apple, le Ballroom, le Tranky Doo (ou Savoy routine), le Tango, le Peabody, le

Snowden, étaient priés (« supplié » par Buchanan, diront Hubbard et Monaghan, (Hubbard et Monaghan, 2009 : 134)) de divertir et impressionner. Toutefois, comme le montre l'attitude orgueilleuse de Snowden (conscient de sa propre valeur) : « The Savoy was a great equalizer. We didn't pay that much attention to famous people if they couldn't dance. If somebody said, "Hey, there's Clark Gable," the only thing we wanted to know was, can he dance? » (Manning et Millman, 2007 : 71). Le dimanche après-midi, de nombreux étudiants de Yale, Harvard et autres Universités d'élite, allaient également à Harlem pour apprendre « the real thing » (ils ont été remplacés plus tard par les confréries féminines et masculines noires). Le lundi était dédié à la valse. Le mardi appartenait au « 400 Club » — une innovation du *Savoy* qui souhaitait réunir et promouvoir les meilleurs danseurs de Lindy Hop (selon les années, la sélection des membres s'est faite par audition ou par enrôlement volontaire) — ce qui a contribué à placer le *Savoy* à la pointe de l'avant-garde créative et technique de la danse sociale dans le réseau plus large des établissements de danse<sup>195</sup>.

Le *Savoy* était le lieu ultime où le Lindy Hop se mettait au défi, et la piste de danse était le parfait examen pour tester ses compétences, au risque d'être renvoyé à la maison par des partenaires insatisfaites<sup>196</sup>. Le niveau d'exigence était constamment contrôlé et réaffirmé par les danseurs eux-mêmes. Apprendre à danser dans l'espace privé, à la maison, dans un coin de rue, au *Savoy* durant la journée, avec des amis, des aînés, était un pré-requis, une manière courante de se former à la danse avant de franchir le pas de la piste de danse avec assurance<sup>197</sup>.

---

Square dancing, dans les années d'après-guerre, le Bop-Lindy, Bop-Hop, le Jersey Bounce, le Applejack, le Walk, le Stew, les Stops routines, le Mambo, le Cha-Cha-Cha, le Madison, le Stroll, le Continental...

<sup>195</sup> Pepsi Bethel fait également cas de cette attraction touristique des « meilleurs danseurs du *Savoy* », où des couples de compétiteurs jouissaient d'une certaine renommée grâce aux compétitions des soirées « 400 ». (BETHEL, *Authentic Jazz Dance : A Retrospective*, p. 63.)

<sup>196</sup> Terry Monaghan a pu recueillir plusieurs témoignages relatant ce fait : « Thus, eminent Lindy Hoppers such as George Snowden, Alfred Leagins, Frankie Manning, and George Sullivan all recall dismissive confrontations with prospective female partners arising from their allegedly inadequate dance skills. The general tenor was "go home and learn, and don't come back until you know how." » (HUBBARD et MONAGHAN, "Negotiating Compromise on a Burnished Wood Floor. Social Dancing at the Savoy," p. 138.).

<sup>197</sup> Marya Annette McQuirter écrit, à propos de l'apprentissage social de la danse des Africains-Américains dans les années 1940, qu'hommes, femmes, enfants, familles, partageaient ensemble cet environnement et cette intimité psychique de transmission intergénérationnelle, qui incluait aussi la coutume familière d'apprendre à danser entre hommes ou entre femmes. « As children danced with each other, parents, aunts, uncles, cousins, and grandparents, their lessons included not only how to dance but how to create a physical and psychic intimacy that was often more difficult in other settings. Same-sex partnering in the home- females dancing with females and males dancing with males- was not only quite common but was also a fundamental part of learning how to dance.

Sonny Allen relate l'anecdote d'une expérience vécue au *Savoy Ballroom*, où Sugar Sullivan aurait refusé de danser avec lui :

I went up to the Savoy Ballroom, and I was sharp. You know, I had my mohair suit on, you know, and all the rest of that stuff. And I walked inside, and everybody was dancing, and I saw this girl. I say, « Hey dame, you know, you wanna dance? » She said, « You don't know how to dance. » I looked at her, and I said, to myself, not to her, « One of these days, you gon' beg me to dance wit' you! » And I went up to the Savoy with Charles Buchanan in the daytime and met a guy by the name of George Sullivan. He taught me and Big Nick and Lee Moates and all of them<sup>198</sup>. And practice and practice<sup>199</sup>. (...) Went down to the Harvest Moon Ball, won the whole thing. Came back up to the Savoy, and I'm walkin' upstairs, got my medal on, and that same girl came up to me and said, « You feel like dancin' ? » And I said, « No, I don't. » And, the thing is, believe it or not, she wound up working for me, and she was with us for twenty-something years. And that's Sugar Sullivan. (Sonny Allen, (Westerlund, Allen et Hampton, 16/07/2012))

Ainsi, en dépit de cette fierté d'apparat, la hiérarchie sociale de ces jeunes virtuoses était toujours remise en jeu par les femmes, par les policiers menaçant de prévenir leurs mères (Monaghan, 1997/1998), par la constante visite de nouveaux danseurs anxieux de prouver leurs talents :

Sure we used to go up to the Savoy to show off, period, but you didn't walk into the Savoy as if you owned it, because on any given night you could find some other dancers that could cut you to shreds. It's just like basketball, sometimes you're on and sometimes you're off. (Extrait d'une entrevue avec Frankie Manning (1997)<sup>200</sup> cité par (Monaghan, 1997/1998))

Ce club a pris une nouvelle dimension (compétitive et professionnelle) avec la direction de Herbert « Whitey » White (ancien videur du *Savoy*) et de ses danseurs, les *Whitey's Lindy Hoppers* (Heinilä, 2016 : 123). Le *Savoy* a d'ailleurs intégré certains de ses danseurs d'élite dans la gestion de ses activités (l'organisation de compétitions, de performances, de danses

---

These lessons were then displayed or performed in heterosexual, public settings where other dance movements could be observed and later refined in practice at home. » (Marya Annette MCQUINTER. « Awkward Moves : Dance Lessons from the 1940's », dans DeFrantz (dir.), *Dancing Many Drums : Excavations in African American Dance*, Madison, WI, The University of Wisconsin Press, 2002, p. 95.).

<sup>198</sup> Comme le souligne Allen, George Sullivan, Lee Moates et Delma « Big Nick » Nicholson étaient reconnus par leurs pairs comme les danseurs les plus influents de la dite « troisième génération » de danseurs du *Savoy Ballroom* (HUBBARD et MONAGHAN, "Negotiating Compromise on a Burnished Wood Floor. Social Dancing at the Savoy," p. 139.). Frankie Manning et Norma Miller seraient des représentants de la « seconde génération », et George « Shorty » Snowden, de la « première génération ».

<sup>199</sup> Voir aussi dans le chapitre 8, le témoignage de Sugar Sullivan et Barbara Billups à propos de ces entraînements en journée où elles ont eu l'opportunité d'apprendre les rudiments de la danse avec ces mêmes aînés.

<sup>200</sup> Frankie Manning dans une entrevue avec Terry Monaghan, 28/05/1997

collectives), et a été le foyer de création d'opportunités professionnelles pour les plus ambitieux<sup>201</sup>. Le mercredi et vendredi étaient réservés à des soirées privées de clubs et autres organisations, et donnaient lieu à une variété de thématiques organisées pour une variété de population<sup>202</sup>. Le jeudi était investi par les «kitchen mechanics», les domestiques (majoritairement des femmes<sup>203</sup> qui entraient gratuitement au *Savoy*) qui avaient habituellement leur journée de congé et en profitaient pour «letting off steam» au *Savoy Ballroom* (Hubbard et Monaghan, 2009 : 127), pour danser et redéfinir leur identité de femmes à leur propre manière. La danse — et aussi l'ardeur et l'enthousiasme portés sur la tenue vestimentaire — constituait l'affirmation d'une dignité, d'une estime de soi et d'une claire et visible séparation avec la pauvreté et le statut social dont elles portaient le costume durant le reste de la semaine. Selon Tera W. Hunter, auteure d'une étude sur les travailleuses libres africaines-américaines après la guerre civile :

It was believed that dancing encouraged sexual promiscuity among black women, who would then taint the white households through their illicit activity. The sexual connotations of black dance exacerbated these anxieties about women's behavior among the black and white middle class. (...) Ironically, the castigating remarks made by middle-class blacks and whites had something in common with the meaning conferred by the working class itself. Both sides understood that dancing interfered with wage work, though clearly from antithetical perspectives. The elite saw dancing as a hindrance to the creation of a chaste, disciplined, submissive, and hard-driving labor force—the hallmarks of the Protestant work ethic. Workers saw it as a respite from the deadening sensation of long hours of poorly compensated labor—critical to the task of claiming one's life as one's own. (Hunter, 1997 : 179-180)

La direction a tenté de changer le thème de cette soirée — possiblement pour anticiper les menaces de fermeture motivées par la hantise normative de la danse et de la promiscuité interraciale exacerbée par l'assimilation de la femme noire à l'immoralité et au vice —, mais

---

<sup>201</sup> Dans de nombreux cas, les compétitions offraient l'opportunité de gagner des contrats dans des clubs et théâtres de la ville, et parfois de voyager et de se produire dans des théâtres outre Atlantique.

<sup>202</sup> Le *Savoy* accueillait alors orchestres de musique latine, cabaret, *barn dance*, danses folkloriques... Les soirées formelles et «habillées» étaient aussi l'occasion pour les Harlemites de se prêter au jeu du costume et de l'exotisme, dans une interprétation de l'orientalisme chinois, russe, arabe, ou de la folklorisation de l'Amérique blanche : «the women were invited to dress in their "gingham gowns" and the men in their "best overalls" to do "folk dance".» (HUBBARD et MONAGHAN, "Negotiating Compromise on a Burnished Wood Floor. Social Dancing at the Savoy," p. 137.)

<sup>203</sup> Sur ce sujet, voir l'article : UNRUH, "From Kitchen Mechanics to "Jubilant Spirits of Freedom": Black, Working-Class Women Dancing the Lindy Hop." et l'ouvrage HUNTER, *To 'Joy My Freedom : Southern Black women's Lives and Labors after the Civil War*.

en vain, car une mobilisation active de ses réguliers a imposé le maintien de ce qu'ils considéraient légitimement et profondément comme « leur » soirée. Selon Hunter, la notion de « travail » détenait plusieurs connotations. Elle signifiait le travail physique, mais aussi la danse et les rapports sexuels : « Dancing enabled a momentary escape from wage work, even as dance itself was considered work—of a different order. » (Hunter, 1997 : 181). La danse offrait l'occasion d'un travail orienté vers le succès et l'accomplissement personnel, dans une éthique de persévérance. Comme le démontre la dynamique du *Savoy*, les danseurs donnaient une grande importance à l'entraînement et au raffinement de leur technique et de leur style, et organisaient régulièrement des compétitions formelles et informelles pour se défier les uns les autres. Travailler fort était le critère de toute bonne performance. D'après les Stearns<sup>204</sup>, les danseurs se sont littéralement tués à la tâche de la perfection de leur art :

*Jazz Dance* [(Stearns et Stearns, [1968] 1994)] cites a number of poignant cases of dancers who died young—Ananias Berry, Freddy James, and Teddy Hale among others—for the very probable reason that they overdid it. Literally they killed themselves in the perfection of their art, which is about as « serious » as one can get. (Monaghan, 1997/1998)

Cette constante démarche d'interrelation entre les réguliers du *Savoy* et sa direction a formé la dynamique particulière de cette institution, en négociation continue entre la force de la créativité populaire et le contrôle social (Hubbard et Monaghan, 2009). Le *Savoy* a été établi, sinon approprié, comme un espace privilégié et visible d'action culturelle noire, où son public a pris la pleine opportunité d'une participation démocratique et investie sur la piste de danse<sup>205</sup>. Et cette appropriation s'est réalisée dans l'union, l'exigence et le dévouement réciproque des orchestres et des danseurs pour produire le plus haut calibre existant de musique et de danse Jazz (Monaghan, 2002 : 32), donnant ainsi sens à la métaphore de Mura Dehn, du *Savoy* équivalant à la Sorbonne des danses Jazz (Monaghan, 2002 : 61). Mais loin de correspondre à la hiérarchie conservatrice, ordonnée, séparatrice et isolée de l'institution universitaire et de la leçon magistrale, le *Savoy* réalise l'espace d'une discussion collective,

---

<sup>204</sup> Selon l'étude des Stearns, incluant plusieurs centaines d'entrevues avec des artistes de l'époque, beaucoup de danseurs de l'époque sont morts jeunes.

<sup>205</sup> Sur la relation privilégiée et dialogique entre les danseurs et les musiciens, lire : ELLISON et O'MEALLY, "Living with Music : Ralph Ellison's Jazz Writings.", SPRING, "Swing and the Lindy Hop : Dance, Venue, Media, and Tradition.", Christopher WELLS. "Go Harlem!". *Chick Webb and his Dancing Audience during the Great Depression*, Thèse de doctorat, University of North Carolina in Chapel Hill, 2014.

résolument politique, où la définition, la direction et l'élévation de la danse et de la musique (et de l'identité sociale) se travaillent, se débattent et se disputent à même le plancher. L'auditoire ne tolérait que les meilleurs, se souvient le pianiste William O. Smith (Monaghan, 2002 : 34), et les musiciens s'inspiraient réciproquement des improvisations rythmiques et syncopées des danseurs. Les évocations sont nombreuses, depuis Duke Ellington, Dickie Wells ou Lester Young. Count Basie relate dans son autobiographie :

[T]he Savoy was something else. It had its own special thing, and all the top swing bands in the country really wanted to come in there and see how they could make out with those dancers and that audience. (Basie et Murray, 1985 : 201)

Comme en témoigne Norma Miller :

Any band who came to the Savoy Ballroom catered to us. I mean, 'cuz if we did not like what you played, you would not be ... you were not invited back again. There's no question about it. We influenced all the music that came out of the Savoy Ballroom. And you had to please us. If we didn't hit the band ... it we didn't hit the dance floor, you was missing the mark. And that's what they waited ... they waited for you to come on that floor, and they played for you, and that's what'd make all the difference. We ruled the dance floor, and you had to play that music to make us happy. And that's a true statement. If you ... if we weren't happy, your ass wasn't coming back. (Norma Miller, (Westerlund et Miller, 26/07/2011))

## **6.3 Politique de résilience des Anciens, pour un amour du monde : Une analyse arendtienne de la liberté**

### **6.3.1 Une éthique de la joie dans le contexte du *Harlem Renaissance***

Le *Harlem Renaissance* a été le foyer d'une véritable reconquête et redéfinition de la « négritude »<sup>206</sup> noire *par* les Noirs, confronté aussi à un vif désir d'assimilation et de reconnaissance basé sur un conformisme et une soumission aux normes et aux idéaux de la suprématie bourgeoise blanche — qui définit notamment la notion de « respectabilité ». Ce dynamisme paradoxal est ce qui distingue cette période comme l'expression collective d'une disposition active et décidée à « se frayer un chemin » à l'intérieur, et par subversion, des règles de la ségrégation raciale. Certains signes annoncent déjà une révolte et une mobilisation

---

<sup>206</sup> Dans le sens mobilisé par Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et W.E.B. Du Bois, comme une célébration et non comme un stigme, comme la base d'un rétablissement culturel, voire national.

politique et nationale décisive pour le mouvement des droits civiques. Mais le *Harlem Renaissance* semble être avant tout une période de radicalisme optimiste, une période de « renaissance », de possibilités, d'ouverture, de réinvention où l'ouvrage quotidien est orienté vers l'avenir. Elle a permis l'édification d'une culture africaine-américaine originale, ouverte à l'intégration créative de son environnement dominant. Ahmed conceptualise ce « bonheur » paradoxal en termes d'« aliénation » et de « conscience révolutionnaire », et s'apparente à ce qu'elle appelle « queer optimism », que l'on pourrait tout autant appeler « Black-optimism », à cela près qu'optimisme et pessimisme doivent ici être envisagés dans leur nature dialectique.

We can explore the strange and perverse mixtures of hope and despair, optimism and pessimism within forms of politics that take as a starting point a critique of the world as it is, and a belief that the world can be different. (Ahmed, 2010 : 163)

L'aliénation est la condition par laquelle le monde semble en tout point étranger à soi, où le monde se maintient dans une constante opposition à notre existence, sans possibilité d'ajustement ou de reconnaissance, dans une invisibilité constituante, telle que décrite par Ralph Ellison (Ellison, [1947] 1982). La conscience révolutionnaire est la capacité de prendre conscience de cette aliénation, et d'agir.

If we think of revolution and affect, we might notice that flow and stress are distributed and redistributable: you can be stressed by a world in which you flowed, which you experienced as compliant and easy, by the very act of noticing that world as a world. Indeed, revolutionary consciousness might be possible only as a willingness to be stressed, to let the present get under your skin. To revolt is an « out-of-skin » experience. (Ahmed, 2010 : 169)

Dans la théorie politique de Arendt, cette disposition à l'enthousiasme et à cette « joie envers et contre tout » — dont on verra quelques exemples d'énonciation —, relève pour elle d'une résistance à l'utopie, à l'idéologie, à la doctrine. Elle propose une analyse politique de la joie, non comme volonté de « changer le monde », mais comme disposition à la liberté. La liberté n'est pas seulement une « libération de la maison de l'esclavage ». Pour le poète juif Heinrich Heine, sur lequel Arendt base son analyse, « l'esclave comme le maître sont contre-nature et comique. ». La joie (Arendt emploie les termes de « légèreté », d'« insouciance ») se situe dans cette capacité de percevoir le monde de la maîtrise et de la servitude comme une comédie, tout en étant « englué dans la réalité quotidienne ».

L'écart extraordinaire qui sépare tout ce qui a été créé, la nature, le ciel, la terre et l'homme devant la sublimité desquels toutes choses sont également bonnes et les



hiérarchies artificielles au moyen desquelles l'homme dispute son pouvoir à la nature et veut jeter le gant à son créateur, a quelque chose de manifestement et irrésistiblement comique. (Arendt, 1987 : 187)

Cette capacité à voir « l'artificialité » de l'idéologie dominante relève en d'autres termes de celle du « outsider within » de Collins (Collins, 1986), ou de la double conscience développée plus tôt. Dans la pensée de Arendt, cette politique concerne l'œuvre du « paria » (concept emprunté à Max Weber) dont elle identifie quatre figures qui forment ensemble la « tradition cachée » (Arendt, 1987) du paria juif : le « schlemihl »<sup>207</sup>, le « paria conscient »<sup>208</sup>, le « suspect »<sup>209</sup> et « l'homme de bonne volonté »<sup>210</sup>. Le paria « est toujours en marge de la vie réelle qu'il n'affronte que de l'extérieur » (Arendt, 1987 : 189). Il se situe consciemment à distance du monde politique (des dirigeants et de la norme majoritaire) parce que celui-ci le rejette. Par la lucidité de sa condition, il le voit à travers « les lentilles d'un télescope », par l'acuité de sa double conscience. Dans les récits qui nous concernent, la conscience du « monde tel qu'il est » est extrêmement prégnante et se traduit par une forme d'action particulière, par l'attitude singulière d'une politique de la résilience. La résilience est ce qui

---

<sup>207</sup> Terme *yiddish*, signifiant celui qui a la poisse, le malchanceux, le maladroit. Le schlemihl chez Arendt se traduit par « celui qui ne se sent jamais véritablement chez lui dans ce monde », illustré dans son essai par le poète juif allemand, Heinrich Heine. « Le paria, en marge de la hiérarchie de la société et qui n'a nullement envie de s'y intégrer, se tourne de bon cœur vers ce que le peuple, qui ne connaît par la société, aime, vers ce qui l'amuse, le préoccupe et le réjouit. (...) Une telle joie « païenne » domine le plaisir enfantin et populaire que l'on prend aux fables et elle apporte à la poésie de Heine cet amalgame incomparable de légendes et d'événements quotidiens qui a trouvé sa forme artistique la plus achevée dans la ballade, mais qui confère déjà aux romances sentimentales leur étourdissante popularité. Ni la critique littéraire ni l'antisémitisme ne peuvent jamais venir à bout de cette popularité qui s'enracine dans la proximité originelle du paria avec le peuple. ». Heine parvient à unir deux impossibles, « Allemand et Juif à la fois » (Hannah ARENDT. *La tradition cachée*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1987, p. 183-193.).

<sup>208</sup> Arendt compose cette figure à partir du modèle de Bernard Lazare, selon lequel « le Juif en tant que tel devait devenir un rebelle et se faire le défenseur d'un peuple opprimé, luttant pour conquérir sa liberté, combat qui va de pair avec la libération sociale et nationale de tous les opprimés d'Europe » (ibid., p. 194-199.).

<sup>209</sup> Les films et personnages de Charlie Chaplin forment la figure du « suspect », « petit homme issu du peuple » qui exprime un idéal de l'amour « quand bien même il lui était difficile d'en constater l'existence », innocent, mais persécuté, délaissé, mais inventif, craintif et insolent, « insolence du pauvre petit Juif qui n'admet pas la hiérarchie du monde car il n'y perçoit pour lui-même ni ordre ni justice » (ibid., p. 200-204.).

<sup>210</sup> Enfin « l'homme de bonne volonté » se trouve dans l'œuvre de Franz Kafka, comme celui qui doute de sa propre réalité, « condamné à être personne » aux yeux de la bonne société (ibid., p. 205-218.). Cette figure semble en cela similaire à celle de « l'homme invisible » de Ralph Ellison. Dans cette situation, l'homme de bonne volonté renonce à sa judéité, à ses attaches collectives, pour devenir indiscernable, un Juif isolé, pour ne revendiquer le minimum de ce qu'il y a de plus général, ce qui est commun à l'humanité « ses droits en tant qu'être humain : une patrie, un travail, une famille et la citoyenneté ».

résiste aux chocs et à l'érosion, ce qui parvient à préserver une intégrité identitaire malgré les crises et les dénis de liberté.

Pour Dawn Hampton, le milieu du *show-business* l'a au contraire préservé des expériences du préjudice, dit-elle, par lien de solidarité entre artistes, mais aussi entre les « marginaux » du monde forain (« traveling carnival »<sup>211</sup>) et de l'*underground* (bar gay). La dignité était un effort collectif et une arme identitaire :

The first time I was called a nigger, I didn't know they were talking about me. It was off of the carnival, around town, the ladies took me with them and this child hauler said « Look at the little nigger girl ». And I look around to see who she was talking about. She was talking about me. Names are just a waste. But on the carnival, as we were the so called only Black family, the carnival was family. We didn't know any racial thing. The carnies didn't allow it. Because we were all from different places. I never experienced it. My brother told me about the time someone tried to lynch my father. But, in show business, we didn't have that many racial experiences. So consequently, I wasn't a nigger. If they said nigger they didn't mean me. If they said Black they didn't mean me. Cause deep down inside I was me. And that's how my dad raised us. So, all the other things that people go through, I was very blessed, I didn't go through any of that. Especially when I walked in gay bars, I was the only woman there, and they loved me! And it had nothing to do with my color. We didn't care. (Dawn Hampton, (Westerlund et Hampton, 30/07/2012))

Le *Harlem Renaissance* a été la révolution culturelle qui a permis d'« être en tant que Noirs, des hommes ». La liberté revendiquée d'être « tout sauf un esclave » relève, comme pour le *Schlemihl* Heinrich Heine, d'une conception active de la liberté, et de résoudre l'insolvable : être noir et homme à la fois. La « tradition cachée » des parias a été la condition de ce « bouillon de culture pour le génie créateur juif », né de la liberté de l'émancipation sociale des Juifs, et de leur présence en tant que Juifs et en tant qu'individus, au sein des

---

<sup>211</sup> Dans un panel de discussion, Dawn Hampton le décrit ainsi : « a carnival is a small circus. And at one time, they traveled all over. We'd be in one place a week. And then we'd move on to another place, a week. And it was a way that—a lot of people were on carnivals that were running from the law. It was a good place to hide. A lot of the clowns who wore face makeup were running from somebody. And so, consequently, they would be training the animals or doing their acrobatics. But we did some acrobatics. I had a brother that played two trumpets at one time while he skated. (...) We were the only Black family on the circus at the time. We were next door to the girlie show, or the monkey show, or the snake show. And we were at the end of what they call the midway. When people came in that end, they would see our banner, which was as big as this wall, which usually had Black people painted on it to attract the attention. Carnivals were really big, also, for what they call freaks. That would be either the midgets or the fat man or the skinny man or the fat woman. That's...carnivals were for the weirdos. And Black people, at that time, were weirdos. » (Dawn Hampton dans Lennart WESTERLUND, Sonny ALLEN et Dawn HAMPTON. Panel de discussion "Dawn Hampton & Sonny Allen" modéré par Lennart Westerlund avec Dawn Hampton et Sonny Allen, *Herräng Dance Camp*. Herräng, 16/07/2012.).

peuples occidentaux. « Ainsi les poètes, les écrivains et les artistes juifs ont-ils pu concevoir la figure du paria qui renferme une nouvelle idée de l'homme, extrêmement importante pour l'humanité moderne » (Arendt, 1987 : 180).

Lors de l'éclatement d'un peuple qui formait une véritable unité, ceux qui ont le plus de mal à se tirer d'affaire sont ceux qui n'ont pas cédé à la tentation de singer les non-juifs ni à une carrière de parvenu, mais qui se sont au contraire efforcés de prendre au pied de la lettre, et en un sens inédit jusque-là, la bonne nouvelle de l'assimilation, et d'être en tant que Juifs, des hommes. (Arendt, 1987 : 179)

Comme Mable Lee précédemment, son attitude face à l'état du monde tel qu'il est est de vivre dans ce monde comme « a natural human being », un individu parmi les individus. Comme Norma Miller, la création du Jazz ou du Lindy Hop est la marque radicale de l'évidence d'être à la fois pleinement noire et pleinement Américaine. Comme Dawn Hampton, la culture africaine-américaine est le produit d'un syncrétisme qui s'inscrit avec puissance et insolence dans le dialogue naturel du mouvement des hommes et des peuples : « When I see people doing buck dancing, what the Irish were doing and the Scottish were doing, now we call it tap dancing, but it's the music that makes it tap dancing. Because people were doing it long before my people came to America, we stole it from you. » (Hampton et Falkner, 2011). La ségrégation, les inégalités salariales, les pratiques discriminatoires et l'insécurité inhérente à la condition noire faisaient partie des règles de l'existence post-abolition de l'esclavage, et cette résilience et volonté pragmatique a caractérisé l'attitude de nombreux artistes de l'époque. On l'observe chez les Anciens, dans cette faculté étonnante à être soi, à maintenir un « nous » et à s'efforcer d'exister parmi la multitude (« I like to talk and be with you. The color does not matter. » Mable Lee, (Westerlund et Lee, 22/07/2016)), par une forme d'optimisme associée à une forme de lucidité (pessimisme).

À l'occasion d'une conférence (George-Graves, 2013) sur la danseuse de Claquettes Jeni LeGon<sup>212</sup> (1916-2012), Nadine George-Graves conceptualise la résilience sous les termes

---

<sup>212</sup> Amatrice de Claquettes et des films de Fred Astaire depuis l'enfance, ma seule rencontre avec Jeni LeGon a été par l'intermédiaire de son personnage de domestique de la star Nadine Hale (Ann Miller), dans le film *Easter Parade* (Charles WALTERS. *Easter Parade*, États-Unis, Metro-Goldwyn-Mayer, 107 min, 1948.). Un comble sachant que LeGon était tout aussi brillante, voire plus talentueuse et polyvalente que Miller\*. Ces exemples sont emblématiques de la vacuité historique de l'héritage des femmes du Jazz, dont le nombre dépassait celui des hommes (BROWN, *Babylon Girls : Black Women Performers and the Shaping of the Modern*, p. 169.), grâce aux opportunités de travail dans les groupes de *Chorus line*, qui les maintenaient toutefois dans l'anonymat de la

« matter-of-factness », « political will » ou « Black will ». Dans le résumé d'un article à venir, George-Graves dresse un portrait de LeGon qui, de diverses manières, semble comparable à la personnalité de Frankie Manning. Elle offre une analyse de la contenance de LeGon, son attitude « quiet candor », en contraste avec les conditions de sa carrière professionnelle :

The raced and gendered conditions under which LeGon performed are not mere anecdotal accounts of personal victories, affronts and challenges. I show that LeGon's quiet candor regarding her triumphs and injustices was not only strategic and self-preserving but also ontologically constitutive. In other words, it is important to understand LeGon's way of publicly « being » in her circumstances, and not just her approaches for responding to her circumstances. I argue that by attending to the politics of LeGon's dance in her early career, we come to further understand a raced and gendered ontological will that demonstrates a particular kind of control and subjectivity. In this essay, I make larger claims about not only the historical significance of LeGon's work but also the implications for the theoretical and embodied dimensions of the political. Ultimately, I argue that there exists a « black will » that allows performers like LeGon to excel despite complex racialized politics. (George-Graves, N.d., n.p.)

Ce pragmatisme est remarquable dans de nombreux études et témoignages, et montre à quel point la danse et la musique sont devenues des modes de présence et de transcendance pour eux-mêmes, *malgré* les costumes, les grimaces et les gestuelles auxquels les artistes étaient souvent contraints. Ces masques imposés étaient aussi l'espace d'une contradiction créative, « métaphysique » dira Ellison. L'invisibilité, le mensonge, l'aliénation font partie d'une comédie humaine complexe, où les masques sont des transfuges d'une domination qui ne les fixe jamais totalement. L'affirmation de Mable Lee, se présentant comme « a natural human being », rappelle ainsi l'analyse d'Arendt sur Rahel Varnhagen :

Le soleil qui brille sur tous constitue pour l'existence du paria la garantie de l'égalité de tout ce qui a visage humain. En présence du « soleil, de la musique, des arbres et des enfants » — choses que Rahel appelait de « vraies réalités » parce qu'elles s'attestent le plus, précisément à celui qui n'a pas de place assignée dans la réalité du monde politique et social — les institutions humaines qui créent et perpétuent l'inégalité deviennent assurément risibles. (...) Subtilement, tout est inversé : ce n'est plus le paria, méprisé par

---

collectivité. L'urgence de cette conscientisation collective s'est péniblement matérialisée quand ma découverte du réel talent de LeGon, lors de projections de ses clips au *Herräng Dance Camp*, a coïncidé la même année avec son décès, le 7 décembre 2012, à l'âge de 96 ans. \*Concernant sa collaboration avec Fred Astaire sur le plateau de tournage du film *Easter Parade*, un journaliste relate : « She remained angry for decades at Fred Astaire, with whom she shared rehearsal space in 1935 but who she said refused to acknowledge her on the set of "Easter Parade" (1948), one of many films in which she played a maid. » (Bruce WEBER. « Jeni LeGon, Singer and Solo Tap-Dancer, Dies at 96 » 2012, *The New York Times*, mis à jour le 18/12/2012, < <http://www.nytimes.com/2012/12/17/arts/dance/jeni-legon-singer-and-solo-tap-dancer-dies-at-96.html> >, consulté le 25/10/2016.).

la société, qui est un *schlemihl*, mais ceux qui vivent dans la hiérarchie bien cloisonnée car ils ont manifestement échangé les dons généreux de la nature contre les idoles de l'intérêt social. (Arendt, 1987 : 187)

### **6.3.2 La « liberté » du Jazz, dans les cadres de la pensée politique d'Hannah Arendt**

Ces formes de résilience et cette attitude particulière face à l'adversité s'assimilent remarquablement, dans la pensée politique de Arendt, aux trois piliers de la faculté humaine d'agir : la natalité, la pluralité et l'appartenance au monde. Selon Arendt, la possibilité d'action fait de l'homme un être politique et constitue la condition essentielle à un monde non totalitaire. Le politique est ce qui permet de définir (activement) les conditions communes d'existence, ce qu'Arendt théorise sous les termes de « la condition humaine ».

Le concept de « natalité » arendtienne suggère que chaque devenir est une opportunité, non dans le messianisme d'un bonheur à venir, mais, ici, dans l'action quotidienne et dans la (sur)vie collective. La « natalité » constitue la capacité à initier quelque chose de neuf, d'inédit, et de ne pas seulement répéter des gestes et consentir (telle la figure du parvenu qui recherche avant tout la protection de la liberté plutôt que son expérience) au conformisme de la masse.

Le totalitarisme ne tend pas vers un règne despotique sur les hommes, mais vers un système dans lequel les hommes sont superflus. Le pouvoir total ne peut être achevé et préservé que dans un monde de réflexes conditionnés, de marionnettes ne présentant pas la moindre trace de spontanéité. (Arendt, [1948] 1972 : 274)

La natalité s'oppose en quelque sorte à l'hégémonie gramscienne <sup>213</sup>, et plus fondamentalement au régime totalitaire, parce qu'à l'origine de toute vie, chaque naissance est

---

<sup>213</sup> Stuart Hall résume ainsi la définition de l'hégémonie : « L'hégémonie implique que la domination de certaines formations est assurée non par une contrainte idéologique, mais par un leadership culturel. Elle embrasse tous les processus par lesquels une alliance de classe dominante ou de bloc dirigeant, qui s'est assuré la maîtrise des processus économiques de base, étend et élargit sa maîtrise sur la société de telle sorte qu'elle puisse transformer et réélaborer ses modes de vie, ses *mœurs* et ses concepts, ainsi que sa forme et son niveau de culture et de civilisation d'une manière qui, sans apporter de bénéfices immédiats aux intérêts particuliers d'une classe particulière, favorise le développement et l'expansion du système productif et social dominant de vie dans sa totalité. Le point crucial, dans cette vision du leadership — la contribution la plus remarquable de Gramsci —, est que l'hégémonie doit être considérée comme accomplie non d'abord au moyen de la contrainte légale et légitime, mais principalement en obtenant un consentement actif des classes et des groupes qui y sont subordonnés. »

source d'imprévisible, de spontanéité, de nouveauté. Elle est la condition ontologique de la liberté en ce qu'elle contient la possibilité de commencer à nouveau, où chaque naissance individuelle est la possibilité d'une « renaissance » du monde (Arendt, [1961] 2006 : 314). Toutefois, ce « monde » n'existe pas sans l'appartenance à une communauté, à un collectif de semblables, à une solidarité de groupe orienté vers des intérêts communs. Ce monde commun est aussi, pour Arendt, une condition essentielle de la vie politique, sans laquelle l'individu est condamné à son isolement, à une « atomisation »<sup>214</sup> (Arendt, [1948] 1972 : 55). Et enfin la pluralité est la condition par laquelle, dans la présence des autres qui habitent notre monde en commun, chaque individu « apparaît » dans la sphère publique dans son unicité, et s'affirme dans la parole et l'action. « L'action, la seule activité qui mette directement en rapport les hommes, sans l'intermédiaire des objets ni de la matière, correspond à la condition humaine de la pluralité, au fait que ce sont des hommes et non pas l'homme, qui vivent sur terre et habitent le monde. » (Arendt, [1961] 2006 : 41). Apparaître<sup>215</sup>, dans le sens actif de son agentivité, s'oppose à l'aliénation de l'invisibilité du personnage sans nom de Ellison : « Je suis un homme qu'on ne voit pas. (...) Je suis invisible comprenez bien, simplement parce que les gens refusent de me voir. (...) Quand ils s'approchent de moi, les gens ne voient que mon environnement, eux-mêmes, ou des fantômes de leur imagination — en fait, tout et n'importe quoi, sauf moi. » (Ellison, [1947] 1982 : 35). L'homme invisible est condamné à être un spécimen humain indistinct, dénué de présence. La pluralité est au contraire l'exigence démocratique de faire apparaître chaque unicité individuelle comme égale, différente et irremplaçable. « La pluralité est la condition de l'action humaine, parce que nous sommes tous pareils, c'est-à-dire des humains, sans que jamais personne ne soit identique à aucun autre homme ayant vécu, vivant ou encore à naître. » (Arendt, [1961] 2006 : 42-43). En agissant, en

---

(Stuart HALL. *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, édité par Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 116.)

<sup>214</sup> L'atomisation (la dispersion des familles, des individus provenant de mêmes villages ou tribus, partageant la même langue ou la même culture) a été une des manœuvres de l'impérialisme et de la traite transatlantique pour garantir un plus grand asservissement, dépendance et contrôle.

<sup>215</sup> Pour clarifier une confusion possible (et légitime), l'apparaître (politique) et l'apparence (de la peau noire de Fanon) doivent être distingués car ils concernent des domaines fondamentalement différents (voire opposés) de la théorie politique de Arendt. Alors que l'apparence est passive, (les « identités physiques apparaissent sans la moindre activité » (Hannah ARENDT. *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, [1961] 2006, p. 236.)), un objet commode de marquage et d'aliénation à l'insu de l'individu, apparaître (verbe actif) est au contraire l'acte d'exister en tant qu'individu libre parmi les hommes libres.

« apparaissant », l'individu s'inscrit dans le réseau des relations humaines, « qui existent partout où les hommes vivent ensemble » (Arendt, [1961] 2006 : 241), qui constituent le monde, qui est toujours déjà-là — et « se distingue » par son action au lieu « d'être simplement distinct » (Arendt, [1961] 2006 : 232).

Car ce dessein, le plus modeste qui soit, réaliser les droits de l'homme, est précisément en raison de sa simplicité et de sa radicalité, le plus grand et le plus difficile dessein que les hommes puissent se proposer. Car c'est seulement au sein d'un peuple qu'un homme peut vivre en tant qu'homme parmi les hommes, s'il ne veut pas mourir d'épuisement. Et seul un peuple vivant en communauté avec d'autres peuples peut contribuer à établir sur la terre habitée par nous tous un monde des hommes créé et contrôlé en commun par nous tous. (Arendt, 1987 : 220)

On est souvent tenté de décrire — voire de réduire — la présence et résilience du Lindy Hop aujourd'hui comme une capacité de résistance de la culture « noire », empreinte d'histoire et de racisme. Mais les auteurs d'une « théorie de la performance noire » (DeFrantz et Gonzalez, 2014) nous invitent au contraire à considérer cette résilience dans sa constante capacité dialogique, dans sa capacité d'existence : « an ever-present feature of human exchange. ». En introduction à l'ouvrage, Thomas F. DeFrantz et Anita Gonzales développent :

In this formation, performance may be resistant, affirmative, or several states in-between and simultaneously; it may underscore oppositional aesthetics or collude with creative practices far removed from the lives of Black people. Here, the terms of performance are expansively imagined to allow for subversive and normative simultaneity (...). In this way, narratives of domination and oppression that often circumscribe depictions of black performance arrive alongside considerations of presence and activity as their own means and ends. (DeFrantz et Gonzalez, 2014 : 9-10).

La culture du Jazz, et du cercle de la danse, ont été des modes d'action, de parole et d'apparaître public exemplaires tant la quête d'innovation, de spontanéité, de personnalité, de langage et de compréhension collective (et l'importance du storytelling, de l'habileté à conter des histoires) orientée vers un projet commun, et ancré dans une mémoire commune ont été et sont des principes centraux de la culture née de la condition noire. Dans un essai autobiographique, le trompettiste Wynton Marsalis décrit sa rencontre avec le Jazz qu'il a adopté depuis comme mode de vie précisément pour sa capacité d'agir. Pour lui :

[J]azz music is about the power of now. (...) [A]rt engages you *in* the world, not just the world around you but the big world, and not just the big world of Tokyo and Sidney and Johannesburg, but the bigger world of ideas and concepts and feelings of history and

humanity. (...) Jazz also reminds you that you can work things out with other people. It's hard, but it can be done. When a group of people try to invent something together, there's bound to be a lot of conflict. Jazz urges you to accept the decisions of others. Sometimes you lead, sometimes you follow—but you can't give up, no matter what. It is the art of negotiating change with style. The aim of every performance is to make something out of whatever happens—to make something together and *be* together. (...) *The freer they were, the freer I could be, and vice versa*. To be heard demanded that we also listened to one another. Closely. And to sound good we had to trust one another. (...) Entering the world of Jazz gives you an opportunity to commune with brilliant creative thinkers (...) and, through the workings of so many diverse minds, demonstrates that there are countless viable ways to improvise—to think through the same problems and deal with them. (Marsalis, 2008 : 8-14)<sup>216</sup>

Dans les écrits de Edward Saïd, cela correspond à ce qu'il appelle la « conscience sociale », ce qui, selon lui, doit suivre et transformer la politique identitaire nationaliste de la négritude (ou le mouvement du New Negro durant le *Harlem Renaissance*) qui servait à combattre la domination impérialiste. Comme pour Arendt, Saïd et Fanon affirment que le travail de l'autonomie acquise par les politiques identitaires doit se résoudre par la réintégration des peuples et cultures qui ont été réduits à un statut périphérique, par la pluralité donc, comme le résume Aimé Césaire dans *Cahier d'un retour au pays natal* : « aucune race ne possède le monopole de la beauté, de l'intelligence, de la force et il est place pour tous au rendez-vous de la conquête » (Césaire, [1939] 1983). À cela, Saïd commente :

In effect, this really means that just to be an independent postcolonial Arab, or black, or Indonesian is not a program, nor a process, nor a vision. It is no more than a convenient starting point from which the real work, the hard work, might begin. (...) Without this concept of « place for all at the rendez-vous of victory, » one is condemned to an impoverishing politics of knowledge based only upon the assertion and reassertion of identity, an ultimately uninteresting alternation of presence and absence. (Saïd, [2002] 2008 : 379)

---

<sup>216</sup> Il continue : « Knowing Jazz music adds another dimension to your historical perspective. I have read about the Great Depression, and I knew and played with people who lived through it. But when you listen to Mildred Bailey or Billie Holiday, Benny Goodman's orchestra or Ella Fitzgerald with the Chick Webb orchestra, you gain insights into those eras: the language they used; how they employed humour and stereotypes to bridge the gulf between ethnicities; their conception of romance as reflected in the interactive grooves they danced to; how sweet, hot, and Latin music came together. You can *hear* that people were figuring out a way to celebrate and define their existence joyously in spite of—and to spite—the hard times. Not just with happy tunes but with the verve and downright swing—the jubilant back-and-forth rhythm—that Jazz musicians brought to every kind of tune, even songs of pathos and loss. Jazz fills the dry facts of American history with something sticky and sweet. » (Wynton MARSALIS. *Moving to Higher Ground. How Jazz Can Change Your Life*, New York, NY, Random House Trade Paperback Edition, 2008, p. 13.).



Le Jazz et le cercle de la danse, à partir du point de vue situé de l'artiste noir, sont une constante leçon de démocratie, de liberté, et de joie<sup>217</sup>. La difficulté (et conflictualité) identifiée par DeFrantz dans l'ouverture du cercle de la danse se trouve dans cette capacité (et ce travail) à intégrer la pluralité. Quand le Jazz « apparaît » dans son ouverture ontologique au monde, il perd aussi l'intimité et le confort de l'association élective de l'entre-soi, pour altérer son langage, son répertoire et transformer aussi sa vision du monde et de lui-même. Mais cette liberté d'association exprimée par le cercle qui s'ouvre (et qui était donc précédemment fermé) est aussi un acte de désobéissance civile, comme une manière de reconfigurer la position d'énonciation dans la sphère publique elle-même, de réclamer une pluralité dans un monde en commun et de forcer l'apparaître libre, unique et distinctement situé du danseur (« I will force you to presence that we might see each other across the footlights. » (DeFrantz, 2000 : 131)). N'y aurait-il pas ainsi une affinité possible entre le cercle de la danse et l'arène de la liberté de l'action telle que théorisée par Arendt, ce qu'elle appelle la « sphère publique » ? Dans *La condition de l'homme moderne*, Arendt définit le *polis* — qu'on pourrait traduire par la « cité des égaux » — comme : « L'espace où j'apparais aux autres comme les autres m'apparaissent, où les hommes n'existent pas simplement comme d'autres objets vivants ou inanimés, mais font explicitement leur apparition. » (Arendt, [1961] 2006 : 258).

La thèse doctorale de Deepa Bhandaru (Bhandaru, 2013) explicite notamment comment la théorie politique de Arendt peut servir à ébranler les catégories politiques de la suprématie impérialiste blanche, pour construire une éthique politique antiraciste :

Freedom of association as a political right privileges dissent and confronting difference, thus challenging, rather than entrenching, existing identities and attachments. In this way, the political practice of association is ripe for an antiracist politics—a politics committed to destabilizing whiteness. By creating new attachments and undermining old ones, the political practice of association evacuates whiteness of its current meaning and reconfigures subjectivity along new lines. (Bhandaru, 2013 : 59)

---

<sup>217</sup> Un des conseils récurrents de Dawn Hampton, notamment lors d'une rencontre avec le groupe du *Daily Meeting Chorus Line*, a été de chérir ce que personne d'autre ne fait, ce que personne d'autre n'a, des projets particuliers ou sa propre unicité. « You couldn't be just like anybody else. » ; « no one else was doing what I was doing. » ; « I know that what I do on the dance floor, nobody else does. » (Dawn HAMPTON. Rencontre entre Dawn Hampton et le HDC Daily Meeting Chorus Line, *Herräng Dance Camp*. Herräng, 22/07/2012.).

Le concept de « worldliness », littéralement, « ce qui est de ce monde », développé par Arendt et Saïd, invite à voir la danse, le style, le plaisir et la joie expressive, créative et résiliente (donc douée de mémoire, capable de laisser une trace, de transmettre, de communiquer, de raconter une histoire)<sup>218</sup> comme une parole en action, comme un art politique qui a pour objet l'homme dans ses relations avec autrui<sup>219</sup>. Le Lindy Hop est constamment décrit, dans les écrits critiques d'alors (Dehn, N.d., n.p.-b, Ellison et O'Meally, 2001, Padgette, 1974, Stearns et Stearns, [1968] 1994, X et Haley, [1964] 1999) et dans les analyses historiques contemporaines (Batiuchok, 1988, Crease, 2000, Dinerstein, 2003, Dixon Gottschild, 2000, Heinilä, 2016, Hubbard et Monaghan, 2009, Monaghan, 2001, 2002, Wells, 2014), comme une danse dont le langage a transformé la modernité :

The Lindy Hop also involved a redefinition of gender relations that struck at the core of prevailing derogatory and demeaning racial characterizations of African Americans. Developing into a comprehensive and rhythmically charged critique of the European partner-dancing tradition, it articulated a new aesthetic of cultural equality. Dominated by continuous rhythmic play in its defining swing-outs, the two partners rhythmically improvised while separating apart and drawing back together. The driving reciprocal dynamic of both partners characterized the essential vitality of the dance that paid minimal deference to the ballroom conventions of leaders and followers. Through such mutually assertive roles of independently and jointly sustaining a combined interactive rhythmic response to swing music, the new Lindy Hoppers made a major contribution to transforming the way these dancing African Americans not only saw each other but also how other blacks and whites perceived them. Defining individual expression in the context of working closely with another person (i.e. thus revealing its true Jazz character) enabled the Lindy Hop to make such a dramatic impact. (Hubbard et Monaghan, 2009 : 133)

Comme le comédien de ménestrel noir portant lui-même un masque noir (un masque noir — *blackface* — sur un visage noir), « celui qui parle et le sujet qui est parlé ne sont pourtant jamais identiques ni exactement à la même place » (Hall, 2007 : 227). Au contraire, « l'humour » et « l'horreur » de la vie noire s'expose par l'émergence (et l'acte citoyen) d'une culture, d'un langage, de mythologies, de « contre-récits » où apparaissent de nouveaux visages de l'américanité. Pour Jean et Marshall Stearns, l'art développé dans le cadre de ces

---

<sup>218</sup> L'importance de la « parole », comme un acte qui se transmet, qui est communicatif, qui peut créer un lien par « communauté » de langage, d'intelligibilité, souligne aussi l'importance de ce qui peut laisser une trace, qui joint une histoire à l'intérieur de l'Histoire. Le travail de certains historiens, archivistes, collectionneurs (comme Ernie Smith, Marshal Stearns, Lennart Westerlund), a été extrêmement significatif pour les Anciens dont l'œuvre de leur vie est maintenant rendue accessible au plus grand nombre.

<sup>219</sup> Pour Arendt, le théâtre est l'art politique par excellence (ARENDR, *Condition de l'homme moderne*, p. 246.).

ménestrels a été le point de départ de tous les meilleurs talents de cette génération (fin du XIXe, début du XXe siècle), qui ont permis cette lutte créative à l'intérieur même de cette profession. Ils citent W. C. Handy :

« The composers, the singers, the musicians, the speakers, the stage performers—the minstrel shows got them all. » (Stearns et Stearns, [1968] 1994 : 58).

## 6.4 « Matter-of-factness » ou de la négociation des conditions socioéconomiques

### 6.4.1 La Mecque de l'*entertainment* à Harlem

On retrouve cette dialectique dans le témoignage d'Ethel Bruneau, née à Harlem en 1936 et résidente de Montréal depuis 1953, lors d'un panel de discussion dirigé par Lennart Westerlund en 2013 à *Cat's Corner*, Montréal. Dans ses différents témoignages de son enfance à Harlem, Ethel Bruneau se souvient, les yeux pétillants, que la musique et la danse étaient partout. Les célébrités du *Black entertainment* venaient tous à Harlem qui était « a Mecca for Black entertainment » dit-elle, et où « everybody knew everybody »<sup>220</sup>. Les pas de danse étaient échangés avec connivence et liberté dans les coins de rue, dans les clubs (le *Hoofers Club* était le club de Claquettes le plus réputé parmi les hommes, connus et inconnus, souhaitant échanger, apprendre et s'inspirer des meilleurs de la profession), sur les pistes de danse (*Renaissance Ballroom*, *Savoy Ballroom*, *Alhambra Theatre*...). Mais contrairement à la croyance ordinaire, les cours de danse et de musique dans les écoles étaient aussi prédominants dans le quartier, une part intégrante de la vie quotidienne des enfants de Harlem

---

<sup>220</sup> Elle raconte : « I met Hubie Blake, Noble Sissle. Honi (Cole) is my uncle. Honi Briggs. Sandman Sims, Sammy and I were very good friends. Chuck Green, all of the Copasetics. Now, the Copasetics were the royalty in tap from Harlem. That's why when they had the Hooffer's Club, the man had to put a new floor in every 4 to 6 months. At that time, the war was on, you know, they were hoofin' 24 hours a day. They only thing he wouldn't let you do is come in there and sleep. If your feet weren't moving you were out of there. » (Entrevue avec Ethel Bruneau, Lys STEVENS et Ethel BRUNEAU. « The living history of Ethel Bruneau » Collaborations : Intersections, Negotiations, Mediations in the Worlds of Danc, SCDS, Université du Québec à Montréal, Montréal, QC, Canada, Avril, 2012.)

(Dixon Gottschild, 2000 : 77), comme on peut le voir dans la biographie de Norma Miller et dans les témoignages Sonny Allen<sup>221</sup> et de Ethel Bruneau :

You'd go to the dancing schools, you went to church, you went to dancing school, you went to singing lessons, everybody's kids did something in Harlem. (...) Harlem was a place you were proud to be ... the buildings were so amazing. I just grew up—I thought I was rich. 'Cause I didn't know the difference. And my mother was a mother who worked for the city, and she raised her own seven, and in her whole life she raised 114 foster children, which she was given an award by Mrs. Roosevelt for her work. (...) But everybody in Harlem helped everybody. A lot of people think Harlem was all Black. It was not all Black. It was a lot of different nationalities you know. And we all got along. (...) Harlem was ... it's just ... you have to imagine Harlem, Harlem was just beautiful and a lot of entertainment, you know? And we ... a lot of famous people, my uncle lived two doors from me in what they call a brown stone. A brown stone is a house that is all stones, brown ... it's ... and it's big. He had what you call a big room like a rehearsal hall, so every show that was gonna go into the Apollo Theater practiced at that hall. So, who did I get to meet? Lowe Green, Billie Holiday, Ella, Hot Lips Page, Count Basie, Lucky Millinder, (...) So, Harlem for me is something that is my pride and joy. (...) I used to do soda tops on the bottom of my shoes, 'cause, at that time, we couldn't afford to pay for tap shoes. (...) Mary Bruce kept several dancing shoes in the studio, which was called the « magic shoes. » You could put those on, then you learned to dance. (Ethel Bruneau, (Westerlund, Bruneau et Thibault, 27/10/2013))

La danse a été transmise selon une pluralité de modes, de moyens, de lieux et selon une rigueur et un plaisir aussi physiques qu'érudits, dans des capacités qui dépassent toute tentative de simplification (McQuirter, 2002). Les écoles, studios et enseignants de danses par et pour les résidents de Harlem témoignent de la complexité et de l'intersectionnalité des modes de transmission et d'apprentissage. En l'occurrence, les écoles étaient particulièrement fréquentées par les enfants et les femmes noires (Hill, 2010 : 87). La fréquentation des écoles, comme les *ballrooms* (tel que le *Savoy Ballroom*), ont aussi occupé une fonction de régulation et de protection communautaire, une manière de mettre et de se mettre à l'abri de la violence et de la criminalité. Etta Dixon, une danseuse noire new-yorkaise, témoigne à 82 ans de son expérience avec le Swing :

We devise the swing. It was here long before they said « Lindy Hop ». Because they named it Lindy Hop because the newspaper said « what is the name of the dance? », so they said « oh, Lindy Hop » like that. But we were swinging. We were there to swing. We

---

<sup>221</sup> Sonny Allen raconte : « [W]hen I was about eight years old, my mother sent me to dancing school to keep me out of the streets, Ruth Williams and Henry LeTang ... » (WESTERLUND, ALLEN et HAMPTON, "Panel de discussion "Dawn Hampton & Sonny Allen" modéré par Lennart Westerlund avec Dawn Hampton et Sonny Allen.")

worked it all the time. It was a therapy to us. We never had any trouble coming out of our childhood years into our teenage years into our adult years. We never had any trouble because of the swing. Because we positively put our energy into dancing and we devised the dance as we came along. (Dixon, 2016)

La danse faisait société (Malone, 1996). La scolarité de Norma Miller était tout aussi riche d'opportunités de formation artistiques malgré la précarité économique de sa famille (sa mère, qui l'élevait seule avec sa sœur, travaillait alors dans la buanderie d'un hôpital). Cherchant pour elle-même toutes les occasions pour apprendre davantage, Miller a pu arranger un transfert pour se rendre dans une école avec un meilleur programme de musique (Miller et Jensen, 1996 : 41). La citoyenneté et la démocratie étaient une affaire de collectivité, où la commune condition sociale d'un microcosme communautaire comme Harlem, a permis un travail collectif de solidarité et d'amélioration sociale :

The school principal was Mrs. Johnson, and she took special notice of me. I suppose she recognized my talent and wanted to motivate me in the right direction. I was invited to accompany her to a number of after-school events; dance and music performances. I already knew that dancing was going to be an important part of my life. I had passed the local dancing school level, but at the time ballet and progressive dance classes weren't available to poor black children. So, a dance career seemed only a dream. (Miller et Jensen, 1996 : 42)<sup>222</sup>

À ce propos, Angela Andrew note sur son blog :

Quand j'imagine tous les commentaires racistes, dénigrants, malpolis, que les danseurs originaux du Lindy Hop ont subis, je les remercie infiniment pour leurs résilience, stupidité et masochisme. Parce que sans cela, leur danse, notre danse Swing, nous ne l'aurions pas aujourd'hui. L'effet que ils ont partagé leur passion avec tel dignité face a leur vie actuelle, c'est un leçon pour nous tous. C'est un leçon pour moi, au moins. Les vents du égoïsme ne pouvaient pas faire dissoudre leur amour pour leur danse, ainsi le cynisme des autres qui ne cultive pas leur âmes n'ont pas pu arrêter leur mouvement révolutionnaire. (Andrew, 2014)

L'existence contemporaine du Lindy Hop comme danse « noire » *via* les discours et l'enseignement des Anciens a été permise précisément dans les conditions de cette présence à la fois ordinaire (« vernaculaire ») et extraordinaire. Les vies professionnelles de Frankie

---

<sup>222</sup> On comprend l'importance et l'impact de l'ouverture de l'école de danse de Mary Bruce à Harlem en 1937, qui a donné l'opportunité à des milliers d'enfants de se former en Claquettes, en Ballet, en acrobatie. Selon Ethel Bruneau, Bruce était aussi connue pour permettre à des enfants sans capacité financière de prendre gracieusement ses cours (STEVENS et BRUNEAU, "The living history of Ethel Bruneau."). L'école répondait également à un besoin d'encadrement des jeunes enfants livrés à eux-mêmes durant les heures de travail des parents. Bruce représentait à elle même une institution. Son école a permis de donner une éducation plus formalisée et des opportunités de travail à plusieurs générations de danseurs.

Manning comme de Norma Miller ont été constamment, et en pleine conscience, accompagnées par cette réalité, sans toutefois jamais remettre en question leur fierté identitaire propre, de leur danse et de leur foyer d'adoption, le *Savoy Ballroom*.

#### 6.4.2 Une liberté trouvée dans les lieux les plus ségrégués

Le *Cotton Club* représentait un tremplin professionnel, une reconnaissance sociale et artistique, une opportunité d'emploi. Peu importe les conditions, ce contrat était reçu avec la plus grande excitation, comme l'opportunité d'une place parmi les « meilleurs du show-business ».

The Cotton Club was the turning point, the first time I felt capable of entertaining people as a dancer. Since it was the epitome of show business and anyone who performed there could say, « Okay, I'm tops, » when we got that contract I thought, *If they're going to book me in here, maybe I can dance a little bit. Maybe this is leading somewhere.* (...) Once I knew I was going into the Cotton Club, I gave it up forever. That's when I said, « Okay, I'm a professional now. I'm a dancer. » (Manning et Millman, 2007 : 123)

Ces clubs ségrégués, dont le *Cotton Club* comptait parmi une pléthore d'autres établissements<sup>223</sup>, offraient de fait des opportunités d'embauche pour les Noirs de Harlem qui participaient activement, incorporaient créativement et de façon innovante cette image de la « jungle » de Harlem. Le *Cotton Club* était à la pointe de la modernité culturelle africaine-américaine. Dans les années 1930, un spectacle régulier engageait les têtes d'affiche de tous les clubs et théâtres de la ville (Manning et Millman, 2007 : 123). Il incluait une variété de numéros dont un groupe de *Chorus line*, un numéro de Claquettes, un « Flash act »<sup>224</sup>, de la danse « exotique », de la danse « excentrique », du « Shake dancing », un numéro de comédie et un groupe de Lindy Hop (Crease, 1995 : 207, Manning et Millman, 2007 : 111), sans parler des orchestres résidents tels que celui de Duke Ellington. Plusieurs œuvres musicales ont

---

<sup>223</sup> Pour une liste des établissements ségrégués et intégrés, voir : HEINILÄ, *An Endeavor by Harlem Dancers to Achieve Equality – The Recognition of the Harlem-Based African-American Jazz Dance Between 1921 and 1943*, p. 92-97.

<sup>224</sup> Un *Flash act* est un numéro de danse Jazz incluant généralement des séquences acrobatiques et autres démonstrations d'adresse physique. La particularité du *flash act* réside dans une impeccable composition sur le vif entre routine chorégraphiée et pas improvisée : « Flash dancers compress acrobatics and Jazz dance together, creating a shock effect. By doing so, they communicate a feeling of desperate sophistication, a calculated impulse of *carpe diem*, reflecting a hot defiance that makes the rebellious movements of the Charleston seem low-key. This style of dancing evolved with the Depression and perhaps mirrors something of its mood ». (STEARNS et STEARNS, *Jazz Dance. The Story of American Vernacular Dance*, p. 282.)

d'ailleurs été perfectionnées pour ce public, dont le style « jungle » d'Ellington incarne le paradoxe subversif des artistes de l'époque. Ces carrières professionnelles se sont en effet construites à travers le prisme de la suprématie blanche, mais avec un talent sans concession pour produire ce qui allait bientôt être entièrement consommé et approprié par la culture nationale américaine. Les professions de la scène et de la performance constituaient ainsi un eldorado de l'ordre du possible, un rêve africain-américain, une des principales marges de manœuvre pour réaliser un avancement social significatif, tout en préservant une authenticité individuelle et une motivation « pour soi », malgré les conditions précaires de l'industrie. On peut notamment constater cette subversion « silencieuse » dans le commentaire de Albert Murray à propos de la diffusion transcontinentale des performances orchestrale du *Cotton Club* :

Those radio waves and those phonograph records penetrated the entire culture to its very core, making for a much bigger statement than anyone imagined at the time... Ellington wove his music into contrived « primitive » show segments that satisfied the needs of performers, choreographers, and patrons, while the technology of the time sent his work across the country and around the world on its own terms. (Albert Murray (1985)<sup>225</sup> cité par Jacqui Malone (Malone, 1996 : 87))

Les espaces ségrégués étaient des passages professionnels obligés, et constituaient parfois une marque de reconnaissance et un tremplin vers d'autres opportunités :

Most artists will swallow a fair amount of humiliation in return for free publicity, and Duke Ellington, at least for a time, was no exception. He knew that far worse fates could befall a black musician than playing for big money in a segregated nightclub. (Teachout, 2013 : 83)

I didn't like it at all but we looked at it as an engagement... We knew that the color bar was there but it was the case of having the chance of being first and foremost. You were paid more, you met the best artists; we knew of the conditions but it didn't mean very much as we didn't have to come in contact with them [the audience] ... I'm not angry at all. I couldn't be bothered with what was going on in the audience. After we performed we got dressed and went home. (Adelaide Hall (1992)<sup>226</sup>, citée par (Brown, 2008 : 201-202))

[I]n some theaters that we worked in, the Black people sat upstairs and the White people sat downstairs. And then we'd play in places that there'd be a rope down the middle, and the White people danced on this side and the Black people danced on that side. There've

---

<sup>225</sup> Albert Murray initialement cité par Stanley Crouch dans « The Rotten Club », *Village Voice*, 05/02/1985, p. 59

<sup>226</sup> Adelaide Hall initialement citée dans une entrevue avec June Knox-Mawer, Radio 4 series « Sweet Adelaide », part 2, 20/04/1992, BLMC

been many people that are asking, « Well, what did you think about... » We didn't think any 'bout anything. We were working. My dad was making a living. My dad's mother was a slave. But we found out how to make a living without picking cotton. (Dawn Hampton, (Westerlund, Allen et Hampton, 16/07/2012))

Frankie Manning mentionne brièvement, factuellement et humblement le racisme auquel il a été confronté dans son parcours professionnel. Son discours se caractérise en effet par une absence de ressentiment, comme si la scène de performance et le panthéon artistique dans lequel il s'intégrait peu à peu étaient les seuls espaces qui comptaient dans le témoignage de son plaisir et de son enthousiasme. Son autobiographie contient quelques anecdotes de préjudice, manifestant une volonté d'informer son public de ces réalités (il conte des expériences de préjudice durant sa scolarité, ses activités de danse, ses tournées professionnelles ou durant la guerre). Mais dans chacune d'elles, on retrouve ce travail de résilience, de contrôle, de quiétude voire de gratitude dans le ton de ses descriptions, où chaque référence semble confirmer la confiance en son intégrité : « These stories aren't really about the dancing, but people should know that this kind of things went on all over the country. At the time, we looked at this stuff as just another one of those things, and we tried to laugh it off. » (Manning et Millman, 2007 : 212). Sa joie et son enthousiasme « malgré tout », mêlé d'humour et de camaraderie pourrait se décrire comme la pratique d'un « souci de soi » (*self-care*), et une assurance, dont Marsalis identifie la source (dans le cas de son père), dans sa relation à la culture et au Jazz : « Although they struggled with our way of life, with segregation and all types of small unnamed injustices, with personal situations that were as full of drama, unhappiness, and strife as anyone else's, they enjoyed who they were. » (Marsalis, 2008 : 10). Le *Cotton Club* représentait en l'occurrence une ouverture professionnelle, une perspective d'avenir dans un milieu exigeant, mais aussi remarquablement réjouissant qui a propulsé Manning vers une vie de mobilité transnationale moderne, de cohésion collective, de collaboration et de création artistique. Une vie de mobilité cosmopolite dont la voie avait d'ailleurs été ouverte plus tôt par les femmes, artistes africaines-américaines des spectacles de variétés (*Chorus lines*, revue de burlesque, spectacles de cabaret...) dès les années 1890. Selon Jayna J. Brown :

They pioneered dance movements including the cakewalk, the shimmy, and the Charleston—black dances by which the « New Woman » defined herself. These early-twentieth-century performers brought these dances with them as they toured across the



United States and around the world, becoming cosmopolitan subjects more widely traveled than many of their audiences. (Brown, 2008 : résumé)

### 6.4.3 Une question de survie

Malgré la joie et le plaisir qui ont marqué la modernité et la mobilité internationale des artistes de Jazz, Frankie Manning, Norma Miller, Dawn Hampton ou Ethel Bruneau ont fait chacun des choix dans leur vie qui reflétaient davantage des questions de survie, à cause de la « pauvreté » dira Miller. Leurs parcours reflètent les réalités de toute une population. L'importance culturelle et identitaire donnée au *Harvest Moon Ball* était, avec tout autant d'importance, liée aux opportunités de carrière que la victoire représentait. Sa compétition a été la plus grande vitrine publique et professionnelle du Lindy Hop et du *Savoy* jusque dans les années 1950 (Abdoulaev, 2014, Dinerstein, 2003). Miller se souvient que dès le lancement de cet événement de danse, l'entraînement pour son concours de Lindy Hop est devenue le centre d'attention de leur vie (Miller et Jensen, 1996 : 57).

Whitey was hoping that Frankie and Leon would walk away with the top prize. He knew that a champion would be in demand to perform. He planned to team the two of them and get bookings on the strength of their championships. With his access to the ballroom bookings, he knew he would have an easy sell to clubs and theaters across the country, but first, they had to win. (Miller et Jensen, 1996 : 71)

Eventually we learned of contests all over Harlem. The contests were so popular that they began springing up everywhere, overflowing into the theaters and nightclubs. The theaters had realized that the contests were a shot in the arm for their business. (...) One of these contests was being held at the Apollo theater. (...) The winner would get a week's work at the Apollo. (Miller et Jensen, 1996 : 44-45)

Quand le business du divertissement a vu son déclin à Harlem, nombreuses danseuses de *Chorus lines* des clubs de Harlem se sont rapidement converties en *barmaid* dans les clubs où elles travaillaient (Westerlund et Miller, 26/07/2011). Miller a quitté les *Whitey's Lindy Hoppers* pour former son groupe de Jazz, *The Norma Miller Dancers*, et plus tard, sans jamais quitter la danse, se reconvertir en comédienne, humoriste, productrice et auteure. Dawn Hampton a abandonné sa carrière de saxophoniste<sup>227</sup> (car il n'y avait pas d'opportunités pour

---

<sup>227</sup> Dawn Hampton a travaillé depuis l'âge de 3 ans dans l'orchestre de sa famille, à jouer le saxophone, chanter et danser pour des numéros de vaudeville. Elle a vécu avec une troupe foraine jusqu'à l'âge de 9 ans. Elle a tourné avec sa famille dans plusieurs régions des États-Unis, et s'est produite sur la scène du *Carnegie Hall*, du *Apollo Theater* et du *Savoy Ballroom*. Elle a également formé un band avec trois de ses sœurs pour quelques années. À

les femmes instrumentistes) pour devenir chanteuse de cabaret à New York. Pour subvenir au besoin de sa famille, Frankie Manning a quitté le *show-business* pour travailler au bureau de poste pendant une trentaine d'années.

Dans *Swinging the Machine* (2003), une analyse des interactions entre les conditions sociohistoriques et économiques d'une population (dynamiques raciales des États-Unis dans les années 1930-1940) et les principes esthétiques de leur culture (les musiques et les danses Jazz et Blues), Joel Dinerstein souligne la contradiction radicale entre la consécration artistique unanime des artistes africains-américains et les destinataires des bénéfices et de la rétribution professionnelle et matériel d'un tel succès.

To take a salient example, in 1941 Whitey's Lindy Hoppers appeared in their last movie, *Hellzapoppin'*; both the choreography and cinematography of this scene make it the Lindy Hop's finest moment on film. Logically such dancers would continue to perform in movies, but instead, a white group, « The Jivin' Jacks and Jills, » started to appear in films two years later. The Jivin' Jacks and Jills appeared in fourteen B movies between 1943 and 1955 while Whitey's Lindy Hoppers broke up and performed separately over the next years. In 1943 dance teachers finally began to teach the Lindy, and white Lindy Hoppers began to find employment on Broadway. The cultural theft of the Lindy Hop by white performers signifies the unfair labor practices that prevented African Americans from enjoying economic equity and class mobility in every industry in the United States. (Dinerstein, 2003 : 278)

Danielle Robinson analyse les pratiques de commercialisation des danses noires des années 1910-1920, rappelant que ce sont les danses noires, et non les danseurs noirs, qui étaient les stars de l'ère du Jazz (Robinson, 2006 : 25). Broadway s'est pourvu de chorégraphes et instructeurs noirs « invisibles » et « anonymes » pour produire des spectacles de danses noires par des danseurs blancs (Dixon Gottschild, 2000 : 96-106, Robinson, 2006)<sup>228</sup>. Par ailleurs, la danse elle-même a été rapidement appropriée et exploitée par l'industrie de la culture dès les années 1940, profitant de sa popularité grandissante et de la demande accrue d'instruction.

---

partir de la fin des années 1950, Hampton est partie à New York pour devenir une performeuse de cabaret, particulièrement dans les bars gay. Elle s'est produite dans le spectacle Off-Broadway « Greenwich Village, U.S.A. ». Elle est l'auteure de plusieurs chansons et d'une vingtaine de romans d'amour.

<sup>228</sup> À ce sujet, voir les recherches sur l'exploitation et l'invisibilité du travail chorégraphique de Buddy Bradley par l'industrie culturelle de New York, approprié notamment par le chorégraphe Clifton Webb. Constance Valis HILL. « Buddy Bradley : The "Invisible" Man of Broadway Brings Jazz Tap to London » American Dance Abroad : Influence of the United States Experience, SDHS 15th Annual Conference, University of California, Riverside, CA, États-Unis, 14-15 février, 1992, STEARNS et STEARNS, *Jazz Dance. The Story of American Vernacular Dance*, p. 160-169.

L'engouement populaire pour les nouvelles danses sociales, modernes, improvisées, vivantes, chaotiques, «noires», a été souvent contrôlé par une transformation de ces danses en produit de commodité, ordonnées, uniformisées et standardisées. En témoignent le succès des studios de danses et la publication de manuels, pour satisfaire une clientèle de «bonne société» (Robinson, 2010, Brown, 2008, George-Graves, 2009, Stearns et Stearns, [1968] 1994, Malone, 1996). Le East Coast Swing (ou Triple Swing, ou Eastern Swing), promu comme une forme simplifiée du Lindy Hop, a été élaboré par les studios de danse tels que le Arthur Murray dance studio (et ses franchises) dans une optique d'accessibilité et de diffusion massive<sup>229</sup> des danses noires auprès d'un public blanc. Considérées comme trop difficiles et trop désorganisées, les studios offraient l'alternative d'une version codifiée, finie, rationalisée et rapidement assimilable (et commercialisable) par une clientèle de classe moyenne blanche néophyte. Une démarche et un impact similaires avaient eu lieu dans les années 1910 avec le couple mondain Vernon et Irene Castle et les danses populaires du Ragtime<sup>230</sup>. D'après Jayna J. Brown :

Black social dances were an imagined source of rejuvenation and revitalization, but only as « natural » urges of the body. As expression of « primitive » essence, these urges had to be vigilantly controlled. (Mis)codifications like those of the Castles sublimated these articulations into constrained movements. (Brown, 2008 : 172)

Les danses «modernes», caractérisées par des mouvements expressifs, impulsifs et désinhibés, représentaient une menace pour l'ordre public et la bienséance. Le manuel d'instruction publié en 1914 par le couple Castle offrait à la clientèle bourgeoise une introduction à une version codifiée, encadrée et respectable des «nouvelles» danses en vogue.

The Castles codified the dances they were taught by black dancers, and their attention legitimated the dances for a white audience. White Americans coded their bodies through and against their own abject projections of racialized femininity. (Brown, 2008 : 171)

La multidimensionnalité de la danse africaine-américaine (complexe et polyrythmique, structurée et improvisée, expressive et idiomatique, individuelle et participative, libre, hybride et constamment mise à l'épreuve de son contexte...) s'est généralement diluée et appauvrie pour se conformer aux codes et aux méthodes de la danse d'instruction. Les danses Jazz sont

---

<sup>229</sup> Le *Western Swing* est également une terminologie conçue par Arthur Murray.

<sup>230</sup> Voir aussi : Jane C. DESMOND. « Embodying Difference : Issues in Dance and Cultural Studies », *Cultural Critique*, vol. 26, 1993-1994, p. 33-63.

devenues blanches bien avant son appropriation culturelle contemporaine (Dixon Gottschild, 2000, Giordano, 2007, Hall, 1997a, Erenberg, 1998, Unruh, 2012).

Ce n'est seulement à partir des années 1980 que le Lindy Hop a tout doucement recommencé à ouvrir des opportunités d'emplois pour les anciens danseurs du *Savoy*. Malgré leurs premières réticences (« You can't teach people how to dance, you can't teach people how to feel. »), Al Minns puis Frankie Manning ont finalement accepté d'enseigner pour le *Sandra Cameron Dance Center* et de répondre aux sollicitations de nouveaux enthousiastes à New York, à Pasadena, à Santa Barbara, à Londres et à Stockholm (Manning et Millman, 2007 : 227-230). C'est aussi à partir de cette nouvelle période de résurgence d'intérêt pour le Swing que Frankie Manning, Norma Miller, Dawn Hampton, Sonny Allen, Sugar Sullivan ont recommencé à recevoir des requêtes pour chorégrapheur, danser ou conseiller pour des films et autres productions. Sonny Allen souligne cette réalité dans un panel de discussion au HDC. Dans un éloge à Lennart Westerlund, Allen le décrit comme le producteur privilégié des danses Jazz originales, celui qui continue à engager les Anciens, à perpétuer leur héritage, à conter leur histoire comme une vie héroïque (la vie d'êtres libres, présents dans le monde) : « But it's *all* because of him. And that's the guy that keeps us alive. » (Sonny Allen, (Westerlund, Allen et Hampton, 16/07/2012)). Ainsi, bien que les relations humaines et universelles semblent toujours être une priorité dans les récits de Manning :

For me, this whole revival has been as if a door opened and I walked into a place where the sun is always shining and the flowers are always blooming. It makes me feel so light, so exhilarated. I've had such a wonderful life—I know it—and I feel like I owe it all to Lindy Hoppers around the world. That's where I get my energy. More than anything else, that's what's kept me going. (Manning et Millman, 2007 : 242)<sup>231</sup>

...ou de Norma Miller :

The only difference I see is the color is different. We were more dark once when we did it. (...) But, it's a wonderful thing because we had such prejudices. (...) But here it is—all of you have come to that dance, and it's because we're all free at last. (Norma Miller, (Westerlund et Miller, 26/07/2011))

...il semble tout aussi juste de souligner avec Tena Morales que, comme pour le *Cotton Club* :

---

<sup>231</sup> Extrait de l'autobiographie de Frankie Manning, choisi dans une sélection de citations du livre encadrées dans la salle commémorative du *Folkets Hus*.

Frankie didn't take it to the White Man's territory out of some benevolence to spread the dance. It was for work. (« Texas Toast », commentaire 13/07/2006 (Tacomatony, 2005))

## 6.5 Conclusion

Aujourd'hui, la télévision et les écoles de danse ont remplacé les théâtres, clubs, cabarets et institutions multiples de danse inscrits dans le paysage social. Contrairement à l'économie de la danse dans les années d'entre-deux-guerres, la popularité du Swing et du Lindy Hop aujourd'hui relève d'un goût et d'un intérêt pour une culture qui s'est adaptée au marché économique néolibéral. Tout en développant une pédagogie sous-culturelle relativement autonome, les danseurs transmettent leur savoir acquis par des modes d'enseignement institutionnels et formalisés, dans les centres sportifs, clubs universitaires, organisations de danses sportives, studios de danse privés et différents types d'associations à but non lucratif. La classe professionnelle de la scène de Lindy Hop actuel s'est majoritairement consacrée à l'enseignement au sein du circuit relativement fermé de la sous-culture globale.

L'industrie du divertissement s'intéresse à nouveau ponctuellement aux danses Jazz (Claquettes, Lindy Hop, Charleston) et a progressivement intégré le Lindy Hop dans ses émissions de télévision à grande audience du type « So You Think You Can Dance », « Dancing With the Stars » et autres dérivés. Il n'est donc pas surprenant d'entendre Norma Miller, qui a dédié sa vie au show-business, mentionner ces émissions dans ses commentaires critiques vis-à-vis de l'état de la danse et de son audience : « I've watched them time and time again—no one is on the beat (...) and what's amazing—the public don't even know the difference. » (Norma Miller, (Westerlund et Miller, 26/07/2011)). Ethel Bruneau est aussi particulièrement investie dans la diffusion médiatique des Claquettes, dans leur présence sur la scène culturelle publique ou dans les émissions télévisées<sup>232</sup>. Elle produit des spectacles à Montréal et a toujours à cœur de faire venir des journalistes pour relayer l'événement à la population générale. Comme lors de son enfance à Harlem, la danse reste pour elle une activité et une expression qui doit participer à l'espace culturel populaire et public.

---

<sup>232</sup> Un de ces étudiants, Justin Jackson, est arrivé à la finale de la version canadienne de « So You Think You Can Dance ».

Or la représentation médiatique et publique des danses Jazz (dans les annonces publicitaires, les émissions de télévision, les films hollywoodiens ou les spectacles de Broadway) est majoritairement attribuée à des danseurs professionnels non spécialistes<sup>233</sup>, qui apprendront leurs pas et l'apparence de leurs formes pour les besoins de la production. Le professionnalisme est généralement défini et subsumé à sa légitimité institutionnelle et symbolique, européocentrique, centrée sur les normes techniques et esthétiques du Ballet et de la danse moderne (« Jazz »). Les danses Jazz comme le Lindy Hop ne sont plus des ressources viables dans l'industrie du *show-business*<sup>234</sup>. Ce sont donc souvent les studios de danse qui concentrent les ressources économiques et publiques par lesquelles les danseurs-enseignants, souvent amateurs, obtiennent des contrats ponctuels d'animation pour des événements corporatifs ou privés. Pour la majorité des danseurs, les opportunités de performance sont souvent limitées au cadre de la sous-culture. Ils ont lieu en complément aux contrats d'enseignement principaux<sup>235</sup> des professionnels, ou sont investis dans l'économie des compétitions et autres championnats organisés par et pour un public de danseurs spécialisés.

Les deux prochains chapitres exploreront la scène de danse Swing de Montréal, son histoire politique et raciale locale, et une école de danse en particulier, qui a été mon terrain de recherche, de danse, de créativité, d'amitiés et d'accomplissement personnel pendant 8 ans. Ce réseau d'acteurs culturels, fait de diverses rencontres au sein de la scène et en dehors de celle-ci, a été instrumental dans la réalisation de cette recherche, sa maturation intellectuelle et incorporée, dansée, mais aussi dans son devenir politique. La volonté d'entrer dans le cercle de la danse, voire la capacité même à percevoir son existence distincte et située, ont parcouru

---

<sup>233</sup> Une exception existe peut-être pour les danseurs-figurants dans les clips musicaux. De nombreux danseurs de Jazz amateurs et professionnels sont apparus dans les vidéos promotionnelles d'artistes populaires comme Christina Aguilera (« Candyman », 2009), Katy Perry (« Thinking Of You », 2012), Marilyn Manson (« mOBSCENE », 2009) ou Pharrell Williams (24-hour « Happy », 2013)

<sup>234</sup> Sur cette question, le danseur professionnel Nathan Bugh parle d'une niche d'opportunités depuis la mode « Gatsby » pour les jeunes danseurs de Jazz souhaitant s'investir dans une carrière dans le milieu de l'*entertainment* de New York, NY (Nathan BUGH et Ryan SWIFT. « The Track - 020 - Nathan Bugh » 2017, *The Track Podcast*, mis à jour le 11/01/2017, < <http://www.thetrackpodcast.com/episodes/020> >, consulté le 02/03/2017.; « Dance and Music Entertainment of the Gatsby Era — Let's party like it's 1929 » *Gatsby Entertainment NYC*, < <http://gatsbyentertainment.nyc> >, consulté le 02/03/2017.).

<sup>235</sup> La performance aura lieu dans le cadre d'un stage de danse, dans une ampleur allant du « spectacle » sur scène à la « démonstration » sur le plancher de danse (chorégraphiée ou improvisée), lors de la soirée de danse sociale. Durant l'année, les écoles et associations offrent également à leurs étudiants l'opportunité de présenter un numéro devant une audience de danseurs, ou à l'occasion d'un « spectacle de fin d'année ».

des chemins de traverse. La joie authentiquement ressentie par les danseurs de la scène culturelle contemporaine, dans parfois de réelles tentatives de dépassement d'eux-mêmes et de rencontre avec la singularité, l'inattendu, l'improbable de leur propre identité, ne fait pas l'économie d'une appartenance à un monde qui les précède et les structure dans un effacement persistant de l'Autre, et une violence (physique et symbolique) toujours aussi tangible.

Revenant au cercle de la danse de Fanon — à son exigence de liberté, de l'apparaître individuel et de la reconnaissance de l'Autre —, la relation humaine qui la constitue somme le danseur de questionner son rapport au cercle. Un investissement culturel, fondé sur la reconnaissance des origines et des formes afrocentriques d'une danse comme le Lindy Hop, nécessite un examen constant de sa rhétorique et des formes de son exploitation. Sa démographie contemporaine enjoint ses danseurs à questionner les enjeux de la participation, de la production et de la transmission de son identité en jeu d'équilibre constant entre mêmeté et ipséité de l'appropriation culturelle.

Les deux prochains chapitres sont le compte rendu de cet effort d'examen à l'échelle d'une participation à une école de danse à Montréal que j'introduirai tout d'abord dans son contexte social, culturel et historique spécifique, dans un contexte qui organise son propre rapport national à l'identité, à l'espace (à la phénoménologie) de l'intelligible. L'école étant le lieu consacré de la transmission et d'une responsabilité de son pouvoir d'influence, elle a été le site d'une réflexivité collective continue qui a permis l'expérimentation d'une transformation de sa pratique. Son personnel a, sur une période circonscrite, été engagé dans la tentative de rejoindre ses propres prétentions politiques, c'est-à-dire de passer concrètement de l'affirmation de ses valeurs à la mise en place concrète de leur pratique.

## **TROISIÈME PARTIE**

**\*\*\***

### **Les mondes de Montréal**



## Chapitre 7 : Les mondes de Montréal 1 —

### Transculturalité dans une scène de danse

#### 7.1 Introduction : Une démarche de restauration

À la lumière de cet effort de synthèse culturelle et politique, le terrain de recherche principal et continu s'est progressivement circonscrit dans un effort d'introspection, d'exploration et d'expérimentation collective de ce rapport au cercle au sein d'une école de danse à Montréal. Ma participation personnelle au sein de la « communauté » de *Cat's Corner* a été l'opportunité d'impliquer des collaborateurs de recherche dans mes propres projets, mais aussi de prendre part à des initiatives déjà entamées au sein de la collectivité locale plusieurs années avant ma présence dans la scène. Cette entreprise générale a conduit, d'une part, à la tentative de restauration et de mise en pratique artistique et pédagogique de la « liberté » située de la danse. D'autre part, elle a aussi donné lieu à la formation de groupes de performance et à des créations chorégraphiques originales, mues par la volonté de repenser la représentation et le rôle des femmes dans l'expression idiomatique contemporaine du Jazz. Cette dynamique culturelle et intellectuelle a, en 2014, encouragé ma nomination au poste de codirection artistique de l'école avec l'une de mes collaboratrices principales. Une position que je n'occupe plus à ce jour, mais qui permettra légitimement au lecteur de situer mon statut d'influence au sein de l'école au moment de la recherche, mais aussi dans la scène plus large de Montréal et de la région.

On commencera par rendre compte de (1) l'émergence de l'économie culturelle de la scène de danse Swing de Montréal, pour la situer ensuite dans (2) une généalogie et une politique culturelle plus étendue du tropisme national québécois. Celle-ci semble en effet participer à la disjonction de la scène de danse avec le développement local du Jazz et de ses artistes noirs à partir de la fin du XIXe siècle. (3) Cette historicisation préalable permettra d'introduire le contexte d'établissement de l'école *Cat's Corner* et (4) les éléments constitutifs du terrain de recherche empirique principal de cette thèse. Dans le chapitre suivant, on reviendra sur certains débats médiatisés sur les réseaux sociaux de la communauté de danse entre 2010 et 2016, pour informer le contexte politique qui a mené à l'instauration de la réforme

pédagogique en 2014, « The Great Swing 1 Experiment », orientée vers une réexamination et une transformation profonde de l'enseignement de la danse et de ses implications sociales et politiques. Elle a notamment été motivée par une volonté de conscience historique d'une part, et aussi de décloisonnement et d'affranchissement de la danse — des apprenants, des enseignants et des danseurs — des règles exigües et normatives de la technique de danse en couple, héritée notamment de la tradition des danses de salon (*Ballroom dance*). Ce projet est le principal résultat de la recherche-action participative.

Il demeure évident que le travail amorcé et rapporté dans cette thèse ne représente qu'un moment d'un ouvrage collectif de longue haleine. La restauration de la pluralité (communautaire ou institutionnelle dans le cas d'une école) à partir d'un point de vue dominant, public et extérieur au cercle de la danse requiert une attention constante et permanente à la faillibilité de notre volonté de « voir » (et au pouvoir répressif de notre volonté de savoir), pour rester ouvert à la joie de la rencontre. La position d'« allié », la plus progressiste qui soit, n'est jamais à l'abri de sa propre aliénation. En tant que danseuse de ma recherche, la réflexion du monde dans lequel je m'exprime sonne comme un impératif créatif, intellectuel, politique et éthique du rapport à la liberté. Ce terrain s'est accompli dans cette posture, suivant humblement les traces des grands artistes du siècle dernier :

An artist duty, as far as I'm concerned, is to reflect the times. (...) I chose to reflect the times and situations in which I find myself. That, to me, is my duty. And at this crucial time in our lives, when everything is so desperate, when everyday is a matter of survival, I don't think you can help but be involved. Young people, Black and White, know this. (...) We will shape and mold this country or it will not be molded and shaped at all anymore. So, I don't think you have a choice. How can you be an artist and not reflect the times? That to me is the definition of an artist. (Nina Simone, 1968, (Stroud, 2009))

## **7.2 Le contexte de résurgence d'intérêt des danses Jazz à Montréal ou l'implantation d'une « scène Swing » culturelle et économique**

### **7.2.1 Une période où « tout était Swing »**

La « découverte » montréalaise du Lindy Hop s'est faite, similairement au modèle suédois, en relation avec une mouvance culturelle *mainstream*. À la fin des années 1990, Montréal

n'avait pas échappé à la vague médiatique de la musique Néo-Swing (mélange de musique Ska et Swing), liée aussi à la popularité du Rockabilly. Après *American Graffiti* (Lucas, 1973), *Saturday Night Fever* (Badham, 1977) ou *Grease* (Kleiser, 1978), d'autres succès hollywoodiens suscitent un nouvel enthousiasme pour l'ère du Swing (dans un décor d'époque *Malcolm X* (Lee, 1992), *Swing Kids* (Carter, 1993) ; et dans son interprétation moderne : le film *Swingers* (Liman, 1996) met en scène la danse East Coast Swing<sup>236</sup> sur une bande sonore incluant la musique Néo-Swing de Big Bad Voodoo Daddy). La danse swing était alors en plein regain de popularité aux États-Unis avec la sortie de la campagne publicitaire de la ligne de vêtement de GAP, intitulée « Khakis Swing » (1998)<sup>237</sup>. Une danseuse se souvient :

Tout était Swing, c'était l'époque de guerre, les *Swingers*, *Swing Kids*, les films... c'était vraiment, pour tout le monde c'était la chose à faire le soir, peu importe ce que tu maîtrisais ou pas, c'était vraiment hyper populaire. (Fisher, 30/04/2012)<sup>238</sup>

La ville avait quelques soirées régulières pour sortir danser le East Coast Swing (*Swing Ring*, *Jello Bar*, *Tokyo Bar*, *Limelights*, *Stroboscope*) et l'on trouvait facilement des cours d'introduction offerts à diverses occasions (par l'école *Graffiti Tango*, l'école *Swing Express* de Kurt & Cléo, le *Miss Wolf Jiving School*, ou dans des clubs culturels universitaires). Ces soirées étaient aussi l'occasion de s'habiller rétro (robes d'époque, *zuit suit...*), de porter un nom Swing (« Betty Frisco », « Dapper Seb », « Zootin' Zack », « Big Swing Daddy », « Swing Bear », « Jiver »...) de fumer et de boire de l'alcool dans une ambiance d'époque, où la danse était davantage un accessoire qu'une finalité en soi. Le *Swing Ring*<sup>239</sup> avait lieu dans un édifice historique construit en 1932<sup>240</sup>. Organisé à partir de la fin de l'année 1998, il offrait

---

<sup>236</sup> Dans *Swingers*, les protagonistes joués par Vince Vaughn et Heather Graham dansent le East Coast Swing sur la musique Néo-Swing du band Big Bad Voodoo Daddy.

<sup>237</sup> La capsule publicitaire mettait en scène de jeunes adultes d'apparence multiethnique, habillés en tenus unisexes, dansant en couple une version acrobatique du Swing (vraisemblablement du Lindy Hop) sur « Jump, Jive an' Wail » de Louis Prima, interprété par Brian Setzer and Orchestra (« Gap Commercial - Khakis Swing » *SwingClub AtUVA*, mis à jour le 13/08/2006, < <https://www.youtube.com/watch?v=knW1hGwmEXQ> >, consulté le 02/03/2017.).

<sup>238</sup> Mira Fisher a découvert les danses Swing (le East Coast Swing, puis le Lindy Hop) à Ottawa en 1998. Elle a joué un rôle important dans la scène montréalaise comme organisatrice, enseignante et a été une des premières femmes DJ à sélectionner régulièrement la musique pour les soirées de la ville à partir de 2000-2001.

<sup>239</sup> Organisé en 1998 par Joya « Betty Frisco » Balfour, Stephan « Big Swing Daddy » Herman et Sean « Vic Vega » Metcalfe, il a été repris par Didier Jean-François au départ de Balfour en 2000.

<sup>240</sup> La salle, située au 4848 bld Saint Laurent, avait été construite par la communauté juive de Montréal pour constituer une partie d'un centre culturel et politique. En 1998, elle était gérée par le Club Social Portugais. L'espace de la « Sala Rossa » est aujourd'hui investi par le *Centro Social Español* qui y organise de nombreux

des danses régulières les samedis soir avec des orchestres de Swing populaires<sup>241</sup> et des cours d'introduction au East Coast Swing en début de soirée. Il a été le catalyseur de la popularisation de la danse sociale à Montréal. Une autre danseuse se souvient du décor au détail près :

The Swing Ring was upstairs. So you walk in le Club Espagnol, when there was like a bar on the first floor, and like a restaurant that was kinda strange and prohibition era-y, like it hasn't changed since then, and you walked up a curved staircase and the floor was like it was grooved, like you could tell that it would've been well worn. And you walk, and everything was wood, the doors were wood with the window at the top of the door, you know, double doors. There was a little booth, a ticket booth, that looked like a ticket booth. And there was an Art Deco decor but very faded, so it looked very old, like a little bit peeling. It really gave you an ambiance, really really gave you an ambiance. (Bielec, 26/04/2012)<sup>242</sup>

Ceux qui portaient une attention minutieuse à l'habillement et à l'attitude étaient appelés « scenesters » ou « loungers ». Certains en faisaient un mode de vie à part entière, dans la quête d'authenticité de l'habillement des accessoires, du maquillage.

J'avais un *zoot suit* vert lime, que j'ai encore. Pis tsé, je sortais avec ça dans la rue. C'était vraiment une drôle d'époque. À l'époque on s'habillait vraiment beaucoup *vintage*. Les *zoot suit* même pas *vintage*, c'était plus habillé Néo-Swing. Les *zoot suit* de couleur flyée. (...) Les filles étaient toujours habillées en robes *vintages*, c'était quand même nice tsé. (...) à l'époque tu sortais pas au *Swing Ring* avec des jeans. Ça se faisait pas là (...) S'habiller *vintage*, boire des martinis... (...) Y'avait un petit groupe de de gars qui dansaient jamais, qu'on appelait les *loundgers* (...) c'était tout ça, se renseigner sur les bonnes manières, comment les gens agissaient à l'époque, trouver les bons souliers, s'acheter des *zoot chains*, des trucs comme ça. Des *zoot chains* qui étaient des grosses *chains* qui allaient jusqu'aux genoux. C'est super dangereux pour danser là tsé, tu danses pas avec ça. (Richard, 18/07/2013)<sup>243</sup>

---

événements culturels. <http://lasalarossa.com/fr/about/> (page consultée le 06/03/2017). C'est au même endroit que Joya Balfour avait pris ses premiers cours de East Coast Swing avec un professeur de Tango, Joseph Blain, de l'école *Graffiti Tango*.

<sup>241</sup> Parmi eux le Kamikaze Mustang de Montréal, ou le Johnny Favourite Swing Orchestra.

<sup>242</sup> Sylwia Bielec a commencé à découvrir les danses Swing à l'Université Concordia en 1999. Membre cofondatrice de la troupe des *Northern Lights* (2007), elle est enseignante, entraîneuse, a été codirectrice artistique de l'école *Cat's Corner* (2014-2017) et a dirigé plusieurs sessions de développement professionnel pour les enseignants de danse à *Cat's Corner*, mais aussi plus largement en Amérique du nord.

<sup>243</sup> Zack Richard, élevé dans une famille amatrice de danses de salon (dans le village québécois de Ste Béatrice, puis à Joliette), s'est intéressé plus spécifiquement au Swing à partir de 1999. Il est le directeur de l'école *Swing Connexion*, cofondée avec Maryse Lebeau en 2005. Il a également été directeur de l'école *Studio 88 Swing* à sa fondation en 2002, incluant 9 coactionnaires à parts égales. L'école *Swing Connexion* a été rachetée par l'école *Jive Studio* en 2016 où Richard est toujours directeur de la section « Swing Connexion » de l'entreprise. Il est régulièrement invité à enseigner dans plusieurs festivals de danses Swing internationaux.

Le comportement faisait également partie du costume, et certains se souviennent aussi d'altercations violentes entre certaines personnalités masculines de la scène. Toutefois, pour les danseurs qui contribueront à former plus tard la communauté de danse locale, la sortie dansante était considérée comme un événement et la robe faisait partie du costume.

En fait, je crois que avant d'aller à ce truc, parce qu'on m'avait dit que les gens s'habillaient *vintage*, j'avais demandé à ma mère de m'aider. J'avais une robe noire à pois blancs. C'était une robe genre début années 90, genre de robe très carrée, mais avec quand même beaucoup d'amplitude, faique y'avait beaucoup de tissus. Et ma mère me l'a fait mince, et elle l'a raccourci pour faire une robe *vintage*. Et j'avais des souliers « Pegabo » avec une *strap* avec un petit talon, comme des souliers de caractères, dans le ballet, mais un peu plus massif. Et puis je me souviens que j'avais cet ensemble. I think I waited till that dress was finished before going to Swing Ring. I didn't go wearing whatever. I went already wearing the vintage dress. Parce qu'on m'avait dit que tout le monde était habillé *vintage*. (Bielec, 26/04/2012)

## 7.2.2 L'émergence d'une culture

Pour cette première génération de danseurs, le *Swing Ring* a constitué la première expérience « sociale » de la danse, où la danse avait un « style » et où les pas appris dans les cours s'ouvraient davantage à l'improvisation et les danseurs s'invitaient les uns les autres sans grande formalité :

Alors je suis allée au *Swing Ring*. Et cette soirée-là, il y avait Danny-O. Et il m'a demandé à danser alors que moi je pensais pas pouvoir danser avec d'autres partenaires que le mien. J'ai essayé et j'ai adoré, et j'ai compris comment que la danse Swing, Lindy Hop, c'était vraiment une improvisation, et que ça se limitait pas aux pas que t'avais appris. Que tu peux en découvrir en dansant, en communiquant avec ton partenaire, et là j'ai tombé amoureux de la danse. Et depuis ce temps-là, j'ai pas arrêté du tout, j'en fais, enfin, j'ai eu la piqûre. (Trudeau, 31/05/2012)<sup>244</sup>

Les acros m'ont vraiment accroché au début. L'énergie des gros *kick*, le style, le *life style* aussi, comme je disais, s'habiller propre, sortir danser, ... Le fait qu'on dansait avec beaucoup de monde aussi c'était le fun. En Ballroom, c'était vraiment tu danses avec ton partenaire, puis peut-être 2-3 autres personnes. Mais en Swing c'était pas *weird* d'aller demander à n'importe qui à danser. (Richard, 18/07/2013)

---

<sup>244</sup> Annie Trudeau a commencé à danser en 2000 à l'école *Swing Express*. Coactionnaire de l'école *Studio 88 Swing* dès sa fondation, elle est depuis devenue la copropriétaire principale de l'entreprise (incluant la compagnie *Swinging Air Force*) avec Didier Jean-François. Gymnaste de compétition durant son enfance, elle se consacre à la danse à temps plein depuis 2007 et s'est fait connaître sur la scène internationale comme compétitrice et instructrice. Elle a également cofondé la troupe des *Ninjammerz* qu'elle a quittée depuis.

La musique y était rapide et des *jam circles* se formaient pour les morceaux les plus énergiques et laissaient suffisamment d'espace pour que les danseurs puissent démontrer leur habileté acrobatique. « Big Swing Daddy était animateur aussi, alors il annonçait “And now is the time for Jam!” », il décrivait à tout le monde ce que c'était et le monde embarquait. » (Toye, 18/05/2012)<sup>245</sup>. C'est l'aspect acrobatique de la danse qui a défini la première direction d'un groupe de pratique du *Swing Ring* en 1998, qui formera plus tard le « groupe de divertissement *Swinging Air Force* » (SAF), à l'origine de l'école *Studio 88 Swing*, fondée en 2002. L'un des membres actifs de l'organisation du *Swing Ring* se souvient :

J'avais vraiment envie de faire quelque chose avec la troupe. Puis là on a commencé à à penser à qu'on devrait avoir un nom. Puis euh, tsé Swing Bear (...) avait dit, you know « we keep them flying ». C'était un commercial des années 40. Tsé il dit « We keep them flying », meaning the girls. We're the *Swinging Air Force*, parce que les annonces de la guerre là, ils disaient « keep them flying », puis c'était *airforce*. So, donc la *Swinging Air Force* s'est commencée. (Jean-François, 10/05/2012)<sup>246</sup>

En 1999, la programmation du Festival de Jazz offrait une scène entièrement dédiée au Swing (Scène Bleue Dry) et présentait plusieurs bands de musique Néo-Swing (Lavay Smith & Her Red Hot Skillet Lickers; Johnny Favourite Swing Orchestra ; Ray Gelato Giants). C'est cette année-là que le Lindy Hop serait apparu pour la première fois sur une scène publique de Montréal. Jusqu'ici, seuls l'un ou l'autre danseur avaient connu le Lindy Hop lors de voyages à l'extérieur de la ville (à Seattle, ou lors d'un stage au Vermont), sans l'intention de l'enseigner. Un groupe de danseurs ontariens (Toronto et Ottawa) et américains (Washington DC et New York) avait été engagé par Big Swing Daddy pour se produire sur scène<sup>247</sup> et a exposé le public d'amateurs à des pas et à un style de mouvements qu'ils n'avaient encore jamais vus. Parmi les danseurs se trouvait Fred Ngo<sup>248</sup>, fondateur de l'école

---

<sup>245</sup> Danny Toye a découvert les danses Swing en 1998 lors d'une soirée organisée par le *Montreal Swing Dance Society* au *Limelights*. Il a été un des élèves de Lindy hop de Fred Ngo, fondateur de l'école *Cat's Corner*, et s'est particulièrement passionné pour la musique Swing en devenant un DJ régulier de la ville à partir de 2000.

<sup>246</sup> Didier Jean-François a découvert le *Swing Ring* en 1999. Il s'est rapidement intégré dans l'équipe et a pris la relève de la soirée du *Swing Ring* et du site internet *Swingin' Montreal* au départ de Joya Balfour en 2000. Il organise les Championnats Canadiens de Swing (CSC) depuis 2002. Coactionnaire du *Studio 88 Swing* à sa fondation, il en est devenu le copropriétaire avec Annie Trudeau.

<sup>247</sup> La raison de la première visite de Fred Ngo à Montréal avec d'autres danseurs de Toronto.

<sup>248</sup> Fred Ngo a découvert le Lindy Hop à Toronto en 1998. Il déménage à Kingston, ON après ses études et créera l'école *Cat's Corner* pour lui permettre de continuer lui-même à danser. Il déménage à Montréal en 2000 pour développer son école. Elle est dirigée depuis 2009 par Deborah « Debbie » Carman.

*Cat's Corner* (établie alors à Kingston, ON), qui sera le premier à offrir des cours à Montréal (en 1999) où il viendra passer toutes les fins de semaine. C'est en été 2000 qu'il décidera de finalement s'installer dans la ville, spécifiquement pour développer la communauté locale de Lindy Hop.

### 7.2.3 Mobilité transnationale et récits de découverte montréalais

Entre la fin des années 1990 et le début des années 2000, les danseurs réguliers de Montréal et de sa région proche commencent à entendre parler du circuit culturel des « exchange » et des camps de danse, et voyagent à Toronto, Winnipeg, Vancouver, Boston, Chicago, Ithaca, New York, Albany...

I had been dancing for 6 months. I was hooked. I was totally totally hooked. (...) Like, I would take classes, then I would work with someone from the class, and we would take video of each other, of ourselves dancing, and then we would look at it, we'd practice some more, and then we would dance. (...) And I remember falling asleep dancing, standing up. (...) I danced with everybody, I danced every dance, I didn't sit one single dance out. (...) I was going to, at least, an Exchange or or a workshop a month. And I continued that way for many many years. (Bielec, 26/04/2012)

Je suis allée beaucoup à New York. Ouais, même fin 2000, début 2001, j'ai rencontré un danseur de là-bas et puis, dans le courant de l'année 2001, je suis probablement allée à New York 10-11-12 fois pour aller danser. J'allais au *Swing 46*, principalement euh, puis d'autres danses qui était dans des plus p'tits bars, des danses qui changeaient de place à toutes les semaines. Puis je dansais beaucoup avec le monde là-bas. Quand j'allais au *Swing 46*, c'était George Gee, qui jouait. Et puis mon Lindy Hop il s'est vraiment amélioré, comme (siffle) j'ai monté là, super vite. (...) J'aimais ça danser avec les *leads* de là-bas par ce qu'ils étaient plus expérimentés. Ça c'était l'fun parce qu'après ça, quand je revenais [à Montréal], je pouvais partager mes expériences, puis donner des *feed-back*, je pense que ça intéressait l'monde aussi. (Huot-Lavoie, 24/05/2012)<sup>249</sup>

Grâce à cette mobilité, les danseurs progressent rapidement, par expérimentation, par de nombreuses rencontres et par l'exposition à une variété d'approches, de styles et de cultures locales. Bien que les réseaux sociaux du type *Facebook* et *YouTube* n'existaient pas encore, Internet, les forums en ligne et les listes de diffusion étaient déjà essentiels dans le

---

<sup>249</sup> Mélanie Huot-Lavoie découvre le East Coast Swing à Québec en 2000. Étudiante en danse contemporaine à l'université, elle déménage à Montréal pour le Swing et intègre la *Swinging Air Force*. Au départ de Zack Richard et Maryse Lebeau du *Studio 88 Swing*, elle en deviendra la directrice artistique. Elle quittera elle-même la compagnie en 2006. Elle est une membre cofondatrice des *Northern Lights*.

développement de la sous-culture, de ses pratiques (mode, style de vie, danse, musique...) et la mobilité des danseurs :

*Swingin' Montreal* c'était everything. C'était le mailing list puis le site web. Y'avait pas d'autre mode de communication entre les danseurs. (Jean-François, 10/05/2012)

Joya [Balfour] animait le site web de *Swinginmontreal.com*. C'était elle qui l'avait lancé, c'était très *web savvy, design* et tout (...) on pouvait se joindre à ce groupe-là aussi pour savoir ce qui se passait. Et comme c'était les tout débuts et je dirais, on était peut-être 20 ou 30 sur la liste, on pouvait aussi tisser des liens et dire « Regarde, moi j'ai l'air de ça, viens danser avec moi à la prochaine soirée. » Donc on mettait les photos sur le groupe puis on pouvait se reconnaître. (Fisher, 30/04/2012)

Les origines culturelles de la danse ont été assez immédiatement accessibles et visibles à la scène montréalaise. Dès 1999, les organisateurs de Montréal entreprennent de faire venir des instructeurs influents de la scène nord-américaine, comme Janice Wilson & Paolo Lanna (1999), et Steven Mitchell (mentionné précédemment) et sa nouvelle partenaire, Virginie Jensen (2000). L'influence de ces deux couples a été très significative dans la fondation du Lindy Hop à Montréal. Dans les archives d'un forum de discussion populaire, on retrouve des commentaires de Wilson à propos de sa visite à Montréal en 1999 et 2000.

Montreal was ready. Talk about coming a long way. Last year, when Paolo and I first visited, the Swing out wasn't a known option. This year, Montreal was bigger, badder and swingin' everything they owned. It's great to see a new scene growin' and groovin' through and through. (Janice Wilson citée par (Smith, 2000))

Le fait que Wilson et Mitchell soient africains-américains n'était pas anodin. Pour la majorité des vétérans des différentes écoles, Mitchell a représenté le premier accès à une forme accomplie du Lindy Hop, et la première affiliation au « récit d'origine » de la résurgence moderne de la danse, depuis la narration répétée de sa rencontre avec Frankie Manning.

Steven nous a raconté son histoire habituelle. Comment il est allé à New York avec sa partenaire pour figurer ce que c'était. (...) c'est une histoire que j'ai entendu Steven raconter plein de fois, que j'ai entendu Frankie raconter... (Fisher, 30/04/2012)

Pour certains, la danse de Steven Mitchell a également produit cet effet d'excitation manifestée plus tôt par Mitchell lui-même, Stevens, Lind et Westerlund, devant les *Whitey's Lindy Hoppers* apparaissant dans le film *A Day At The Races*. Il représente la « découverte » d'une forme de la danse jusque-là encore inaccessible par la voie de la culture grand public,



celle d'une expression mature et incorporée du Lindy Hop, ancrée dans l'expérience africaniste :

Steven et Virginie faire du Lindy tsé. Que ça, ça m'a tapé dans l'œil. (Richard, 18/07/2013)

Steven Mitchell, je l'ai suivi pendant comme deux trois ans à faire plein de workshop avec lui. (Jean-François, 10/05/2012)

Ça a été mon préféré. J'ai pas fait énormément de *workshop* mais j'ai senti que c'était, un des seuls qui avait vraiment des bons outils pour communiquer qu'est-ce que c'était la danse. Parce que je trouvais que c'était une expérience, on parlait pas juste de pas techniques. On parlait vraiment de la danse. Pis il voulait vraiment donner des outils comme pour que les gens soient plus habiles avec leur corps. (Huot-Lavoie, 24/05/2012)

And there was Steven and Virginie, I just met them. It was my first time. I didn't know who they were. I still really, at that point, knew nothing about Lindy Hop. And then they danced, and they were showing their thing to us. And I was like "This, I want this! This! All of this other stuff that I had been doing has been leading me to this moment!" (...) My first awareness of the music, the music that they played that was so different from the Neo-Swing that we heard. And the whole Montreal scene, the people that were really interested in dancing were there. That workshop was sold out. (Bielec, 26/04/2012)

La proximité de New York a permis à plusieurs Montréalais de prendre connaissance de sa spécificité culturelle et historique. Wilson organise le *Harlem Jazz Dance Festival* en 2002 et 2003 où les Anciens jugent les compétitions. Le centenaire de la naissance du pianiste et chef d'orchestre Count Basie est organisé en 2004, et introduit cette nouvelle génération de danseurs à la compagnie de performance de Mama Lou Parks, décédée en 1990.

The biggest event that I attended was the Basie Centennial. The 100th birthday of Count Basie's birth. And that was great. That was in New York city, there was like a 1000 people. And it was big. And Mama Lou Park's dancers performed there. And that was the first time that I saw middle-aged Black people doing the Lindy Hop as had been actually handed down to them! And not, you know, in the way that we learned it. (Bielec, 26/04/2012)

Entre 2000 et 2001, une danseuse de la SAF entreprend de faire régulièrement le trajet à New York pour danser dans les nombreuses soirées de la ville et se souvient d'avoir côtoyé plusieurs Anciens du *Savoy* qui fréquentaient ces mêmes lieux de rencontre, et certains éléments de convivialité propre à la scène locale et aux générations, qui rappelle une certaine continuité culturelle ininterrompue avec les coutumes des *house parties* de Harlem (nourriture) et des usages de sortie (habillement). Elle remarque aussi des comportements et

des attentions liés au contexte de la danse à deux, qu'elle ne retrouve pas dans son expérience contemporaine de la danse sociale :

Je voyais Frankie tout le temps. Il sortait tout le temps. Avec Dawn. Dawn était tout le temps là aussi. Y'avait le *Cotton Club*<sup>250</sup> qui avait une soirée (...) une autre place qui s'appelait *Lucy's*, (...) y'avait du *mac & cheese* et des *chicken wings* (rire). Pis la place elle ressemblait, comme si c'était le salon de chez quelqu'un tsé dans une maison. (...) Dans ces soirées-là y'avait beaucoup de *oldtimers*, soit des gens qui étaient musiciens [dans les *Big Bands*] (...). Y'avait Renaissance Orchestra qui était là. Et puis c'est sûr que tu rencontrais Frankie, Norma, Dawn. Y étaient tout le temps tout l'temps là. Pis probablement des amis, peut-être juste des gens de la scène d'y a longtemps tsé. (...) C'était l'fun parce qu'ils étaient toujours dressed up, leur suit et tout ça. Pis les monsieurs, là vraiment *gentleman*. Ils t'saluent, ils lèvent leur chapeau. Ça m'impressionnait vraiment. (...) J'ai dansé avec quelques-uns. (...) Tsé ils vont s'asseoir, ils vont parler, ils vont faire une p'tite danse. Pis quand ils dansent, tsé, c'est vraiment minimaliste là. Euh, mais je sais que les danseurs de la communauté aimaient aller là parce que c'était quelque chose de voir ces gens-là, de cette génération-là. Ils provenaient des années 40 quasiment là ce te monde là, tsé. Ben je veux dire c'est là que eux autres ils ont été mis en contact avec ça. Donc ils venaient de la première génération. Même si c'était pas des moments où on les voyait danser, et impressionnant au niveau de la danse comme tel, c'était quand même le fun de les voir juste socialement, de la façon qu'ils dansaient avec les gens, c'était une approche qui était différente tsé. Tu vois que c'est pas juste la danse. Y aiment danser, puis c'est clair que y'a quelque chose, la danse représente quelque chose pour eux, mais le moment social est plus fort je trouvais avec ces gens-là. Tandis que je trouve que la jeune génération, c'est pas rare que t'arrives sur un plancher de danse que tu danses avec un lead, puis tu fais comme « oh, I'm here! ». Sont tellement concentrés sur la technique, puis la performance que des fois, ils ont l'air bête tsé. Ils dansent avec toi, mais ils te regardent même pas, puis tout ce qu'ils se concentrent à faire, c'est leur pas, puis réussir à leader quelque chose de ben complexe. Puis, ok, c'est quelque chose là, mais, je veux dire euh, faut pas oublier un peu la raison d'une danse sociale, pourquoi on le fait. Pis j'trouve que eux, le but c'était pas quel move le plus populaire ils peuvent réussir à faire pour impressionner la galerie, mais je voyais que, on avait ce deux minutes là ensemble, on partageait un moment. C'était clair, dans cette génération-là, ça c'était vraiment clair. Je pense que ça se ré-établit un peu plus. (...) Moi je sais que j'en parle plus. Si jamais je donne des cours ou quelque chose. (Huot-Lavoie, 24/05/2012)

Une quinzaine d'années après le récit de Lennart Westerlund et Anders Lind (chapitre 3.3.), la danse « noire » du Lindy Hop se « découvre » à nouveau par l'intermédiaire d'une poignée de jeunes danseurs africains-américains — de Steven Mitchell en particulier<sup>251</sup> — et d'une visibilité sociale relative des Anciens dans des clubs de New York et dans les festivals de

---

<sup>250</sup> Il s'agit ici d'un autre *Cotton Club* que l'établissement qui a fait la célébrité de ce nom dans les années 1920-1940.

<sup>251</sup> La révélation des multiples abus et agressions sexuelles perpétrés par Mitchell a eu un impact considérable dans la communauté locale. L'un des témoignages d'abus a concerné une Montréalaise qui a partagé son histoire (retirée depuis) sur les réseaux sociaux.

danse où certains d'entre eux sont invités. Plusieurs réseaux de danse, dont le HDC, auront également une influence significative dans l'établissement de la scène culturelle de Swing à Montréal et singulièrement dans la fondation d'une des écoles de danse, le *Cat's Corner* (voir chapitres 7.5.1 et 7.5.2.). Or cette influence, comme dans beaucoup d'autres scènes, concernera avant tout le modèle social, communautaire, économique et expansionniste des festivals de danse, socle de la sous-culture, et se retrouve peu dans l'attention rigoureuse à la tradition culturelle de la danse et à l'histoire orale qui avait motivé Westerlund, Lind ou Mitchell, et dont on perçoit le potentiel dans le témoignage de Huot-Lavoie. La composante « africaniste » sous-jacente se retrouve ainsi souvent limitée à une culture représentative (par des images) qui ne touche qu'à la surface de son langage, le rendant accessible par manque de fondement. Cette critique sera formulée, de façon souvent subtile et polie, dans les propos des Anciens ou de ceux qui se sont formés à leurs côtés, touchant parfois des questions plus dirigées sur le racisme inhérent à l'appropriation, à l'exploitation ou à la banalisation des images (chapitre 8).

#### **7.2.4 L'établissement progressif d'une « scène culturelle »**

C'est ainsi qu'en été 2000, Fred Ngo fait un voyage déterminant au HDC pour la durée intégrale du camp en plus d'une semaine additionnelle de volontariat pour aider à construire son infrastructure. C'est là qu'il trouve son inspiration principale pour diriger son école et pour organiser un camp d'une semaine à Montréal, dans une volonté d'inscrire la ville sur la carte globale des communautés de Lindy Hop. En effet, cet objectif est aussi la façon par laquelle un danseur et DJ de Swing se souvient du festival :

C'était aussi un énorme évènement, pour moi c'était énorme parce que c'était le plus grand évènement de Swing de la ville. (...) Quand on parlait de ça, on disait que c'est l'évènement qui a mis Montréal *on the map*. (...) This marked something really important in the development of the Swing scene in Montreal. (Toye, 18/05/2012)

Avec l'aide de plusieurs personnes qui deviendront des membres clés de *Cat's Corner*, Ngo organise en été 2001 le Festival international de Danse Swing de Montréal (MISDF) durant le Festival international de Jazz, suivi d'un « échange », et fait venir Frankie Manning, Norma Miller et Dawn Hampton, en plus de certains des instructeurs les plus influents de cette époque provenant des pôles culturels (américain, britannique et suédois) qui ont constitué les

fondements de la culture moderne (Ryan Francois et Jenny Thomas [GB], Paul Overton et Sharon Ashe [EU], Eddie Jansson et Eva Lagerqvist [SW], Caitlin Wellman [alors George] et Bill Borgida<sup>252</sup> [EU]...). L'école a continué à s'investir dans l'organisation annuelle de stages et d'« exchange » jusqu'à aujourd'hui.

Parallèlement, et dans une toute autre approche, la SAF entreprend un entraînement rapproché avec le couple le plus performant du moment<sup>253</sup> — spécialisé dans l'exécution d'acrobaties et de formations collectives — dans l'intention de se faire connaître, et par extension faire connaître la scène montréalaise, dans le milieu compétitif américain. En 2001, le groupe parvient à se placer 3e dans une des compétitions les plus prestigieuses de l'époque (American Lindy Hop Championships), et décide à la suite de ce succès d'ouvrir sa propre école (2002).

On s'entraînait sur des routines qu'on performait à l'occasion pour des clients divers, dans des centres d'achat, bref, on s'entraînait comme ça. Et à un moment donné on a eu l'idée de se lancer en compétition. (...) Alors on s'est dit c'est parti, on se lance. Et puis on a fait le Team division à ALHC de 2001. Et on a fait la 3e place. On était complètement fou, fou braque d'avoir la reconnaissance comme ça la première fois que des Canadiens se rendent aux États-Unis pour faire une compétition. Et c'est suite à ça qu'on a décidé qu'on voulait contribuer à la scène montréalaise et qu'on a fondé le *Studio 88 Swing*. (Trudeau, 31/05/2012)

En 2002, un des actionnaires du *Studio 88 Swing* entreprend aussi d'organiser les premiers Championnats Canadiens de Swing (*Eastern CSC* devenu ensuite *CSC*), et contribue à centraliser et réunir les différences scènes de Lindy Hop de la région (québécoise et ontarienne), mais aussi des scènes de Rockabilly Jive, de West Coast Swing et plus tard de Blues, dans une culture compétitive menée par la scène de Montréal. Cet événement a été parrainé par certains des pionniers de la « résurgence » d'intérêt pour le Swing des années 1980 (Mitchell, mais aussi Sylwia Sykes<sup>254</sup> de Californie), et par de nouvelles

---

<sup>252</sup> Bill Borgida a depuis été condamné à plusieurs années de prison pour possession de pornographie infantile.

<sup>253</sup> Nathalie Gomes et Yuval Hod (NY), à la tête de la troupe *Hop Swing and a Jump* primée dans de nombreuses compétitions d'équipe. Gomes était initialement formée au Rock'N'Roll acrobatique français.

<sup>254</sup> Sylvia Sykes a notamment été une élève de Dean Collins (né Sol Ruddosky 1917-1984), un danseur juif du New Jersey qui, après avoir fréquenté le *Savoy Ballroom* quelques années, a déménagé en Californie du Sud et aurait diffusé le Lindy Hop dans cette région des États-Unis. Il est devenu instructeur et chorégraphe, et est apparu comme danseur-figurant dans plus d'une trentaine de longs métrages. Son style est devenu connu sous le titre de « Hollywood style ». Sa partenaire, Jewel McGowan, est une des influences les plus importantes du style féminin du Lindy Hop contemporain.

influences dominantes de la scène compétitive américaine (les acrobaties énergiques et synchronisées de Yuval Hod et Nathalie Gomes).

Ça c'était le projet de Didier, d'amener la possibilité de compétitionner chez soi. On peut toujours aller aux États-Unis pour le faire... Ok donc en 2002, ça a été la première année, je m'étais impliquée bien sûr juste pour le plaisir de bâtir la scène et d'attirer les gens et de dire aux gens que ça se passait, faire l'accueil. (...) Ça a permis à un certain point d'encourager les danseurs de Montréal, de Québec, puis Rimouski, Saguenay de prendre le temps de créer des routines... pour moi c'est une façon de se dépasser aussi, travailler tout ce qu'il y a à travailler dans la danse. Et il y a l'esprit de compétition, l'enseignement, les auditions de danse aussi, c'est ouvert aux jeunes, c'est ouvert au West Coast Swing, c'est l'accumulation de plusieurs genres de danses de la famille du Swing si on veut. Donc tu peux faire la fête, tu peux jouer au golf, tu peux aller au spa (rires), de quoi pour tout le monde ! (Fisher, 30/04/2012)

Basées sur différents modèles économiques, sociaux et culturels de mise en pratique, l'ensemble des écoles de Montréal se sont établies sur un idéal similaire d'association, de collaboration et de cohésion, fondé sur une attention relative, mais présente et progressive, à l'histoire et aux valeurs de « communauté », de « joie », de « liberté », « d'expression individuelle » et de « partage ». Ces valeurs prennent différentes significations pratiques selon les contextes et les imaginaires disponibles. La scène montréalaise a en cela de particulier que les influences ont été simultanément et notablement hétérogènes, avec la formation progressive de deux directions culturelles dominantes, fondées sur des références et des expériences à la fois communes, rassembleuses et discordantes. C'est dans cette période de transition (1999-2001) que certains acteurs ont joué un rôle sensible, mais décisif dans l'évolution de la scène de danse montréalaise. Progressivement, le East Coast Swing a été complètement remplacé par le Lindy Hop, et la vague Néo-Swing a peu à peu cessé de dominer la direction socioculturelle et commerciale du rapport au Swing et de son imaginaire culturel. Durant cette période, la culture locale devient rapidement transnationale. À mesure que les danseurs acquièrent une connaissance plus approfondie et culturellement située de la danse, ils assimilent aussi un sentiment d'appartenance à une « communauté » transnationale, fondée sur une multiplicité de rapports à la danse, à sa pratique, à sa culture et à sa signification sociale.

### 7.3 Imaginaire historique du Swing à Montréal : L'âge d'or du Jazz (et de ses danses) à Montréal

Dans l'ensemble des « récits d'origine » recueillis par mes entretiens, la référence historique explicite est mentionnée de façon secondaire et généralement suscitée par mes propres questions. On retrouve toutefois en filigrane, des influences culturelles apparaissant dans les détails sémiologiques de la mise en scène d'une performance — les thématiques, les costumes, les choix musicaux, les mouvements, les formations — des décors et du mobilier d'un espace, du nom d'une entreprise ou de l'enseignement et de la voie pédagogique employée. La fabrique de l'histoire est toujours une expression idéologique, un rapport au politique, dont les significations articulent des représentations nationales en termes de normes de « race », de classe, de genre, de division sexuée du travail, de sexualité, etc. Elle se situe aussi, et comme toujours, à partir des absences, des omissions ou de la « neutralité » apparente d'une représentation. La question de l'appropriation culturelle d'une danse ou de ses valeurs affectives comme la « joie » a une résonance politique et régionale particulière dans le contexte national québécois. Les enjeux identitaires articulent des rapports complexes entre la domination culturelle, économique et politique des États-Unis voisins, le multiculturalisme canadien et la revendication de singularité et de souveraineté de l'expérience française et francophone dans la gouvernamentalité du pays. Le Swing et le Jazz ont été une composante importante du paysage culturel et historique montréalais, avec l'organisation annuelle, depuis 1980, d'un des festivals internationaux de Jazz les plus fréquentés au monde<sup>255</sup>, mais aussi un passé particulièrement prospère entre les années 1920 et 1950, où la ville a été un centre majeur de l'*entertainment* Nord-Américain (spectacles de variété, danse, etc.), de la musique

---

<sup>255</sup> Selon le site du festival, celui attirerait aujourd'hui près de 2 millions de spectateurs pour un millier de concerts ayant lieu sur un peu plus d'une dizaine de jours. (Source : <http://www.montrealJazzfest.com/a-propos-du-festival/default.aspx> (page consultée le 08/03/2017)). Roué-Doudou Boicel est l'organisateur du premier festival de Jazz *Rising Sun FestiJazz* entre 1978 et 1980. Émigré de la Guyane française, il est devenu un acteur important de la résurgence du Jazz à Montréal dans les années 1970. Au fil des années, il a gagné une réputation solide de promoteur de Jazz et de Blues africains-américains, et a continué à faire venir de nombreux artistes de renommée internationale à Montréal dans son club le *Rising Sun*. Faute de subventions gouvernementales (qui serait due au manque de recrutement d'artistes locaux), il a dû mettre fin à son festival de Jazz pour, selon Boicel, être remplacé par le festival international actuel, mené par Alain Simard et André Ménard (Roué-Doudou BOICEL. *L'Histoire du Rising Sun et ses légendes jazz & blues*, Montréal, QC, Michel Brûlé Éditeur, 2008.).

et du Jazz. L'histoire méconnue de la région est aussi une source fructueuse de commentaires sur son héritage contemporain dans la société québécoise plus largement et dans le microcosme de sa scène de danse Swing en particulier.

### **7.3.1 L'âge d'or du Jazz à Montréal : Économie ferroviaire et industrie du divertissement**

Le développement du transport ferroviaire, et la centralisation de la formation des porteurs à Montréal — un secteur d'emploi prépondérant pour l'embauche des Noirs — a donné lieu à une immigration importante et régulièrement renouvelée d'hommes africains-américains (notamment de New York) et de leur famille s'installant dans un secteur spécifique de la ville. D'après John Gilmore, la population noire habitant le quartier des chemins de fer (bien plus tard connu sous le nom de « Petite-Bourgogne ») aurait augmenté de 300 à 3000 entre 1900 et la fin des années 1920 (Gilmore, [1988] 2009 : 26). Mais l'exploitation économique de cette immigration<sup>256</sup> temporaire et permanente de porteurs, et le manque d'investissement et d'entretien des habitations par les sociétés de gestion propriétaires, ont entraîné une sérieuse détérioration des conditions sanitaires des bâtiments autrefois bourgeois, et le renforcement de stigmates et d'hostilités durables vis-à-vis de la communauté noire.

L'économie racialisée de cette période a aussi contribué à la mobilité et à des échanges culturels fructueux de part et d'autre de la frontière. La popularité des films muets et des spectacles de Vaudeville avait déjà familiarisé les Québécois à la culture noire américaine. La musique Ragtime avait été adoptée par quelques artistes d'immigration européenne, qui se sont distinguées dans l'accompagnement au piano du cinéma muet (Jean-Baptiste Lafrenière, Willie Eckstein, Harri Thomas, Vera Guilaroff). Les tournées du circuit des spectacles de Vaudeville américains au Canada ont permis de faire connaître le Blues, le Gospel, les styles de comédies et les danses prolifiques de l'époque. Mais tout aussi significativement, cette mobilité des artistes a aussi contribué à faire connaître Montréal et sa qualité de vie, par l'entremise des porteurs et de leur va-et-vient transcontinental.

---

<sup>256</sup> Les grandes maisons de ce quartier, jusque là habitées par des familles fortunées, ont été rachetées par des sociétés de gestion et divisées en chambres meublées.

Malgré une économie et une organisation du territoire non moins ségréguées et discriminatoires au Québec, l'abondance du travail dans l'industrie ferroviaire et dans l'industrie du divertissement, et les conditions relativement plus favorables à la sociabilité « inter- raciale », ont attiré de nombreux artistes noirs vers « l'oasis » montréalais. De plus, un référendum provincial autorisé par le gouvernement fédéral a permis à la population québécoise de limiter la prohibition initialement prévue par le gouvernement du Québec (comme partout ailleurs sur le continent, de 1919 à 1933 aux États-Unis), et a finalement conduit à une régulation de l'alcool en 1921, permettant aux boîtes de nuit d'obtenir des permis de vente, « tout en conservant une réglementation stricte quant aux heures et aux lieux où la consommation d'alcool était autorisée. » (Gilmore, [1988] 2009 : 38). Un autre attrait important de la ville était représenté par le fantasme exotique, impérialiste et colonial du corps féminin et de la femme créole. D'après les témoignages de Ethel Bruneau (Stevens et Bruneau, 2012, Stevens, 2011a, Bruneau, Stevens et Thomson, 01/02/2013, Eng, 2013), les danseuses interviewées dans le documentaire *Show Girls—Celebrating Montreal's Legendary Black Jazz Scene* (Lam, 1998) ou l'emphase mise sur les danseuses de cabaret et de burlesque dans le documentaire web *Jazz Petite Bourgogne*, les opportunités d'emploi étaient innombrables pour les femmes noires dans le circuit des spectacles de Burlesque, de Claquettes, des groupes de *Chorus lines*, de la danse « exotique » afro-cubaine, afro-brésilienne et du *Shake dancing*<sup>257</sup>.

Comme dans la scène de burlesque noire « fin-de-siècle » décrite dans *Babylon Girls* par Jayna Brown, dans l'une des rares recherches sur l'histoire culturelle des artistes africaines-américaines des spectacles de variétés (de 1890-1945) (Brown, 2008), les artistes de scène féminins durant l'âge d'or du Jazz à Montréal ont connu un développement culturel et esthétique comparable. Vanessa Blais-Tremblay poursuit une recherche doctorale<sup>258</sup> sur ce sujet et constate que le Jazz était alors synonyme de séduction exotique :

To be blunt, jazz during the interwar years was advertised here less as a sonic phenomenon, or even a musical genre in the traditional sense, than as a black female

---

<sup>257</sup> Ethel Bruneau se souvient que les danseuses, dont sa sœur qui était une *Shake dancer*, étaient souvent arrêtées par la police pour outrage.

<sup>258</sup> Vanessa BLAIS-TREMBLAY. *Women and the Golden Age of Montreal Jazz*, Thèse de doctorat, McGill University, (en cours).



teasing body. Flipping through pages of Depression-era newspapers makes clear the centrality of nonwhite exotic dancers in the articulation of Montreal's Jazz scene, and as such they figured prominently in the gradual transformation of gender ideals and sexual practices in a state that was openly Catholic and socially conservative until the end of Maurice Duplessis' reign in the late 1950s. (Blais-Tremblay, 2015 : 18)

C'est précisément grâce à cette niche d'emplois que la danseuse Ethel Bruneau a quitté Harlem pour s'installer à Montréal en 1953<sup>259</sup> :

Montreal was the Las Vegas of North America. And it was 980 nightclubs on St. Catherine's Street alone. Never mind the west or the east, so there was plenty of work for everybody, and of course, I was doing a show with Mr. Calloway and then when my three weeks was up, I said I wasn't going back home, 'cause there was too much good work up here! You know? So, I ended up staying, and an agent guy got me jobs, and I ended up tap dancing all over Montreal. (Ethel Bruneau, (Westerlund, Bruneau et Thibault, 27/10/2013))

Employée à l'âge de 17 ans comme *chorus girl* de l'orchestre de Cab Calloway en tournée canadienne, Bruneau témoigne aussi du caractère incontournable des groupes de *Chorus lines* dans la production des spectacles de l'époque :

So, chorus girls were really important. The chorus girls carried the show. And every club up in Montreal, 1953, had a chorus girl. Not less than six girls. Every...even the little clubs. Even the clubs that hold 200 people had a chorus line. When you got to the big clubs like the Bellevue Casino, they had like 30 girls. The Mocambo had 20 girls. The Dublin Casino, they had...the Terpion, and the Eastford—they ALL had chorus. 'Cause they had a complete show: they had chorus girls, they had a comedian, they had a singer, they had a stripper, you know, they had everybody. So, Montreal was THE Las Vegas of North America. (Ethel Bruneau, (Westerlund, Bruneau et Thibault, 27/10/2013))

Au-delà de leur attractivité dite « féminine », les danseuses de *Chorus line* étaient, selon Norma Miller, à l'avant garde de l'innovation, de la transmission, de la représentation des pas individuels du Jazz. Il semble ainsi important de prendre l'opportunité de préciser ici, et non en note de bas de page, que ce qu'on appelle aujourd'hui le « Solo Jazz » est équivalent au « Jazz Chorus line ». Comme le suggère Terry Monaghan dans sa catégorisation des danses Jazz (Monaghan, 2001 : 124), le genre comprend principalement le Lindy Hop, le Rhythm Tap, la danse excentrique ou dite de caractère, et le Jazz Chorus Line. La danse Jazz dansée

---

<sup>259</sup> Sonny Allen, danseur du *Savoy* et du *Palladium Ballroom* de New York dans les années 1950, a également résidé à Montréal pendant quelques années. Son groupe de performance, *Sonny Allen & the Rockets* — incluant les danseuses Sugar Sullivan et Barbara Billups — a également fait plusieurs tournées au Québec et dans le reste du Canada pendant plusieurs années.

individuellement et sans « tap » (le matériel utilisé pour faire résonner la chaussure) a été le domaine principal des femmes du *show-business* de l'ère du Jazz et de l'âge d'or du Swing.

### 7.3.2 Une répartition racialisée de l'espace urbain

Durant la période de prohibition américaine, Montréal a été communément surnommé le « Harlem du nord », ou le « Las Vegas du Nord » dira Bruneau, pour son alcool, ses boîtes de nuit, sa réputation de mœurs légères, ses jeux d'argent, mais aussi sa scène et son ébullition culturelle. La ville gagne la réputation (toujours actuelle) de ville « ouverte ». Des chansons ont été écrites en son honneur par des compositeurs renommés de la scène de Broadway : « Goodbye Broadway, Hello Montreal, I'm on my way... » (Irving Berlin Co., 1928). Comme à Harlem, le centre urbain du divertissement de Montréal était divisé par une ligne en noir et blanc : la « haute-ville » de l'artère principale des hôtels, théâtres et clubs de nuit de la rue Sainte-Catherine Ouest, au nord des lignes de chemin de fer, offrait aux artistes les salaires les plus élevés. Mais c'est plus à l'est qu'on retrouvait les « clubs noirs » des spectacles de Jazz faisant venir les plus célèbres artistes africains-américains. Toutefois, cette artère était majoritairement réservée à un public blanc. Une fameuse « Showgirl » des clubs de Montréal se souvient d'une tournée ontarienne du « Canada's only colored broadcasting dance orchestra », le « Canadian Ambassadors », pour lequel elle chantait (Lam, 1998). Dans les petites villes ontariennes et québécoises comme à Montréal, elle fait face à l'hostilité raciste soutenue par un moralisme blanc chrétien dans une phobie de la corporéité représentée par la « femme noire »<sup>260</sup> :

They wouldn't let no Black woman have a room in the YMCA (...) especially a woman singing with a band. I wasn't a woman I was just a girl. They didn't appreciate musicians or things like that in those days. We were people that was suppose to be maybe, in their eyes, sinful human beings. Among all of us, we were the most Christian people. The group of musicians were very Gospel like and I was very religious, so I don't know what they were thinking when they said « No we can't admit you in here because you're with a band and we don't admit other races » like Black race. So I got a little bit of what people

---

<sup>260</sup> La « danseuse » avait aussi un stigmate de non-respectabilité dans la communauté noire, où le fameux propriétaire du *Rockhead's Paradise*, Rufus Rockhead, interdisait à son fils de fréquenter les danseuses de son établissement. Un athlète de l'époque se souvient : « Mr Rockhead, il était propriétaire d'un grand cabaret. Il défendait que son fils sortait avec une des danseuses, une danseuse bien instruite, et Kenny n'avait pas le droit de sortir avec elle, parce qu'elle était danseuse. » Ivan Livingstone (David ENG. *Jazz Petite-Bourgogne / Burgundy Jazz (webdocumentaire)*, Montréal, QC, Catbird Productions, 2013.).

got down south. In Canada we don't have those segregation signs, that's one sure thing. (...) They do it, what do you call it, diplomatic way? (Berenice « Bunny » Jordan Whims, (Lam, 1998))

Pour Headley Tulloch, « Many Canadians, at the time it seemed, were willing to condemn the U.S. for its wrong treatment of its black citizens, just so long as the blacks did not come too near to them. » (Tulloch, 1975 : 117). Les Noirs étaient tolérés sur le territoire tant qu'ils ne dérangeaient pas le *statu quo*. Ceci est sans mentionner une ligne de démarcation linguistique français/anglais à l'est et à l'ouest du boulevard Saint-Laurent (*Main*) : « les boîtes des quartiers ouvriers francophones de l'est de la ville présentaient régulièrement des artistes francophones. (...) La musique de ces spectacles appartenait plus à la tradition du music-hall français qu'à celle du swing américain. » (Gilmore, [1988] 2009 : 218-219). Dans le nationalisme canadien-anglais et québécois, l'identité « française » et « francophone » ou « anglaise » et « anglophone » implique généralement une distinction linguistique et religieuse autant que raciale, dans une identification à une origine colonialiste, rurale, européenne et chrétienne. La promotion des spectacles exploitait généreusement une imagerie étrangère et exotique « venant tout droit de Harlem »<sup>261</sup>, avec une distribution d'artistes locaux. La condamnation de l'« américanisation » de la culture canadienne-française comme symbole de décadence sous-entend aussi — et sans considération de langue, comme le montre l'expérience de Berenice Jordan Whims en Ontario — le rejet de sa « négritude », tant la culture du « divertissement » est définie par l'expérience et la représentation urbaine, étrangère, exotique, africaine-américaine, féminine. Pour Sandria Bouliane, qui analyse les chansons populaires canadiennes-française dans les années 1920, l'identité québécoise — ou canadienne-française — était profondément attachée à une vision rurale et racialisée de soi. Les « loisirs » urbains représentaient ainsi une menace à l'ordre culturel, moral et religieux de l'époque :

On condamne le théâtre burlesque, le cirque, les cabarets, le cinéma, bref... l'élite et le clergé réprouvent tout ce qu'on retrouve en ville et ce qui peut être perçu comme « l'américanisme » qui est « l'annexion morale, mentale, économique du Canada et du Canada français » (Lamonde, 2004 : 151). (Bouliane, 2013 : 8)

---

<sup>261</sup> Les clubs s'appelaient : *Bamboo Cage, Black Magic Room, Casa Loma, Chinese Paradise, El Mocambo, El Morocco, Rising Sun, ...* D'autres empruntaient des noms d'établissement connus de New York et Harlem : *Connie's Inn, Savoy, Roseland Ballroom ...*

Le « hotel district » ou « Saint Antoine nord » plus à l'ouest, est identifié comme le secteur « anglophone », mais non moins fréquenté par les « francophones »<sup>262</sup>. Cependant plusieurs clubs y adoptent des « White show policy » qui s'appliquaient autant au public qu'au personnel. Sachant que c'est aussi là que se trouvaient les plus grands établissements dansants, et où se produisaient les *Big Bands* de Swing, on peut s'imaginer que la pratique de danse sociale et de Swing était aussi réservée à un public de jeunes blancs<sup>263</sup>. En effet, d'après Gilmore :

À Montréal, l'engouement pour les big bands touchait surtout les Blancs. Aucun des big bands de la ville n'était dirigé par un musicien noir et durant toute la décennie des années 1940, on ne connaît que quatre musiciens noirs ayant joué dans l'un des big bands en résidence. [Oscar Peterson, Steep Wade, Herb Johnson et Hugh Sealey]. (...) Les jeunes blancs qui se précipitaient dans les salles de danse à Montréal, comme partout ailleurs, s'attendaient à y trouver des orchestres blancs proposant des interprétations accessibles, souvent sentimentales, des succès qu'ils entendaient à la radio — succès qui venaient le plus souvent d'orchestres blancs des États-Unis. Un racisme manifeste décourageait aussi les Noirs de tenter de participer au phénomène des big bands. Dans certaines salles de bal et de danse canadiennes, on continua de pratiquer la ségrégation, tant sur scène que sur la piste de danse, tard dans les années 1940. (Gilmore, [1988] 2009 : 125-126)

C'est plus au Sud, dans le quartier noir de Saint Antoine, que s'est également développée un second secteur de divertissement situé prioritairement dans l'expérience noire, en identification directe avec la capitale diasporique de Harlem, par sa culture, mais aussi par son intégration sociale. Selon la recherche doctorale de Peggy Roquigny sur l'histoire de la danse récréative à Montréal, cette mise en valeur de l'expérience noire est particulièrement illustrée par le rôle prépondérant de la musique et des musiciens, comparativement à la place plus secondaire des orchestres d'accompagnement des spectacles de cabaret des autres clubs. Elle repère une rhétorique particulière de la promotion de ces spectacles :

---

<sup>262</sup> Les annonces publicitaires étaient majoritairement bilingues (Peggy ROQUIGNY. *Les plaisirs de la danse à Montréal : Transformation d'un divertissement et de ses pratiques, 1870-1940*, Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2012, p. 295.).

<sup>263</sup> La thèse de Peggy Roquigny montre pourtant que les danses modernes comme le Charleston, le Black Bottom, le Foxtrot ou le Swing (Lindy, Shag, Trucking, Big Apple) et des danses latines (Tango, Rumba), étaient en vogue dans les établissements de danse récréative (restaurants dansants, cabarets, etc.) de Montréal entre 1920 et 1940. Il existe peu de documentation sur la forme que prenaient ces danses, mais leur présence est informée par la programmation des commerces, les manuels de danses et les cours, et les orchestres engagés. En 1940 aurait eu lieu le « Shag Championship of Canada » organisé par le *New Auditorium Ballroom* et un concours de « Jitterbug » au Chez Maurice Danceland (ibid., p. 322.) où se produisait des orchestres américains comme celui de Cab Calloway ou Jimmie Lunceford. (ibid.).

Effectivement, tous ceux pour lesquels nous avons des publicités se réclament de Harlem d'une façon ou d'une autre, conférant ainsi une forte identité culturelle noire-américaine au quartier. Ainsi, le Terminal se présente comme « Montreal's Original Harlem Spot » et se dit « bringing Harlem to Montreal ». (...) Quant au Rockhead's Paradise, il présente en 1940 Baby Barn's, une vedette du spectacle, comme une « Harlem daughter of Dance ». Même le Monte Carlo Club, dont le nom ne semble pas a priori tourné vers la culture noire et le Jazz, présente en 1934 un « [a]ll colored Show : "Harlem in Montreal" ». Quant au Café Saint-Michel (...), il (...) se décrit également ainsi : « Cafe St. Michel is in the heart of Montreal's Harlem section and is known from coast to coast as The Cafe famous for the finest colored shows in Montreal ». L'expression *Montreal Harlem Section* fixe clairement l'identité culturelle que l'on souhaite donner à cet espace, contribuant ainsi à renforcer le caractère noir-américain de Saint-Antoine sud. (Roquigny, 2012 : 304)

Ce quartier était célèbre pour ses *jam-sessions* nocturnes lors desquels, après les heures de fermeture des bars, les musiciens et artistes noirs en tournée se réunissaient pour jouer et échanger dans une ambiance plus informelle. C'est à cette occasion que, de façon toujours aussi caricaturale, les artistes blancs, danseurs et musiciens, allaient dans l'après-midi, durant les heures de répétition ou après leur nuit de travail, apprendre et s'inspirer pour leurs propres spectacles (Lam, 1998)<sup>264</sup>. C'est là que se sont ouverts des établissements comme le *Terminal Club*, le *Café Saint-Michel*, et le plus « sophistiqué » *Rockhead's Paradise*<sup>265</sup>, où le propriétaire, émigré de Jamaïque, Rufus Rockhead<sup>266</sup>, s'enorgueillait de n'engager que des artistes noirs (sauf de rares exceptions). Dans un directorat particulièrement strict et systématique, chaque détail et chaque artiste de son établissement était personnellement évalué au détail près, pour assurer le plus grand professionnalisme de ses spectacles. Selon John Gilmore, le *Rockhead's Paradise*, qui ouvre ses portes en 1928 — après deux ans de lobbying pour obtenir un permis d'alcool, lié à la crainte discriminatoire des autorités de la ville —, était « le plus célèbre "club noir" au Canada » et « la seule boîte de nuit de Montréal à être la

---

<sup>264</sup> On retrouve également ces témoignages dans les documentaires suivants : LAM, "Show Girls – Celebrating Montreal's Legendary Black Jazz Scene (documentaire)." et ENG, "Jazz Petite-Bourgogne / Burgundy Jazz (webdocumentaire)." : « The White girls used to come down from the clubs uptown at rehearsal time in the afternoons, that's when the girls rehearsed, and try to see if they could steal a couple of numbers. » (témoignage anonyme en voix off).

<sup>265</sup> Le *Café St Michel* et le *Rockhead's Paradise* étaient situés l'un en face de l'autre, au coin des rues St Antoine et de la Montagne. La renommée de ces établissements a fait connaître cet emplacement comme le fameux « The Corner » où, pour le saxophoniste Herb Johnson « C'était comme être transporté à Harlem. » (John GILMORE. *Une histoire du jazz à Montréal*, Montréal, QC, Lux Editeur, [1988] 2009, p. 219.).

<sup>266</sup> Rufus Nathaniel Rockhead, Jamaïcain descendant de populations réduites en esclavage, immigre au Canada et sert dans les rangs canadiens durant la Première Guerre mondiale. Après avoir été cireur de chaussures à Montréal, il est employé comme porteur et parvient à s'enrichir grâce à la contrebande d'alcool de la mafia de Al Capone, lors de ses trajets d'aller-retour successif entre Montréal et Chicago.

propriété d'un Noir » (Gilmore, [1988] 2009 : 65). Le saxophoniste Vern Isaac se souvient : « Et tous les soirs de la semaine, les gens faisaient la queue à la porte parce qu'il présentait *toujours* de bons spectacles » (Gilmore, [1988] 2009 : 224). Durant la période de dépression, son activisme l'a également amené à employer autant de travailleurs de la communauté noire locale qu'il en était financièrement capable. Similairement au *Savoy Ballroom*, le *Rockhead's Paradise* était devenu une véritable institution de la ville, dans une recherche d'élévation sociale des Noirs, de gestion socioéconomique située de la production artistique et du personnel, accueillant une clientèle intégrée :

Ironiquement, le *Rockhead's Paradise*, à l'instar des autres clubs noirs de la ville, dépendait de la clientèle blanche pour assurer ses revenus. Même si le *Rockhead's Paradise* était très apprécié tant par les gens de la communauté que par les touristes noirs (...) il avait besoin d'un flux incessant de clients blancs pour garder la machine bien huilée. (...) Toujours respectueux avec ses clients, *Rockhead* les accueillait à la porte du *Paradise* — une attitude qui contrastait avec celle de nombreux propriétaires blancs de bars de la haute-ville, qui aimaient faire sentir aux clients noirs qu'ils n'étaient pas vraiment les bienvenus et cela, c'est quand ils ne les refusaient pas à l'entrée, tout simplement. (Gilmore, [1988] 2009 : 225)

Le déclin de l'industrie du spectacle et du Jazz est attribué à plusieurs facteurs, dont « l'arrivée de la télévision » dans les foyers<sup>267</sup> qui remplace la fonction jusqu'ici remplie par les théâtres et boîtes de nuit. Les modes musicales sont en transformation et voient une popularité grandissante du Rock'N'Roll, ou de la musique Soul, Motown et R&B. La disparition progressive de l'héritage de cette époque, de l'impact culturel et social de la communauté noire du secteur Saint Antoine (Petite-Bourgogne) et de ses institutions ne peut toutefois être réduite à un changement de mode.

---

<sup>267</sup> Selon John Gilmore : « À la fin de 1954, on dénombrait déjà plus de 300 000 appareils de télévision au Québec seulement et ce nombre croissait au rythme de 30 000 appareils par mois. Les gens n'étaient plus obligés de quitter la maison pour se divertir. Les émissions de variétés présentées à la télévision, tel le *Ed Sullivan Show* — qu'on pouvait capter à Montréal —, présentait le même genre d'artistes et, souvent, les mêmes numéros que ceux qu'on pouvait voir dans les boîtes de nuit et dans les théâtres de vaudeville. Pour les couples qui allaient vivre dans la banlieue, la télévision était une solution de rechange aux sorties coûteuses. » (GILMORE, *Une histoire du jazz à Montréal*, p. 270.).

## 7.4 Inintelligibilité du corps Jazz et de l'expérience noire montréalaise

### 7.4.1 Une disparition racialisée du Jazz par une politique de réaménagement urbain

When the clubs started closing down, I think there was only one nightclub left on Stanley, and that's the Chez Parée. And now there's only strippers there. (Ethel Bruneau, (Westerlund, Bruneau et Thibault, 27/10/2013))

Dû à la politique de modernisation urbaine du maire Jean Drapeau (1954-1957, puis 1960-1986), une grande partie du secteur Saint Antoine et autres quartiers de la ville ont été expropriés ou démolis entre 1950 et 1980 pour faciliter la construction des grandes voies rapides, forçant le départ de nombreux résidents de la communauté noire de la Petite-Bourgogne. Drapeau est élu sur un programme spécifiquement établi pour « débarrasser la ville de ses vices » (alcool, jeux, drogue, prostitution), de sa corruption et de ses crimes organisés<sup>268</sup>. Des 980 clubs mentionnés par Bruneau, il n'en reste qu'un, une boîte de strip-tease. Paradoxalement à ce renouveau du moralisme, le commerce du strip-tease est le seul secteur qui soit parvenu à maintenir une économie viable encore aujourd'hui. L'ébullition culturelle, artistique et novatrice des spectacles de danse dominés par les femmes noires et la musique africaine-américaine a été réduite au seul attrait du corps nu, qui était déjà à l'époque le secteur de performance réservé aux femmes blanches (Lam, 1998)<sup>269</sup> — accompagné d'une

---

<sup>268</sup> Les clubs de nuit ont été les premières cibles de son mandat, qui ont progressivement fermé les uns après les autres : par une régulation plus stricte de la vente et de la consommation d'alcool (le *Rockhead's Paradise* se voit retirer son permis d'alcool en 1953), une régulation des heures d'ouverture, de fréquentes descentes policières, de nombreuses incarcérations et recours en justice de personnalités-clés du réseau de corruption qui soutenaient l'économie du divertissement. Dans une campagne de moralisation publique, Drapeau a instauré des mesures radicales dans le but de contrôler l'économie clandestine du sexe, avec des conséquences directes sur les libertés sociales de l'ensemble des artistes et leurs opportunités de travail. À titre d'exemple, peu avant l'Exposition universelle de 1967, une loi a notamment interdit aux artistes et au personnel de clubs servant de l'alcool de côtoyer le public durant l'entracte ou après le spectacle dans l'enceinte de l'établissement (règlement 3416 de la Ville de Montréal adopté en 1967) (ibid., p. 308.).

<sup>269</sup> Dans le documentaire « Show Girls — Celebrating Montreal's Legendary Black Jazz Scene », deux danseuses racontent : « Strip-teasing was, you go you tease, 5 costumes on and I take off 4 and I got 1 on. That's it. That's as far as it goes. We never took off our clothes. They had other girls to take off everything. Family wouldn't allow it. No way. Thank god for little grace, and we didn't. » (Tina Baines Brereton) ; « They had coloured girls doing their show, and they had a beautiful White girl doing her strip. Really beautiful girls too. Mostly tall and gracious

orchestration de plus en plus réduite et redondante, rapidement remplacée par des enregistrements.

But then when it turned around, the club owners from the east had decided, « hey these guys want to see these girls boobs ». So they came up with the topless dancers. It wasn't doing anything graceful or anything to music. They couldn't. There were no talent at all. You were just there because you were breasty enough to take off your top. And you had nothing. And by the way, it still goes on today. (Mervyn Dash, propriétaire de boîte de nuit, Merv's Soul City, (Eng, 2013))

L'emploi des musiciens et des danseurs a été le premier touché par la politique de Drapeau, et les artistes se sont reconvertis ou expatriés vers d'autres destinations. L'emplacement du *Rockhead's Paradise* est aujourd'hui un espace vide, dont une partie est aménagée en parking. Il s'est formé un hiatus dans la mémoire physique des lieux, comme dans sa transmission intergénérationnelle. On pourrait se limiter à une analyse de la Révolution tranquille, et à une rupture culturelle et générationnelle interne à l'expérience canadienne-française et à l'identité nationale québécoise naissante tout au long de cette période critique appelée « la grande noirceur » associée au mandat du Premier ministre du Québec, Maurice Duplessis, de 1930 à 1960. Cette « révolution » s'est réalisée par la séparation politique de l'Église catholique et de l'État, par l'urbanisation et l'exode rural, la transformation rapide des modes de vie traditionnelle, la modernisation de l'appareil étatique, mais aussi de la pensée politique, intellectuelle et artistique. Or ce serait sans compter la présence et l'incongruité historique des populations non concernées et non intégrées dans le récit originel du territoire, divisé entre colons anglais et français.

Il semble en effet particulièrement surprenant que cette histoire locale n'ait, à aucun moment de mon parcours de danse à Montréal depuis 2006 et de mon terrain de recherche spécifique depuis 2010, été mentionnée ou exploitée par la communauté de danse montréalaise. Le Lindy Hop européen s'inspire régulièrement d'un imaginaire ancré dans ses propres histoires nationales du Jazz et de ses danses. Plusieurs scènes locales tentent de mettre en valeur des lieux historiques et font références à une esthétique populaire des années d'entre-deux-guerres européens. Toutefois, ma propre « découverte » de cette historicité

---

girl, doing her strip.» (Berenice « Bunny » Jordan Whims dans LAM, "Show Girls – Celebrating Montreal's Legendary Black Jazz Scene (documentaire).").



locale, à Montréal, n'a eu lieu qu'au début de l'année 2013. Une chercheuse en danse, Lys Stevens (auteure d'un mémoire de maîtrise sur le Breaking à Montréal (Stevens, 2008)), alors en pleine reconstitution du parcours biographique de Ethel Bruneau, m'invite à une conférence donnée à l'Université Concordia, où aura lieu une conversation publique entre Stevens et Bruneau (Bruneau, Stevens et Thomson, 01/02/2013). Lors de notre première entrevue autour de son projet d'article sur l'école *Cat's Corner* (Stevens, 2013), Stevens elle-même éprouvait des difficultés à établir un lien entre la tendance actuelle des danses Swing, et son historicité dans l'histoire récente de Montréal. Mon deuxième moment de « découverte » a eu lieu la même année avec la production du webdocumentaire *Jazz Petite-Bourgogne* (Eng, 2013), et l'organisation de visites guidées du secteur Saint Antoine (ou Petite-Bourgogne) initiée par la guide Leah Blythe (en collaboration avec les producteurs du webdocumentaire, Catbird Prod.), mettant spécifiquement en valeur l'importance de ce quartier de la communauté noire montréalaise dans l'histoire du Jazz et de l'industrie du spectacle à Montréal.

#### **7.4.2 La politique nationaliste québécoise : Discours du « soi comme le même »**

Cet effacement semble constitutif d'une invisibilité symptomatique de l'identité noire canadienne et plus particulièrement québécoise, dans la primauté des enjeux nationalistes entre Canadiens-anglais et Canadiens-français. Une réalité confirmée par le président du *Black Community Resource Center of Montreal*, Dr C.S. Bayne, qui, à l'occasion d'une initiative éducative pour les jeunes invités à recueillir des témoignages auprès des aînés de la Petite-Bourgogne pour le mois de l'histoire des Noirs en février 2016<sup>270</sup>, souligne lui aussi l'absence aberrante des Noirs dans l'histoire du Québec. Dans son message inaugural, il pointe la carence des ressources documentaires sur l'esclavage au Canada (Trudel, [1960] 2009), mais aussi sur la contribution manifeste des Noirs dans la construction économique, agricole et militaire du pays (Bertley, 1974). Les discours nationalistes canadiens et québécois aiment en effet se représenter dans leur différenciation avec les États-Unis, où la race et le racisme sont une problématique américaine et non canadienne. L'idéologie de la terre d'accueil canadienne,

---

<sup>270</sup> Voir : « Standing on their Shoulders » *Black Community Resource Center of Montreal*, mis à jour le 21/02/2016, < <http://bcrctmontreal.com/portfolio-item/standing-on-their-shoulders/> >, consulté le 11/05/2017.

très actuelle dans le contexte de la présidence de Donald Trump, contribue aussi à la plus grande annihilation de la fondation du pays sur les terres des dites Premières Nations<sup>271</sup>. Certains récits populaires comme le *Book of Negroes* de Lawrence Hill (Hill, 2007), ou ceux du *Underground Railroad* servent à consolider l'image du Canada comme la terre « where all the slaves are free » (Tulloch, 1975 : 113), dans l'effacement des conditions de vie non moins racialisées des populations noires canadiennes, ou des nombreux actes d'expropriations, des politiques d'acculturation et d'assujettissement généralisée des communautés autochtones du pays. Selon David Austin, auteur de *Fear of a Black Nation : Race, Sex, and Security in 1960s Montreal* (Austin, [2013] 2015)<sup>272</sup>, dans un contexte de légitimation d'une identité nationale, les minorités culturelles représentent une menace pour l'identité ethnoculturelle dominante. Le Québec n'est pas une exception :

Tant qu'on a pu se les représenter calmes et passifs, les Noirs du Canada sont restés en grande partie invisibles pour le grand public, cantonnés dans leurs emplois de domestiques, cuisiniers ou porteurs dans les gares ou les hôtels. Quand, dans les années 1960, les Noirs du Canada, comme ceux de nombreux pays dans le monde, commencent à s'exprimer publiquement, on les perçoit tout de suite comme une menace. Déjà collectivement réduits à leur apparence physique et à leurs corps, voilà que les services secrets les qualifient de subversifs, jusqu'à les regrouper sous la catégorie générale du Black Power ou du nationalisme noir. (Austin, [2013] 2015 : 190)

Toutefois, le rapport du Québec à la négritude est particulièrement ambivalent. Si elle représente un danger, elle est aussi une source frappante d'inspiration politique. Austin discute en détail l'appropriation de l'expérience d'oppression noire et des mouvements de libération africains-américains, haïtiens et africains, pour consolider l'image d'une province et d'une identité canadienne-française opprimée dans une rhétorique d'équivalence, mais aussi de négation de l'expérience noire au Québec. Dans l'analyse des écrits de Pierre Vallières, activiste notable du Front de libération du Québec (FLQ) et auteur de *Nègres blancs d'Amérique* (Vallières, 1968), Austin résume :

Vallières soutient que les Canadiens français ne souffrent pas de ce racisme irrationnel qui afflige les États-Unis et sépare la classe ouvrière blanche de la classe ouvrière noire. Le Québec, affirme-t-il, n'a pas de « problème noir ». Les Canadiens français, soutient-il, s'intéressent de très près au sort des Afro-Américains, et cela en grande partie parce qu'ils voient dans les expériences et les luttes de libération des Noirs aux États-Unis le reflet de

---

<sup>271</sup> Au Canada, la majorité des populations réduites en esclavage était des populations autochtones.

<sup>272</sup> Traduit en français par Lux Édition en 2015.

leur propre situation — leur condition de « Nègres », leur statut de citoyens de deuxième classe exploités depuis le tout début de l'établissement de la Nouvelle-France au XVI<sup>e</sup> siècle. (Austin, [2013] 2015 : 87)

Cette vision est partagée par de nombreux auteurs, poètes ou intellectuels québécois, comme Michèle Lalonde dans son poème *Speak White* (1968), Max Dorsinville dans *Caliban without Prospero : Essay on Quebec and Black Literature* (1974), ou le Franco-ontarien Paul Desbiens dans *Invisible Man/L'homme invisible* (1981), dans une analogie littérale de son expérience française au Canada avec celui du protagoniste du roman de Ralph Ellison (Templeton, 2012 : 22). Dans sa thèse de doctorat sur les pratiques de danse de la diaspora africaine à Montréal, et leur réception dans la rhétorique du multiculturalisme, Melissa Templeton questionne elle aussi l'appropriation de la figure de « l'homme noir » dans l'imaginaire canadien-français, mais aussi sa disparition, avalé par le discours de « soi comme le même »<sup>273</sup>, pour détourner l'expression de Paul Ricœur :

In particular, Dorsinville compares the American Civil Rights movement and African independence movements with Québec's own quest for sovereignty and recognition within Canada. (...) However, what Dorsinville's study reveals is that, as he explains, « in the early sixties [...] the Black man, as a symbol, image and myth emerges in the French Canadian consciousness. » (Dorsinville, 1974 : 9-10) Although, just what shape the « black man » took in the French Canadian imaginary is not easy to define, it seems to have been informed by racial discourses in North American and European (particularly French) white circles. (Templeton, 2012 : 87-88)

À Montréal, la question raciale est rarement évoquée par les danseurs, et le sujet semble constamment évoquer un « non-sens ». L'histoire située du Lindy Hop génère des remarques empathiques et une reconnaissance bienveillante, mais extérieures et étrangères aux réalités locales. Cette amnésie politique et culturelle dominante préserve à la fois un climat social modéré et maintient une violence physique et symbolique à l'égard des minorités ethniques qui ne réveille les consciences que dans les situations où le « nous » québécois est menacé. Comme le souligne Sirma Bilge dans son analyse des processus de « patrouille des frontières »

---

<sup>273</sup> Le fait que le festival de Jazz *Rising Sun Festijazz* de Rouè-Doudou Boicel (1978-1980) n'ait pas eu autant de succès que l'actuel *Festival International de Jazz de Montréal* d'Alain Simard et André Ménard (1980-en cours) ne peut être simplement réduit à une question raciale. Toutefois, la principale « amertume » exprimée par Boicel dans son livre biographique (BOICEL, *L'Histoire du Rising Sun et ses légendes jazz & blues.*) est spécifiquement lié à l'absence de reconnaissance de sa propre contribution à la renaissance du Jazz à Montréal, à la préexistence de son festival et à l'importance de son influence dans le maintien local d'un réseau international de musiciens.

de l'identité nationale par l'exploitation tendancieuse de valeurs humanistes (égalité, féminisme, démocratie, etc.) :

Il importe de souligner que l'inquiétude publique et politique relativement au prétendu « choc » affectant la culture/le genre est plus vive dans la province de Québec que dans le reste du Canada. (...) [L]e multiculturalisme y est [...] contesté depuis sa mise en place — du fait qu'il est considéré comme un piège conçu par les fédéralistes pour mettre les Canadiens français sur le même pied que les autres groupes ethniques... (Bilge, 2010 : 206)

À titre d'exemple, l'identité nationale québécoise est notamment contrôlée par des politiques d'immigration telle que le contrat « Déclaration sur les valeurs communes de la société québécoise » (2009) devant être signé par tout nouvel arrivant, et qui renforce, selon Bilge :

...les frontières du nous/non-nous en ciblant les nouveaux arrivants comme une population devant être éduquée dans un cadre démocratique libéral, laïque et respectueux de l'égalité de genre, comme si, au sein même de la majorité, il n'y avait pas d'entorses à l'égalité hommes-femmes ou de dispositions antidémocratiques et antilaïques. (Bilge, 2010 : 207)

[L]a patrouille des frontières (...) implique, dans le contexte où le discours de l'égalité de genre est employé de manière tendancieuse, des pratiques symboliques qui déprécient les relations de genre et les relations intergénérationnelles associées aux groupes minoritaires, par exemple en ravalant leurs conceptions et normes sur la féminité, la masculinité, le mariage ou la sexualité, au rang d'archaïsmes ou de pathologies (marqués par la dépravation, la violence, la soumission, etc.). (Bilge, 2010 : 200)

La grande majorité des conversations ouvertes qui ont eu lieu sur la pratique culturelle et pédagogique des danses Jazz et du Lindy Hop — et qui ont pu susciter une participation collective et significative de la communauté de danse locale — concernait précisément des normes de genre, d'égalité et d'émancipation des femmes et de leur expressivité. Mais ce féminisme est majoritairement situé à partir d'un point de vue blanc, qui ignore notamment sa participation dans la mise sous silence de perspectives intersectionnelles et transnationales qui étaient à l'avant-garde des transformations sociales et profondes de la modernité québécoise et de ses dites « libertés ».

### 7.4.3 De l'extrême blancheur normative du renouveau du Swing à Montréal

L'imaginaire du Swing a refait surface dans l'économie culturelle, dans son expérience américaine, populaire, médiatique et blanche. Dans une représentation très largement acceptée dans la population américaine et parmi les professionnels du Jazz, les considérations d'appropriation culturelle relèvent du domaine de l'absurde, car le Jazz est national et culturellement syncrétique. La culture Néo-Swing est avant tout fondée sur l'expérience de la classe moyenne nationale américaine. Si les danseurs peuvent identifier des références liées à la culture africaine-américaine (comme les *zoot suit* du film *Malcolm X* (Lee, 1992)), le Néo-Swing illustre avant tout des rapports de genre fondés sur une vision conservatrice et patriotique de la vie domestique hétéronormative et patriarcale des années 40 et 50. Certaines productions chorégraphiques illustrent parfaitement cette tendance culturelle au Québec. Le numéro de la *Swinging Air Force* aux Championnats Américains de 2001 avait été chorégraphié sur la pièce « American Patrol » de l'orchestre de Glenn Miller (un orchestre qui s'est illustré dans son service militaire comme représentant du patriotisme blanc américain durant la Seconde Guerre mondiale). Les danseurs étaient habillés en costumes de soldats (hommes) et d'infirmières (femmes). En 2003, la SAF présentera une chorégraphie sur une thématique sportive footballer/cheerleaders, dans une autre compétition américaine (*US Open*) sur la musique « Bandstand Boogie » du Eric Ekstrand Orchestra<sup>274</sup>. Lors de cette même compétition (2003), la *Troupe Vintage Port-O-Swing* de Québec présentera une chorégraphie sur la musique « Jeep Jockey Jump » de Bill Elliott Swing Orchestra<sup>275</sup> sur une thématique « orientaliste » et colonialiste de marins américains (hommes) et de « femmes asiatiques »<sup>276</sup>

---

<sup>274</sup> « 2003 US Open Swing Dance Championships: Swinging Air Force » *Studio 88 Swing*, mis à jour le 15/06/2010, < <https://youtu.be/wwXP6pgPYiA> >, consulté le 07/03/2017.

<sup>275</sup> Le Eric Ekstrand Ensemble est un orchestre basé à Los Angeles depuis 1992 et spécialisé dans le Swing, Jump, les standards américains et le Boogie-Woogie. Le Bill Elliott Swing Orchestra est un orchestre basé à Los Angeles connu pour ses compositions pour des bandes sonores de films hollywoodiens et des orchestrations de pièces de Broadway.

<sup>276</sup> Le costume de ces dernières semble être un amalgame de stéréotypes japonais et du personnage chinois « Chun-Li » apparaissant dans le jeu vidéo « Street Fighter » — un des premiers personnages substantiels féminins conçus pour un jeu de combat de grande distribution produit par une société japonaise (Capcom) (« Troupe Vintage Port-O-Swing, Jeep Jockey Jump » *Portoswing*, mis à jour le 15/01/2019, < <https://youtu.be/gh-ZroWRJms> >, consulté le 07/03/2017.).

(femmes). Habillées et mises en scène dans un amalgame de stéréotypes culturels, les danseuses entrent sur une large piste de danse, en marchant par des petits pas rapides — dans une sorte d'émulation interprétative de la figure de la geisha japonaise — et se place en formation de V, à 3 m de distance les unes des autres. Dans un bruit assourdissant d'un bateau entrant au port, une ligne d'hommes en costume de marin blanc entre en file indienne pour rejoindre les femmes légèrement penchées vers l'avant les mains jointes, semblant soudainement vouloir se cacher le visage par des mimiques embarrassées. Chaque marin tourne ensuite autour des femmes dans une attitude de convoitise, jusqu'à ce que la musique s'anime et que chaque couple commence à danser en mouvements synchronisés.

Ces représentations et ces choix artistiques sont semblables à la description de la culture Néo-Swing de la région du sud de la Californie à la même époque, analysée dans le mémoire de maîtrise d'Eric Usner intitulé : *Dancing in the Past, Living in the Present: Nostalgia and Race in Southern California Neo-Swing Dance Subculture* (2001). Mise à part la résurgence d'un conservatisme des normes sociales auprès d'une jeune population, il remarque ce point essentiel du renouveau d'une culture populaire déjà préalablement appropriée par la culture dominante : le double effacement de ses fondations minoritaires d'une part ; la réactualisation et la réimplantation neutralisée et innocente de la politique transnationale raciale et coloniale de l'époque d'autre part :

An American ethnic heritage sought through neo-swing is one created out of an already « invented » past with its reliance upon film and other popular imagery. (...) Representations of African Americans in the popular culture of the « Thirties » and « Forties » are of a disenfranchised people and commonly rely upon the racist caricatures inherited from minstrelsy and vaudeville. (...) A nostalgia that draws upon a period's own representations of itself within its popular culture is one mediated by the politics of that specific historio-cultural moment (...) The nostalgia that such representations therefore are able to evoke among subsequent generations that have not lived during the Swing Era is one limited to those whose lives were favorably depicted. Nostalgia for the America of the Forties is one mainly the privilege of those who identify exclusively as « American, » mainly the privilege of Whites. (Usner, 2001 : 13-20)

Le renouveau du *nightlife* montréalais, et une certaine continuité de sa réputation internationale depuis les années 1920, s'est réalisé sous le contrôle de Jean Drapeau avec la tenue de l'exposition universelle de 1967, sur la base d'« une ville propre, moderne, efficace et prospère » (Gilmore, [1988] 2009 : 307). L'image de la ville s'est reconstruite en particulier autour du développement important de restaurants et de bars dans divers secteurs de la ville,

alors que le chômage frappait durement les musiciens qui en avaient fait la gloire<sup>277</sup>. L'alcool est resté un élément notable de son attrait, dû notamment à l'âge légal de consommation à 18 ans au Québec (18 ou 19 ans dans les autres provinces), attirant régulièrement les jeunes Américains à traverser la frontière et visiter ses boîtes de nuit et bars à *strip-tease*. Cet héritage libertin est visible dans la communauté de danse Swing locale, particulièrement investi par les troupes féminines de Jazz. On retrouve régulièrement des numéros de cabaret burlesque dansés par des groupes composés entièrement de femmes, où les danseuses sont vêtues de lingerie et performant des mouvements suggestifs (dans une représentation moderne de la séduction et de la sexualité féminine diffusée par Hollywood et la culture *mainstream*). Paradoxalement<sup>278</sup>, des témoignages expriment aussi un sentiment d'étrangeté et de distanciation face à la sensualité du Jazz représentée par les danseuses noires de l'époque glorieuse. La perception de l'érotisme des costumes ou la stylisation particulière de certains mouvements du bassin (comme celle des *Shake dancers*) de performances de Jazz de l'époque a longtemps tenu la nouvelle génération internationale de danseurs à l'écart de ces sources d'inspiration (à l'exception sans doute de Joséphine Baker, par sa renommée acquise<sup>279</sup>, et par l'accès plus rassurant de son intention comique). Selon Brown, le rôle des artistes noires a été

---

<sup>277</sup> Dans les tournées touristiques prédatant la réalisation du webdocumentaire *Jazz Petite-Bourgogne* (2013) et l'initiative de Leah Blythe, les visites touristiques existantes du secteur Saint Antoine organisé par VDM Global s'intéressaient surtout aux célèbres lieux de réunion culinaire, et l'aspect «Jazz» se limitait à visiter l'ancienne résidence d'Oscar Peterson (Leah BLYTHE. Conversation informelle avec l'auteure, 2017.). Tours culinaires Montréal Food tours, <http://www.montrealfoodtours.com/tours-groupes.html#tour4> (page consultée le 12/03/2017)

<sup>278</sup> Sur cette traduction et transculturalité manquée, Thomas DeFrantz apporte l'analyse suivante de la danse appelée «stripper dance» mise en scène par le documentaire *Rize* de David LaChapelle (2005), qui pourrait aussi bien s'appliquer au Jazz, et particulièrement au Shake dancing : «While this particular social dance is named for its resemblance to movements performed by sex workers in strip clubs, the dance practiced by African American youth in family celebration settings represents a nuanced ability to articulate rhythm and physical elasticity with a smoldering, cool performance. In these contexts, the dance does not intend to degrade women or suggest a prelude to sexual acts. Within the community of dancers who developed the "stripper dance" and other African American social dances, their movements might indicate potential abilities, connections of physical resources across generations, or the dynamic release of energy to confirm presence. These latter capacities of African American social dance are diluted in the spread of these dances through distanced and mediated manifestations. Out of context, though, the "stripper dance" suggests a vapid capitulation to disposable hegemonic femininity, easily aligned to the latter-day rise of pole-dancing lessons.» Thomas DEFRAZT. «Unchecked Popularity: Neoliberal Circulations of Black Social Dance», dans Nielsen et Ybarra (dir.), *Neoliberalism and Global Theatres*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012, p. 132.

<sup>279</sup> La majorité des stars féminines, et surtout africaines-américaines, des danses Jazz ont été effacées par la sélection technologique de l'histoire et les pratiques de l'industrie du spectacle et du film qui les omettaient systématiquement du générique.

de créer une voie de transfert au bénéfice des stars blanches, vers une expressivité authentique, civilisée et moderne, en enfermant en retour la danse du corps noir dans l'expression d'une corruption, d'une primitivité et d'une érotisation indésirable (Brown, 2008). Lors d'un panel de discussion tenu à Montréal, à l'occasion d'un festival de danse Jazz spécifiquement conçu pour les femmes (*Followlogie*), des danseuses professionnelles américaines ne trouvaient pas de réponse à l'absence de recherche, d'inspiration et de visibilité de la danse des artistes africaines-américaines, et reproduisaient, à leur insu, les dichotomies raciales qui ont constitué la géopolitique des danses noires : « Les sources sont peu nombreuses » ; leur danse est « obscure », et nécessite d'être adapté selon un « juste milieu » (Arce et al., 22/01/2011). L'esthétique africaine-américaine des danses Jazz individuelles (non en couple) a été majoritairement étudiée et reconstituée à partir de modèles masculins (Frankie Manning, Al Minns, Leon James). Cette distanciation semble ironique tant l'identité moderne de la récréation, du plaisir, de la liberté sexuelle — mais aussi de l'autonomie et de la mobilité sociale et économique des femmes — a été informée et influencée par le travail des femmes noires sur les scènes de performance de Montréal, de toute la région du Québec, de l'Amérique du Nord en général et de l'Europe.

Despite substantial archival evidence to the contrary, there is only one « story » available to « ethnic » citizens in Quebec nowadays: « They » come from the Outside; « They » are just « in-transit. » First, repositioning the role that the black community had almost a century ago in the development of Montreal's tourism economy, and that black women in particular have played in the transformation of gender and sexual roles and ideals in Quebec, can help unveil the utter falsity of such narratives. (Blais-Tremblay, 2015 : 18-19)

Par l'appropriation ou réappropriation d'une culture locale, revisité à partir de son héritage racialisé et sélectif, le cercle est bouclé, et l'effacement est achevé. Dans ce sens, on pourra s'accorder avec Terry Monaghan qu'un terme plus adéquat à l'appropriation culturelle serait celui de « substitution » (Monaghan, 2002 : 33).



## **7.5 Introduction au terrain de l'école *Cat's Corner* et culture « communautaire » et volonté transformative du savoir**

### **7.5.1 Processus de fondation de l'École de danse *Swing Cat's Corner***

Mon immersion dans les mondes du Lindy Hop montréalais s'est principalement effectuée à partir du point de vue d'une sous-communauté spécifique, celle de l'école *Cat's Corner*, au point d'en devenir une représentante identifiable. Considérant la nature de ce terrain, mes observations sont donc informées par une expérience partielle et partielle de l'ensemble culturel que constitue la ville. La description qui suivra n'est donc en aucun cas une comparaison directe avec les autres pôles d'influence de la ville. Cela étant dit, à contempler l'évolution culturelle de la scène Swing de Montréal — grâce à ma propre présence active sur le terrain depuis près de 10 ans, mais aussi à l'écoute d'une diversité d'acteurs de l'ensemble de sa scène — la fondation de l'école *Cat's Corner* et son développement singulier semble de plus en plus sensiblement liée à la personnalité de Fred Ngo et à sa relative extériorité originelle. À distance, à la fois dedans et dehors, anglophone, Canadien natif de Hong Kong, migrant insatiable, réservé et indépendant, sa démarche était relativement indifférente au développement culturel de la scène Swing montréalaise dans les années 1990, et davantage influencée par un monde du Lindy Hop déjà mature et connecté à un réseau international. Cette qualité d'étranger simmelien (Simmel, [1908] 1984) a contribué à consolider une direction artistique et socioculturelle de l'école relativement distincte des autres offres de la ville. Son point de vue semble retiré de toute considération nationale, territoriale ou affective, excepté dans un internationalisme culturel, une volonté de participation au « worldwide community of Lindy Hoppers » où « everybody's speaking the same language ». Il défend l'idéal d'un *esperanto* de la culture et de la danse Swing. En s'installant à Montréal, sa motivation principale était de fonder une communauté en rapport direct avec sa dimension internationale, dans une translocalisation des fondations culturelles instaurées par les pionniers

de la sous-culture contemporaine. L'identité de danseur devenait une identité nationale<sup>280</sup> propre, une « communauté imaginée » (Anderson, [1983] 2006) et diasporique — par affiliation plutôt que par identification à une origine commune, ou à une géographie —, mais aussi vectrice d'un marché culturel. En l'occurrence, son rapport culturel à l'histoire s'est inspiré du circuit de la sous-culture et sa consolidation au HDC, *Savoy*-centrique, relativement différencié de la tendance médiatique populaire représentée par le Néo-Swing. Si l'emphase discursive sur la vision historique de la danse reste discrète dans les propos de Ngo, chaque étape de l'instauration de son école à Kingston d'abord, puis à Montréal<sup>281</sup> où il décide finalement de s'installer en 2000, a clairement et durablement inscrit l'identité du *Cat's Corner*<sup>282</sup> dans cette quête de continuité culturelle spécifique et « sans frontière » du Lindy Hop imaginé de Harlem, déjà présente au HDC. Ngo a ainsi continué à établir sa « différence », à réaliser son projet en organisant des soirées de danses dans son propre espace (en 2002), séparé<sup>283</sup> de la soirée la plus populaire de la ville du *Swing Ring*, et a attiré des collaborateurs qui s'investiront durablement dans la réalisation de la mission de l'école :

---

<sup>280</sup> Une émission audiovisuelle appelée « Swing Nation » est produite depuis 2012 par un collectif du forum *Yehoodi*, et diffuse un programme centré sur le Lindy Hop, ses personnalités influentes, ses événements culturels ou politiques et autres activités de la sous-culture (« Swing Nation » *Yehoodi*, < <http://www.yehoodi.com/show/swingnation> >, consulté le 07/03/2017.).

<sup>281</sup> Fred Ngo effectue des voyages hebdomadaires entre Kingston et Montréal pour enseigner le Lindy Hop tous les samedis pendant une dizaine de mois entre l'été 1999 et 2000. Il décide de déménager à Montréal en 2000 spécifiquement pour développer son projet dans une ville avec davantage d'opportunités.

<sup>282</sup> Le *Cat's Corner* est resté un projet personnel de Ngo qui gagnait sa vie comme ingénieur. Il était motivé avant tout par le goût et la volonté de construire une communauté de danse et de danseurs dans un lieu où elle était encore inexistante. Pendant plusieurs années, il a personnellement financé son école jusqu'à qu'il réussisse à la rendre viable. Il a officiellement quitté l'organisation de l'école en 2009, par donation de l'entreprise aux personnes qui souhaitaient prendre sa responsabilité administrative et économique. Le profit économique de l'école et de ses employés a été un objectif secondaire et ambivalent pendant plusieurs années après son départ. La mission de l'école reste encore aujourd'hui principalement basée sur sa pérennisation, sur le développement de la communauté et le renouvellement culturel au sein d'une scène de danse plus large.

<sup>283</sup> Pour illustrer le type d'initiatives récurrentes dans les scènes émergentes de Lindy Hop, il est intéressant de mentionner des processus d'organisation collective informelle qui ont contribué à construire les communautés locales. Ils permettent de recentrer l'importance et la force de la volonté individuelle et collective *grassroots* dans la création et la formation d'une sous-culture et de comprendre aussi les différents contextes de luttes de signification culturelle (par l'économie, la politique, et les valeurs culturelles). En effet, selon le témoignage de danseurs, un collectif intéressés par le Lindy Hop et sa culture spécifique (distincte du Néo-Swing) s'était déjà formé en 1999 pour organiser une soirée additionnelle au *Swing Ring*, négocié avec les organisateurs de celui-ci pour qu'elle ait lieu dans les mêmes locaux, mais un autre jour de la semaine. Cette soirée répondait à des attentes plus représentatives des besoins et des « goûts » développés au fur et à mesure de voyages dans des festivals de Lindy Hop à l'extérieur de Montréal (une sélection musicale, un tempo, un contexte de pratique collective de la danse, une volonté de coopération organique et non hiérarchique, un lieu sans tabac et sans alcool...). Un futur

A lot of people really like the Rock-y stuff, the Neo-Swing stuff. And I didn't like that a lot. I think I thought it was ok. I mean I danced to it. But it wasn't the music that I was hearing from all over the world when I was traveling, you know. I tried to play the music I hear in Herräng, or in Boston or in Toronto. (...)

Especially people who don't like to go to bars. Right. And back then everyone was smoking. So I said, Cat's Corner is non-smoking. (rire) It had to be non-smoking. Differentiate, right. And so an alternative place for people who maybe don't like the mainstream stuff. Certainly I don't like the mainstream stuff. (Ngo, 17/03/2013)

Contrairement à la représentation du HDC, centrée sur la mise en valeur des origines africaines américaines de la danse et l'énumération des différentes spécialités enseignées, le *Cat's Corner* concentre sa communication sur des valeurs « universelles » de la relation sociale, de l'hospitalité et de l'épanouissement individuel qui avaient constitué la première expérience du fondateur de l'école, Fred Ngo, lorsqu'il découvre le Lindy Hop à Toronto en 1998. Il explique ainsi la vision<sup>284</sup> de son entreprise :

It was a place for you to be outside of home and work. It was the third place. I think that was the idea. (...) I wanted it to be a friendly like home-like place, where everyone feels welcome. And I think that's important, because that's how we treat our beginners. We have to make them feel welcome immediately as they come in the door, they have to feel like this is the place I can spend every Friday night, right, they have to feel immediately. Because you know what, that's how I felt the first time I went to a swing dance. I came in and I was enchanted. Someone cast a spell on me. (...) I fell like this is a place where I can make friends, be social and be with other people. (Ngo, 17/03/2013)

Comme on l'a vu dans les chapitres précédents, la pratique du Lindy Hop est mue par la volonté de créer un espace de sécurité, d'expressivité joyeuse et fraternelle. Les rapports de classe et de hiérarchisation — non moins récurrents et continuellement reproduits — font constamment l'objet de discussion, d'évaluation, de critiques visibles. La tendance internationale du Lindy Hop se distingue des offres de divertissement mainstream, des clubs de nuit, bars et discothèques où hommes et femmes se sentent contraints par un système culturel de rationalisation de la sexualité et de consommation d'alcool. Les danseurs boivent

---

collaborateur important de Fred Ngo, André Deslauriers, avait pris sur lui de soutenir financièrement le projet (location d'un espace), le temps de parvenir à le rendre rentable. Ces soirées (sans but lucratif et au tarif modeste) a aussi donné l'opportunité à de nombreux DJ de se former mutuellement, et de construire une collection de musique qui allait contribuer à la diffusion de certains styles de Swing dans l'ensemble de la scène locale. Les profits de la soirée ont notamment permis de financer des voyages dans des camps et ateliers de danse, à partir d'un système de points de volontariat accumulés. Cette soirée a pris fin quand elle a commencé à avoir un impact sur la fréquentation du *Swing Ring*.

<sup>284</sup> Une vision formulée grâce à l'aide de deux collaborateurs importants dans la constitution philosophique/marketing de l'école : André Deslauriers et Alain Wong.

de l'eau et établissent une sorte de contrat social non-dit, où les rapports homme/femme ne seraient pas motivés par le seul désir de conquête. Mais comme toute tentative de différenciation et de formation identitaire, cette moralité accentue les effets d'étrangeté, de nouvelles représentations de la déviance et de ce qui est ou non admis culturellement. Le modèle féministe de l'école *Cat's Corner* a été (modérément) hostile au projet de recréation de la tradition des *Chorus lines* en son sein, identifié comme véhicule de distinction sociale, de normes patriarcales de désidérabilité, de rationalisation des standards de beauté et d'uniformisation des corps des femmes. Il était aussi perçu dans une rupture avec les tendances « unisexes » qui ont, au début des années 2000, caractérisé les tenues vestimentaires des danseurs de Lindy Hop. Certains costumes portés par la troupe (en particulier un vêtement dénudant plus spécifiquement les jambes jusqu'en haut des cuisses) ont été au cœur d'une anxiété palpable, exprimée par les membres de l'audience, et parfois par les danseuses elles-mêmes<sup>285</sup>. Sans pouvoir approfondir la question, il semblerait que la peau blanche des danseuses, et sa marque de respectabilité et d'égal aux hommes, seraient cette fois un obstacle à sa liberté de transgression sexuelle et de genre. Contrairement à l'analyse de Brown, selon laquelle « Imitating black women allowed [white women] certain expressive freedoms, such as the right to be verbally and physically unrestrained, to be sexually frank and opinionated, to be figures of female independence. »<sup>286</sup> (Brown, 2008 : 215), dans le cadre de *Cat's Corner*, cette

---

<sup>285</sup> Dans la troupe, il s'agissait aussi de l'anxiété de l'uniformité des costumes, où les danseuses souhaitaient pouvoir respecter la meilleure mise en valeur possible de la diversité des morphologies et des limites personnelles. Les *Chorus lines* ont historiquement répondu à des normes similaires à l'industrie du mannequinat, où les corps étaient pesés et mesurés pour satisfaire un standard de beauté sur scène. Le canon de l'uniformité des costumes, des corps, mais aussi des visages (sans aucune forme distinctive) s'appliquait davantage à la tradition hollywoodienne du genre, où les femmes participaient à la création d'effets spéciaux visuels où l'individu était pour ainsi dire moulé à l'appareillage collectif, dans un anonymat total : « The principles of uniformity, precision of routine, and efficiency of movement governing this period of industrial development were reflected in the codification of rigid dance training systems and increasingly regimented dance routines. As the century progressed, the ubiquitous presence of geometrically ordered young female bodies — on stage, in nightclubs and cabarets, and on screen, would seem to bear out that the bodily disciplines exacted in the industrial school, on the factory floor, and in the military training camp had found their aesthetic correlation. The Institution hit a peak around 1915, with the eighth of the *Ziegfeld Follies* revues its most successful, but it was after World War I that the chorus line system develops as a quintessential formation and the numbers of women on stage increased. Hundreds of women danced in perfect unison, forming a corridor of mirrors, the poetic reflection of the avenues of the city, the factory assembly lines, and the military maneuvers of marching soldiers. » (BROWN, *Babylon Girls : Black Women Performers and the Shaping of the Modern*, p. 164-165.).

<sup>286</sup> Cette représentation a sans doute déterminé la division du travail entre les danseuses noires et les danseuses blanches sur les scènes de performance de Montréal.

expression hétéronormative de la sexualité féminine reproduisait une sujétion au patriarcat. Dans un libéralisme des valeurs d'émancipation, pour détourner le propos de Brown, « the rule breaking is always on the [Black and queer] side of the color line ». Le fait que cette troupe (composée seulement de femmes blanches) étudiait spécifiquement la tradition africaine-américaine des formations et styles de danse des *Chorus lines* est resté un élément relativement secondaire aux yeux de l'audience, ce qui confirme les limites (voire les contradictions) du pouvoir politique d'une telle entreprise.

### **7.5.2 Une idéologie de la « participation communautaire » selon un rapport interprétatif du *Savoy Ballroom***

Comme au HDC, la « participation » et le volontariat sont au centre de l'infrastructure opérationnelle de l'école. Toutefois, contrairement au HDC, la rhétorique du *Cat's Corner* s'est davantage focalisée sur la réalisation et le développement d'une « communauté » intégratrice et conviviale de danseurs, où chaque nouveau venu est immédiatement « reçu comme chez lui ». Il ne s'agit plus de créer une société imaginaire et limitée dans le temps (« hors du temps »), mais bien de construire un centre de loisirs communautaire, inscrit dans le quotidien des danseurs. La mission sociale de l'école est de transformer les habitudes routinières des individus « en mettant du Swing dans votre vie », dira le slogan de l'entreprise. Cette volonté s'inscrit dans la mission sociale de l'école, formulée autour de 2006<sup>287</sup>, et résumée dans la présentation de l'entreprise comme mandataire d'« Une danse vivante. Un studio vivant. Une communauté vivante ». Cette mission se décline en trois points :

A PLACE WHERE GENERATIONS MEET, relationships are built, energies are exchanged, history is preserved and created anew.

A PLACE WHERE PASSION FOR SWING DANCE IS BORN, is nurtured and where people are encouraged to reach new heights of self-expression.

A PLACE WHERE WE ARE KIND TO OURSELVES and kind to one another as we evolve and grow. (Bielec, 2006)

Le caractère « vivant » de la danse et de ses participants souligne la faculté et l'aspiration d'une transformation culturelle continue, fondée sur l'articulation d'une éthique manifeste

---

<sup>287</sup> Cette mission sociale a été articulée par Sylwia Bielec, après consultation avec les membres alors les plus actifs de l'organisation, en prévision du départ imminent de son dirigeant, Fred Ngo. Il avait pour dessein premier — et à usage interne d'abord — de garantir une compréhension commune et collective de l'identité de l'école.

de la relation et de l'individu. On retrouve dans ses propos une image familière, bienveillante et fraternelle du *Savoy Ballroom* et de la personnalité de Frankie Manning, véhiculée par les discours de personnalités influentes de la scène internationale, et investie par certains festivals nord-américains qui ont, comme le HDC, entrepris la mission de transmettre les origines culturelles de la danse<sup>288</sup>. D'une manière ou d'une autre, une grande partie des personnalités de la scène montréalaise y a été régulièrement exposée.

I think that those are the stories that we need to keep telling people, keep telling each other. Frankie's story and how Frankie got back into dancing. (...) Those were some of the things that we talked about when we had our teacher training in 2005. The things that inspire us, the things that inspire the people that inspire us. So, if you take it back to the source (...) you find *Hellzapoppin*, you know. (...) The first discourse that I remember about the old times was about the Savoy Ballroom, and how friendly it was, how integrated it was, how it was a big part of people's lives... (Bielec, 26/04/2012)

Cette identité culturelle fait assurément partie d'un consensus idéologique qu'on retrouve dans de nombreuses « scènes » de Swing, où les écoles, associations et autres constituent des lieux de rassemblement pour former des communautés de « bonnes » personnes, liées par un lien de parenté affective et élective. Pour beaucoup, au-delà d'une danse ou d'une pratique récréative, le Lindy Hop est devenu un refuge, un lieu « confortable », où les personnalités solitaires se sentent immédiatement accueillies, à leur place, entourée de personnes aux intérêts communs.

I wanted to be a place where people could hang out, uhm, like you go, and you hang out and you feel like home. 'oh this is home. These are my friends and this is my family. And I feel very comfortable here. Everybody's very friendly. (Ngo, 17/03/2013)

Le caractère racialement « intégré » du *Savoy* semble avoir inspiré une nouvelle interprétation d'hospitalité universelle des « âmes solitaires ». Deux danseurs de la SAF quitteront la compagnie pour créer aussi leur propre école (*Swing Connexion*, 2005) dans cette

---

<sup>288</sup> *Beantown Camp* à Boston ; *LindyFest* à Houston ; *Camp Jitterbug* à Seattle ; les nombreuses célébrations d'anniversaire de Frankie Manning avant et après son décès ; le Count Basie Centennial à New York en 2004... Le *Beantown Camp* invite chaque année des Anciens du *Savoy Ballroom*, comme Frankie Manning et Norma Miller. *Beantown* a été le second camp de danse, après le *Herräng Dance Camp*, a s'affilier au programme des Ambassadeurs de la Fondation Frankie Manning depuis 2012. Il a été suivi ensuite par *Swing Out New Hampshire* en 2014. Puis *LindyFest*, *Camp Jitterbug* et le *Orient Lindy Express* à Istanbul qui a accueilli deux Ambassadeurs palestiniens en 2015. Le *American Lindy Hop Championships* est le dernier festival affilié en 2016. « The Frankie Manning Lindy Hop Ambassador Scholarships » *Frankie Manning Foundation*, < [www.frankiemanningfoundation.org/ambassador-program](http://www.frankiemanningfoundation.org/ambassador-program) >, consulté le 07/03/2017.

recherche similaire d'un espace « familial » et d'une communauté de semblables. La dimension sociale de la culture a rapidement eu un effet affectif et déterminant sur son engagement et sa participation active dans la danse et dans son économie :

J'avais eu très peu d'amis proches, peut-être 4-5 personnes avec qui je me tenais. Cette espèce de *feeling* communautaire, c'était quelque chose de très très nouveau pour moi en fait. Et je trouvais ça ben ben l'*fun*. (Richard, 18/07/2013)

Formé d'abord dans la danse de salon (il aura enseigné brièvement pour une franchise de l'école de danse Arthur Murray), il perçoit dans le langage du Lindy Hop la possibilité d'un épanouissement personnel et interpersonnel en cohérence culturelle et incorporée avec sa propre réalité sociale (en relation aussi avec les rapports de couple homme/femme) et humaine (créative, communicative, variable, spontanée) :

Ce que j'aimais de cette danse-là, c'est qu'il y avait vraiment un échange physique. C'était fluide. (...) quand j'ai commencé à comprendre que tu pouvais improviser, je capotais ben raide là moi. Parce qu'en Ballroom t'improvises pas là, tsé. (...) t'as ta série de move (...) dans un petit livre. (...) L'idée que tu pouvais apporter quelque chose. Que tu pouvais être innovateur, que tu pouvais avoir ton style, (...) le fait que le monde voulait pas danser pareil. Aussi l'aspect que la cavalière pouvait participer à l'élaboration de la danse, c'était quelque chose de vraiment nouveau pour moi. Quand tu te dis, « oh ouais tsé le poids de la danse n'est pas nécessairement juste sur le lead tsé. (...) La fille peut faire quelque chose, tu réagis, il se passe autre chose. (...)

Je trouve que le Lindy Hop, c'est vraiment une danse complète aussi, dans le sens que, tu peux danser ça *slow*, tu peux danser ça vite, euh, tu peux faire des acros, tu peux ne pas faire d'acros. (...) j'aime ça, cette espèce d'aspect inclusif, de la chose. (Richard, 18/07/2013)

Dans le cadre de *Cat's Corner*, ce langage « vernaculaire » d'une danse liée à la « vie » quotidienne et aux relations humaines à la fois ordinaires et extraordinaires, s'est aussi inscrite dans la mission de transmission et de continuité historique de la danse. La fabrique volontaire et sélective de cette histoire imaginée s'est exprimée par plusieurs choix artistiques dont, en premier lieu, le nom de l'école, tirée de la narration d'un documentaire sur Frankie Manning et sur le *Savoy Ballroom*. Dans l'imaginaire populaire, le « Cat's Corner »<sup>289</sup> désigne en effet un

---

<sup>289</sup> Plusieurs historiens démentent l'appellation instituée de cet espace, et situe le terme dans un discours qui succède la fermeture du *Savoy Ballroom*, et approprié par les médias et le savoir culturel commun de la sous-culture. L'ouvrage de Marshall et Jean Stearns serait à l'origine de ce malentendu : « Early in 1928 Snowden and George « Twist Mouth » Gangway selected the northeast corner of the Savoy as their bailiwick and named it the Cat's Corner. Only the elect were allowed to sit or dance there. » (STEARNS et STEARNS, *Jazz Dance. The Story of American Vernacular Dance*, p. 322. Selon les entretiens menés par Robert Crease auprès de nombreux anciens

espace du *Savoy*, aux abords de la scène de l'orchestre, où se réunissaient les meilleurs danseurs pour s'exhiber, échanger des pas et se stimuler les uns les autres. C'est pour ce lien historique, et sa signification sociale et culturelle, que Ngo avait décidé de baptiser ainsi son école en 1998. Après plusieurs mésaventures immobilières et des déménagements successifs, l'école s'est finalement établie en 2003 dans un espace qui a permis de garantir une rentabilité économique, situé accessoirement dans la « haute ville » de l'ancien quartier des spectacles, sur la rue Sainte-Catherine Ouest. La soirée d'inauguration de l'installation de l'école a en l'occurrence impliqué la présence des *Harlem Hot Shots*, alors en tournée américaine. C'est là que les murs des studios du *Cat's Corner* ont été progressivement décorés avec des posters des *Whitey's Lindy Hoppers* achetés par Ngo sur le site web commercial de la conjointe de Frankie Manning<sup>290</sup>. Bielec se souvient du jour où elle a aidé à mettre les cadres au mur : « There were some conscious decisions. What kind of imagery we wanted to show. » (Bielec, 26/04/2012). La première soirée de danse s'est appelé *9:20 Special*, du titre d'une chanson de l'orchestre de Count Basie. L'imaginaire culturel du personnel enseignant de l'école s'est axé spécifiquement sur ces références et sur le désir d'en découvrir toujours davantage.

We had also started watching the *Spirit Moves*. We all watched it together. I have it, I have it on on on VHS tape. I bought it, (...) We all watched them. And we just, we were very moved, we were moved. We watched them at my house. And then, Alain Wong made like a DVD of clips that included the *Spirit Moves*. And other things that moved us.

---

danseurs du *Savoy* (confirmé également par l'autobiographie de Frankie Manning), aucun ne se souvient avoir utilisé le terme « Cat's Corner » pour désigner cet espace plus connu sous le nom de simplement « Corner » (HUBBARD et MONAGHAN, "Negotiating Compromise on a Burnished Wood Floor. Social Dancing at the Savoy," p. 144.). D'après la thèse de Harri Heinilä : « One remarkable Savoy Ballroom invention was the Corner. It was the place for the group of the elite dancers, who became to be known as the Savoy Lindy Hoppers, to dance without disturbing other patrons at the Savoy Ballroom. Thus, the Corner allowed the Lindy Hop performances without interfering with the circular flow of the ballroom. The crowd was allowed to look at those performances from the side of the Corner. The Corner was established possibly in 1927, when Herbert White, the Savoy Ballroom floor manager, claimed to have convinced the Savoy Ballroom manager Charles Buchanan to reserve the north end of the ballroom to "wild dancers". According to Stearns, first generation Lindy Hoppers, George "Shorty" Snowden and George "Twist Mouth" Ganaway contributed to that, when they selected the northeast corner of the Savoy as their as the area for their dance activities in early 1928. Thus, it is possible that all three: White, Snowden, and Ganaway contributed to the emergence of the Corner. » (HEINILÄ, *An Endeavor by Harlem Dancers to Achieve Equality – The Recognition of the Harlem-Based African-American Jazz Dance Between 1921 and 1943*, p. 121.). Voir aussi : HUBBARD et MONAGHAN, "Negotiating Compromise on a Burnished Wood Floor. Social Dancing at the Savoy," p. 134. et MANNING et MILLMAN, *Frankie Manning : Ambassador of Lindy hop*, p. 64-65.

<sup>290</sup> Le site aurait été créé en 1995 par Judy Pritchett pour aider Norma Miller à vendre son autobiographie dédicacée (PRITCHETT, "Archives of Early Lindy Hop".).



That was important to us. And we used to show that at Cat's Corner on the TV screen.  
(Bielec, 26/04/2012)

Dans une seconde étape du développement de la sous-culture, près de vingt ans après la première génération de « récréationnistes », les récits de « découverte » de la danse et de ses origines restent tout aussi « archéologiques » et « hors du commun ». Chaque matériel déniché était l'occasion de visualiser un nouveau maillon de l'histoire quasi sans image des danseurs du *Savoy* et de Harlem. À la différence de la génération des années 1980, la « volonté de savoir » sous-culturelle est maintenant alimentée par une lutte de signification importante entre un imaginaire médiatique et national du Swing constamment réaffirmé, une proportion accrue d'amateurs, et la consolidation d'une nouvelle professionnalisation des danseurs de Lindy Hop, — particulièrement investie dans son enseignement. Plusieurs élèves des Anciens ont acquis un pouvoir de légitimité culturelle et de diffusion de leur point de vue situé sur la danse et sur ses origines. Bielec se souvient des propos de Ryan Francois, africain-britannique ancien membre des *Jiving Lindy Hoppers* (entraînés par Mama Lou Parks, Pepsi Bethel et Frankie Manning). On peut déjà y voir une première critique contemporaine de la transculturalité de la danse détachée de son histoire orale et située. Le Lindy Hop se diffuse dans une représentation qu'il décrit comme trop prudente, normative, « nicey-nicey ». L'africanité de la danse est davantage identifiée dans l'explosion d'énergie expressive et non contenue, perçue dans les films de référence aujourd'hui classiques que sont *Hellzapoppin* et *A Day at the Races*<sup>291</sup>.

I remember Ryan François at Beantown, it must have been 2004 or 5. And he was saying that « Lindy Hop that you do is so nicey nicey » and he says that « Lindy Hop, this dance's not nicey nicey. So why don't you dance it like no more nicey nicey ». (...) And we all wanted that. (...) I think that people wanted to stop being nicey-nicey and wanted that rawness. (...) That « Raw-Energy-Jump jump jump, ball kick, kick, and he falls down, and she do over the thing and jump, and he jumps over your head! » Like all those *Hellzapoppin* images right, all those, you know what I mean right. All that stuff. And *A Day at the Races* and you know and all those other clips where the African American dancers go nuts in the middle of the thing. (Bielec, 26/04/2012)

---

<sup>291</sup> Parmi les autres films de références, on retrouve aussi : Josef BERNE. *Hot Chocolate (Cotton Tail) (soundie)*, États-Unis, R.C.M. Productions, 1941, John CLEIN. *Keep Punching*, États-Unis, M.C. Pictures Inc., 81 min, 1939, Jay S. KAUFMAN. *After Seben (court métrage)*, États-Unis, Paramount Pictures, 1929, Gjon MILI. *Jammin' the Blues (court métrage)*, États-Unis, Warner Bros., 1944, Benjamin STOLOFF. *Radio City Revels*, États-Unis, RKO Radio Pictures, 90 min, 1938.

Les dichotomies raciales sont bien sûr toujours présentes, puisque déjà mises en scène de façon délibérée par Hollywood. L'audace et l'exaltation étaient toutefois la marque de fabrique des *Savoy Lindy Hoppers*. Le stéréotype racial qui a sans doute perduré dans l'interprétation contemporaine de cette énergie est centré sur le contrôle athlétique du mouvement, d'apparence (paradoxalement) « brut » (*raw*) et indomptée. Une interrogation exprimée par Bielec (Bielec, 2012) à propos de sa participation au *Harlem Jazz Dance Festival* de Janice Wilson (2003), où elle observe le jury d'Anciens récompenser la performance d'un couple qu'elle considérait comme trop soigné comparativement à un autre couple, plus apprécié par la nouvelle génération pour son impétuosité et sa fougue (peut-être perçu comme moins précise). La traduction culturelle et les enjeux sociopolitiques situés se maintiennent dans une opacité relative des points de vue et des priorités identifiées.

### 7.5.3 Une démarche réflexive collective inhabituelle

Néanmoins, la rhétorique, la discussion, la remise en question, la volonté collective de développer sa perception, ses connaissances et de nouvelles idées autour de la danse et de sa transmission ont été au cœur de l'activité du noyau dur des enseignants de l'école *Cat's Corner*, grâce à la confluence au même moment de plusieurs personnalités disposées à ce type d'approche. Grâce à l'initiative de Bielec, consultante en conception pédagogique et à la recherche d'opportunités de développement professionnel au profit de sa nouvelle passion, cette « volonté de savoir » s'est canalisée en 2005 autour de sessions de développement professionnel des enseignants<sup>292</sup>.

We did our training sessions and they were great. They were great. Why were they great? Because all of us were on the same page, and in the same, with the same level of experience. The level of what we all learned from it, Ann Mony said it was like going to church. She said she got that feeling. She was like, « it was like, we came out of it just ... on fire! and exhilarated to be teaching, and all the new things. » (Bielec, 26/04/2012)

La présence préalable d'une telle dynamique réflexive et discursive collective des enseignants autour de l'objet et des méthodes d'enseignement au sein de l'école a largement

---

<sup>292</sup> Durant des quelques années d'interruption, alors que Bielec se consacrait à la naissance de son enfant, ces formations ont été chapeautées par une autre enseignante de l'école, elle aussi diplômée en sciences de l'éducation. En 2011, les formations ont été reprises sous la direction de Bielec.

contribué à faciliter la mise en place d'une « recherche-action participative » et la réalisation du projet amorcé en 2014 qui s'est alors intitulé « The Great Swing 1 Experiment ». On détaillera à présent les différents éléments de ce terrain de recherche-action qui ont représenté quelques années de maturation collective particulièrement fructueuses et transformatrices.

## 7.6 Méthode et terrains de recherche à Montréal

Le premier terrain d'investigation au *Herräng Dance Camp* m'a permis d'approcher, en tant qu'observatrice et participante, la formation d'un centre de diffusion et de (re)production culturelle fondée sur la « (re)découverte » des traditions dites « originales », « vernaculaires », « authentiques » africaines-américaines du Jazz. Malgré les inepties et les manquements parfois intolérables à la responsabilité collective face à sa fascination non critique pour les origines de la danse, le HDC parvient néanmoins à réaliser un environnement d'apprentissage, de plaisir et de socialisation d'une remarquable complexité, vitalité et originalité. L'hétérogénéité de la danse y est cultivée et affectivée, dans une attention particulière aux Anciens, à la cohésion sociale et à la célébration collective déjantée qui parvient à rejoindre les plus critiques des *killjoy* évoquées dans le chapitre précédent. Dans un contexte de rassemblement culturel international, la tolérance et le « bénéfice du doute » sont aussi prévalents dans l'observation de l'usage méinformé de certains symboles racistes ou suprémacistes caractéristiques de l'histoire américaine (ex : le *blackface* lors de performance et récréation ou l'usage du drapeau des États confédérés d'Amérique lors d'une soirée thématique sur les États-Unis). Par une approche spécialisée, assidue et méthodique, l'attention est portée sur la réalisation d'un cadre d'immersion audacieux, voire hétérodoxe, des participants, pour les initier et les introduire à une connaissance étrangère à l'expérience et à l'éducation de la majorité d'entre eux. Cette vision a été conçue à l'image d'une amitié reçue et entretenue avec un homme, Frankie Manning, dont le caractère a inspiré une approche plus nuancée de « l'appropriation » culturelle moderne du Lindy Hop. Cette rencontre initiale est celle qui permet de témoigner malgré tout d'une qualité et d'une ouverture politique — bien que souvent ambivalentes — dans la dynamique sous-culturelle de la danse aujourd'hui. La transculturalité de la danse y est un effort collectif de redéfinition ancrée de sa signification contemporaine (située). Elle est à l'image d'une recherche sociologique interactionniste, par

recherche progressive et successive « à tâtons » (Becker, 2005, Strauss et Corbin, 2004) de son histoire et de son interprétation. Toutefois, la disparition progressive de générations de danseurs du *Harlem Renaissance* et de sa proche lignée (parmi les plus célèbres : Frankie Manning, 2009, Jeni LeGon, 2012, Dawn Hampton, 2016) remet la scène internationale de la danse au défi de sa responsabilité collective et de sa capacité de transmission.

### **7.6.1 Observation participante et Recherche action participative (PAR)**

Un des objets d'analyse de ce chapitre sera d'apporter une analyse de la réflexivité-à-l'œuvre des enseignants et de la transmission culturelle, historique et politique du Lindy Hop dans le cadre spécifique de l'enseignement. Ce dernier n'a pas été accessible dans le cadre du premier terrain au HDC dû à sa durée restreinte, mais aussi à l'hétérogénéité trop importante de son personnel enseignant. Dans le cas de *Cat's Corner*, l'observation et la participation à ses activités ont pu se dérouler sur une période assez longue et dans une certaine exhaustivité du processus récent de transformation collective de son paradigme pédagogique (en amont et en aval).

On s'intéressera donc à la transculturalité (à l'hybridité) du Lindy Hop contemporain à partir d'un terrain effectué sans interruption sur l'ensemble de la durée de la thèse (2010-2017) à Montréal et dans ma propre activité et mobilité de danseuse et enseignante de cette scène<sup>293</sup>, au sein de l'école de danse *Cat's Corner*. L'analyse de cette observation participante met en lien le réseau complexe de mon objet de recherche, formée par (1) un contexte sociopolitique, idéologique<sup>294</sup> et historique d'une localité géographique, Montréal, (2) une institution entrepreneuriale et dite « communautaire », *l'École de Danse Swing Cat's Corner*, elle-même

---

<sup>293</sup> Depuis le début du terrain, j'ai eu l'opportunité de participer en tant que danseuse, élève, enseignante, DJ, entraîneuse, (co)chorégraphe, artiste de performance, compétitrice, juge, organisatrice et conférencière dans une école, dans des stages, festivals et compétitions locaux et majoritairement nord-américains. Je suis devenue codirectrice artistique de l'école *Cat's Corner* en 2014. Mon investissement a également consisté à prendre des contrats privés, corporatifs ou pour des événements de bienfaisance en tant qu'artiste rémunéré ou bénévole hors du réseau spécifique de la sous-culture.

<sup>294</sup> « L'idéologie » fait ici référence à ce qu'on a appelé en introduction le « tropisme québécois », qui s'inscrit lui-même dans l'impérialisme européocentrique de la formation de la nation canadienne ou du continent américain dans son ensemble, fondé sur le colonialisme d'occupation blanche (« White settler colonialism »).

inscrite en relation à (3) un ensemble économique et culturel spécialisé (une scène culturelle) formé d'autres écoles et associations de danses de la ville et de la région. L'observation, inévitablement partielle et partiale, s'est aussi efforcée de rendre compte de l'interdépendance de la dynamique culturelle entre une scène locale et son réseau global, par l'archivage de discussions sur les (4) réseaux sociaux, les blogs et autres forums et sites internet<sup>295</sup> (principalement de langue anglaise et française), et une attention aux (5) discours publics diffusés dans les festivals de danse nord-américains auxquels j'ai pu assister. On s'intéressera plus particulièrement à l'enseignement de la danse, et à la réflexion collective entamée au sein de l'organisation *Cat's Corner*.

Au HDC en Suède et à *Cat's Corner* à Montréal, l'origine culturelle de la danse a été affirmée et exploitée dès les débuts de chacune de ces entreprises (1989 et 1998). L'école *Cat's Corner* a été choisie par affinité élective, intuitive et personnelle, et s'est avérée extrêmement pertinente dans la cohérence globale de la recherche. Son modèle participatif et les fondations culturelles et philosophiques de sa création ont permis de développer une analyse à partir d'un modèle local relativement comparable au HDC. Le *Cat's Corner* constitue ainsi un second observatoire «des mondes du Lindy Hop», de sa production culturelle et idéologique, mais qui inclut cette fois l'auto-analyse active de sa position d'enseignement dans le cadre de l'exploitation d'une connaissance appropriée. Cet auto-examen est ancré dans une réflexion collective — avec la participation active de plusieurs membres de l'organisation — qui s'est réalisée grâce à la direction de certains membres influents de l'organisation, moi-même et Sylwia Bielec — enseignante à *Cat's Corner* depuis

---

<sup>295</sup> Mon observation en ligne, à partir de 2010, s'est centrée sur mon réseau de plus en plus étendu de Facebook, qui s'est accru au fur et à mesure de ma participation au HDC, dans la scène montréalaise et plus largement nord-américaine. Le moment où ma recherche a commencé coïncide avec la multiplication de blogs de danseurs professionnels et surtout amateurs de langue anglaise et a permis l'accès à des discours d'introspection et de réflexivité approfondis, et a ainsi fourni une alternative au mode d'écriture plus rapide et instantané de Facebook. Une poignée des blogs les plus populaires offrent un niveau d'analyse historique, sociologique et critique conséquent et illustrent remarquablement la construction collaborative et hors de l'académie d'un savoir historique, autoréflexif et approfondi sur la danse. Ces plateformes sont alimentées par un public anglophone et majoritairement nord-américain.

2001, initiatrice des ateliers de développement professionnel des enseignants au sein de l'école depuis 2005<sup>296</sup> et codirectrice artistique de l'école entre 2014-2017.

Cette méthode de recherche (Takagi, 2015) s'est réalisée de façon organique, dans le cadre préexistant de la culture participative de l'école, et avant la nomination des acteurs<sup>297</sup> principaux de la réforme à des postes de direction de l'école (direction artistique et ressources humaines). Bien qu'une relation de pouvoir et d'influence sociale a relativement déterminé l'orientation des discussions et instauré une hiérarchie symbolique dans la discussion collective<sup>298</sup>, ces rencontres ont eu lieu dans l'optique d'un échange démocratique sur différentes thématiques d'ordre pédagogique, culturel et politique, à des fins d'actualisation et de transformation progressive constante des méthodes et du contenu de l'enseignement. Consciemment et inconsciemment, les participants se sont collectivement engagés dans une analyse sociopolitique, réflexive et critique de leur pratique (McTaggart, Nixon et Kemmis, 2017). L'ensemble des participants volontaires ont été impliqués dans la définition des problèmes, dans le processus de réflexion, dans l'interprétation des données, dans la conception des formes d'application pédagogique possible et dans l'évaluation de leurs répercussions sur les apprenants. Pour des raisons pratiques, cette collaboration s'est limitée à la participation des enseignants.

Les processus de réflexion et les premières applications de cette recherche-action seront basés sur l'analyse de plusieurs ateliers facilités par Bielec au cours des années 2011 à 2016. Certains des sujets de ces rencontres ont été définis avec ma collaboration active. Les ateliers

---

<sup>296</sup> Les formations ont été dirigées sur la base du modèle des stratégies d'apprentissage réflexives par la pratique, développé par Donald Schön (Donald A. SCHÖN. *Le praticien réflexif : à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*, Montréal, Les éditions logiques, [1983] 1994.). Bielec a privilégié une approche centrée sur l'apprenant (« learner-centered education »), fondée principalement sur les théories de John Dewey, Maria Montessori, Jean Piaget, Lev Vygotsky et Etienne Wenger.

<sup>297</sup> Sylwia Bielec, Anaïs Sékiné et Adrian Warnock-Graham.

<sup>298</sup> Dû à ma participation volontaire et orientée à des fins de transformation implicites, on pourra aussi y voir aussi une articulation de la méthode PAR avec celle plus spécifiquement située de l'« insider research action » où selon David Coghlan et Abraham B Shani, « members of the organization can engage and engage others in shaping their organization's future. (...) when members of organizations undertake action research in their own organizations they enhance the organizational change capabilities and impact change ». On pourra voir aussi une articulation de cette méthode avec celle de l'« insider research action » (David COGHLAN et Abraham B SHANI. « Developing the Practice of Leading Change Through Insider Action Research : A Dynamic Capability Perspective », dans Bradbury (dir.), *The SAGE Handbook of Action Research. Participative Inquiry and Practice*, Londres, SAGE Publications, 2015, p. 47.).

ont pris la forme de *focus groups* où les discussions et applications concrètes ont impliqué l'ensemble des participants. Les discussions ont impliqué des questions sur l'expérience de la danse, ses inspirations et les intentions actives du danseur, le rôle de la technique de la danse en couple, les rapports hommes/femmes, les rapports de domination entre les rôles de la danse (guidage/suivi) et sur la méthodologie concrète de l'enseignement<sup>299</sup>. Après mes séjours au HDC, j'ai aussi entrepris d'organiser trois formations annuelles d'une semaine (organisées entre 2013 et 2015) dirigée par des invités extérieurs : Lennart Westerlund<sup>300</sup> (Suède), Angela Andrew<sup>301</sup> (Grande-Bretagne) et Nathan Bugh<sup>302</sup> (Etats-Unis). Les thèmes abordés ont été co-élaborés avec les intervenants à partir de mes suggestions, et se sont déclinés ainsi : la transmission de la danse selon l'enseignement reçue par les anciens (tradition orale) ; le rôle des enseignants, des organisateurs et autres leaders d'opinion dans la transmission de la danse (responsabilités politiques et éthiques de la représentation) ; la musique comme vecteur de transmission culturelle. Chacun de ces intervenants a été choisi pour des raisons spécifiques : pour leur ancienneté dans la scène internationale (bien que variable : 1980<sup>303</sup>, 1991, 1998) ; pour leur recherche appliquée, leur volonté de transmission et leur intérêt manifeste pour les origines africaines-américaines de la danse ; pour leur proximité et relation privilégiée avec les Anciens de la danse ; et pour leur maîtrise du langage du Jazz. Chacun de ces ateliers a permis d'aborder plus ou moins frontalement la question de l'appropriation culturelle et des dimensions politiques de l'activité de la danse, en présence de la majorité du personnel de l'école. Ces trois ateliers ont engagé la présence des enseignants de *Cat's Corner* (réguliers et

---

<sup>299</sup> Parmi certains sujets traités se trouvaient : « ce qui contribue au succès d'un cours » ; « l'auto-examen de ses compétences d'enseignement » ; « la création d'un curriculum de cours » ; « méthode de co-enseignement », etc.

<sup>300</sup> Lennart Westerlund, présenté dans le chapitre 3, a été un des pionniers de la résurgence de l'intérêt du Swing dans les années 1980 en Suède. Il a été un élève assidu de Al Minns et de Frankie Manning. Il est également l'un des directeurs du *Herräng Dance Camp* où s'est établi une partie du terrain de recherche.

<sup>301</sup> Angela Andrew, déjà présentée dans le chapitre 5, a été présente dans la scène depuis le début des années 1990, et plus particulièrement à Londres (Grande-Bretagne) et à Lyon (France). Elle a été une des collaboratrices privilégiées de Frankie Manning dans ses cours de danse. Elle est l'une des rares danseuses noires situées dans une position d'influence dans la scène internationale de la danse.

<sup>302</sup> Nathan Bugh est un diplômé en composition musicale du prestigieux conservatoire des arts du spectacle Julliard. Originaire du Texas et résidant de New York, il a développé une approche singulière de la danse (sa pratique, sa pédagogie, sa philosophie) en étudiant les archives audiovisuelles, les Anciens et la littérature de la danse de façon méthodique et quasi obsessionnelle depuis 1998.

<sup>303</sup> 1980 est l'année à laquelle Westerlund commence à prendre des leçons de Jitterbug à l'école de Lasse Kühler.

apprentis), de quelques enseignants d'une autre école de Montréal et d'autres participants isolés.

Afin de documenter l'établissement de la popularité locale du Lindy Hop et de sa scène économique, une dizaine d'entrevues formelles et semi-directives ont été effectuées avec les vétérans de Montréal pour recueillir des informations factuelles sur le développement de cette scène et reconstituer un récit collectif de sa fondation dans la ville (voir chapitre 7.2.). Les informations ont été complétées par de nombreuses discussions informelles.

### 7.6.2 Économie de l'école

Dans le cas du HDC comme de l'école de danse *Cat's Corner*, la sous-culture du Swing et des danses Jazz est examinée à partir de son activité dans le marché économique (un festival, un studio de danse privée). Toute « participation » culturelle est donc nécessairement conditionnée par le « pouvoir d'achat » des individus. Le programme et l'économie d'une école de danse sont aussi très dépendants du réseau culturel et économique régional dans lequel ils s'insèrent. Les choix artistiques et logistiques ont donc aussi été établis en fonction de l'offre des autres écoles. Cette sociologie des écoles de danse n'étant pas au cœur de notre objet de recherche, on se limitera à une description relativement non contextuelle du modèle entrepreneurial de *Cat's Corner*. Comme pour le HDC, cette présentation a pour dessein de permettre au lecteur d'accéder à une meilleure compréhension du cadre de l'analyse, de son « monde » culturel et socio-économique, pour accéder à sa « localité » sociologique et politique.

*L'École de Danse Swing Cat's Corner* est un studio de danse inscrit sous le registre québécois d'une société par actions. La classe d'âge des participants de l'école est relativement jeune et se concentre principalement dans une fourchette d'âge de 20 à 45 ans<sup>304</sup>. Selon les années, l'école a participé à des collaborations interinstitutionnelles pour offrir des cours aux enfants et adolescents à l'extérieur du contexte physique du studio (par des interventions ponctuelles ou de durées limitées dans des institutions spécialisées et CEGEP). Mais celles-ci n'ont jamais constitué une activité centrale de *Cat's Corner*. À nouveau, la

---

<sup>304</sup> Estimation approximative par manque de données chiffrées.



majorité des participants sont des danseurs issus de la classe moyenne active, diplômés (ou en voie de diplomation), hétérosexuels, cisgenres et blancs. Toutefois, la démographie ethnique et nationale de sa population est sans doute la plus hétérogène des écoles de Swing de la ville, due sans doute au bilinguisme constitutif de son personnel enseignant. Fred Ngo était avant tout anglophone — émigré de Hong Kong qui a grandi dans les banlieues de Toronto, ON —, et le personnel de l'école s'est développé au fil des années sur cette réalité. Le *Cat's Corner* a par la suite développé des affinités avec le club de danse Swing de l'Université McGill (*McGill Swing Kids*). S'il n'existe pas de registre sur les origines nationales des étudiants de l'école *Cat's Corner*, on peut indirectement se fier à la démographie de l'université McGill, qui attire un public pancanadien, nord-américain et international, grâce au prestige de sa réputation dans le classement mondial des universités (et l'accessibilité de ses frais de scolarité en comparaison aux universités américaines de prestige similaire). Le personnel de l'école (qui compte aujourd'hui une soixantaine de membres) est composé d'une majorité de non-Québécois<sup>305</sup> et est relativement représentatif de son public<sup>306</sup>. Un autre facteur démographique est lié à la localité géographique des studios. Au fil des années, l'école *Cat's Corner* s'est établie dans des locaux situés dans des quartiers communément identifiés comme « anglophones »<sup>307</sup> ou « multiethniques » de Montréal<sup>308</sup>. Le loyer du dernier emplacement représente sans doute le plus grand défi à la possibilité d'offrir des tarifs plus accessibles aux cours. L'inflation du prix des loyers des commerces sur les artères les plus fréquentées de la ville est une problématique constante et médiatique de l'économie de Montréal, exposée aussi à de nombreux scandales de corruption liés à l'industrie de la construction.

---

<sup>305</sup> Non natifs de la province québécoise, sans considération de langue maternelle.

<sup>306</sup> Comme la description donnée plus tôt, le personnel est également composé d'individus d'une classe d'âge comprise entre 20 et 45 ans. L'âge du personnel est aussi corrélé à leur ancienneté dans l'organisation. Les occupations professionnelles comprennent des universitaires, étudiants, enseignants, ingénieurs informatiques, professionnels de la santé et du travail social. Parmi les origines ethnico-nationales, on compte des Québécois, Sino-québécois, Québécois-polonais, Italien-québécois (citoyens de première ou seconde génération d'immigrés), judéo-québécois, Canadiens d'autres provinces, États-Uniens, Européens de l'ouest (France, Espagne) et de l'est (Ukraine, Russie), un Singapourien, une Hongkongaise et un Péruvien.

<sup>307</sup> Selon Statistique Canada, recensement de 2001, seulement 12 % de la population montréalaise a l'anglais comme langue maternelle.

<sup>308</sup> Les deux autres écoles de danse swing sont localisées dans des quartiers dits à dominante « francophone » (Villeray et Plateau). Le *Cat's Corner* s'est établi dans des quartiers étudiants, au sud de Notre Dame de Grâce, dans le Quartier Latin et dans le quartier des affaires (des quartiers proches des universités UQAM/Concordia/McGill). Il est aujourd'hui aux abords du « Ghetto McGill », du « Quartier des spectacles » et à la marge du Plateau Mont-Royal.

Plusieurs possibilités existent néanmoins pour contribuer à l'accessibilité des activités de l'école, par diverses stratégies de vente et de fidélisation (référer un nouvel étudiant, reprendre des cours, s'inscrire à plusieurs cours à la fois, etc.). Comme au HDC, le *Cat's Corner* offre aussi un programme de volontariat qui permet d'accumuler une banque de « crédits » applicables au tarif des cours ou à des stages et festivals organisés par l'école en échange de services. Le type de service a varié selon l'évolution des besoins de l'école, et touchent aussi bien des tâches de traduction pour différents contenus textuels, que la gestion des soirées du vendredi soir, ou des fonctions d'« hospitalité » pour faciliter l'expérience, l'intégration des nouveaux venus, le sentiment d'appartenance des plus anciens, et le sentiment général de convivialité de l'école. Cette dernière est décrite en effet comme une « communauté » de danseurs. Le concept d'intégration y est particulièrement développé à tous les niveaux d'expérience et d'ancienneté des danseurs. Si une attention est particulièrement portée au public « débutant », le *Cat's Corner* s'applique aussi à donner l'opportunité aux plus enthousiastes de s'impliquer dans les opérations de l'école, et d'y mettre à profit ou d'y développer leurs compétences individuelles. La « participation » est donc un concept central au fonctionnement de l'école. Pour les danseurs les plus ambitieux, le poste le plus convoité reste bien sûr celui d'enseignant, qui représente une reconnaissance, une visibilité et un privilège social dans la scène locale<sup>309</sup>, mais aussi plus large, en plus d'être l'emploi salarié principal de l'école. Toutefois, le taux horaire du salariat ne représente pas la motivation principale de la participation. Le *Cat's Corner* ne s'est jamais engagé à pourvoir directement à la carrière professionnelle de ses membres et s'est davantage investi dans le développement d'un espace avant tout communautaire. Dans ce cadre, l'investissement de l'école envers l'épanouissement individuel s'inscrit avant tout en interdépendance avec le développement d'un projet collectif commun. L'implication dans l'école représente une source de revenu ou d'occupation secondaire pour l'ensemble du personnel (excepté pour deux fonctions d'administration à plein temps).

---

<sup>309</sup> La fonction d'enseignant offre aussi l'accès à des privilèges économiques et de distinction sociale dans la scène de danse montréalaise, sous diverses formes de gratuité, d'invitation à certains ateliers fermés (*master class*), d'accès à des catégories exclusives de compétition (*Invitational*) ou d'opportunité d'emploi (contrats de performance ou d'enseignement pour des corporations et autres entreprises privées).

Comme au HDC, les opérations de l'école reposent sur une équipe officielle<sup>310</sup> de deux postes à plein temps et dépend surtout de la participation d'une pléthore de bénévoles à tous les niveaux de responsabilité, incluant certains personnels de la direction exécutive. En l'occurrence, les postes de direction artistique et de ressources humaines n'étaient pas rémunérés, ce qui ne témoigne d'aucune manière de l'implication non moins conséquente que la responsabilité de ces postes a nécessité. La structure du salariat reste à ce jour relativement irrégulière et comble avant tout les tâches supplétives, essentielles et constitutives de la gestion quotidienne de l'entreprise non couvertes par la gestionnaire principale (comptabilité, ménage, gestion des volontaires, tâches régulières de promotion, enseignement, DJ...).

### 7.6.3 Programme de l'école

L'école offre un programme de cours d'une multiplicité de styles se dansant sur la musique des orchestres de Swing et combo de Blues. S'il a commencé par une spécialisation en Lindy Hop, le programme s'est progressivement élargi pour inclure d'autres styles de danse en couple comme le Charleston, des variantes de Blues, du Balboa et du Collegiate Shag, ainsi qu'une variété de styles de danses Jazz individuelles dont les Claquettes. Ponctuellement, d'autres styles de danses y ont été également enseignés, comme la danse contemporaine. Le East Coast Swing a été momentanément enseigné comme introduction au Lindy Hop, dans l'entente que celui-ci constituait une version plus accessible de la danse pour les néophytes.

Les sessions de cours hebdomadaires d'une heure et demie se déroulent sur une durée de six semaines, et s'organisent en plusieurs niveaux d'expérience ou de sujets d'approfondissement (150 CAD pour le plein tarif et 100 CAD pour le tarif réduit « étudiant à temps plein »)<sup>311</sup>. La culture locale de Montréal s'est dès le début développée avec la forte présence d'une compagnie de performance, la *Swinging Air Force*. Le modèle économique des troupes étudiantes a été rapidement exploité par l'ensemble des écoles de la ville, dont le *Cat's Corner* qui en compte quatre aujourd'hui<sup>312</sup>. L'école offre aussi des opportunités d'accès à des

---

<sup>310</sup> Composé d'une direction exécutive (directrice, direction des opérations, direction artistique, direction des ressources humaines, direction marketing, direction financière) et d'une gestionnaire (*office manager*).

<sup>311</sup> Tous ces tarifs sont applicables en 2017.

<sup>312</sup> Comparativement aux autres écoles, le *Cat's Corner* a un niveau d'investissement économique dans les troupes relativement moins important que dans d'autres écoles de la ville qui, selon les années, peuvent en

espaces de pratique dirigée pour les étudiants (5 CAD) et se centre autour d'une soirée de danse sociale hebdomadaire (*Downtown Stomp*) les vendredis soir (10 CAD). Ces soirées sont introduites par une leçon d'initiation et un cours de découverte pour les danseurs un peu plus expérimentés. Pour contribuer à l'ambiance communautaire et inclusive, ces soirées incluent habituellement des moments de rassemblement autour de routines connues (des danses en ligne comme le Shim sham, le Tranky Doo, ou en cercle comme le Big Apple), de *jam* (cercle de danse) et *steal jam* à l'occasion d'anniversaires<sup>313</sup>. D'autres soirées et après-midi de danse ont été organisés en collaboration avec d'autres écoles ou associations. L'école a aussi organisé annuellement une fin de semaine de stage avec des instructeurs invités (130~150CAD)<sup>314</sup> et un festival de danse sociale à l'occasion de l'anniversaire de la fondation de l'école, appelé le *Cat's Corner Exchange—CCX*<sup>315</sup> (85~95 CAD). Un « échange » est un terme usuel dans les scènes de danse Swing, et représente un type de festival de danse centré sur la danse sociale (à l'opposé des stages de danse misant sur les cours) et l'accueil de danseurs des scènes environnantes, pour leur faire découvrir la ville et la communauté locale. Située durant la période d'Halloween, l'organisation du CCX a, au fil des années, mis un point d'honneur sur le déguisement et la décoration insolite des locaux de l'école. Les soirées, festivals et stages ont aussi été l'occasion de présenter des performances d'étudiants, des membres actifs de l'école et d'invités spéciaux, comme support de communication des valeurs artistiques et sociales de l'école.

---

compter jusqu'à une dizaine. Il est aussi le foyer de troupes et autres projets collectifs non directement relié à l'offre de l'école, et qui se sont formés par relation d'affinité entre des danseurs investis dans les activités du *Cat's Corner*. Ils participent néanmoins à la publicité de l'école, par représentation et diffusion informelle de son image dans les diverses opportunités de performance locales, régionales, voire internationales.

<sup>313</sup> Généralement, les *Jam* sont des cercles de danse où les danseurs volontaires s'échangent successivement des séquences et improvisations de danse, seuls, en couple ou en groupe. S'ils servent souvent de vitrine pour l'exhibition des meilleurs danseurs de la soirée, ils ont aussi été dirigés vers la mise en valeur de la participation collective et la désinhibition inclusive de tous les danseurs, sans considération d'adresse et d'expérience. Dans la même optique, les « *steal jam* d'anniversaire » sont aussi devenus une coutume culturelle, où, entourés par un cercle de danseurs, les fêtés sont célébrés par une danse échangée — au cours d'une seule chanson — avec une multitude successive de partenaires qui « vole » les danseurs concernés en entrant et sortant du cercle. Cette tradition a aussi été appliquée à l'accueil de danseurs étrangers ou pour marquer le départ de membres de la communauté.

<sup>314</sup> Le tarif augmente par palier, selon la date d'inscription.

<sup>315</sup> Ce festival existe depuis la célébration des 10 ans de l'école en 2008.

## 7.7 Conclusion

La culture et les méthodes d'enseignement du Lindy Hop et des danses Jazz ont été principalement influencées par l'instruction professionnelle disponible dans les ateliers et les camps de danse nord-américains, par la culture médiatique et par les pratiques qui ont été adoptées par les autres écoles, ainsi que dans la région proche de Montréal. Bien que cette culture inclut des éléments de la structure institutionnelle et commerciale des studios de danses sociales de tradition eurocentrique (dans la structure : une société d'action ; les supports pédagogiques : curriculum, syllabus de cours ; le langage : instruction technique, compte, codification, formalisme ; les priorités : acquisition rapide d'une forme, d'un vocabulaire et d'une technique accessibles et rentabilisés ; la rationalité économique : ratio homme/femme, cours d'introduction ; les valeurs esthétiques ; etc.), les scènes de Lindy Hop se sont aussi (et surtout) construites grâce à de nombreuses initiatives associatives et amateurs, qui se sont établies et développées par tâtonnement et maturation progressive, comme l'ont illustré la *Swinging Air Force* et le *Cat's Corner* à Montréal. Au sein d'un paradigme éducationnel relativement stable, le détail des méthodes et du contenu a continuellement varié à plusieurs étapes du développement de *Cat's Corner*. Une attention particulière a été portée, dès le début de ces groupes de discussion, à l'expérimentation collective, aux apports créatifs et réflexifs individuels, ouverts au renouvellement des enseignants et aux nouvelles perspectives apportées par ces transformations internes. Ce sont ces formations qui constitueront la base de la seconde partie de ce chapitre, et qui pourront informer les pratiques et les développements pédagogiques spécifiques d'un studio de danse « communautaire », orienté par une volonté de participation à la tradition afrocentrique des danses Jazz.

Sur la durée de mon terrain, ces discussions ont permis indirectement de consolider et de clarifier individuellement et collectivement des considérations sur l'appropriation culturelle et sur la politique réflexive de la joie. Ces questions ont été abordées plus frontalement lors des formations annuelles organisées entre 2013 et 2015, avec la résidence d'intervenants extérieurs présentés en introduction à ce chapitre. L'ensemble de ce processus réflexif a permis au fil des années de mettre en pratique une méthodologie de l'enseignement des danses Jazz, que j'identifie également dans son potentiel contre-hégémonique. Cette méthodologie n'est pas nouvelle dans le monde de la science de l'éducation (elle a même peut-être été

prévalente au sein de la sous-culture avant la popularité du Néo-Swing), mais sa formalisation expérientielle ancrée dans le contexte spécifique de la danse Jazz a permis de recentrer l'école sur des valeurs politiques. L'école et son activité pédagogique autant que sociale se sont réengagées dans la construction d'une conscience et d'une responsabilité collective active. Comme analysée dans les chapitres 4 et 5, cette conscience a été originellement présente dans l'expérience de la danse rapportée par les Anciens, celle d'une liberté et d'une joie vécues de l'intérieur, comme une énergie portée par la survie (expérience américaine) et traduite en une musique corporelle propulsée par le rythme (résilience culturelle de la tradition africaine<sup>316</sup>). La valeur artistique et sociopolitique fondamentale de la danse Jazz a été défendue par Mura Dehn dès la première édition du « National Congress for Dance » en 1936, une reconnaissance qu'elle a continué à affirmer tout au long de sa carrière, dans un climat de dépréciation institutionnelle encore prévalent aujourd'hui :

Jazz is not just an art or even just a folk art, it is a way of life. The Jazz artist does not leave or separate himself from the stream of life to create or to perform. It is the very stream of life that forces itself at him, transformed into rhythm and into dance... Jazz is not only important as art; it is important as a human and social document. ((Dehn, N.d., n.p.-b : dossier 3) citée par (Vaccaro, 2014 : 214-215))

Avant de s'engager dans le dernier chapitre, exposant différents aspects de la recherche-action participative, il est important de souligner encore une fois que la tentative de synthèse d'une méthodologie pédagogique ne doit en aucun cas constituer un manuel pratique et statique de danse, un mode d'emploi. Cette synthèse ne rend compte que d'un moment de l'étude, que d'un stade de réflexion, qui nécessite une réévaluation et adaptation constante aux différents contextes d'apprentissage et d'enseignement, aux différentes nécessités de l'activité de transmission. Elle doit surtout rester ouverte à la fragilité de ses fondements épistémologiques, c'est-à-dire à sa critique sociale, et à son impermanence constitutive.

---

<sup>316</sup> Dans son article intitulé « Performing Energy. American Rhythm Dancing and the Articulation of the Inarticulate », Billy Siegenfeld synthétise cette tradition par le principe de performance appelé « ngoma », qui dans les ethnies Bantu se traduit comme « drumming and rhythmic song-dancing » (John M. JANZEN. *Ngoma : Discourses of Healing in Central and Southern Africa*, Berkley, CA, University of California Press, 1992, p. 1. cité par Billy SIEGENFELD. « Performing Energy. American Rhythm Dancing and the Articulation of the Inarticulate », dans Guarino et Oliver (dir.), *Jazz Dance. A History of the Roots and Branches*, Gainesville, FL, University Press of Florida, 2014b, p. 274.).

Fondamentalement, la sous-culture du Lindy Hop semble être arrivée à un stade où elle exige d'être réinventée, de prendre en main sa capacité à transformer son vocabulaire, d'exprimer quelque chose d'authentiquement réel, sensible à son expérience du monde, « à nouveau capable de parler un langage intelligible par rapport à une époque spécifique » (de Facendis, 2010 : 21), présente, mouvante, vivante, indomptable. Ce dernier chapitre propose un état embryonnaire du devenir possible de la danse, voire une simple utopie, dont la pertinence ne vaut que pour elle-même, contenue dans le contexte de cette recherche.

# Chapitre 8 : Les mondes de Montréal 2 — Pédagogie Jazz afrocentrique à l'école *Cat's Corner*

## 8.1 Introduction à une politique du Jazz en milieu

### pédagogique : Pluralité, natalité et appartenance au monde

Ce qui nous concerne tous et que nous ne pouvons donc esquiver sous prétexte de le confier à une science spécialisée — la pédagogie — c'est (...) notre attitude envers le fait de la natalité : le fait que c'est par la naissance que nous sommes tous entrés dans le monde, et que ce monde est constamment renouvelé par la natalité. L'éducation est le point où se décide si nous aimons assez le monde pour en assumer la responsabilité et, de plus, le sauver de cette ruine qui serait inévitable sans ce renouvellement et sans cette arrivée de jeunes et de nouveaux venus. C'est également avec l'éducation que nous décidons si nous aimons assez nos enfants pour ne pas les rejeter de notre monde, ni les abandonner à eux-mêmes, ni leur enlever leur chance d'entreprendre quelque chose de neuf, quelque chose que nous n'avions pas prévu, mais les préparer d'avance à la tâche de renouveler un monde en commun. (Arendt, [1954] 2005 : 251-252)

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. Cette communauté a été toutefois largement réduite à l'itération d'une population et d'un point de vue se regardant et se reproduisant eux-mêmes (dans son pouvoir et dans son privilège), dans l'apparence d'une pluralité et d'une rencontre qui n'a cessé de se dérober sous leur pas. En évacuant le fantasme du racisme comme un archaïsme extérieur au mythe progressif de la modernité, l'universalisme humaniste de l'unité humaine a au contraire, selon Homi Bhabha, privé les minorités de leur agentivité, de leur individuation (en tant qu'« acteur » dans le sens politique arendtien), et de l'espace à partir duquel elles pouvaient intervenir. (Bhabha, 1994 : 249). La sous-culture contemporaine du Lindy Hop est restée prisonnière du mouvement historique de la modernité, qui perpétue continuellement sa propre disjonction (« the disjunctive space of modernity »), celle de l'impérialisme et du « Middle Passage » et de la séparation du monde entre deux entités distinctes : l'universel blanc (patriarcal et hétéronormatif) par lequel tout est mesuré, et le reste du monde (et ce, tant au niveau local que global). D'après Bhabha : « The power of the postcolonial translation of modernity rests in its *performative, deformative* structure that does not simply revalue the contents of a cultural tradition, or transpose values



“cross-culturally” (...) [It] force[s] us to introduce the question of subalterne agency, into the question of modernity. » (Bhabha, 1994 : 241-244).

La politique du Jazz, ou celle du *Savoy Ballroom*, à partir du point de vue situé dans l’expérience africaine-américaine et plus largement dans l’expérience de la mobilité diasporique noire (mais pas seulement) qu’a été le *Harlem Renaissance*, montre que la citoyenneté exprimée en son sein a été le catalyseur d’une bien plus grande expression de liberté mise en pratique au cœur de sa culture. En l’occurrence, pour les habitants de Harlem, la démographie du quartier était bien plus hétérogène, ce qui s’est exprimé avec insistance dans les propos d’Ethel Bruneau lors du panel de discussion tenu à *Cat’s Corner* en 2013 : « a lot of people think Harlem was all Black. It was not all Black. It was a lot of different nationalities you know. » (Ethel Bruneau, (Westerlund, Bruneau et Thibault, 27/10/2013)).

On retrouve en effet tous les éléments de la « politique » arendtienne que sont la réalité factuelle de la pluralité et son exigence (la reconnaissance de tous — fait — et l’intégration de tous — norme —, dans une démocratie de la participation culturelle), la natalité (la disponibilité fondamentale à la nouveauté) et l’appartenance au monde (par son expressivité, sa résilience et son *matter-of-factness* qui pourrait se traduire par : faisant la paix avec ce qui est). L’enseignement du Lindy Hop et des danses Jazz nécessite la prise en compte de cette disponibilité, ou plutôt un effort de déplacement radical du paradigme sociétal<sup>317</sup> — le déplacement de la situation d’énonciation — pour restituer la danse et son expérience (tel un microcosme sociétal) dans la possibilité de se différencier et d’innover au sein d’une collectivité partageant un monde commun : une tension critique qui distingue et relie à la fois. Le monde commun du Lindy Hop s’établit sur la base de la mémoire de ce qui est venu avant,

---

<sup>317</sup> On peut relier le repli identitaire de l’eurocentrisme (et son autorité impérialiste) et la tendance universaliste (et chrétienne) à la fusion homogénéisante — qui efface par là toute possibilité de pluralité — à la critique philosophique qu’Arendt fait de la conception de l’Altérité comme une autre figure du soi : « L’erreur des philosophes a toujours consisté en ce qu’ils ont pensé que l’homme avait à l’égard de l’homme un comportement analogique à celui de l’Être à l’égard de l’étant ; c’est-à-dire que, de même que seul l’Être, en tant qu’il est le principe fondamental qui gouverne, fait que l’étant est un étant, de même est-ce seulement l’homme (c’est-à-dire l’humain en tant qu’idéal) qui fait que les hommes sont des hommes. Et de même qu’on a cru que, pour tenir compte de la multiplicité de ce qui est, il suffisait d’y ajouter les définitions fondamentales de l’« ens », de l’« unum », du « verum » ou encore de l’« alter », de même a-t-on cru qu’il suffisait, pour satisfaire à la pluralité des hommes d’ajouter l’Autre à soi » (Hannah ARENDT. *Journal de pensée (1950-1973)*, Paris, Éditions du Seuil, [2002] 2005, p. 148-149.).

afin de pouvoir donner sens à notre propre réalité. En quelque sorte, on pourrait assimiler la politique d'Arendt au concept Akan de *Sankofa* cité plus tôt<sup>318</sup> (voir chapitre 5.4.4.). Le monde nous précède et nous survit toujours. Pour réaliser les conditions de la liberté du Jazz, il convient de revenir aux conditions qui l'ont réalisé en premier lieu et de limiter l'écueil de sa traduction simplificatrice du « tout est dans tout et inversement » : « If that's the case, of course, Jazz has developed at random and has no aesthetic objectives other than freedom » (Marsalis, 2008 : 91). Pour Terry Monaghan, cette « généalogie » contemporaine passe aussi par une plus grande compréhension de la manière dont Harlem et le *Savoy* ont été historiquement signifiés, une « manière » qui permet aussi de situer la question raciale aux États-Unis ou, dans les termes de la théorie postcoloniale, « la situation d'énonciation » du Lindy Hop contemporain :

Whereas jazz music can, to a degree, be studied from recordings alone, the dance aspect, and especially the memory of the original Lindy Hop scene (...) remains intrinsically connected with its originating Harlem community as well as its corresponding musical forms. The remembrance of the dance is thus tied to the way Harlem itself is understood in the Jazz Age and the Swing Era. In some ways the memory of what Harlem used to be has been marginalized or declared irrelevant to an even greater degree than the way Harlem itself physically changed in the interim. From being a worldwide known centre for major cultural uplift that provided some of the best entertainment of its day, it fell victim to subsequent denigration as a focal point for alleged anti-white hostility and as a model for social dysfunctionality. In effect there were attempts at reviving elements of the old racial myths of African-Americans as being incapable of responsibility for their own destinies. Tracking the changes in the relationship of the Lindy to the Savoy Ballroom thus tends to merge into the understanding of the changes in the US race relations. (Monaghan, 2002 : 58)

La politique du Jazz, introduite dans les chapitres précédents par la multitude des narrations biographiques, est l'expression collective d'un effort d'émancipation par la culture, la musique, la danse et toutes leurs formes stylistiques associées (le langage, l'attitude, les vêtements, etc.). Dans le « cercle de la danse », le Jazz et son organisation sociale ont été le résultat d'une consolidation progressive d'un contexte structurel de la faculté d'agir politique. La liberté du Jazz réside donc non pas dans l'existentialisme de l'individu (une liberté qui se possède et qui permet), mais dans sa profonde dynamique collective d'une *action révolutionnaire* (Arendt, [1963] 2013), tissée à travers le réseau des relations humaines qu'a

---

<sup>318</sup> Rappel : *Sankofa*, un concept ghanéen de la tribu Akan, symbolise la quête de connaissance historique et réflexive, une examination critique et patiente du passé pour renouveler l'apprentissage et construire le futur.

été la révolution culturelle du *Harlem Renaissance* (le commencement d'un renouveau humain).

Dans le microcosme économique d'une école de danse, depuis un espace extérieur au cercle de la danse de Fanon (ou de toute dynamique révolutionnaire), le narcissisme d'une sentimentalité du passé (une représentation « nostalgique » d'une réalité qui s'est constamment efforcée de se conformer à sa propre norme dominante, comme évoquée par Usner) ouvre une brèche pour se déconstruire et réfléchir à la manière dont les danseurs pensent à ce qu'ils font (dans la pratique de la danse comme dans sa transmission) et aux manières de se transformer collectivement : « for without reality shared with other human beings, truth loses all meaning » (Arendt, [1958] 1997 : 35). Quand l'enseignement a été le terrain d'une standardisation de la danse, de son langage, de ses formes, de sa technique, il semble corrélativement être l'opportunité de réintroduire du désordre dans l'ordre idéologique, de reconquérir l'instabilité du sens commun, et de revendiquer la responsabilité individuelle et collective.

Car « la politique prend naissance dans l'espace-qui-est-entre-les-hommes, donc dans quelque chose de fondamentalement extérieur-à-l'homme. (...) La politique prend naissance dans l'espace intermédiaire et elle se constitue comme relation » pour recréer cet « espace-qui-est-entre-les-hommes » (Arendt, [1993] 1995 : 42). La qualité du *swing* est cet espace flexible et renouvelé d'un temps réalisé par l'action collective, un partage de pouvoir égal et différencié entre chaque instrument, dont le rôle est de constamment réévaluer sa relation aux autres dans la recherche d'un équilibre subtil et fragile, mais nécessaire pour être individuellement ensemble. Somme toute, elle est l'idéal visé de l'orchestre de Jazz, une formation politique, démocratique, collaborative, résumée ici par Cornel West :

I was never convinced that the melting pot was an appropriate metaphor for the way in which people ought to come together... Even the talk these days about a mosaic, to me, is still a little bit too static. My ideal of a democratic community is a Jazz band. The reason being, of course, because it observes individuality; it allows interplay between the individual and the community without that community gobbling up the individual or the individual somehow seizing center-stage. And one must be always open, listening to the unpredictable—especially given the moods of the musicians at a particular moment—but you always have your eye on something larger than you: the artistic achievement ... that empowers other ordinary people... to enact, not simply allude to, a certain democratic sensibility. ((West, 1994) cité par (Dixon Gottschild, 2000 : 228))

Depuis cette position éthique, (1) on commencera par situer la position éducative de *Cat's Corner* dans l'influence sémiologique et idéologique d'une partie de l'élite de l'enseignement professionnel de la danse. Cette sémiologie sera illustrée par une division dichotomique des approches politiques, à partir de deux études de cas — bien que rigoureusement incomparables — qui se sont produits aux Championnats internationaux de Lindy Hop : une prise de position de l'organisation vis-à-vis d'une performance de danse, et un panel de discussion inclus dans la programmation. Les principes culturels et sociopolitiques exprimés par les panélistes permettront d'introduire certaines des discussions (et des enjeux contemporains intrinsèques) qui ont accompagné la transformation du modèle pédagogique de l'école *Cat's Corner*. On divisera les préceptes du «Great Swing 1 Experiment» (GS1E) en trois points : (2) la présentation de certains aspects saillants abordés lors des trois ateliers annuels de formations des enseignants (3) la reconstitution continue d'une histoire orale de la danse comme fondement de la tradition ; (4) la description synthétique du modèle précédent la réforme de l'éducation survenue entre la fin de l'année 2013 et le début de 2014, suivie de la présentation du curriculum du «Great Swing 1 Experiment». Ce curriculum ne constituant qu'une étape dans le chaînon d'une formation continue, il sera suivi d'une introduction aux projets d'application futurs. On pourra considérer cette synthèse comme un document de travail en cours, et une tentative de formalisation expérientielle d'une éducation basée sur la danse Jazz, à partir du point de vue d'une participation et d'une pratique d'enseignement collectif dans la sous-culture contemporaine du Lindy Hop. Cette recherche empirique devra être ultérieurement complétée par l'analyse et le développement de celle-ci à la lumière de la littérature critique et théorique antiraciste et contre-hégémonique de l'éducation pour s'intégrer davantage dans les questions d'équité et de justice sociale. On pensera notamment à l'ouvrage de bell hooks *Teaching to Transgress : Education as the Practice of Freedom* (hooks, 1994), à des manuels de développement pédagogique pandisciplinaire basé sur une tradition de culture populaire urbaine comme celui de Marc Lamont Hill et Emery Petchauer *Schooling Hip-Hop : Expanding Hip-Hop Based Education Across the Curriculum* (Hill et Petchauer, 2013), ou à la recherche doctorale récente (2016) de La Teesa Lanéa Ayo Walker sur la décolonisation du savoir sur la danse à l'université : *Towards Intercultural Engaged Pedagogy: Revisioning Curricula in University Dance Studies from a Black Dance Aesthetics Approach* (Walker, 2016).

## 8.2 Enseignement selon des normes d'instructeurs professionnels

Society creates the dance, and it is to society that we must turn to understand it. (Spencer, 1985 : 38)

### 8.2.1 Du rejet du politique

L'enseignement de la danse, sa transmission culturelle et esthétique, est informé par un contexte sociopolitique plus large qu'il est toujours nécessaire de prendre en compte. L'élite professionnelle de la danse, dans sa notoriété et son autorité subséquente, est tout aussi sujette à son existence « dans le monde », pour ainsi dire, et vectrice d'idéologies et d'autorité inscrites dans un climat sociopolitique national, transnational et métanational (« l'Occident »). Comme on a pu le voir sur l'ensemble de cette recherche, ces idéologies informent le rapport des danseurs à la danse — dans son expression collective et son exploitation sous-culturelle — aux relations de classe, aux normes sociales, au genre, à la condition des femmes, des minorités ethniques et religieuses, à l'économie, à la formation d'un certain éthos humain situé. Dans la construction identitaire contemporaine de la danse — que l'on se limite à une population ayant reconnu le consensus des origines harlemites du Lindy Hop ou non —, la « bonté humaniste » des danseurs est prise pour une donnée acquise<sup>319</sup>. Les messages de joie et

---

<sup>319</sup> Le film *Swing Kids* (Thomas CARTER. *Swing Kids*, États-Unis, Buena Vista Pictures, 112 min, 1993.) a été une source d'identification importante des danseurs blancs contemporains aux valeurs progressistes de liberté, d'égalité et de défense des droits humains dans leur participation affective à la danse. Peignant le portrait d'une jeunesse hambourgeoise insouciant et passionnée de culture américaine, résistant l'intégration dans la jeunesse hitlérienne, le film a facilité l'appropriation d'un contexte culturel accessible. Cet exemple cinématographique n'est pas anodin, car son récit représente un point de vue et une morale situés depuis un groupe d'amis composé principalement d'hommes blancs, allemands, en conflit entre la raison nationale du nazisme (le mal diabolisé par excellence) et son incohérence face à leur amour du Jazz (les conséquences néanmoins dramatiques impliquent la dénonciation d'un parent par son propre fils, le suicide d'un des garçons et l'incarcération d'un autre). Le swing (tzigane de Django Reinhardt, juif de Benny Goodman, noir de Count Basie, considéré comme *Entartete Musik*, décadent et anti-aryen par le régime nazi (Les BACK. « Nazism and the Call of the Jitterbug », dans Thomas (dir.), *Dance in the City*, New York, St. Martin's Press, 1997, p. 176.)), sa musique et sa danse, y incarne la liberté hédoniste, individuelle et « universelle » dans un contexte de surveillance, de contrôle et de discipline sociale exacerbés. Toutefois, la critique sociale du film reste sensiblement dualiste. Naturellement, le personnage qui choisit de s'intégrer au mouvement nazi arrête de danser. Or comme le montre la recherche historique de Les Back, la réalité historique a été beaucoup plus ambivalente. La majorité des danseurs et chorégraphes de danse allemands, incluant des artistes modernistes, ont été nombreux à collaborer avec le régime malgré certaines réticences et contradictions idéologiques avec leur approche (ex : Rudolph Laban, Mary Wigman). De même, de nombreux SS étaient amateurs de musique swing. Du côté des Alliés américains, le Jazz était approprié dans une

de rassemblement sans frontière sont innombrables. Un site web de danseurs passionnés affiche en première page : « My goal in life is to promote world peace by spreading the love of Lindy Hop. » (McMains et Robinson, 2002 : 89). Or, dans un contexte de globalisation et de mobilité, les occurrences locales, transnationales et ordinaires (apolitique) de *blackface*, de *fatsuit* ou de représentations chorégraphiques colonialistes font peu de vague et s'assimilent généralement à la rhétorique nationale des pays concernés.

Un couple de danseurs français — investi aussi, en l'occurrence, dans le développement de la scène québécoise — a été au centre d'une controverse importante au sein de la scène internationale de Lindy Hop en 2014, en introduisant le signe de la « Quenelle » à plusieurs reprises dans une performance aux Championnats internationaux de Lindy Hop. La « Quenelle » — un geste attribué à l'humoriste français Dieudonné M'Bala M'Bala et mobilisé en France dans plusieurs actions *anti-establishment*, mais aussi antisémites et néonazis — avait été utilisée dans le cadre d'un défi amical, lancé par un proche du couple mère-fils. Cet événement a représenté la prise de position institutionnelle la plus visible de mon terrain, lorsque le ILHC a retiré la vidéo officielle de la performance — qui avait alors reçu le premier prix de la compétition « Pro/Am »<sup>320</sup>. Les directrices de l'événement publient alors le communiqué suivant :

As event directors, we feel we have a responsibility to both our staff and attendees to create a safe place for people to dance. After receiving many complaints and concerns surrounding the use of a « Quenelle » gesture in the Mauvais's Pro-Am routine, ILHC decided to remove the video. Although the participants have stated that the use of the gesture was not meant in an offensive way and was more a political statement, we felt the video can relay another message. We don't want ILHC to be a place where racism, sexism or intolerance are taken lightly, even if it is the result of a misunderstanding. William and Irene's 1st placement still stands. (Gilkenson, Morales et Sykes, 2014)

---

rhétorique de liberté et de démocratie qui faisait peu de révérence à la justice raciale. L'orchestre ségrégué de Glenn Miller était représenté comme l'idéal de justice américain, alors que dans certains camps militaires, les soldats noirs recevaient parfois moins de faveurs que leurs prisonniers nazis (ibid., p. 192.). La critique nationale blanche (des « alliés », comme des « nazis ») a servi (et sert encore) à justifier et consolider son propre *statu quo* et sa propre norme majoritaire, sans déstabilisation de l'ordre hégémonique, ni véritable transformation sociale.

<sup>320</sup> Il s'agit d'une division qui réunit un danseur « professionnel » et un danseur « amateur ».

Cette décision a fait l'objet de nombreuses polémiques, et a eu un effet non négligeable sur la carrière professionnelle des danseurs concernés<sup>321</sup>, dans une indifférence toutefois relative dans le milieu québécois. Mise à part l'anecdote particulière de cet événement, ce sont les termes employés dans la justification de cette performance qui nous intéressent ici. En effet, l'un des deux danseurs intervient en commentaire au communiqué d'un forum populaire de danseurs de Swing : « i think that this is really sad. Take off a video from YouTube especially when its a swing routine with no political thoughts behind except the joy of sharing our passion. » (William Mauvais, commentaire 27/08/2014, (Panganiban, 2014)). Les notions de « joie », de « passion » et de « Swing » sont mobilisées avec autant d'équivalence et de raisons pour invalider la symbolique sociale et politique de la chorégraphie. Elles transcendent le sens de tout autre texte. Le retrait de la vidéo privée de l'organisation de ILHC, accusé de « censure », est le centre des revendications, dans le primat du droit à la promotion médiatique. La conscience de la danse devient tautologique, la joie son contenu et sa norme. La liberté vaut pour elle-même, sans considération contextuelle que l'expérience même. L'individu est superflu, affranchi de sa responsabilité, et isolé de son rapport au monde<sup>322</sup>.

Toutefois, l'expression du danseur William Mauvais<sup>323</sup> est particulièrement pertinente dans le contexte culturel actuel. « La joie de partager sa passion » est sans doute la politique socio-économique la plus importante de la culture contemporaine de la danse, et peut prendre plusieurs significations. Le travail « citoyen » est investi dans la fondation d'écoles et de « communautés de danse », orienté dans un intérêt personnel (avoir avec qui danser), communautaire (avoir un lieu de socialisation) ou économique (fonder une entreprise), et par

---

<sup>321</sup> La direction du ILHC est également intervenue en 2016 pour informer une troupe suédoise du caractère raciste des paroles de leur musique, et éditer la vidéo officielle de leur performance. En description à la vidéo, il est écrit : « DISCLAIMER: The audio in this video has been edited to remove a racially insensitive word. » (« ILHC 2016 - Team - Team Sweden (Sweden) » *The International Lindy Hop Championships*, mis à jour le 07/09/2016, < <https://www.youtube.com/watch?v=V8-mFCYJfIc> >, consulté le 20/02/2017.).

<sup>322</sup> Cet exemple est sans compter l'ampleur des discussions sur le système patriarcal et la culture du viol observables dans la scène de danse. De nombreux cas de violence symbolique, d'inégalité professionnelle et d'accès aux ressources économiques, de coutumes langagières ordinaires (entre les danseurs, dans la salle de classe et dans les discours publics) et de façon plus traumatique, dans les abus et agressions sexuels, se sont rendus visibles au fil des années, impliquant des instructeurs internationaux.

<sup>323</sup> William Mauvais est un danseur, enseignant et compétiteur français. D'abord investi dans la scène de Boogie-woogie depuis l'âge de 14 ans, il intègre celle du Lindy Hop en 2011 et est rapidement propulsé dans son activité professionnelle. Il est membre d'une troupe de performance influente, les *Ninjammerz*.

prosélytisme culturel (partager sa passion ou augmenter sa clientèle). Les sujets de discussion fréquents concernent la promotion de la danse, le ratio homme/femme, l'intégration de différentes classes d'âge, l'attraction des jeunes, la rétention des nouveaux danseurs, des bons danseurs et des hommes, le développement d'un curriculum d'enseignement, les méthodes et stratégies d'enseignement, l'enseignement des classes de niveau débutant, l'enseignement de différents niveaux de cours, l'implication d'orchestres de musique, ou encore la transmission de « valeurs » culturelles<sup>324</sup>. La « joie et la passion pour le Swing » engendrent une abondance d'accomplissements qui ont une valeur politique (ou politiquement apolitique) non négligeable.

### **8.2.2 Transmettre « la joie et la passion pour le Swing » : Une éthique inhibée**

Dans un panel de discussion publique à ILHC en 2012 (Kihara et al., 24/08/2012), plusieurs instructeurs américains ont été invités à partager leurs réflexions sur le futur du Lindy Hop. L'enseignement étant leur principale activité, ces points de vue donnent aussi un aperçu de leurs priorités dans la salle de classe. Leurs réflexions se sont principalement établies sur les valeurs suivantes :

- La conscience d'un contexte sociétal, le rapport humain (communication, lien social, contact physique) : « in our very technological society (...) connect through touch, and through music, and through movement, and touching in an appropriate way (...) more and more this kind of thing that we are doing right now is so important » (Ramona

---

<sup>324</sup> Exemples compilés à partir de l'archivage de plusieurs panels de discussion, groupes de réflexion pédagogique, conversations sur des groupes Facebook spécialisés.



Staffeld<sup>325</sup>) ; « I love teaching and I love communicating what I love to do. » (Nick Williams<sup>326</sup>) ; « I feel like it brings out really good in people. » (Skye Humphries<sup>327</sup>) ;

- L'activité culturelle et le plaisir : « They said, « Hey you should come to Glen Echo (...) there's a big swing dance, and you can learn to dance and it's super fun! » And we went, there were 900 people in the room dancing, there was a Big Band playing in this gorgeous ballroom... » (Nina Gilkenson)<sup>328</sup>, « It's the coolest thing I've ever done. » (Skye Humphries) ;
- La continuité historique : « I definitely try to make Lindy Hop and understand it, what it was, so when I build anything off of that, hopefully I can keep that base. » (Nick Williams), « The difficulty is remembering that we are just a layer, a generation, in a lot of generations. We do have a bit of a responsibility from the fact that we get handed all of this, this great dance and this great music. » (Skye Humphries) ;
- La production et création culturelle au potentiel novateur : « one of the great thing about Lindy Hop is that it belongs to all of us, all of us that are in the room doing it, or all of us that call ourselves Lindy Hoppers, we do get to create it every time we go out and dance » (Skye Humphries) ;

---

<sup>325</sup> Ramona Staffeld est une danseuse, enseignante, compétitrice américaine et résidente australienne. Elle a commencé le Lindy Hop en 1997 alors qu'elle avait 14 ans, et a été rapidement propulsée dans son enseignement (elle a été une des premières enseignantes de Skye Humphries). Elle a été membre des troupes de performance les plus influentes de la génération contemporaine, les *Minnie's Moochers* et les *Silver Shadows*. Elle est formée dans de nombreux styles de danse et se réclame de l'enseignement de Frankie Manning qu'elle a eu l'occasion d'assister durant plusieurs ateliers.

<sup>326</sup> Nick Williams est un danseur, enseignant, compétiteur et chorégraphe américain qui découvre le Lindy Hop en 1998 à l'Université de Los Angeles. Il a étudié le Lindy Hop, le Balboa et le Collegiate Shag auprès des Anciens de la Californie. Il est aussi actif dans l'économie du divertissement de la côte ouest américaine (émissions de télévision, clips musicaux...)

<sup>327</sup> Skye Humphries est un danseur, enseignant et compétiteur américain. Il commence à danser en 1996, entraîné par sa mère qui en était une fervente amatrice. Il est un membre fondateur des troupes les plus influentes de sa génération, les *Minnie's Moochers*, *Mad Dog* et les *Silver Shadows*. Après une scolarité dans une école alternative de Ithaca, il entreprend une formation en études américaines et écrira un mémoire de Master sur la danse : Skye E. HUMPHRIES. *Progressive Era Progressions : Dancing and Parading in a Modern Imperial Age*, Mémoire de M.A., George Washington University, 2007.

<sup>328</sup> Nina Gilkenson est une danseuse, enseignante et organisatrice américaine. Elle rencontre le Lindy Hop en 1997 à l'âge de 13 ans. Membre des *Silver Shadows*, elle est aussi l'une des organisatrices du *International Lindy Hop Championships*, fondés en 2008. Elle a aussi été impliquée dans la fondation du *Mobtown Ballroom* de Baltimore.

- La créativité collective : « contribute to what everybody's doing » (Skye Humphries, ILHC, 2012), « the shared experience. I can't do without you, you can't do without me » (Ramona Staffeld), « this feeling of dancing with someone, and communicating is really clearly something really special that we're all here for » (Skye Humphries) ;
- La recherche d'identité individuelle : « I wanna be myself when I do these steps as much as possible. It's hard to do. And that brings to life. » (Ramona Staffeld) ; « It's not codified and you can really have your individual voice if we keep that. » (Nick Williams) ;
- La responsabilité collective : « Make sure that we all remember that every single one of you, anybody that dances (...) you have an equal part in the scene as everybody else. (...) Without each other, none of this makes sense. » (Nina Gilkenson) ; « the way that this scene and this dance encourage people to have this kind of volunteer spirit. » (Skye Humphries).

Sur mon terrain, ces différents enjeux ont fait partie des lignes vectrices dominantes de ma pratique et de mes observations participantes de la danse, de son apprentissage et de son enseignement. Quelques mobilisations individuelles et collectives ont permis ponctuellement d'utiliser la danse comme outil d'engagement et d'amélioration sociale, en particulier auprès des enfants<sup>329</sup>. Des initiatives de conscience sociale et de solidarité collective ont pu

---

<sup>329</sup> Sur le moyen-long terme, les mobilisations individuelles et collectives les plus visibles, répandues et rassembleuses concernent l'enseignement de la danse aux enfants et aux adolescents, qui investissent parfois les terrains d'une implication sociale dans des milieux défavorisés. Outre le programme pour enfants et adolescents au *Herräng Dance Camp* mentionné dans le chapitre 4, les championnats internationaux de Lindy Hop (ILHC), dirigés en partie par Tena Morales, ont également mis en place un programme pour les jeunes avec une orientation sociale, en collaboration avec la Fondation Frankie Manning. Depuis ses débuts en 2011, ce programme met un point d'honneur à encourager et mettre en valeur la participation de jeunes issus de milieux défavorisés : « Our goal at ILHC is to provide all youth the opportunity to learn Lindy Hop regardless of their financial, social or economic situation. Youth from disadvantaged areas and/or extremely economically challenged have the opportunity to be sponsored under our Youth Program. ILHC and the Frankie Manning Foundation have committed funds to off-set expenses for weekend passes, hotel rooms, meals, transportation, etc. These funds are extremely limited and need-based appointed. » « Youth Program » *The International Lindy Hop Championships*, < <http://www.ilhc.com/youth-program/> >, consulté le 19/02/2017. Toute une section du festival de 4 jours est dédiée à la formation et à l'entraînement des enfants et adolescents, encadrés par un groupe de plusieurs professionnels bénévoles, qui mènera au point culminant de la fin de semaine, stratégiquement placé dans le programme des compétitions, pour rassembler l'ensemble des participants à l'heure de la division « junior ». D'autres initiatives, financées par des organismes publics ou des donations privées, ont vu le jour, dont le *Cleveland Junior Jitterbugs* de Cleveland, Ohio (depuis 2008), dirigé par une instructrice de renommée

s'observer à plusieurs reprises sur la durée de ma recherche, qui incluent des levées de fond pour venir en aide à des cas d'urgence, liés à la difficulté d'accès aux régimes d'assurance maladie de certains membres importants de la communauté de danse américaine : les frais de santé de la mère d'une professionnelle de la danse (anévrisme cérébral, 2010), de Mable Lee (hanche et épaule cassées après une chute lors d'un festival de danse en Corée, 2014), du fils de Frankie Manning, Chazz Young (embolie pulmonaire, 2016), et aux frais d'enterrement de Dawn Hampton (2016). En Amérique du Nord, le soutien inconditionnel aux victimes d'agressions sexuelles au sein de la scène de danse, depuis la première accusation publique d'un des instructeurs les plus réputés de la scène internationale en janvier 2015 (Steven Mitchell)<sup>330</sup>, et à nouveau en 2016-2017 (Max Pitruzzella)<sup>331</sup>, a été exemplaire sur les réseaux

---

internationale, Valerie Salstrom. Il a lieu dans une école primaire dont les familles, majoritairement multiethniques, vivent dans des conditions économiques précaires (plusieurs vivent sous le seuil de la pauvreté). Le besoin de nourriture, d'activités et d'encadrement après-scolaires y est particulièrement important. Salstrom décrit le programme comme un moyen de former les jeunes à la citoyenneté, au respect des uns et des autres et à la vie en communauté par la danse (Valerie SALSTROM. « The Cleveland Junior Jitterbugs » 2008, *The Cleveland Junior Jitterbugs*, < <http://www.juniorjitterbugs.org> >, consulté le 19/02/2017, « Youth Programs – Interview with Valerie Salstrom or the Junior Jitterbugs in Cleveland, OH » 2015b, *Frankie Manning Foundation*, mis à jour le 17/03/2015, < <http://www.frankiemanningfoundation.org/youth-programs-interview-with-valarie-salstrom-of-the-junior-jitterbugs-in-cleveland-oh/> >, consulté le 19/02/2017.). Les initiatives de Morales et de Salstrom introduisent les jeunes d'une diversité de milieux à la danse, à partir de leur propre lieu, de leurs propres nécessités. L'ambition première de ces projets est de leur offrir un refuge, une activité et un épanouissement centré sur chaque participant pris dans leur unicité (activité après-scolaire, nourriture, plateforme d'expression, accès à un encadrement artistique et culturel professionnel et opportunité de participation à un festival prestigieux au cœur de la communauté culturelle). À Montréal, un projet pilote similaire a été initié en 2013 par une danseuse (Roxanne Lemay) dans l'école secondaire Henri-Bourassa du quartier multiethnique de Montréal-Nord — l'un des arrondissements les plus précaires de Montréal — où elle travaille en tant qu'enseignante. Cependant, il a dû prendre fin au bout d'un an par manque d'effectif enseignant et de moyen financier. Les ateliers « Midi Swing » avaient lieu les mardis de 11 h 15-12h30. Projet mené en collaboration avec Geneviève Saint-Laurent. Cette initiative était directement inspirée de l'histoire socioculturelle de la danse et du *Savoy Ballroom*, et avait pour ambition de faire connaître le Lindy Hop auprès des jeunes défavorisés pour « retourner là où le swing a commencé, au cœur de la communauté, auprès des jeunes, auprès de tous. » (Roxanne LEMAY et Geneviève SAINT-LAURENT. « Lindyhop tes jeunes, Lindy Hop Mtl-Nord!!! » mis à jour le 26/11/2013, < <https://www.facebook.com/notes/gen-st-lo/Lindyhop-tes-jeunes-Lindy-hop-mtl-nord-/10151899892923113> >, consulté le 19/02/2017.).

<sup>330</sup> Voir article paru dans *Vice Sports* : Aaron GORDON. « How Swing Dancing Faced Its Sexual Assault Scandal » 2016, *Vice Sports*, mis à jour le 14/09/2016, < [https://sports.vice.com/en\\_us/article/how-swing-dancing-faced-its-sexual-assault-scandal](https://sports.vice.com/en_us/article/how-swing-dancing-faced-its-sexual-assault-scandal) >, consulté le 20/05/2017. Voir aussi l'article du blog de Jeff Liu-Leyco relatant le calendrier de l'événement : Jeff LIU-LEYCO. « On Steven Mitchell ... » 2015, *jeffliuleyco (blog)*, mis à jour le 01/02/2015, < <http://jeffliuleyco.com/blog/2015/1/27/on-steven-mitchell-> >, consulté le 02/02/2015.

<sup>331</sup> Max Pitruzzella est un danseur français, enseignant et compétiteur, membre fondateur de la troupe des *Ninjammerz*. Il a vécu plusieurs années à Montréal (2006-2011) où il a consolidé sa carrière professionnelle internationale. Voir l'article du blog de *Yehoodi* : Rik « rikomatic » PANGANIBAN. « Max Pitruzzella Accused of Sexual Assault by 5 Women » 2017, *Yehoodi*, mis à jour le 19/01/2017, < <http://www.yehoodi.com/blog/2017/4/18/max-pitruzzella-accused-of-sexual-assault-by-5-women> >, consulté le

sociaux. Ces révélations ont été suivies d'une implication non négligeable de membres actifs des scènes de danse, dans les écoles, associations et festivals, pour mettre en place une structure de soutien et instaurer des garde-fous.

Toutefois, comme on peut le constater dans les thèmes abordés par ce panel de certaines des personnalités les plus influentes de la scène internationale (représentatifs de tout autre panel auquel j'ai pu assister au cours de mon terrain de recherche), les propos tenus restent inlassablement contrôlés, disciplinés. La conscience collective peut être sollicitée sur des questions d'égalité, d'inclusion et d'éthique de la relation par la danse. Une réflexion, en particulier, articulée lors de ce panel de discussion a capté mon attention, et semble toucher un aspect critique important face à la responsabilité collective de ce « partage passionné » et de l'usage des médias de masse comme outil de transmission. Skye Humphries, l'un des danseurs les plus respectés de sa génération, formule avec nuances la problématique de la recréation de la danse — en quelque sorte, de la « reproductibilité technique » et massive de son image — et les conséquences sur le rapport des danseurs à l'histoire. Il se positionne sur la place prise par les sites de diffusion audiovisuelle tel YouTube pour discuter de leur impact sur la construction, la diffusion et la production des connaissances historiques et incorporées de la danse. L'accès facilité et immédiat aux vidéos des danseurs de l'époque tend selon lui à faire équivaloir des pas de danse issus de processus de création collective incomparables. L'impératif capitaliste de production (devenir un « bon » danseur, gagner des compétitions, obtenir un statut social...) somme de considérer l'apparence de la danse aux dépens de la maturation et de la construction de l'artiste en tant que sujet formé et mû par une quête d'expression au sein d'une communauté spécifique. L'usage actuel des images de l'histoire questionne la possibilité d'une continuité culturelle légitime, par une répétition de l'image à la chaîne :

I felt like there's a slight tendency to put the things that people make up nowadays next to what people have made up in the past, kind of the sort of canon of Lindy Hop moves. I think to me that's a bit more the boner of the YouTube thing. We tend to watch clips from

---

20/05/2017. ; et l'émission audiovisuelle « Swing Nation » produite par *Yehoodi* : Manu « Spuds » SMITH. « SwingNation #81 : Latest Sexual Assault Issue » 2017, *Yehoodi*, mis à jour le 14/02/2017, < <http://www.yehoodi.com/swingnation/2017/2/14/irs2xh980tfpeuerb6sdn0ywbvvcfj?rq=Steven%20Mitchell> >, consulté le 20/05/2017.

today alongside clips from back in the day and sort of put them on the same foot. I feel like there is very little that any of us in the modern scene have come up with that really stands alongside those clips or the sort of group of moves and dance basically that has been handed down to us. I think we tend to forget about those clips and about the steps that we've been passed down that those were developed by a lot of people over a long period of time, they've been sort of tested and perfected a little bit, and I think that's really the legacy of this dance. (...) We get kind of a feeling without maybe meaning to, that these things are equivalent. It doesn't develop our taste maybe as good as we could. I think we could do a little bit better training our eyes and really see the difference in quality (...) When I started there was a really clear feeling that this dance was something very special and very amazing. (...) And that all of us in the scene we were trying to figure out any piece of that or just get close to that, trying to get connected. (...) It feels like YouTube in some ways tends to equalize. You can watch *Hellzapoppin* and you can watch a video from ILHC. (...) I think there needs to be a little bit more humility in making up things that we create today. (...) We haven't done anything that lives up to the things that we've been passed on. (...) When I started that was a strong concern of people. (Skye Humphries, (Kihara et al., 24/08/2012))

Cette question n'est évidemment pas spécifique au Lindy Hop, et se discute dans de nombreux cercles de danses sociales et populaires contemporaines, notamment dans les communautés de danses urbaines. La communication accélérée est au centre des préoccupations pédagogiques et de la transmission socioculturelle et intergénérationnelle, dans la crainte de perdre les nuances d'une politique culturelle.

Cependant, l'attitude de diplomatie universaliste des relations humaines comme condition de préservation de la « joie » dans les différentes démarches d'intégration, d'hospitalité et de construction de « communautés de danse » dans les écoles, les cours de danse, les festivals, les stages, les panels de discussion publics a, de mon point de vue, profondément négligé le potentiel de contestation sociale contenu dans la danse et dans sa tradition depuis sa création. On retrouve cette attitude dans le discours prudent des instructeurs invités dans ce panel et dans la grande majorité des contextes de rassemblement collectif que j'ai observée tout au long de ma recherche. Cet universalisme plat de la différence (ou de « l'inclusion » communautaire) constitue précisément la critique du « bonheur » normatif de Ahmed :

Diversity is often used as shorthand for inclusion, as the « happy point » of intersectionality, a point where lines meet. When intersectionality becomes a « happy point, » the feminist of color critique is obscured. All differences matter under this view. (Ahmed, 2012 : 14)

## **8.3 Les ateliers annuels de formation des enseignants à *Cat's Corner***

### **8.3.1 Des formations sur la responsabilité collective**

La scène internationale de Lindy Hop, de danses Jazz ou Swing, s'est constituée dans un va-et-vient entre une économie culturelle mainstream et des initiatives individuelles. La connaissance de la danse, de sa culture et de son contexte original s'est construite et raffinée de façon relativement organique, au fur et à mesure du temps et des générations. Cependant, une grande partie des enseignants, éducateurs et autres membres influents de la scène globale (compétiteurs, organisateurs, etc.) se sont formés principalement et quasi exclusivement auprès des professionnels contemporains de la danse, par la pratique de la danse et la consommation massive de matériel audiovisuel disponible (anciens et surtout contemporains). Ainsi, le rôle d'enseignant s'est de plus en plus révélé comme une position d'autorité et d'influence majeure de l'évolution contemporaine de la danse, à partir d'une connaissance relative, fragmentaire pour ne pas dire insuffisante, de la tradition de la danse. Pour la première fois sur ce terrain, cette demande de réflexivité, et le constat du manque d'éducation des personnalités influentes de la sous-culture, a été publiquement exprimée sur un forum populaire par la danseuse LaTasha Barnes dans un podcast publié en mars 2017, affirmant la responsabilité inhérente à toute représentation (intentionnelle ou de fait) de la danse :

You chose not to know anything further than what you've received. You make the choice not to make additional education. But if you're also in that choosing to host an event, or have a party, or attempt to educate someone on this thing that you half know yourself, that's intentional. You're choosing to represent yourself as an authority or a person of influence in a thing that you haven't fully understood yourself. (Barnes et Swift, 2017)

La démarche de décolonisation de l'enseignement des danses Jazz à *Cat's Corner* s'est entreprise à partir d'une intuition similaire, et une urgence personnelle ressentie après mes séjours au HDC en 2011 et 2012, sans doute liée à la prise de conscience de la finitude humaine, et donc de la génération des Anciens du *Savoy Ballroom* et de leur savoir « vécu ». Le projet de réforme a commencé par la résidence de Lennart Westerlund en 2013, dans l'intention d'étudier l'approche d'un homme ayant passé plus d'une trentaine d'années à étudier les danses de l'*entertainment* africain-américain de l'âge d'or du Jazz et du Swing, et

ce exclusivement auprès des Anciens et des archives audiovisuelles<sup>332</sup>. Cette formation s'est poursuivie avec deux autres invités, Angela Andrew (2014) et Nathan Bugh (2015)<sup>333</sup>, qui ont apporté leur éclairage personnel et singulier sur leur rapport culturel et politique aux Anciens, à la tradition, à l'histoire et à la modernité politique de cette participation à la danse. Le choix<sup>334</sup> de ceux que j'appellerai des « passeurs de frontières » a été motivé par une volonté de dialogue avec des personnalités de la sous-culture, investies dans une multiplicité de démarches de traduction historique, intergénérationnelle et transculturelle.

### 8.3.2 Une requête de réflexivité située du privilège

Si la visite de Westerlund a surtout pu consolider des moyens de mettre en pratique certains aspects fondamentaux de la danse dans son enseignement formel (son expérience sensible, expressive et improvisationnelle, sa qualité rythmique, son caractère à la fois distinct et indéterminé), Andrew et Bugh ont tous deux permis d'engager un dialogue réflexif, non sur la nature de la danse — son langage, ses méthodes, son esthétique —, mais sur les conditions politiques, économiques et sociales de notre participation à sa culture. Dans une tentative de dépassement de l'effet de mode et de la consommation mondaine de la culture, les ateliers de Andrew se sont organisés autour de quatre thèmes principaux : l'appropriation culturelle, le concept anka de *Sankofa*, la représentation culturelle et la transmission de valeurs civiques et

---

<sup>332</sup> Ce choix est toutefois resté un conflit personnel interne, dans la conviction qu'une transmission directe depuis les sources du savoir (les Anciens) aurait été plus juste, mais peut-être plus laborieuse dans le contexte d'une éducation collective du personnel enseignant d'une école de danse. Une représentation qui relève d'un ensemble problématique de biais et de présupposés culturels que je n'ai pas encore réussi à dépasser, et qui constitue aussi la problématique de la « restitution » de l'histoire fabriquée et appropriée par une chaîne d'intermédiaires. Les raisons en sont multiples : la crainte de ne pas être à la hauteur de cet accompagnement en tant qu'organisatrice, la méconnaissance d'un anglais régional et générationnel constaté lors des diverses conférences et lors d'une entrevue avec Sugar Sullivan et Barbara Billups au HDC (2011), l'inhibition, l'inexpérience... Ma seule opportunité de converser avec Frankie Manning lors d'un festival de danse à Paris en 2008 a été manquée par ce même embarras. Mon interaction avec les Anciens au cours de cette recherche a été déplorablement amputée par cette timidité et modestie, sinon lors d'opportunités ponctuelles et d'une familiarisation développée graduellement, notamment avec Ethel Bruneau et Dawn Hampton. Ma démarche personnelle s'est donc complétée par une attention accrue portée sur les témoignages publics des Anciens au HDC, lors de toute autre occasion de rencontre (autres festivals de danse, au club *Swing 46* de New York), et dans la littérature disponible. Cette attention a permis notamment de contextualiser et de compléter la traduction, par le chemin inverse.

<sup>333</sup> Par pur hasard ou non, Andrew et Bugh ont tous deux eu pour mentor Ryan Francois cité plus tôt, membre des *Jiving Lindy Hoppers* britanniques, élève de Mama Lou Parks et des anciens danseurs de la troupe des *Whitey's Lindy Hoppers*, Frankie Manning et Pepsi Bethel.

<sup>334</sup> Ces choix ont été principalement opérés par mon initiative.

morales. Les principales questions posées ont été de l'ordre de la responsabilité et de la conscientisation individuelle de toute personne occupant une position d'autorité dans la production de connaissance de la danse (l'enseignant, l'organisateur de festival, et autre leader d'opinion) : comment nous identifions-nous à la danse ? Qu'offrons-nous aux étudiants et que pensons-nous leur offrir ? Qu'attendons-nous de nous-mêmes et que permettons-nous aux étudiants de découvrir par eux-mêmes ? Comment définissons-nous la danse et quelles images projetons-nous au public général ? Quelles valeurs faisons-nous émerger de la pratique de la danse et quel usage en faisons-nous ? L'un des ateliers a porté sur l'analyse critique et appliquée de prospectus publicitaires pour des festivals ou des soirées de danse, les divers modes de représentation des danses Jazz et les potentielles implications politiques (et racialisées) sous-jacentes. Cette analyse s'est poursuivie par son application dans le contexte du cours de danse. Considérant les origines des danses Jazz, Andrew a orienté la discussion afin de faire ressortir différents rapports politiques au monde des participants de la formation, et d'explorer des moyens d'intégrer ces considérations dans l'éducation du Lindy Hop.

### **8.3.3 Une critique du système culturel**

Le dilemme éthique de l'appropriation culturelle a également été présenté dans l'atelier de Bugh. Attentif à l'héritage des Anciens, son parcours relativement conventionnel dans les différentes étapes de découverte, de fascination, d'étude méticuleuse des archives audiovisuelles, a toutefois rencontré de nombreuses critiques. Sa danse est accusée de ne pas correspondre aux standards de la définition normative du Lindy Hop et suspectée de provenir d'influences externes et « impures » aux canons supposés des danses Jazz alors que celles-ci ont constitué sa principale expérience de la danse depuis l'âge de 15 ans. Homme, blanc, américain, bien qu'il jouisse d'une renommée professionnelle acquise, son approche éducative, philosophique et artistique reste relativement hétérodoxe et marquée par cette expérience de marginalisation. À ma demande, ses ateliers avaient principalement porté sur l'étude théorique et appliquée de la musique Swing pour danseurs, mais un de ses ateliers s'est également dédié à la réflexion critique, analytique et introspective sur l'institutionnalisation de la danse : ses prétentions normatives de vérité et la multiplicité des régimes de vérité sur ce qui est considéré comme « bon » et « beau » selon les contextes, les fonctions sociales, les ambitions et les motivations socialement situées (danseur professionnel/danseur amateur ;



réussite compétitive/pulsion créative ; compétence transdisciplinaire (fiabilité, ponctualité, préparation...)/compétences spécialisées constituée au sein de la sous-culture...). À partir de cette loupe analytique, il constate le peu d'intérêt général porté par les participants de la sous-culture à la danse des Anciens (il mentionne notamment Etta Dixon citée plus tôt dans le chapitre 6), et l'absence de ces derniers dans le circuit de l'enseignement de la danse. Ses remarques ont invité les membres de son auditoire à se questionner sur leur propre rapport au système de référence dominant et sur leur volonté de participation à ses codes institués. Sans proposer de modalité de transformation culturelle et sociale, le point de vue de Bugh a permis de mettre en évidence l'imbrication de divers systèmes de signification parfois contradictoires, les entraves institutionnelles à l'innovation, à l'individualité et à la pluralité des approches créatives au sein de la scène sous-culturelle, mais aussi la possibilité d'agir à travers ces systèmes de sujétion artistique par une démarche d'autonomisation et de subtiles réorientations pédagogiques expérimentales et anticonformistes.

## **8.4 Une tradition informée par le témoignage des Anciens : Un curriculum d'histoire orale**

L'application de la réforme pédagogique de l'école a débuté immédiatement après la première formation avec Westerlund, et s'est poursuivie avec l'ambition de compléter continuellement cette disponibilité à l'histoire et au contexte d'émergence de la danse — ce qui lui a donné sens — pour lui donner une direction informée et l'inscrire dans son contexte actuel. À la suite de cette première résidence, l'idée d'un curriculum d'histoire orale m'a été partagée par un élève d'Ethel Bruneau, le danseur professionnel de Claquettes, Travis Knights<sup>335</sup>. Selon lui :

As Ethel reduces her teaching schedule, I feel a sense of connection/responsibility to the lessons that were handed down to her. Similar to what Dianne Walker<sup>336</sup> does. She exclusively teaches material from Leon Collins. Her teaching technique infuses storytelling from her direct experiences with her teacher and in show business.

---

<sup>335</sup> Travis Knights est un danseur de Claquettes montréalais, formé par Ethel Bruneau et aujourd'hui établi à Brampton, ON. Il produit un podcast appelé « Tap Love Tour » et une série audiovisuelle « The Interviews » pour diffuser la pensée et le travail de pionniers et de plus jeunes artistes de Claquettes.

<sup>336</sup> Dianne Walker est une danseuse, performeuse et enseignante de Claquettes américaine, directrice artistique à *TapDancin*. Elle a étudié auprès d'Anciens comme Leon Collins et Jimmy Slyde.

In writing you this, I suppose the distinction I want to draw on in an oral syllabus, is direct experience with the source of your knowledge and your interaction with the real world, with those lessons as your guide. Ethel's direct connection to Mary Bruce<sup>337</sup> and show bizness made me feel connected to the dance on a whole different level than just learning steps from an instructional booklet. Through Ethel, I feel directly connected to the history or story of tap dance itself. (...)

Scale can be a big deal. That's why I want to specialize with a focus on Ethel. It won't be pure, but the specific focus has the potential to connect, or act as a starting point for students to explore the larger Jazz dance diaspora. (Knights, 2016)

Aucun danseur ou enseignant de l'école *Cat's Corner* n'a eu le privilège d'apprendre de façon approfondie auprès des Anciens. Mais une étude rapprochée des propos tenus par ces derniers<sup>338</sup> dans les conférences publiques, ou par les dits « passeurs de frontières »<sup>339</sup> qui se sont formés à leur contact direct, permet de fondamentalement recentrer une histoire orale disponible et accessible à tous, mais aussi de contribuer à les rendre hypervisibles, en dissidence contre les règles de l'histoire hégémonique qui a continuellement effacé ou substitué les voix marginalisées<sup>340</sup>. Ce travail permet un accès relatif, mais non moins

---

<sup>337</sup> L'école de Mary Bruce, mentionnée dans le chapitre 6, a été une institution importante de l'enseignement des arts du spectacle à Harlem, en particulier aux enfants.

<sup>338</sup> Les Anciens qui constituent mon corps de recherche sont Frankie Manning, Norma Miller, Al Minns, Dawn Hampton, Sugar Sullivan, Sonny Allen et Ethel Bruneau.

<sup>339</sup> Les personnes qui constituent mon corpus de recherche sont Mura Dehn, Mickey Davidson, Margaret Batiuchok, Terry Monaghan, Robert Crease, Lennart Westerlund, Sylvia Sykes, Judy Pritchett, Angela Andrew, les *Harlem Hot Shots*, Nathan Bugh, Harri Heinilä, Malin Grahn, Heather Cornell et Travis Knights. Bien que certaines n'aient pas été directement référencées dans l'analyse, leurs propos ont néanmoins guidé l'orientation des choix de citations et des analyses.

<sup>340</sup> En plus des enregistrements existant grâce à des initiatives privées (en l'occurrence, ceux que j'ai pu récolter durant la durée de ma recherche), plusieurs témoignages ont été préservés grâce à la publication d'autobiographies, la production de documentaires et de nombreux enregistrements (de conférences, de cours, d'entrevues...) largement diffusés aujourd'hui sur les plateformes des réseaux sociaux (YouTube, Facebook, etc.). Au-delà des institutions officielles (*New York Public Library*, *Arthur Shomburg Center for Research in Black Culture*, *Institute of Jazz Studies at Rutgers University*...) le processus d'organisation du centenaire de Frankie Manning en 2014 a également permis d'identifier plusieurs autres centres d'archives (entre autres la *Frankie Manning Foundation*, le *Houston Swing Dance Society*, le *New York Swing Dance Society*, le *Herräng Dance Camp*...) et des individus isolés (Terry Monaghan, Robert Crease, Margaret Batiuchok, Lennart Westerlund, Harri Heinilä, Moncell Durden, Nathan Bugh, Mike Thibault...) possédant des collections personnelles. Plusieurs initiatives d'archivage de l'histoire orale ont également été créées au fil des années, (Kelly C. POTTER, Matt MENZER et Christian FROMMELT. « Voices of the Jazz Era Ballroom » 2014, *Jazz Era Voices*, < <http://www.Jazzeravoices.org> >, consulté le 11/05/2017, "The Preservatory Project"). Un projet en cours de réalisation, « Archive of American Vernacular Dance », fait présentement l'objet d'une résidence TED par un danseur professionnel de Claquettes, Andrew Nemr. Son objectif est de développer un outil numérique pour réunir une multiplicité d'archives et de sources diverses visant à rendre compte, à rendre accessible et à mettre en relation l'étendu des cultures américaines de traditions orales et leurs réseaux de connaissance : « The digital archive platform will acknowledge the unique contributions of all those currently carrying the oral tradition, including living legends, archivists and scholars, and the new generation of dancers currently making history. It will provide a unique reflection of the dynamic roles many have played to ensure the continuity of this

important, au langage des danses Jazz et aux « rapports au monde » vécus à travers lui. Il est aussi l'occasion de restituer le matériel audiovisuel disponible — mais souvent anonyme et massivement exploité (l'image et les formes esthétiques enregistrées) — dans le contexte de signification culturelle du vécu des individus (leur nom). En effet, dans la simplicité d'un enseignement scolaire aux enfants, Ethel Bruneau exige de tous ses jeunes de « connaître leur histoire » :

Every week, I give them homework to do. Not necessarily to write it. « Go home, read it. Or look at the internet, and come back and tell me who's somebody new. Somebody that you learned about that relates to tap dancing. » Because if you don't know what your history is, then you're not gonna be very good. If you wanted to teach it, you wouldn't be able to teach anybody else because you don't know your history. (Ethel Bruneau, (Westerlund, Bruneau et Thibault, 27/10/2013))

Dans l'effort d'en faire de même, j'organiserai ici une sélection (non exhaustive) de références pour présenter certaines des sources qui ont constitué la construction du curriculum du « Great Swing 1 Experiment »<sup>341</sup>. Cette sélection se divise en quatre domaines principaux identifiés dans les discours : la musique ; la relation de couple ; la danse sociale et sa dimension spirituelle et éthique. On verra que l'ensemble de ces catégories permet à nouveau d'approcher des rapports intersectionnels de genre, d'économie et de hiérarchie sociale et de politique (agentivité, autonomie, liberté...) *via* la description d'expériences vécues et situées de la danse. Les questions concernant plus spécifiquement la racialisation et les politiques situées du contexte socioculturel du Lindy Hop à Harlem et au *Savoy Ballroom* ont été analysées en profondeur dans le chapitre 6. Il est important de noter que cette sélection de

---

rich tradition. Most importantly, this platform will encourage real world connections, understanding that the in-person connection is the most powerful mode of intergenerational transference of knowledge. » (Andrew NEMR. « An Archive of American Vernacular Dance » *Tap Legacy Foundation*, < <http://taplegacy.org/digital-archive/> >, consulté le 04/04/2017.). L'histoire orale a notamment été le salut de la pérennité historique des sœurs Whitman (Nadine GEORGE-GRAVES. *The Royalty of Negro Vaudeville : the Whitman Sisters and the Negotiation of Race, Gender and Class in African American theater, 1900-1940*, New York, NY, St. Martin's Press, 2000.), bien qu'il n'existe aucune trace audiovisuelle de leur danse. Pourtant, selon Jeni LeGon interviewée par Rusty Frank, la plus jeune sœur, Alice Whitman, était une danseuse de Claquettes d'exception, la meilleure de toutes : « The Whitman Sisters featured the younger sister, who was named Alice Whitman, and actually of the tap dancers (Alice) was the best there was. She was tops. She was better than Ann Miller and Eleanor Powell and me and anybody else you wanted to put her to (...) She could do all the ballet-style stuff like Eleanor. And then she could hoof! » (Rusty E. FRANK. *Tap! : The Greatest Tap Dance Stars and their Stories, 1900-1955*, New York, NY, Da Capo Press, [1990] 1994, p. 122.).

<sup>341</sup> Ces sources permettent aussi de recontextualiser certains des principes idéologiques normatifs de la sous-culture de danse évoqués au fil des analyses.

témoignages et récits des Anciens ne doit pas représenter une réalité fantasmée et idéalisée de leur vécu ou de leur personnalité. La pratique du Jazz ne garantit pas une participation éthique dans la danse ou dans le monde, ni aujourd’hui, ni hier. Dans une analyse plus poussée des paroles des Anciens, on pourrait aisément déconstruire des inégalités sociales inhérentes à, notamment, leurs rapports de genre (dans les rapports hétéronormatifs de couple de danse). Pris chacun dans leur subjectivité, ces extraits permettent toutefois de percevoir la dynamique et le politique du Jazz dans son contexte de création et d’action.

#### 8.4.1 La musique, principale ressource du danseur

– Selon Dawn Hampton (1928-2016), saxophoniste, chanteuse et artiste de cabaret dans les clubs gays de New York dans les années 1960-1970, la musique contient toute la connaissance de la danse subjectivement vécue. Pour elle, la musique informe et inspire. L’apprentissage méthodique de la danse doit être un constant va-et-vient entre la musique et son ressenti.

And people now-a-days, you can’t just accept. You can’t accept a dance step. You gotta practice. You gotta practice. You gotta listen. to. the music. Let the music move you. If the music don’t move me, I. can’t. dance. (Dawn Hampton, (Westerlund, Allen et Hampton, 16/07/2012))

– Sonny Allen, danseur et compétiteur au *Savoy Ballroom* (Lindy Hop) et au *Palladium Ballroom* (Mambo, Salsa), décrit le rapport formaliste de la génération contemporaine de danseurs à la danse et à la musique. Sa méthode d’entraînement repose sur la capacité à chanter rythmiquement la musique et à la reproduire avec ses pieds et sa danse.

I see a lot of people dance—they learn a lot of steps, but the trouble is, they count it. Counting is good to learn something. But once you learn it, through the count out the window and dance to the music. The way I would explain is this way: everybody, I suppose, heard of George Benson—the guitar player. Fantastic guitar player. Everything he does, when he does a solo, he sings it when he plays it. Otherwise, if he’s playing guitar, and he’s doing a phrase, he’ll go [scats a melody]. Now, if you can sing it there, you should be able to do it here. If you can’t hear it here, it ain’t gon’ make no sense down there. (...) But just doin’ this [steps]—it doesn’t make sense. If you look at your tap dancer, like Buster Brown, Jimmy Slyde, and all of them—they sing everything. You doing a cramp roll, [scats rhythm]. That’s easy. Pick up? [Scats several rhythms.] (Sonny Allen, (Westerlund, Allen et Hampton, 16/07/2012))

– Robert Crease membre du *New York Swing Dance Society* et un des premiers élèves d’Al Minns au *Sandra Cameron Dance Center* à New York, témoigne de son apprentissage de l’écoute de la musique et du développement de sa sensibilité musicale. Au contact de Minns, il

apprend à identifier la qualité du *swing* de la musique (ou son absence), à reconnaître des signatures rythmiques des grands chefs d'orchestre et la singularité de certains musiciens. La danse devient un ressenti et un dialogue d'immersion musicale totale.

Al was inspirational rather than instructional. He would throw himself into a swing-out, or into his signature rubberlegs step, or just improvise, and suddenly we could see what dancing was all about. We could see that it had nothing to do with repeating patterns correctly, but with throwing your body into the music. (...) Thanks to Minns' classes, our music listening habit changed. We grew to appreciate the music more, and learned that we had to listen to it carefully in order to dance to it. We quickly learned to loathe Glenn Miller's version of « In the Mood, » and to appreciate the fact that it almost didn't Swing. I remember receiving an hour-long lecture from Al when I inadvertently put on a Dixieland record at a dance and said it would make good Swing dancing music. We learned to pick out the Basie beat from the Ellington sound, to appreciate bands like Lucky Millinder and Jimmie Lunceford, and even to recognize some of the musicians. (Robert p. Crease, (Miller et Jensen, 1996 : 256-257))

– Heather Cornell danseuse de Claquettes et apprentie des Maîtres du « hoofing », Eddie Brown, James « Buster » Brown, Cookie Cook, Steve Condos et Chuck Green, a développé une approche « anti-technique » de l'enseignement des Claquettes pour davantage développer l'écoute, la communication musicale et l'autonomie des danseurs.

Cause I've heard many people say « you know you can't teach improv to beginners » and I'm like « you shouldn't be teaching any steps to beginners. That's what you shouldn't teach beginners. ». You should hold back technique from beginners because they don't even need your technique. If you just talk to them about relaxation and listening and you do listening exercises with them, and phrasing exercises with them, they're gonna find the technique they need in order to make the music that they wanna make. So, in essence, I kinda have gotten to the point now where I'm teaching anti-technique. (...) We've had this huge influx of phenomenal technique over the last 15–20 years, and the desire to be quiet, the desire to listen, the desire to be a collaborator or the desire to be incentive to the music which is real music, the desire to phrase and use space, and respect groove and a groove in all of its permutations and every tonality necessary or possible, in every speed, time, culture, ... There is just so much to music that we are missing right now, that we're waiting to catch up. (...) Music takes patience, it takes humility, it takes deep deep emotional connection. It takes the willingness to feel, the willingness to listen to somebody else, the willingness to change because of what you've just heard and you realize what you were about to say is not a conversation that's happening, the willingness to go to a conversation, that's the part I think is missing in a lot of the training I see. (Cornell et Knights, 2015)

– Lennart Westerlund résume l'ensemble de son approche pédagogique des danses Jazz à sa nature rythmique. L'acquisition du langage des danses Jazz est une formation avant tout musicale, pour danser en relation avec la musique comme un musicien. Elle passe donc par une capacité à incorporer une relation au temps (le *beat* - le métronome vivant de la musique

et de la danse) ; une relation au *swing* (une relation entre tension et relâchement physique) ; et une relation de « transe », d'« hypnose » dirait l'anthropologue, danseuse et chorégraphe Katherine Dunham, ou de disponibilité sensible au rythme constant de la musique (qui, dit-on, imite le battement du cœur). Cette capacité à voir et à entendre la danse et sa musique sont aussi un entraînement à la capacité à reconnaître le talent d'un danseur.

The key thing around the whole thing, it is to find rhythm, I believe. The contemporary lindy scene doesn't necessarily focus on rhythm. (...) But I believe that the key thing (...) [is] to get close to the music, to communicate with the music, to let the music communicate with you (...) The general impression at this moment is that many of you don't keep a steady beat. It seems like it changes. It doesn't convince me that you do rhythms really. (Westerlund, 2013)

Many people I saw, they worked so hard. There is something around that to relax into the music. You have to sit into it, and wait for it. You can't push swing. Swing doesn't happen when you push it. (...) [Al Minns] always said « relax, dance from your whole body ». (...) He was very often touching us and: « calm down », so it was that kind of approach he had. (Westerlund, 2013)

I often say to [the students], if you would stand in the audience just listening to this band, if you like the music, most people they are standing a little bit like this [he grooves while talking]. And this is what you dance from. So, I don't even explain any bounce or anything. I say get into the groove of this music, (...) And then you say, « ok, now you dance. » And normally it looks better for a little while. And then very often it collapses again, because then they have lost that first impression of the music that was not based on any thinking really. So, I don't ask them for any steps. Just be with the music here. (...) I think a lot of the work you have to do it alone actually. (Westerlund, 2013)

You should understand the difference between high-quality stuff and the things that is mediocre. I think so. So, it's about the eye, the quality of your own eyes, you have to train them. Look at old films, look at the best dancers. Do you have that as a role model for what good dancing is? (Westerlund, 2013)

– Mickey Davidson a travaillé en collaboration avec Norma Miller et Frankie Manning dès le début des années 1980. Diplômée en danse moderne, son apprentissage des danses Jazz s'est fait « à la dure », en cherchant l'attention des Anciens et travaillant pour obtenir leur appréciation selon leurs standards. Lors de cette entrevue donnée pour le *Louis « Satchmo » Armstrong Jazz summer camp*, un camp dédié aux enfants à la Nouvelle Orléans, elle raconte son expérience avec les jeunes musiciens et la facilité avec laquelle il lui est possible de traduire le langage de la musique à travers la danse, car ces musiciens sont déjà formés à ressentir intuitivement ce que fait et dit la musique.

Most of my professional life as a dancer has been on bandstands. (...) For me [teaching dance to young musicians] is the place that is very natural cause I can talk about phrasing,

I talk about tempo, I talk about the cleanliness, the musicality of their footwork as they tell the story. So, they might all become very good social dancers 'cause they get a chance to touch the girls, girls can touch them. But even better, they'll be better musicians because they'll feel phrasing and they'll feel the tempo. We just finished about how to retard your movement, so that you don't drop it, but you've got to pull it out just like you've got to pull notes out sometime in order to express that moment. I might be a dancer but I talk like a musician because I learned dance steps in a dance studio but I learned my artistry and my sense of improvisation and composition from musicians, from great musicians (Davidson, 2011)<sup>342</sup>

### 8.4.2 Partenariat et rapport de genre

– Lors d'un cours de danse donné en 1994, Frankie Manning illustre son rapport au partenariat de couple du Lindy Hop. Il s'agit avant tout d'une relation d'amour, dans son sens spirituel comme dans son sens matériel. Elle donne un aperçu des rapports de genre de son époque, de la distinction des rôles de la danse et des relations de couples entre hommes et femmes. Son critère de « bonne danse » repose sur la qualité de communication réciproque entre lui et sa partenaire. L'intention de son guidage est informée par la nature de cette communication, confortable, hospitalière, respectueuse, mais aussi par la capacité de cette communication à créer quelque chose d'inattendu. La danse en couple est avant tout une rencontre entre deux êtres différents qui innoveront ensemble une création éphémère et spontanée. La différenciation entre le rôle de guidage (ou le rôle de l'homme) et le rôle de suivi (ou le rôle de la femme) n'en est pas moins égale et équitable dans l'échange d'intention et de créativité. Le pouvoir est constamment négocié sans malice ou détermination, par provocation et stimulation réciproque.

A lady responds a lot to what a guy is doing. You have to give her a lead, but you don't have to do it so forcefully. It's just a little slight movement. Because remember, for 2 min you're gonna be in love with this baby you know, « hey love ». Those things like this makes a good dancer, when you can get out of the floor, and you create because of your partner and then you feel that she is responding to you so well, you « oh wow, I'm gonna try this ». And you feel that if you try that, if you don't do it the first time, she's gonna be there for you, so you get your time back. At least that's what I found out as I be missing my time. So, I depend on my partner. Then you get a young lady, you say, « would you like to dance? » « Oh yeah » and she steps out there. And you start doing all these things. If she responds you say, « oh yeah man! I'm gonna show her something » you know. And

---

<sup>342</sup> Extrait de la réponse donnée par Mickey Davidson à la question « What is it like to teach dance to young musicians? », lors d'une entrevue donnée pour le *Louis « Satchmo » Armstrong Summer Jazz Camp* à la Nouvelle-Orléans, LA.

she says, « you ain't showing me anything I show *you* something. » Then you start to create, you start doing something a little different. Challenge, you know. And then you both walk out the floor « hey you're a nice dancer! » « Yeah you're a nice dancer too, where did you pick up that step from? » and then it goes on. (Manning, [1994] 2017)<sup>343</sup>

– Cette relation humaine est, pour Sonny Allen, une méthodologie de l'éthique de réciprocité panspirituelle : « ne fais pas aux autres ce que tu ne voudrais pas qu'on te fasse ». Selon lui, les hommes bénéficieraient de l'apprentissage du suivi pour développer une capacité à percevoir ce que ressentent leurs partenaires. La danse est motivée par un plaisir partagé. Elle se réalise dans une communication invitante et non contraignante. Sa description relève, comme avec Manning, d'une relation basée sur une distinction de genre, où les rôles de la danse sont définis par le partenariat d'un homme et d'une femme. L'éthique de cette relation est toutefois basée sur l'autonomie, l'agentivité et une interdépendance. Dans le cas de Manning et de Allen, le pouvoir semble être toutefois du côté de leurs partenaires féminins.

The least tension you have on your hand, the faster you can turn. If you're waiting for me to do this, you're slowing down. But guys, the only thing I'll say is this—remember, these ladies are like flowers. I used to have a class with just guys. And I'll have two guys dancing with each other. And I guarantee you, half way into the class, they don't want to dance with each other no more. They'd said, « Now, what you yankin' me for?! » I say, « Now you gotta see what you're doin' to that girl. » So, the idea is, turn her easy. Let her turn. Not you turn her. And it'll be easier for you to go up there and dance with her. Make sense? (Sonny Allen, (Westerlund, Allen et Hampton, 16/07/2012))

Because, remember, when you dance, you dance with your partner. It's not a competition. When you dance competition, now, you're fighting each other. But, dance with her. It's better to do two steps together all night long than do twenty-five steps and stumble all over the place. And then, when you come back to the next time and say you wanna dance, she said, « Oh, my leg hurts, I'm down for... » They find every excuse not to dance with you. Because you been yankin' and pullin' 'em all over the place. But, remember, when you dance, you're havin' a conversation with a person without opening your mouth. And look at her. Not, look for somebody else to see what you're doing. Look at her. And she'll look at you. That's how you can tell if you're gettin' somewhere. (Sonny Allen, (Westerlund, Allen et Hampton, 16/07/2012))

Pour Sugar Sullivan et Barbara Billups, danseuses et compétitrices du *Savoy Ballroom* dans les années 1940-1950, une bonne danse est définie par la capacité des deux partenaires à se retrouver dans la musique. Si leur écoute musicale ne coïncide pas, c'est la promesse de l'échec. À nouveau dans une allégorie des rapports de couple, la joie de la danse dépend du

---

<sup>343</sup> Description de la vidéo : « Here's an excerpt from a master class in social Lindy Hop dancing from the legendary Frankie Manning circa 1994. Watch, listen and learn! »



succès de la communication. Elles observent rigoureusement la piste de danse pour anticiper toute disharmonie potentielle avant d'accepter une danse. On entrevoit en effet le pouvoir décisionnel des femmes dans le choix des partenaires masculins<sup>344</sup>.

At the Savoy we all danced the same, it was good dancers. Just like we can dance with all the teachers here, like the Harlem Hot Shots, we can dance with them because they have the same type of swinging and dancing that we did, and they hear the rhythms the same way we do. (...) That's what makes a good partner. If we're gonna join the music together, he's gotta hear it the way I hear it. And that's the ones I wanna dance with, that's the ones I dance with you know. If he hears the music differently, there's not way he can lead me. (...) Because it makes a hassle. Nobody's gonna be happy dancing. (...) We want to be able to communicate with them, and if they are hearing something different and we see it before, we know that's not gonna work out. (Billups et Sullivan, 29/07/2011)

– Dawn Hampton aura une position plus moderne et radicale par rapport aux normes genrées de la danse<sup>345</sup>. Son parcours professionnel l'a rendue sensible à la structure patriarcale du Jazz en souffrant le manque d'opportunités données aux femmes musiciennes. Elle a aussi construit sa carrière dans le milieu socioculturel homosexuel et *underground* de New York. Elle dansait fréquemment les deux rôles dans divers contextes sociaux.

Ladies, I want to talk to you. I want to tell you you've got to learn how to lead. The men have had it for years. Gentlemen, you have got to learn how to follow. Then you know how she feels when you got her doing like this! (Hampton, 29/07/2012)

---

<sup>344</sup> Dans un extrait d'un article de Karren Hubbard et Terry Monaghan déjà cité dans le chapitre précédent, on retrouve cette relation de pouvoir entre hommes et femmes au *Savoy Ballroom* : « Eminent Lindy Hoppers such as George Snowden, Algreed Leagins, Frankie Manning, and George Sullivan all recall dismissive confrontations with prospective female partners arising from their allegedly inadequate dance skills. The general tenor was "go home and learn, and don't come back until you know how." » (HUBBARD et MONAGHAN, "Negotiating Compromise on a Burnished Wood Floor. Social Dancing at the Savoy," p. 138.). Monaghan parle aussi de « la peur des mères », et l'efficacité de la tactique des policiers de Harlem à garder les jeunes hors de la rue, en les menaçant de prévenir leur mère : « Frankie recalls a particular policeman who patrolled the area; if he warned the young dancers to get off the streets, they did, lest he resort to the ultimate sanction and tell their mothers on them. George Snowden expressed the same fear of incurring the wrath of their mothers. » (MONAGHAN, "The Legacy of Jazz Dance," p. 18.). Dans une histoire d'hommes racontée par des hommes, l'expérience des femmes est en effet généralement réduite à un rôle secondaire.

<sup>345</sup> Il est aussi possible que son rapport subversif aux rôles de guidage et de suivi soit aussi dirigé vers une audience de femmes non africaines-américaines pour qui le pouvoir reste à acquérir, alors que le pouvoir serait du côté des femmes dans la culture africaine-américaine, qui entretient une relation normative au genre distinct par plusieurs aspects de celle de la culture dominante.

### 8.4.3 Une danse sociale : Reflet du monde

– Sugar Sullivan et Barbara Billups conçoivent la danse comme un moment de plaisir et d'exaltation où tous les sens se rejoignent en une parfaite adéquation. Pour assurer que chaque danse partagée soit à la hauteur de leurs attentes, la sélection de la musique, du partenaire et leur propre performance de la danse sont réalisées avec une attention et un niveau d'exigence personnelle remarquable. Cela rappelle aussi le propos de Norma Miller (chapitre 6) sur le rôle et le pouvoir des danseurs sur la sélection des orchestres qui jouaient au *Savoy* : « if we weren't happy, your ass wasn't coming back. ».

You're not gonna dance the music if it's something that's playing that you don't really like. So, when the music is playing and you like the song, you wanna dance to it. And you want to do the best you can, you want to look as good as possible, so you give it your all. Almost like you're doing a performance all the time, but it's for you, it's for you and your partner that you're performing, for each other. (Billups et Sullivan, 29/07/2011)

– Sullivan et Billups se souviennent aussi des « pratiques » de danse en journée, où des danseurs émérites transmettaient les innovations précédentes de la danse aux nouvelles venues, pour leur permettre de danser avec eux et de les intégrer rapidement au niveau d'avancement de la scène. Si l'évolution du Lindy Hop était garantie par ce type de transmission sociale et intergénérationnelle (genrée) immédiate de ses formes précédentes (assurant aussi une communauté de tradition culturelle), ces pratiques soutenaient aussi une cohésion sociale et identitaire des danseurs du *Savoy*.

When we were at the Savoy, [the men] were teaching, they were showing us. They didn't call it teaching, they were just showing us how to dance, so they could dance on the dance floor with us at night time. So, they had good partners. We didn't call it teaching, you know, we said we were practicing. We would practice in the daytime in order to learn what was the steps that was there before we came. So, we were able to fit right in. Because when Frankie or Al Minns, or Leon [James] would come up to the Savoy, we could dance with them when they grabbed us into the circle. Because we had learned it from the older dancers. (Billups et Sullivan, 29/07/2011)

– Mickey Davidson décrit ici son interaction avec les Anciens et la négociation de sa progression sur la piste de danse. Contrairement à la croyance (et idéologie) populaire, la norme d'hospitalité ne s'appliquait pas à la demande à danser quand celle-ci permettait de donner une mesure à l'appréciation qu'un aîné pouvait donner à un nouveau venu.

I'm some of the last of the people who got a chance to learn this style of dance in its traditional form, by hanging out. So, there were certain clubs you went to during the week

and you danced. The culture of this dance is, when you just start hanging out, the people who were just average dancers asked you to dance. And people like Norma, Mama Lou Parks, Frankie, they would watch. And as you got better, the better dancers. And it took me a year before Frankie asked me to dance. (Davidson, 2011)

– Auprès de Al Minns, Lennart Westerlund observe en effet cette distinction de fait entre les contextes d’expression de la danse : son adaptation de forme selon qu’on se trouve dans le cadre de la compétition du *Harvest Moon Ball* au *Madison Square Garden* (ou de la performance cinématographique) ; ou dans celui de la danse sociale, qui a lieu à la fois dans la communion de l’expérience partagée de la salle de danse et de la musique, et dans la plénitude intime d’une danse à deux.

*Hellzapoppin* when we asked him, he said more or less exactly like this: « Oh *Hellzapoppin*, that’s not even dancing, that’s running. ». That’s what he said about himself. (...) And he always said also « no, it was not about the performance ». It’s the important thing when they started, that was the social side. All these dancers, they always have the tendency to point out the social side. That was the key thing somehow. But I understand back in the days, if you want to fill Madison Square Garden, or wherever the competitions took place, you want fast dancing, acrobatics. Nuances cannot be seen by the audience if you’re sitting a little bit far away. That’s not attractive the same way. So I think the trend at the time was that on stage, you normally dance fast, and if you could you did acrobatics. (Westerlund, 2013)

#### **8.4.4 Spiritualité, éthique et rapport de classe**

– Sylvia Sykes, qui a appris auprès des danseurs les plus célèbres de leur génération, Frankie Manning et Dean Collins, retient de l’enseignement de Frankie Manning sa capacité à reconnaître la joie et le plaisir authentique des danseurs, au-delà de leurs habiletés physiques ou créatives. Sans pouvoir extrapoler sur les propos et le regard de Manning sur la danse et sa culture contemporaine, la translocalisation de la danse, du *Savoy* à la carrière d’enseignement international de Manning, semble n’avoir conservé que l’émotion de la danse, au-delà des critères de jugement de rigueur ou d’excellence. La joie est le but ultime de la rencontre humaine par la danse et par sa musique. Elle est l’expression du bonheur rituel et cathartique de la participation collective.<sup>346</sup>

---

<sup>346</sup> Robert Crease fait référence à Charles Keil pour souligner l’importance de la « volonté de faire la fête », dans le contexte des classes sociales ouvrières, et sa capacité à forger et renforcer les liens communautaires de façon quasi subversive. Le mouvement des droits civiques aurait manqué de cohésion et de puissance si ce n’était pour le travail des congrégations baptistes des communautés noires des États du sud et leurs rituels communautaires et

The thing that affected me most about Frankie: (...) he had been teaching, and they were swinging out, they were doing stuff, and it was, in my opinion, it was atrocious. I was like « Holy Molly, how can these people be so bad! (...) Man, this is horrible ». So, I turned to Frankie who was sitting there watching, and so I said, not in a pejorative way, (...) « What do you think of that? ». And he said, « it makes me really happy, look how there are all smiling, this is awesome. » And that taught me the biggest lesson that changed my life of Lindy Hop. (...) He said « these people are moving, they are smiling, they have the joy of the dance. That's what the dance is about, not what it looks like ». (...) It changed me for the last 25 years (...). I teach mostly beginner people, I watch them dance, and they are happy and they are smiling, and that's the joy that we need to pass on. (...) Are you expressing a joy, and are you having the joy to the music is the most important. (Sylvia Sykes, (Kihara et al., 26/08/2012))

– Selon Westerlund, apprendre les formes de la danse et du Jazz peut se faire dans l'isolement, en étudiant des clips vidéo. Mais ce qu'il a appris au contact des « anciens » relève plus d'une humanité, d'une vision du monde, d'une manière de se relier les uns les autres. La danse est comme un repas qui se partage. Elle n'a pas de valeur monétaire. Leur rapport à la transmission relevait d'une forme d'anticapitalisme. Westerlund associe en partie cette humilité à l'expérience de ségrégation vécue par ces danseurs dont la carrière a été profondément limitée, voire rendue impossible par le racisme systémique de l'époque. Il interprète le récit de leur générosité comme une forme de résilience et d'autodiscrédit, qui élève ou minimise la virtuosité de leur talent et de leur métier.<sup>347</sup>

They were very very humble, very generous. When we met the old-timers in the beginning, I can't remember any of them that wanted to be paid for a class. They were more like, « wah, you are interested in what I did when I was young? Come here, I'll show you. » It was that approach. And it was embarrassing. I remember, I took some kind of a private class with a tap dancer by the name of Buster Brown<sup>348</sup>. Some of you know him. I was not able to follow. It was Catrine, my partner at the time, she could follow him. So, I ended up with a camera instead because I ... (pires). But I remember very well, after maybe 2 hours something, we were in an apartment somewhere, then we said, oh, Mister Brown, how much would you like to be paid, « no, no no, I don't want to be paid. Let's go and have dinner. » And then he paid the dinner on top of it also (pires). It was so

---

participatifs (Robert p. CREASE.« Divine Frivolity : Movement and Vernacular Dance » Dancing in the Millenium, SDHS 23rd Annual Conference, Washington Marriott Hotel, Washington, DC, États-Unis, 19-23 juillet, 2000, p. 113.). L'esprit de fête fait partie de l'action politique.

<sup>347</sup> Cette attitude a toutefois déterminé la propre attitude de Westerlund face à son engagement professionnel dans l'économie de la danse. Il n'a pas voulu donner de taux tarifaire à son travail effectué à *Cat's Corner*, et a préféré laisser la liberté à l'organisation de lui donner un salaire en fonction de ses propres critères (dont la rentabilité de la formation, sachant que l'école fait difficilement des profits de l'organisation d'ateliers).

<sup>348</sup> James « Buster » Brown (1913-2002) est un Maître *ès* Claquettes, enseignant, chorégraphe, performer renommé.

embarrassing, he just refused. And I don't think he was a rich man of any kind. And several people were like that. (Westerlund, 2013)

– Le rapport d’Ethel Bruneau face à l’argent relève de la même attitude. Son école et son enseignement relèvent d’une philosophie héritée de sa formation à l’école de danse de Mary Bruce à Harlem qui accueillait tout enfant qui souhaitait apprendre, sans considération monétaire. Une boîte de chaussures y était mise à disposition pour tout enfant qui n’avait pas les moyens de s’en procurer. Et Bruce a permis à des centaines d’enfants de se produire sur une des scènes les plus prestigieuses de New York, le *Carnegie Hall*. Bruneau organise elle aussi un spectacle annuel pour donner l’opportunité à ses élèves de tous les âges de se produire sur une belle scène de spectacle. Son enseignement et son investissement dans la vie de ses élèves a aussi donné les moyens à plusieurs d’entre eux de devenir des danseurs professionnels. Pour elle, les Claquettes sont avant tout une manière de vivre, une danse qui intègre toutes les générations et toute condition physique<sup>349</sup>.

You know what? Your grandma could come in here and do it. You could be eighty or ninety and they can learn it. It's one of the few forms of dancing that you can do it when you're in your eighties and nineties. Because all you need are your feet. You can do it sitting in a chair. (...) You're never too old to do anything that you want to do. (...) And I'll teach anybody who walks in the door how to do a shim sham. You know? So, that's ... and my school is not about money. My school is about dancing. If you don't have the money, come on in. And a lot of the kids that I taught, they don't have the money ... or they didn't have money. And they learned to dance, and now they're successful and they're doing ... they're all traveling around. (Ethel Bruneau, (Westerlund, Bruneau et Thibault, 27/10/2013))

– À la question « Who was your favorite person to work with? », Norma Miller nomme sa rencontre avec Louis Armstrong. Sa description de l’homme souligne cette même considération sur la hiérarchie sociale et le rapport politique singulier du Jazz à sa nature à la fois fondamentalement « ordinaire » et « extraordinaire ».

Louis [Armstrong] was a very dear friend of mine. I met him in 1939. He's one of my very special people that I adore, because here was a man that was as big a star, and he could come in here today, sit with you and I, and he was just ordinary, and I think that's a special quality when a person can do that. And that's what Louis Armstrong had. (Norma Miller, (Westerlund et Miller, 26/07/2011))

---

<sup>349</sup> À ce propos, Wynton Marsalis écrit : « With Jazz, people utilize their deficiencies in creating something that works. » MARSALIS, *Moving to Higher Ground. How Jazz Can Change Your Life*, p. 72.

## 8.4.5 Improvisation et autonomie : Une méthodologie ancrée, construite par l'apprentissage auprès des Anciens

– Heather Cornell présente sa méthodologie de formation continue à l'improvisation, basée sur la discipline de la créativité : s'échauffer et se détendre créativement et individuellement à chaque début et fin de cours. Grâce à cette autonomie, les étudiants sont, selon elle, « forcés » à rechercher leur propre voix dès le début de leur formation.

Like my one way that I teach is for the first 5 min and the last 5 min of every class is improv. I just turn on the music and you dance, you just play your instrument. And you get a discipline going that every time when you start, you improvise musically and you end by improvising musically. So, if you're gonna go home and have a session on your own and practice, you're in a groove where you realize, I've got to warm myself up creatively and I have to warm myself down creatively.

And it was amazing to see how fast those dancers developed their technique from nothing. Because they were given time to figure out who they are as rhythmic beings. And even 5 min is a long time to improvise if you don't know anything. So that's a brilliant thing. (Cornell et Knights, 2015)

– Lennart Westerlund dirige l'ensemble de son approche pédagogique des danses Jazz vers l'acquisition de son langage rythmique. L'apprentissage des danses Jazz relève avant tout d'une formation musicale. Sa solution à l'entraînement de la danse pour une population qui n'a pas vécu à une période où le Swing était la musique populaire, et pour qui la danse et le mouvement corporel est une aptitude étrangère à leurs habitudes, réside dans l'exercice individuel de composition rythmique. Elle réside aussi dans le développement d'une capacité à entendre et à voir le rythme, et à le répéter. La forme et le moyen d'y parvenir sont libres et spécifiques au danseur. Les danses Jazz ne sont pas définies par des motifs (*pattern*) ou une fixité esthétique, mais par une relation réciproque à leur musique.

Another thing that I strongly recommend as a basic thing is that you have to dance with yourself. You have to stand there and just dance. And you don't need a partner. I stood out there for half an hour on my own, just jamming around, no music. Music, I try to produce it myself. (Westerlund, 2013)

Because [Al Minns] was never thinking in terms of where is certain figure. That didn't exist. So, I think, from some point, that was a good approach. Because I think, if you look at something, and if you listen, (...)—meaning the rhythm that you do with your feet—most people will pick up a lot of things. They don't need too much of information I believe. (...) Let them make their interpretation of what you're doing. It might come out a little bit different, but I think that's the nature of the dance. It's a risk today, that all of us teachers traveling around, teaching the dance, (...) we standardize the dance. And this

dance should not be standardized I think. (...) I think we should teach the idea of the dance, rather than the details that we believe is the solution. (...) We can always do it the opposite way. Several times, I've been completely convinced that there has been only one solution to a certain little pattern, or where you should put your feet. Especially I worked with a lady from London, Angela Andrew (...) she always did things the opposite way to me. And I was a little bit, « why do you put your foot there, I always thought it should be here ». And she said, « ah, that doesn't matter, it works here also. » (Westerlund, 2013)

I try to give a minimum of instructions. I come back to this: show something, let them make an interpretation of that. If you see that it doesn't come out very well, then maybe you say « ok look 3 more times, concentrate on this, look at it, listen to it. » If it doesn't work, then I start to say « here is a little detail that maybe some of you should think about. » But I don't give them any details if I can avoid it until I see that it seems to be necessary. (Westerlund, 2013)

– Comme mentionné précédemment, Sylwia Sykes a été une élève de Dean Collins et membre de sa dernière troupe de performance. Elle s'est également formée aussi auprès de Frankie Manning. Elle a donc appris à danser le Lindy Hop quasi exclusivement auprès d'hommes, avec ses mentors et ses partenaires. Son apprentissage de la « communication » s'est réalisé par la pratique, pour ainsi dire « à l'aveugle », et permet d'observer la négociation progressive de ses priorités, allant de la quête unidirectionnelle de répondre au désir de l'autre et de se conformer, à la capacité de partager un moment sans exigence de forme et d'exécution, par le plaisir réciproque du mouvement et de la musique. Dans cette dernière étape, la danse n'était plus une série de pas et ne pouvait s'écrire ni se décoder en séquences préétablies. Robert Crease décrit cette expérience comme une « kinetic joyride » (Crease, 2000 : 112).

Since I was a follower, I had a different focus (...) I was more concerned about learning how to follow really well, and be able to be a really good partner to support the leader. I had influences from Frankie [Manning] and George [Lloyd] and Dean Collins and a bunch of LA dancers who all danced very very differently, (...) so at first, I was more concerned about learning how to follow each one of these guys (...) and it got to be this guy wants this and this other guy wants that, trying to memorize. (...) I mean I had no idea, nobody explained this stuff to me, other than the guys who go « don't ever do that! » (...) Then I go dance, trying to remember how to dance with each individual person, and then (...) my brain exploded. (...) And so, I realized that there was a similarity between everybody. That's when I became able to think about expressing myself individually and not just being a follower. But one thing that I enjoyed most (...) is [when her partners] just danced. (...) They danced and then the music stopped, and it was really cool, but I had no idea what we had just done, [she couldn't write it down]. (...) And that what's also helped me come to the point where I could just follow [their] lead and still dance for myself, and not just execute things. (Sylvia Sykes, (Kihara et al., 26/08/2012))

L'ensemble de ces témoignages mènent vers un point de convergence. Le Jazz est une danse du vécu, une danse inscrite dans un rapport au monde, et un appel situé et contextualisé pour la liberté. Il est un reflet des relations de couple et des relations humaines, de leurs enjeux, de leurs plaisirs et de leurs urgences. Il se forme et se transforme constamment par le mouvement des corps et leurs sensibilités uniques et conjointement élaborées à la musique, sa seule définition et son langage. Être un « bon » danseur est avant tout, selon ces témoignages, une capacité à se relier, par tous ses sens, au rythme de sa pulsation, dans l'échange avec l'autre, à soi-même, par une individuation salvatrice dans les contextes les plus ordinaires, d'où la nature « vernaculaire » de cette danse — un terme qui parfois euphémise les accomplissements extraordinaires de ses créateurs. Son enseignement ne semble pouvoir s'inspirer que de la tradition et du reflet préservé du style individuel des danseurs passés. Cependant, les formes de la danse étaient multiples et chaotiques, comme dans tout contexte d'émergence organique et non organisé. La formalisation et la fixation de ces mouvements et de leur technique kinesthésique supposée risquent sans cesse d'entrer dans une antinomie de la nature du Jazz. En outre, comme le remarquait Margaret Batiuchok dans sa thèse *The Lindy* : « technical achievement outweighing creativity promotes cloning and monotony » (Batiuchok, 1988 : 16). La danse cesse de vivre quand elle devient une répétition du même. Ainsi toute tentative de formalisation pédagogique semble devoir se confronter à cette double exigence : transmettre le langage de la musique (son temps, son *swing*, sa qualité rythmique, ses interactions) dans la plus grande attention et le plus grand soutien donné à l'autonomie individuelle et à l'éthique de la relation.

## **8.5 Curriculum du « Great Swing 1 Experiment »**

All vernacular dances are about change, mutability and active use-value. Jazz dance, as the product of a people who've experienced slavery and segregation, positively delights in breaking rules, in innovation, and in thinking against the grain. Jazz dance, as a response to Jazz music, is about individual representation and innovation within structures and constraints. The thing that makes all this so interesting and so wonderful is that Jazz requires new thinking, new thoughts. (Carroll, 2013)



### 8.5.1 Constats à propos du modèle pédagogique antérieur à la réforme

Le changement de paradigme pédagogique à *Cat's Corner* n'a pas été mu par un événement particulier, ou par un manque d'expression de joie, mais peut-être par la naissance d'une responsabilité suscitée par le décès de Frankie Manning au printemps 2009. Cette année a d'ailleurs coïncidé avec l'élection de Barack Obama à la présidence des États-Unis et avec mon propre déménagement à Montréal pour le démarrage de mon programme doctoral. À ce moment-là, le terrain de ma recherche n'avait pas encore pris forme. La scène internationale semble en effet se transformer en profondeur depuis les plus récentes années, avec une visibilité accrue de démarches entreprises par une volonté d'engagement social. La réforme s'est établie en relation à un ancien modèle qui a été progressivement déconstruit en identifiant ses biais normatifs intrinsèques : son héritage issu d'une exploitation économique et appropriation culturelle dans le marché des écoles et des manuels de danse du début du XXe siècle, et la reproduction de certains rapports de domination présents dans la majorité des contextes sociaux. Dans le cadre de cet ancien modèle, la scène de danse dans son ensemble a continué à grandir et à se développer, avec vigueur, créativité et enthousiasme. La norme éducative avait aussi la possibilité de se transformer et d'être subvertie par le contact de la piste de danse sociale. Elle a permis durant des années de former plusieurs générations de danseurs, dont une majorité du personnel enseignant de l'école *Cat's Corner*. Au fur et à mesure des discussions entreprises en son sein, la distance entre le paradigme éducationnel de base (héritière d'un modèle d'éducation eurocentrique) et l'expérience vécue de la piste de danse s'est manifestée avec une plus grande évidence. La pratique de la danse par les enseignants ne coïncidait pas avec leur mode d'enseignement.

Basées sur le modèle de pratique réflexive sur l'enseignement, les sessions de développement professionnel ont été encadrées par plusieurs questions d'ordre subjective et individuel à réfléchir et à discuter en groupe<sup>350</sup> : Comment les enseignants font-ils sens de la

---

<sup>350</sup> Les questions qui relèvent de la technique d'enseignement (« ce qui contribue au succès d'un cours » ; « l'auto-examen de ses compétences d'enseignement » ; « la création d'un curriculum » ; « la planification de cours » ; « méthodes de co-enseignement ») n'ont généralement pas été retenues pour ce corpus.

pratique de leur danse et comment cela est-il reflété dans sa transmission ? Qu'est-ce qui constitue leurs inspirations et leur joie, et par quelles approches pensent-ils faciliter leur accès auprès des apprenants ? Quelle est la place de la « cavalière » à *Cat's Corner* dans le plan de cours, dans l'enseignement, dans les soirées de danse ? Et comment transformer les pratiques et le langage pour mieux refléter ces représentations ?

Au fur et à mesure de la tenue de ces sessions (2011-2016 — la mise en place de la réforme a démarré en janvier 2014), plusieurs aspects de la réforme avaient déjà été intériorisés par les enseignants. Voici certaines des critiques et incohérences qui ont été formulées à propos de l'ancien paradigme. Cette critique pourra sembler incomplète et réductrice, mais permettra néanmoins de donner des repères de forme pour illustrer les enjeux pratiques du changement de paradigme :

D'une part, l'enseignement du Lindy Hop était introduit par une autre danse, le East Coast Swing. Ce dernier étant basé sur une base dite « simplifiée » du Lindy Hop, il ne permettait pas de ressentir la musique avec cohérence dans la structure de son pas de base en 6 temps, alors que la musique swing est structurée en 4/4. Toutefois, l'idée reçue la plus pernicieuse se trouvait dans la croyance qu'un pas de base en 8 temps est plus difficile qu'un pas de base en 6 temps, alors que ces deux standards ne se différencient que par deux pas successifs d'un pied puis de l'autre, sans aucune autre complexité rythmique que de « marcher » sur le temps régulier. Ce différentiel de difficulté est l'héritage d'une marque racialisée du Lindy Hop comme une danse indomptable (sauvage), qui nécessite une simplification, un raffinement et une rationalisation pour être enseignée dans les studios de danse. De ce fait, l'apprentissage du *Triple step* (le swing du pas de base, sa propriété rythmique distinctive), avait également été retardé, et tout le ressenti propre du Lindy Hop restait inaccessible aux danseurs apprentis, réservé à un niveau plus avancé.

D'autre part, l'enseignement était fortement basé sur une instruction hiérarchique, magistrale et dépendant du langage rationnel, quand la recherche éducative de Bielec démontrait depuis longtemps que ni la danse ni toute autre forme de connaissance ne bénéficient positivement de ce type d'expérience d'apprentissage. Selon l'usage (observable dans les ateliers de festivals internationaux ou dans les écoles locales), les apprenants étaient constamment interrompus dans leur temps de pratique, pour que les enseignants, qui auront

rapidement identifié leur mécompréhension de l'exercice, puissent expliquer et déconstruire « l'erreur » du mouvement et le rectifier indifféremment pour l'ensemble de la classe. Les pas étaient prescrits par une cadence de chiffres, délimitant leur longueur sur une durée, une forme et une spatialité. Les mouvements étaient expliqués en détail, avec précision, dont chaque comptage de cadence identifiait le pas dans l'espace. Leur séquence était démontrée dans sa neutralité supposée, pour permettre de construire, plus tard, sa stylisation personnalisée. L'improvisation et l'individualité étaient en effet des concepts considérés à nouveau comme « difficiles ». Or, par cette standardisation du pas et de sa forme, leur « stylisation » devient un concept décoratif envisagé en termes de « variation », plutôt que comme support d'expressivité individuelle fondamentale et constante. Ils sont considérés comme une façon d'agrémenter la danse par des ajouts ponctuels et spatialement prescrits. Le partenariat du couple étant prévalant à toute expression individuelle, ces variations étaient enseignées de façon à ce qu'elles ne viennent pas perturber la « connexion » entre les deux danseurs.

En effet, le Lindy Hop était d'abord défini dans sa nature de danse-sociale-en-couple. La technique de partenariat était au centre de son principe de base. La qualité rythmique de l'ensemble pouvait, ou non, survenir suivant les cas, de façon relativement contingente. L'apprenti danseur devait d'abord s'efforcer d'acquérir les normes et techniques prescrites de la communication (*bounce, connection, frame, momentum, stretch, elasticity, counterbalance*)<sup>351</sup>. Cette condition de partenariat a eu pour conséquence de construire la représentation de « la parfaite cavalière », qui, dans sa division genrée du travail, suivait la danse en attendant d'être bougée par son guideur (masculin). Les rôles étaient majoritairement établis sur la base du binarisme masculin/féminin, actif/passif, esprit/corps, exprimer/écouter, décider/consentir, etc., renforcé par des analogies sexistes<sup>352</sup>. La fonction de la cavalière était

---

<sup>351</sup> Un instructeur reconnu sur la scène internationale de danses Swing et Blues est d'ailleurs l'auteur d'une publication théorique sur la technique de connexion des partenaires par « frame matching » (Joseph Daniel DEMERS. « Frame Matching and ΔpTed : A Framework for Teaching Swing and Blues Dance Partner Connection », *Research in Dance Education*, vol. 14, n° 1, 2013, p. 71-80.).

<sup>352</sup> Citations tirées du blog de danseurs et utilisées lors d'une session de développement professionnelle (23/02/2011) pour illustrer les différentes conceptions du rôle de suivi : « In class I have been called a box, a fridge on wheels, a dog on a leash, etc. OK, sometimes you need to use an object for your analogy, fine. But bicycles are more badass than boxes, and panthers are more powerful than puppies. In Bobby's post he calls followers "proactive passengers", which is OK (a thinking human who can speak!) but that still doesn't feel quite right to me. » Ann Mony ; « I am repulsed by the idea that I am a device to be manipulated, or a prize to be

d'attendre<sup>353</sup>, de ressentir et de n'exprimer ses idées que quand les conditions étaient présumées favorables, et sans conséquence dommageable pour sa connexion à son partenaire. Le partenariat et l'ininterruption de son mouvement fluide étaient considérés comme prioritaires (mais aussi unidirectionnels) sur l'expression individuelle et spontanément ressentie des danseurs, et ce dès le début de l'apprentissage de la danse. Cette priorité serait valide, si elle n'était au détriment d'une valorisation équivalente de la créativité subjective du danseur et plus significativement des femmes dans leur rôle de « suivi »<sup>354</sup>. Par ailleurs, contrairement à sa coexistence et complémentarité sociale historique, la danse Jazz individuelle était considérée comme secondaire, voire une danse différente à part entière.

Et finalement, la multiplicité des « styles » d'enseignement cultivés jusque-là, avec l'ouverture d'esprit de l'école de permettre à chaque enseignant de trouver ses propres modes d'enseignement et d'explication, perpétuait davantage un modèle centré sur l'enseignant et son point de vue subjectif et non moins prescriptif sur la danse, au lieu de favoriser un enseignement socioconstructiviste centré sur l'apprenant qui était à l'origine du modèle pédagogique promu par Bielec dès 2005.

---

displayed. I am not a blank slate, I am not a hijacker, and I have more to say in this dance than a variation on my lead's grand idea. I'm not a very coordinated sack of potatoes and I cannot be replaced by a broom or shopping cart. I am a Lindy Hopper and I am an equal part of this dance, an equal creative agent. I am your partner, not your vehicle. » Sarah Carney...

<sup>353</sup> L'exercice le plus représentatif de cette conception de la danse du point de vue du rôle du suiveur (la « cavalière ») est la danse « aveugle », où la perception mise en valeur de sa danse vient de la confiscation d'un de ses sens fondamentaux, la vue. Si l'exercice est utile et intéressant en soi, pour simplement développer l'expérience de perception dans son intégralité, il avait aussi la connotation tendancieuse et sexiste de limiter et contraindre le rôle du suivi à celui d'écoute passive et réactive.

<sup>354</sup> Cette liste rassemble certaines questions et réflexions collectives rassemblées durant la session de développement professionnelle de *Cat's Corner* tenue le 26/02/2011 : La responsabilité pour la danse est 50/50. Le suiveur apprend progressivement à s'exprimer avec créativité en même temps que le guideur apprend à s'adapter aux mouvements personnels de sa/son partenaire. Toutefois, en cours, on entend rarement parler de cette expression individuelle des danseurs et en particulier dans le rôle de suiveur. On ne peut laisser l'expression personnelle de la danse à plus tard, en particulier pour les danseurs dans le rôle de suiveur. ; Les analogies sont utiles à l'enseignement, mais leur choix doit être préalablement évalué. ; Comment peut-on dépasser la conception du « just follow » qui est si commune ? Comment encourager la créativité du suiveur ? ; Il est nécessaire de déconstruire le mythe du « suiveur parfait » ; Et comme il y a plusieurs manières de guider, il y a plusieurs manières de suivre...

## 8.5.2 Curriculum du « Great Swing 1 Experiment »<sup>355</sup>. Une première étape d'engagement pédagogique contre-hégémonique : Une responsabilité collective

Depuis 2016, un texte synthétique sur le site internet de *Cat's Corner* décrit la philosophie d'enseignement promu par l'école. Cette synthèse a été développée conjointement avec Sylwia Bielec, dans le cadre de notre travail de direction artistique, à des fins de communication publique du nouvel engagement pédagogique de l'entreprise.

*Philosophy*—We believe that swing dance is rooted in the rhythms of Jazz music. Born to the sound of Jazz, swing dance is inextricably bound to rhythm and, by extension, to improvisation and individuality. As a partner dance, swing dance is the synergy between the music and the partnership, and one is not more important than the other. At Cat's Corner, we believe in letting learners experience themselves as dancers, authentic and free, not bound by too many rules and prescriptions as they explore the music and rhythms of Jazz.

*Approach*—At Cat's Corner, we foster rhythm/music as well as partnership in our classes as early as Swing 1–2. This means that our students connect with the rhythm of the dance as individuals first and with each other second, and this, in the very first class, and continue to develop this dual relationship, without either aspect gaining in supremacy over the other. In short, individual rhythm, and the improvisations inherent in it, are as important as partnering.

*Best practices*—In our classes, teachers are encouraged to favour experiential learning, in which learners have enough time to try things and to practice. Experiential learning (or learning by doing) also limits the amount of talk and explanation given by teachers, in favour of repetition and trial; Teachers play lots of music in the swing Jazz genre in order to sensitize students to the music that drives the dance; Teachers regularly incorporate elements of improvisation as early as Swing 1, and continue to provide opportunities for improvising (leaving sequences open, playing with rhythms, etc.). (Bielec et Sékiné, 2016)

Le changement de paradigme se situe dans l'idée que : ce qui constitue la base et l'ambition de l'enseignement des danses incluses dans le programme de l'école est leur langage spécifique, résultant d'une histoire, d'une tradition et d'un éthos culturels. Le langage du Jazz est le vecteur de sa danse et de son enseignement. À partir de ce postulat, le curriculum s'est construit sur le modèle du *backward design*, où l'objectif de l'enseignement constitue la base structurelle de la pédagogie et chaque choix d'implémentation est avant tout informé et dirigé

---

<sup>355</sup> La description du curriculum se base amplement sur un panel de présentation public : Sylwia BIELEC, Anaïs SÉKINÉ et Adrian WARNOCK-GRAHAM. Panel de discussion "Discussion sur l'enseignement CCX Teacher Talk", *Cat's Corner Exchange*, 29/10/2016.

par celui-ci (Wiggins et McTighe, 2008)<sup>356</sup>. Sachant que le Jazz est défini par sa musique, sa nature rythmique et improvisée, son expressivité individuelle et sa nature collaborative, ces éléments sont devenus les fondations de l'enseignement dès le premier jour de l'expérience d'apprentissage. L'immersion du danseur dans la musique et son ressenti a une primauté absolue sur la forme du mouvement.

Le caractère vernaculaire de son langage a motivé la compréhension que tout apprenant, à tout niveau d'expérience, doit être considéré comme un « danseur maintenant », et non comme un « danseur dans le futur ». En effet, selon le philosophe John Dewey : « Education, therefore, is a process of living and not a preparation for future living. » (Dewey, 1897). L'expérience de la danse doit être constamment informée par la danse elle-même et son contexte (groupe, partenaire, musique), et non par l'acquisition de connaissance dans le projet ultérieur d'une pratique accomplie.

Cierra Ruffin<sup>357</sup>, une danseuse de Blues, synthétise précisément le but de cette transformation dans un article intitulé « On Kinesthetic Teaching Part 1 », dans une présentation de son modèle d'enseignement informé par son expérience personnelle et située dans le contexte culturel africain-américain :

The values I teach with tend to be very against what people are used to when they think of classes. The longer I teach this way the easier it gets, but the translation isn't perfect from the « learn by playing » style to the European classroom model. It falls onto you to not only convince your students that yes, they are learning, and that they are learning a new model of learning. But I feel it's worth it for what the students gain from not only gaining context, but it also deepens their understanding of blues values in a more natural manner. Students learn to be empowered, how to focus on the music, how to relax, be athletic, work in partnership, own their ideas and how to be dancers and not just to follow a pattern. The open-endedness leaves room for discovery, communication, improvisation, innovation, and most importantly how to communicate verbally and nonverbally their ideas, needs, and concerns. (Ruffin, 2016)

---

<sup>356</sup> Sylwia Bielec témoigne de la réaction des participants à ses sessions de développement professionnel dans diverses écoles nord-américaines de Lindy Hop : « One of the main ideas behind curriculum reform is backwards design. This is the term used to denote starting with the end in mind. So you decide what you want the thing to look like, and you design your curriculum/classes to work toward that thing. Identifying the “thing” is often difficult, especially in a subjective context like Lindy Hop. This is the thing that blows people's minds most when I travel to work on teacher stuff. That you can say: “We want our scene to be X Y and Z and then design classes to make that happen.” ». (Sylwia BIELEC. Conversation informelle avec l'auteure, 2017.).

<sup>357</sup> Cierra Ruffin est une danseuse de Denver, CO, et coorganisatrice de l'association *Toska Blues*. Elle publie régulièrement des articles sur le blog du site internet de l'association. (<https://www.toskabluess.com>)

L'objectif de cette méthode d'enseignement est de faciliter l'expérience culturelle du Jazz (ou du Blues) par la pratique directe de son langage (sa tradition) que l'apprenant est invité à déchiffrer par lui-même. Ce qui est identifié comme « naturel » est la place laissée à l'autonomie de la perception, au lieu du modèle professoral de l'inculcation. Les apprenants s'approprient le langage et leur donnent sens d'un point de vue personnel et investi. Ils sont maîtres de leur expérience et trouvent les moyens de l'adapter à leurs propres besoins. De ce fait, ils sont aussi immédiatement et constamment entraînés à ressentir par eux-mêmes, à s'exprimer, à communiquer, et à improviser leurs propres solutions avec flexibilité et adaptation, en relation avec leurs différents partenaires. Ce changement de paradigme a donc également permis de recadrer la méthode d'enseignement sur un modèle centré sur l'apprenant, plutôt que sur la centralisation et la responsabilité du savoir sur le statut de l'enseignant.

### **8.5.3 Tradition et méthode : Un paradigme qui engage chacun à sa propre place**

*Sankofa* : retourner en arrière pour prendre à nouveau, pour examiner le présent et s'orienter vers l'avenir avec une conscience accrue d'où l'on vient et vers où l'on veut se rendre. La démarche de « re-production », disait Angela Andrew, est avant tout une démarche de ré-actualisation, de ré-interprétation critique à partir d'une connaissance située et inscrite historiquement. La tradition peut être ainsi comprise par les mots de la cinéaste féministe Tinh T. Minh-ha :

In this chain and continuum, I am but one link. The story is me, neither me nor mine. It does not really belong to me, and while I feel greatly responsible for it, I also enjoy the irresponsibility of the pleasure obtained through the process of transferring. Pleasure in the copy, pleasure in the reproduction. No repetition can ever be identical, but my story carries with it their stories, their history, and our story repeats itself endlessly despite our persistence in denying it. (Minh-ha, 1989 : 121)

L'enseignement d'une tradition qui n'est pas comprise « de l'intérieur » ne devrait pas être l'occasion de s'approprier l'apparence — le désir de ressemblance — d'une différence qui ne nous constitue pas. Les histoires se répètent en effet aussi longuement qu'elles ne sont pas comprises à leur place. Minh-ha pointe les limites d'une transmission qui laisserait l'individu indemne dans son rapport au langage qu'il tente d'acquérir. Elle se signifie dans le texte dans

cette position du « je » minuscule, représentante d'une altérité et d'une authenticité, face au « Je » majuscule signifiant l'autorité conquérante de celui ou celle qui veut s'en rapprocher. « Eager not to disappoint, i try my best to offer my benefactors and benefactresses what they most anxiously yearn for: the possibility of a difference, yet a difference or an otherness that will not go so far as to question the foundation of their beings and makings. » (Minh-ha, 1989 : 88). La tradition du Jazz se positionne en rapport à la tradition eurocentrique normative. Son cercle de la danse est ouvert et se laisse déchiffrer pourvu que l'inclusion engage l'autre dans un devenir incertain. Malgré l'incongruité d'une telle notion dans un langage critique autant qu'académique, il s'agit en quelque sorte d'un engagement d'*amour* qui, pour Theodor Adorno, s'éprouve par la reconnaissance de l'expérience de la séparation, ressort essentiel et vital de l'émancipation où, comme mentionnés avec Ricœur et Arendt, l'un et l'autre peuvent exister communément (ipséité) sans disparaître l'un dans l'autre (identité). Dans une lecture de sa philosophie, Dario de Facendis souligne la centralité de cette exigence éthique :

La demande d'amour qui est celle-là même qui se dégage de la pensée critique est peut-être la demande d'amour la plus difficile ; c'est la demande d'amour envers tout ce qui a été abandonné, envers tout ce qui a été souillé, envers tout ce qui a été vidé de sa substance et qui a été ensuite recyclé en disant « voilà ce sont des objets, voilà c'est du vide que nous remplissons par notre maîtrise et par notre pensée conquérante ». (de Facendis, 2010 : 20)

Contre le vide et l'autorité, cette méthode se veut « contre-hégémonique » dans le sens où l'intention derrière tout choix pédagogique est de renforcer l'autonomie de l'apprenant à l'intérieur de cette immersion culturelle et musicale. L'autonomie se veut l'exercice de l'individuation, de la reconnaissance des différences constituées par l'ensemble des liens qui nous tissent singulièrement. Le processus de transformation est un processus inachevé et continu, et tout enseignant doit pouvoir, en son propre temps et selon sa propre maturité, s'approprier cet activisme de l'éducation critique, de la disruption de la fonction normative de la transmission de connaissance et de la volonté de maîtrise.

Comme déjà mentionné dans le chapitre 6, contrairement aux idées reçues sur l'apprentissage « organique » de la danse, le contexte de l'école de danse n'est pas une réelle rupture avec cette approche culturellement située. Mais cet investissement demande une transformation radicale du paradigme pédagogique, d'être prise aussi « sérieusement » que son ambition l'indique.



To claim border crossing, the mixing of high and low, cultural hybridity, as the deepest expression of a desired cultural practice within multicultural democracy means that we must dare to envision ways such freedom of movement can be experienced by everyone. Since the disruption of the colonized/colonizer mind-set is necessary for border crossings to not simply reinscribe old patterns, we need strategies for decolonization that aim to change the minds and habits of everyone involved in cultural criticism. (hooks, [1994] 2008 : 6)

La « méthode » proposée ici n'est donc qu'un petit élément d'une bien plus grande pratique de décolonisation où aucune de ces initiatives ne vaut si l'habileté de critique culturelle reste cantonnée à un milieu et à une population déjà privilégiés, comme dans le contexte du *Cat's Corner*. bell hooks rappelle en effet la nécessité d'intervenir dans tous les aspects de la vie ordinaire et institutionnelle, une exigence qui dépasse largement les cadres de cette recherche. Or, c'est seulement à ce moment-là que nous pourrions prétendre à une culture du Jazz fondamentalement et authentiquement fondée sur l'idée de communauté, de participation et de réciprocité.

To create a culture where those who could occupy the colonizing location have the freedom to self-interrogate, challenge, and change while the vast majority of the colonized lack such freedom is merely to keep in place existing structures of domination. Politically, we do not live in a postcolonial world, because the mind-set of neo-colonialism shapes the underlying metaphysics of white supremacist capitalist patriarchy. Cultural criticism can be an agent for change, educating for critical consciousness in liberatory ways, only if we start with a mind-set and a progressive politics that is fundamentally anticolonialist, that negates cultural imperialism in all its manifestations. (hooks, [1994] 2008 : 6-7)

Cet effort de transformation paradigmatique montrera dès lors ses limites et ses insuffisances, comme on le verra en conclusion, où ce projet a inmanquablement rencontré des résistances plus impérieuses que la volonté individuelle. Le travail n'est jamais vain, et a déjà démontré la marche d'un mouvement plus vaste que les murs d'une seule institution.

## **8.5.4 Propositions de méthode en pratique**

### **8.5.4.1 Une immersion rythmique et musicale :**

La « tradition » du Lindy hop et des danses Jazz a été traduite par ce qui nous semblait être les bases les plus rudimentaires de son langage : l'immersion des sens dans la musique et dans le battement percussif de sa pulsation. L'apprenant est invité à constamment réitérer son expérience sensorielle et à s'engager activement dans une intelligence corporelle individuellement et singulièrement acquise au cours de sa propre trajectoire de vie. Aucune

perception première ne peut être considérée comme une erreur, mais seulement l'expression d'une conscience propre ici et maintenant qui pourra se raffiner par l'itération de l'expérience. L'inconfort de l'expérience de la nouveauté est une qualité célébrée de l'apprentissage.

Celle-ci est encadrée par certains outils didactiques comme des pas de base formalisés, pour introduire l'apprenant à un langage rythmique en relation de dialogue directe avec la musique. Le mouvement et sa qualité musicale, son « son », sont inséparables. La compréhension plus fine de la musique est aussi dépendante de l'enseignant et de ses propres habiletés à entendre les nuances, les qualités et complexités rythmiques du Jazz, et leur qualité expressive (l'humour, la surprise, l'incitation, la retenue, etc.). L'apprentissage est donc constamment partagé par les différents rôles occupés, afin de s'ouvrir au développement d'une plus grande intelligence sensorielle, sans prétention d'autorité.

- La musique est jouée constamment et dans la durée de chansons complètes. Les apprenants sont invités, individuellement, à écouter, à réagir librement, puis à reproduire leur perception intuitive et décontractée du temps régulier (la pulsation) de la musique comme base de communication avec la musique, sans aucune autre indication de forme.
- Pour une immersion directe et immédiatement perceptible, la première introduction au rythme de la danse se fait par l'apprentissage d'un motif rythmique en 8 temps (pour s'associer à la structure musicale en 4/4). Une partie du pas constitue un motif en 4 temps sur un côté, qui se répètera les 4 temps suivants sur l'autre côté (*step step triple step*).
- La première complexité rythmique introduite est liée à la nature essentiellement swinguée de la musique, et mise en pratique par ce qui est communément appelé le *Triple step*.
- Une fois le premier motif en 8 temps institué, une multitude d'autres motifs rythmiques de base sera introduite assez rapidement, illustrant la nature conversationnelle de la danse avec sa musique. Ainsi, le soliste de Jazz (le danseur) peut entrer et sortir de la structure musicale quand bon lui semble, créant par là une tension entre la simplicité de sa structure et la complexité des potentiels d'interaction avec celle-ci. À l'intérieur

de la structure des motifs rythmiques de base (en 8 temps, en 6 temps...), les danseurs pourront également expérimenter des improvisations rythmiques et expressives.

- Pour transmettre l'idée de ces pas rythmiques, l'enseignant utilise méthodiquement tous les sens instinctifs de la perception, par la démonstration visuelle, par le son de ses pas, ou leur vocalisation (*scat*), pour illustrer la musique par et dans le corps lui-même. En répétant et interprétant ces motifs de façon individuelle, collective, et dans le contact physique du couple, l'apprenant fera également l'expérience de la danse par son corps, par sa voix et par le contact réciproque avec ses partenaires.

#### **8.5.4.2 Une immersion expressive (individuelle et collective) et culturellement située (contexte culturel)**

La « tradition » s'est aussi mise en application dans l'affirmation que l'expression est toujours située, personnelle, unique et spontanée, reliée au moment de la danse. Afin d'encourager les apprenants à ressentir et à exprimer leur ressenti le plus profond, l'enseignant doit en faire de même. Cette expression éprouvée par tous est une invitation au partage et à l'interdépendance de notre présence réciproque dans l'espace et dans le cercle. La danse n'est pas une expérience solitaire, ou égocentrique, tournée vers soi-même, mais vécue en communauté, en solidarité inconditionnelle avec d'autres, dans une entente fondamentalement collective. Le sens se crée par la participation, la reconnaissance et l'actualisation collective, par une intention intime adressée vers l'extérieur. Il n'existe qu'en relation.

Parce que l'expression du Jazz n'existe pas *ex nihilo*, de rien, un certain nombre de « pas » sont enseignés comme autant de contributions et de legs laissés par ceux et celles qui ont construit la danse dans les générations précédentes. Toutefois, cet idiome ne constitue pas la définition de la danse, son corpus institué. Ainsi, dans le cadre donné par cette tradition, l'improvisation n'a pas de limite. Le devenir de la danse est à construire et sa transformation peut advenir par toute direction. Les apprenants sont rapidement exposés à la liberté de cette improvisation et de la possibilité de pouvoir toujours transformer les « bases ». Par cette liberté, la capacité de jugement de la qualité de ces créations improvisées n'en devient pas plus arbitraire. Le sens du « goût » s'aiguise, sans être dogmatique, par l'importance donnée à la compréhension de l'expérience physique et émotionnelle comme compréhension intelligente

et nuancée, capable de maîtriser et de diriger ses intentions créatives et musicales (la maîtrise de la composition, du phrasé, de l'évocation, du récit, de la ponctuation, etc.).

- La démonstration est dansée de façon expressive et avec personnalité par l'enseignant même. Chaque démonstration est ressentie pour transmettre l'expérience physique et incorporée de la danse.
- En échauffement, le cercle de danse collective enseigne à la fois une esthétique et un vocabulaire de pas classiques de danse Jazz individuelle, tout en offrant l'expérience d'une cérémonie culturelle et traditionnelle, d'un rassemblement et d'une intégration inconditionnelle de tous dans un espace commun. La simplicité de la répétition offre la possibilité d'une base communément partagée, un unisson (ou une polyrythmie, un ensemble de rythmes coordonnés) pulsatif — aussi appelé le *groove*. Dans plusieurs contextes, ce *groove* collectivement créé et contrôlé est aussi un moyen de soutenir en communion l'improvisation d'un des membres du cercle (solidarité).
- Un corpus de pas de base classiques est enseigné dans le cadre de leur expression rythmique particulière. Ces pas ont des noms, mais leur réalisation n'a pas d'objectif esthétique déterminé autre que leur formalité de base. Ex : tourner en rond : *Circle* ; avancer/reculer en ligne : *Promenade* ; se séparer : *Breakaway* ; une combinaison de ces mouvements formera le *Swing out* caractéristique du Lindy Hop ; et autres détails : revenir ensemble, lâcher une main, lâcher l'autre main...
- L'expression décomplexée et ludique est encouragée à chaque moment pour créer l'environnement propice à l'improvisation, à la créativité, à la confiance, et au partage.
- Créer des moments simples de créativité réciproque (un partenaire initie une improvisation copiée par son/sa partenaire), ou différenciée (les deux danseurs improvisent des pas distincts).
- Intégration créative d'autres éléments d'échanges réciproques du Jazz comme le « call and response ».

### 8.5.4.3 Une immersion expérientielle et vernaculaire

La « tradition » enseigne aussi que la forme n'est jamais limitée par des standards définis de l'extérieur, uniformisée et uniformisante. Elle rejette l'idée de l'existence d'une représentation neutralisée et figée de la danse. Si la répétition et la copie sont considérées comme utiles à l'apprentissage, l'individu est appelé à exercer particulièrement ses outils sensoriels qui ne relèvent pas de la systématisation, mais de l'interprétation située. L'enseignant diminue l'usage des mots pour favoriser l'intelligence visuelle et auditive, pour que la forme devienne musique et relation et qu'elle se traduise singulièrement dans le corps unique de chaque danseur. Parce que la danse est avant tout une relation humaine, chaque danse est une expérience renouvelée où les individus s'adaptent à leur nouvel environnement, à leur nouveau partenaire, par réciprocité. Pour qu'une telle pratique de non-domination, de reconnaissance mutuelle, d'interaction puisse avoir lieu, la pratique doit demander du temps, de la patience, contre toute contrainte d'efficacité et de simplification de l'expérience à la chaîne (hooks, [1994] 2008 : 287-288). Ainsi, aucune technique de partenariat ne peut être prise pour acquise, car elle tendrait à systématiser la relation à l'autre et à soi-même. Chaque autre est différent, dans son vécu émotionnel, dans sa relation à son propre corps, à son intimité, à l'ensemble des liens qui le tissent. Il s'agit donc de développer un sens aigu de l'ajustement au moment présent et donc de son improvisation. Et dans le don transmis par la sagesse des Anciens, il est question de reconnaître la réalité telle qu'elle est, sans préjugé (la politique du *matter-of-factness*) et d'agir en la transformant par notre présence, avec créativité.

Comme allégorie de la vie, le Jazz se nourrit de la réalité ordinaire comme extra-ordinaire. La tradition de la danse s'acquiert sur la base d'une connaissance élémentaire du mouvement dans l'espace — basée donc sur le vécu du monde matériel — où la force et la fragilité de l'autonomie sont les ressources principales et continuellement renouvelées du mouvement, de la danse et de son « perfectionnement ». La danse du corps fait partie du discours quotidien envers soi-même, envers les autres et envers le monde.

- Les apprenants sont individuellement et collectivement invités à trouver leurs propres solutions.

- En guise de technique, l'enseignant utilise des métaphores et exemples tirés de la vie de tous les jours. L'enseignant éveille le savoir ordinaire et déjà acquis par les apprenants dans tous les aspects de leur vie et les invite à utiliser leur sens commun.
- La danse est éveillée par les sens plus que par l'intellectualisation/rationalisation.
- Le partenariat en couple est négocié par réciprocité et fonctionnalisme. Le mouvement est réalisé par collaboration et entraide, éprouvant et identifiant les situations de confort/inconfort.
- Le rythme est réalisé conjointement, en collaboration, par reconnaissance de l'autre. De même, chaque danseur est responsable de son propre mouvement, tout en étant directement en interaction consciente avec le mouvement de l'autre.

#### 8.5.4.4 Objectifs en développement

La pratique contre-hégémonique de la danse implique aussi une pratique de conscientisation collective d'une appartenance à un monde en commun. Deepa Bhandaru analyse cette conception de la liberté participative arendtienne conjointement à la philosophie du pardon de Desmond Tutu. Elle retrouve dans l'alliance conceptuelle entre ces deux penseurs une réponse à la pratique antiraciste. Desmond Tutu, approche en effet cette responsabilité d'un monde en commun post-apartheid à partir du concept de *Ubuntu* :

« My humanity is caught up, is inextricably bound up, in yours. » (...) « A person is a person through other persons. » (...) « I am human because I belong, I participate, I share. » A person with *ubuntu* is open and available to others, affirming of others, does not feel threatened that others are able and good, for he or she has a proper self-assurance that comes from knowing that he or she belongs in a greater whole and is diminished when others are humiliated or diminished, when others are tortured or oppressed, or treated as if they were less than who they are. (Tutu, 1999 : 31)

La commune humanité de chaque être est éprouvée quand aucun ne vit avec tranquillité tant que d'autres subissent oppression et humiliation. La responsabilité est réciproque pour que la joie soit une réelle expression de communauté partagée, dans le refus actif du déni et dans une pleine reconnaissance des difficultés et des douleurs qui nous entourent. Ce concept lié à la notion de mémoire orienté vers le futur (le pardon), trouve des résonances avec celui de

*Sankofa* mobilisé plus tôt par Angela Andrew dans une optique de réhabilitation ou de réparation de l'histoire pour un futur à construire<sup>358</sup>. Il rejoint aussi les différentes démarches entreprises par Breai Mason-Campbell, Traci Bartlow, Travis Knights ou LaTasha Barnes. La danse est prise comme un médium de construction communautaire, inscrite dans une véritable éthique et épreuve de la relation.

Dans le contexte actuel de l'école de danse, la mobilisation institutionnelle d'une pratique pédagogique et communautaire contre-hégémonique s'ouvre à la possibilité de plusieurs développements appliqués de l'engagement collectif. Elle cible différents aspects de la pratique ordinaire de la domination ou de contextes d'exploitation. En l'occurrence, à la suite des nombreuses révélations publiques d'agression sexuelle et de la prise de conscience d'une situation endémique dans les interactions ordinaires entre les danseurs, une priorité a été mise sur la création d'un « safe-space curriculum », comme moyen de sensibilisation active et dirigée, centrée sur la notion de consentement (cf. Annexe didactique).

Les débats féministes sur le rôle des « cavalières » et la division genrée des rôles de la danse a mené vers une réflexion sur la reproduction hétéronormative et patriarcale de l'enseignement et des modes d'introduction de la danse en couple à tout nouvel arrivant. Dans un mode pour le moment expérimental, plusieurs cours ont été donnés dans le but d'initier les danseurs débutants à une expérience et expérimentation des deux rôles de la danse (suivre et guider) afin de les inviter à faire un choix plus informé pour la suite de leur formation différenciée. Ce modèle pourra être visible et mis en œuvre dans la distribution des enseignants, choisis selon leurs habiletés de guidage ou de suivi et non selon leur genre.

---

<sup>358</sup> Le concept est aussi mobilisé dans la recherche doctorale de Dorothy W. Williams. Comme praxis archivistique, il lui a permis de mettre en évidence quatre facteurs d'invisibilisation de la production culturelle (la culture imprimée en particulier) des Noirs du Québec : la langue, l'ethnicité, l'oralité et le traitement des documents. Dorothy W. WILLIAMS. *Sankofa : Recovering Montreal's Heterogeneous Black Print Serials*, Thèse de doctorat, McGill University, 2006. Le concept de *Sankofa* est également repris par le *Black Community Research Center* de Montréal, dans une initiative de réhabilitation et de réappropriation de l'histoire des Noirs du Québec. Le projet « Standing on Their Shoulders », réalisé en février 2016, se fonde sur la tradition ouest-africaine du « Griot », assumant le rôle de conteur, d'historien, mais aussi d'ambassadeur, musicien, enseignant, guerrier, interprète, chanteur, maître de cérémonie, conseiller... Des jeunes de la communauté ont été invités et accompagnés pour réaliser des courts-métrages sur l'héritage culturel des habitants du quartier de la Petite-Bourgogne et pour aller chercher de l'information auprès des aînés.

D'autres directions pédagogiques et culturelles sont encore dans un état embryonnaire et contiennent une ressource de transformations importante incluant, possiblement, des répercussions sociales non négligeables.

#### 8.5.4.5 Projets à venir

La question de la hiérarchie sociale entre les danseurs de différents « niveaux » de danse, et l'élitisme associé aux « bons » danseurs, socialement reconnus, a inspiré différentes solutions de transformation structurelle du système éducatif de l'école. Or dans le but de renforcer l'autonomisation des apprenants, la notion de progression « par niveau » pourrait être entièrement revisitée. Cette restructuration pourrait avoir un effet bénéfique sur le lien de solidarité entre les apprenants et renforcer le lien communautaire au sein des cours. Dans tous les contextes d'approfondissement ou de mentorat, la répartition holistique des domaines de perfectionnement pourrait être préservée afin de ne pas reproduire des spécialisations artificielles (ou purement commerciales) des techniques du Lindy Hop. Cette restructuration pourrait mettre en place un espace de développement et d'innovation approfondi de la tradition par la tradition.

Cette ébauche de proposition a été particulièrement inspirée par une proximité ponctuelle avec la scène de danses urbaines de Montréal<sup>359</sup> et par des discussions entamées avec la danseuse LaTasha Barnes, grâce au groupe de discussion en ligne « Teaching Swing Dance ». À son contact, une perspective différente d'enseignement a pu se révéler, laissant apparaître la possibilité d'une véritable participation au cercle de la danse. Le cœur de cet enseignement ouvre sur la tradition culturelle et sociale de la danse. L'acquisition de compétence est principalement centrée sur l'interactivité du Jazz, bien plus qu'uniquement sur la danse elle-

---

<sup>359</sup> Une proximité qui s'est de plus en plus développée et consolidée grâce à l'organisation annuelle d'un festival de danse, le *Montreal Swing Riot* créé en 2011. Fondé par Geneviève Saint-Laurent et Alain Wong, ce festival présente chaque année un spectacle-rencontre entre un groupe de danseurs de Jazz et un groupe de danseurs de danses urbaines variées (Hip Hop, Waacking, Locking, Krump, Breaking...). L'un des objectifs du festival est de présenter l'affinité des liens qui existent entre ces différentes traditions dont l'origine serait commune. Il aspire aussi à voir ces deux scènes de danse s'inspirer l'une de l'autre pour ouvrir de nouvelles directions culturelles. Ce désir de corrélation avait aussi inspiré l'organisation du festival *Jazz Roots* à Paris, fondé par Olivier Méricot au début des années 2000, offrant un programme d'une variété de styles de danses reliés aux danses Jazz, comme les danses urbaines, dont le Jazz Rock inspiré de la danse de James Brown, les Claquettes, le Body Drumming, etc.. Angela Andrew a été une des conseillères principales de la conceptualisation de ce festival.



même, c'est-à-dire son assimilation individuelle et son expérience interpersonnelle. Cette pédagogie rassemble toute la collectivité. Elle est un engagement multidimensionnel dans l'ensemble de sa « société » civique Jazz par la mise en œuvre d'une multitude de formes de participation et de collaboration constitutives de l'idiome. Cette dynamique permettrait de centrer plus significativement la forme traditionnelle du cercle, comme contexte pour toute forme d'engagement : des modalités d'entrée et de sortie ; de l'équilibre entre l'individu et le collectif ; de l'expression cathartique ; du dialogue dansé entre deux solistes ; du partenariat ; de la participation et de l'encouragement du cercle de soutien, toujours entièrement investi dans l'action, qui encourage, acclame et stimule les initiatives proposées dans le cercle, comme un rituel atavique. Comme dans un milieu de langage « natif », le contexte culturel est utilisé, recréé et investi volontairement comme support pédagogique. Le retour de l'idée sans image du Jazz est approprié dans la manière qu'on a d'y participer, plutôt que dans la forme normative de sa représentation. De ce fait, la culture et la participation deviennent les agents de la danse (ce qui la meut), produite à travers son expérience collective et non par la reproductibilité de ses formes, de ses pas et de ses images passées. La représentation statique de la danse s'évanouit pour s'incarner dans sa pleine contemporanéité, le « power of now » du Jazz, selon Wynton Marsalis (Marsalis, 2008 : 8).

L'invitée initialement prévue pour la formation annuelle de développement culturel des enseignants à *Cat's Corner* en 2017, la danseuse (de Lindy Hop et de House) LaTasha Barnes<sup>360</sup>, remarque que cet investissement structurel de la culture fait encore défaut dans le contexte actuel de la sous-culture :

Being a part of the Lindy Hop community in the Urban Artistry tradition of being an active competitor, performer and educator as well I can't say that I see the entire social experience being touted as important a value in the Lindy Hop education format as the « steps » are. There are some great events that try to keep the focus on the social aspects of the dance but also fall short of fully imparting to the community at large (not just the solo dancers) the importance and foundational significance of the sociocultural traditions within the dance—the cypher (jam circle), the Big Apple (ring shout), coupled solos, group dances (shim sham), and individual or partnered exchanges. (...) If only a handful

---

<sup>360</sup> LaTasha Barnes a eu une multitude de carrières professionnelles dans des milieux extrêmement différents et à la fois interreliés. De militaire, elle est devenue compétitrice d'haltérophilie, entraîneuse de remise en forme, avant de devenir une danseuse professionnelle, compétitrice, éducatrice et directrice artistique de la compagnie de danse *Urban Artistry* à Washington DC.

of educators are promoting these elements, it's not hard to see why those social traditions that birth and fuel those explosively creative moments we live for are not a widely cherished or practiced aspect of the Lindy Hop experience. ...

De son point de vue, la joie de cette danse et les moments d'explosion créative, inattendue et réalisée grâce à cet-espace-entre-les-hommes, réside dans l'apprentissage et l'acquisition de ses modes de communication. La communication du jazz, sa démocratie et son rapport politique au monde, a en effet été préservée dans les formes spécifiques de sa tradition. Une tradition qui s'est transmise avec une résilience remarquable des années avant la traite transatlantique jusqu'à aujourd'hui, dans l'étendue de l'expérience africaine-américaine, expressive, polyrythmique, hybride et jamais fixée (Emery, [1972] 1988).

... I personally believe the heart of the matter truly does reside in the education format and the values inherent within. In the Urban Dance community we do, in quality classes/workshops, learn about the club/dance hall cypher experience—often recreating as much of the experience as possible for contextual understanding. The atmosphere, creative elements, the self-improvement/growth aspects and even the etiquette of sharing, creating and borrowing within, and outside of, that space (i.e. the difference between biting vs. being inspired by another dancer). Learning about the importance of being able to communicate both as an individual or collective (dancer/dance crew) and sharing in the space are what helps us extract and provide tools that foster creativity and innovation rather than just the recreation of steps. There are foundational « moves » that are taught (based on the genre being studied) but the caveat to this instruction is that these are just to help the students participate in the larger social setting. And if they want to continue to grow and share in it then they would need to tap into their own voice and overlay their distinct flavor onto the foundational movement. As a supplement to this education we provide mentorship to further guide students in the right direction, to ultimately assist the students in deciding and developing their chosen path/role: educator, performer, competitor or some beautiful combination of them. (Barnes, 2016)

Dans l'approfondissement de ces aspects traditionnels, culturels et communautaires des danses Jazz vernaculaires — par relation d'affinité et de continuum traditionnel avec les danses urbaines contemporaines —, l'éducation de la danse pourra également engager une transformation relationnelle plus fondamentale de la participation à la danse et à sa cité, à ses « mondes ». La tradition du Jazz se recentre, pour non seulement restructurer le contenu de l'enseignement par le *backward design*, mais également restructurer l'ensemble de l'organisation sociale de la sous-culture, pour que la danse redevienne un discours social adressé à l'espace public.

## 8.6 Conclusion à la recherche-action participative

Comme tout travail collectif, le processus d'implémentation de ce paradigme et du curriculum « GS1E » ne s'est pas fait du jour au lendemain. Trois ans après la généralisation officielle de ces principes dans l'enseignement des premiers niveaux de cours de danse, la compréhension de cet engagement pédagogique reste encore inaccessible à certains. Elle est parfois considérée comme dogmatique et arbitraire, par l'apparence d'une limitation de la liberté de l'enseignant. De plus, considérant la dimension du personnel enseignant et son renouvellement constant, la transmission du contenu et des enjeux de ce programme doit aussi faire face à ses propres défis organisationnels. L'école existe grâce à la participation d'un collectif de danseurs passionnés, investis et volontaires, mais pour qui l'école est secondaire à leurs activités professionnelles. La majorité d'entre eux n'ont reçu aucune formation professionnelle de danse, voire d'enseignement<sup>361</sup>, et ont appris à danser par l'intermédiaire d'autres amateurs. Or cette réforme requiert un travail personnel exigeant de retour sur sa propre identité culturelle située. Chaque enseignant devrait idéalement entreprendre son propre cheminement réflexif et continu pour progressivement<sup>362</sup> défaire le genre, défaire la race, défaire des présupposés culturels historiquement reproduits. Car dans la marginalisation systémique des histoires, contextes et pratiques culturels altérisés (*othered*), on contribue aussi indirectement à la marginalisation des corps mêmes de cette altérisation (*othering*), comme l'ont montré les conditions d'énonciation du discours des femmes noires de la scène de danse internationale (chapitre 5). Comme le rappelle La Teesa Lanéa Ayo Walker dans sa critique du programme universitaire des départements de danse, en évitant de faire face à ces problématiques et d'en parler pour « éviter de faire des vagues » et de nuire au confort de tous, on continue à reproduire les biais culturels, voire son racisme systémique (Walker, 2016 : 170)<sup>363</sup>.

---

<sup>361</sup> Le personnel de l'école comprend toutefois un certain nombre de professionnels de l'enseignement qui pratiquent dans des milieux institutionnels variés, dans des écoles secondaires et à l'université.

<sup>362</sup> En un sens, cette réflexivité collective a débuté dès l'instauration de cette pratique au sein de l'école en 2005, par échafaudage et maturation.

<sup>363</sup> Elle note aussi que cette réflexivité ne devrait pas faire table rase de toute méthodologie instituée, mais d'analyser précisément son rapport hégémonique : « Existing techniques and vernaculars representative of cultural appropriation do not have to be extinguished, but rather openly discussed regarding their entanglement

Toutefois, au-delà d'une refondation des modes de représentation et de transmission d'une danse issue de l'expérience africaine-américaine, l'investigation critique du mode d'enseignement normatif a aussi permis de recentrer, par « formalisation ancrée » (dans le sens donné par la méthode interactionniste de la « théorisation « ancrée ») du langage interactionnel du Jazz, un mode d'enseignement dit « alternatif », mais théorisé par Jean Piaget, Donald Schön, Maria Montessori, John Dewey, Lev Vygotski et autres pédagogues depuis plus d'un siècle. Ces modes pédagogiques « par la pratique, par l'observation et par l'expérimentation », sont ces mêmes formes marginalisées qu'on retrouve dans des méthodologies dites « indigènes ». L'apprentissage y est réduit, par le regard extérieur et dominant, à une voie d'acquisition « naturelle », informelle et essentialisée, d'une culture apprise dès la naissance dans son contexte original (une culture dite « innée »), intuitive et donc particulière (non universelle et non formalisable), inaccessible à l'étranger et sans intérêt sociétal.

Une approche pluraliste et non hiérarchique des modes d'acquisition de connaissance (ou de la dite « volonté de savoir » foucauldienne) n'est qu'une strate à l'intérieur d'un travail multidimensionnel de déconstruction, de réflexivité et de réexamen collectif continu requis pour dépasser la question de l'appropriation culturelle, du révisionnisme historique et de la ségrégation systémique des corps dansants. Le potentiel d'exploitation et d'effacement est toujours possible dans un cadre culturel et organisationnel aussi homogène que la scène de Lindy Hop montréalaise. Mais peut-être qu'un premier travail se situe dans l'effort appliqué de s'engager pédagogiquement dans une culture qui n'est pas la sienne, en utilisant une approche holistique, dit bell hooks (hooks, 1994), où l'enseignant apprend en même temps que les apprenants, mû par une nouvelle forme d'agentivité ancrée. Selon Katrina Hazzard-Gordon dans son article « Dancing to Rebalance the Universe », l'enseignement est un acte civique :

An educator's choice of materials reflects responses to the complexity of the world we live in today. Through art and dance, students of different cultural and ethnic backgrounds can better understand themselves and each other, a critical aspect of social stability and civility at this time in history. Through teaching work of cultures other than one's own, one affirms the intrinsic value of various cultures and asks students to do so also. (Hazzard-Gordon, 1991 : 39)

---

with cultural hegemony, artistic borrowing, and hybridity.» (La Teesa Lanéa Ayo WALKER. *Towards Intercultural Engaged Pedagogy : Revisioning Curricula in University Dance Studies from a Black Dance Aesthetics Approach*, Thèse de doctorat, University of California, Davis, 2016, p. 191.).

La communauté sociale de la danse pourra alors peut-être intégrer une plus grande diversité de population, par la transformation d'une sémiologie contextuelle et culturelle globale plus inclusive et potentiellement représentative de la pluralité, attentive aux expériences, aux connaissances et aux besoins de chaque nouveau venu. La pédagogie est aussi, en un sens, un reflet de l'engagement démocratique d'une culture et d'une société.

Dans le souci d'appuyer la conscientisation volontaire des enseignants dans la transformation paradigmatique de l'école, et de répondre à la question légitime relevée par Walker sur son terrain «How is it possible for one to teach what one doesn't know?» (Walker, 2016 : 214), le développement professionnel des enseignants, dirigé jusqu'ici par la direction artistique de *Cat's Corner*, s'est orienté vers l'implication régulière d'intervenants extérieurs spécifiquement choisis pour leur démarche anticonformisme et éclairé, comme Lennart Westerlund, Angela Andrew, Nathan Bugh et LaTasha Barnes<sup>364</sup> précédemment introduits. Il a également inclus des ateliers avec des danseurs d'autres disciplines investis dans cette même approche, le danseur de Claquettes canadien Travis Knights, élève d'Ethel Bruneau, et Michel « Boombeast » Lim, artiste multidisciplinaire de danses urbaines.

Mon cheminement créatif et politique personnel a impliqué plusieurs collectifs de performance, le *W Project*, le *Cats Club Chorus Line*, et la troupe de Lindy Hop *Northern Lights*. Chaque troupe a eu un objectif d'exploration spécifique : celui (1) de réimaginer le genre et l'esthétique de l'expression individuelle et différenciée du Jazz par un groupe de cinq femmes, à une période où la représentation féminine dominante était centrée sur l'uniformité et la séduction ; celui (2) de continuer le projet du *HDC Daily Meeting Chorus Line* et d'étudier plus en profondeur l'héritage stylistique des formations de *Chorus line* de l'*entertainment* africain-américain à une période où cette tradition ne bénéficiait d'aucune visibilité ; celui (3) d'évoluer en tant que danseurs dans une collectivité de talents animée par un désir d'apprendre des uns des autres, de se dépasser créativement, de développer sa personnalité individuelle tout en poursuivant un idéal commun. Pour la première fois dans la scène de danse montréalaise, le dernier projet des *Northern Lights* a aussi permis de mettre en

---

<sup>364</sup> La formation de Barnes n'a finalement pas pu avoir lieu.

valeur la contribution historique du quartier de la Petite-Bourgogne et d'un de ses musiciens, le pianiste Oliver Jones.

Sans commentaires additionnels, l'ensemble des chorégraphies pourront être accessibles par les liens inclus en annexe, par troupe, dans l'ordre chronologique de leur création.

## Conclusion

L'étude critique de la sous-culture contemporaine du Lindy Hop est en quelque sorte une étude critique du libéralisme culturel. L'ensemble de cette recherche pourrait se résumer à une question centrale, à savoir ce qui nous permet et ce qui nous limite dans la libre jouissance d'une production culturelle à portée de main. Car comment peut-on, *a priori*, sceller d'un droit d'auteur une culture populaire, une danse vernaculaire, une expression collective et affranchie ? Toute culture n'est-elle pas, par définition, ontologiquement faite d'une dynamique hybride, ouverte à la transformation, à l'appropriation et à un devenir disponible, mais incontrôlable ? Le Jazz en particulier est la création syncrétique d'une multitude de voix, d'expériences et d'horizons socioéconomiques et migratoires, rassemblés dans des espaces d'interconnexions culturelles chaotiques. La versatilité ethnique et culturelle était aussi un moyen de maximiser ses opportunités d'emploi dans des milieux hétérogènes comme La Nouvelle-Orléans (Hersch, 2007). L'hybridité culturelle est en effet intimement liée à des conditions sociales et matérielles d'existence qui forcent souvent l'interconnexion de plusieurs groupes sociaux. Le Jazz est le fruit de ces rencontres, autour d'intérêts communs ou d'antagonisme compétitif, où les frontières ethniques et racialisées ont été transfigurées avec créativité. De ce fait, l'idée d'« appropriation culturelle » interpelle et dérange. Elle remet en question la facilité avec laquelle on peut dissoudre la différence culturelle au profit d'un indéterminisme accommodant, comme le suggère le concept populaire, apolitique et indifférencié de *melting pot*. D'un autre côté, elle a longtemps interrogé ma propre volonté de reconnaissance et de restitution. À qui, pour quoi ? Cette volonté n'est-elle pas elle-même conquérante, par sa recherche de justice ordonnée ? L'appropriation sous-entend-elle une appartenance préalable ? Et qui suis-je pour présumer du désir d'un autre, du besoin d'un autre, ou d'un manque à combler ? Les Anciens ne sont-ils pas les premiers à prôner l'universalité de la danse ? Et pourtant.

Fondamentalement liée à une position d'oppression, l'appropriation culturelle du Lindy Hop et des danses Jazz a été avant tout analysée à partir d'une lecture de leurs politiques de signification et de traduction culturelle (Hall, 2007). Car l'enjeu se trouve bien là. Une culture, dans sa forme, est certes l'alliage des mouvements du monde. Les gestes voyagent et se

recyclent dans divers contextes sans qu'on puisse en préciser l'origine. En surface, tout langage culturel est « donné » à voir et à saisir. Et vraisemblablement, rien n'est fondamentalement « nouveau » dans le domaine du corps. La multitude des danses du monde partage parfois une connivence esthétique sans rapport de proximité géographique ou historique identifiable, montrant une perméabilité inhérente à toute production humaine. Cependant, le discours de la culture et les luttes de sens et de représentation qui le reproduisent sont au cœur de revendications qui touchent non seulement la forme culturelle, mais aussi les conditions matérielles et symboliques d'existence des individus. Le discours de reconstruction culturelle mobilise des images, des concepts et des valeurs donnant sens à la danse à partir de sa tradition présumée, mais inévitablement transformée par l'interprétation, tout en préservant une similitude de forme. Dans le cas du Jazz et plus particulièrement du Swing, les identités culturelles ont été produites et représentées à partir d'une ligne dichotomique racialisée, reprise et exploitée par l'historiographie, par l'industrie culturelle, par le racisme constitutif de la colonialité du pouvoir moderne et globale en général (Grosfoguel, 2007, Lugones, 2008, Mignolo, 2000, Quijano, 2000) et des effets durables de l'esclavagisme transatlantique en particulier (Gilroy, 1994, Hall, 2013). L'appropriation culturelle fait partie de ce même paradigme, où les logiques d'équivalence se butent à des réalités inégales et irréconciliables. On a pu voir plusieurs glissements de cette représentation contemporaine dans l'ensemble de mes terrains d'observation, où les « intentions » d'hommage, d'appréciation ou de reconnaissance ont donné lieu à des performances littéralement racistes, orientalistes ou sexistes. Toutefois, si l'*entertainment* africain-américain a su assurer une certaine pérennité et reconnaissance culturelle notable, à Montréal, la scène culturelle locale s'est construite dans l'ignorance et l'indifférence édifiantes du développement historique et exemplaire du Jazz et de la danse au sein de la ville à la même époque que le *Harlem Renaissance*. Dans une historicité culturelle et politique québécoise particulière, la présence noire et son œuvre créative collective et influente ont été rendues inintelligibles. Elles sont institutionnellement inexistantes et quasi effacées de l'héritage et des récits historiques de la ville. La reproduction culturelle est dépendante de ce contexte préalable qui a donné corps et sens à la danse. Ainsi, l'expérience de la division raciale est profondément ancrée dans le processus de création culturelle populaire du Jazz, de ses danses et de leur langage.



La critique, apportée par l'analyse de l'appropriation culturelle contemporaine du Jazz et de ses danses, se situe au cœur de cette fabrique idéologique d'un langage de soi qui génère un rapport au monde. En d'autres termes, la question qui a animé cette recherche a été de tenter de comprendre les cadres de production culturelle du Lindy hop contemporain et ce qui les relie à un discours situé du vivre ensemble à partir d'une place de privilège social. Cette production du « soi » est le résultat d'une connaissance historiquement située, dont le point de vue est informé par ce qui lui est donné à voir et ce qu'il peut commodément ignorer. Un point de vue et une attitude aussi informés par le sentiment de vivre à « une époque qui se tient pour moralement supérieure au passé » (Honneth, 2008 : 249) — dit Axel Honneth, un des héritiers contemporains de l'École critique de Francfort — et susceptibles de se distinguer de ce dernier, pour sélectionner, s'appropriier et s'identifier aux aspects les plus désirables. Cette question est ainsi intimement liée à l'allégorie du « cercle de la danse » de Franz Fanon qui « protège et permet » (DeFrantz, 2000, Fanon, [1961] 1997, Gilroy, [1993] 2010). La danse, comme espace de liberté commune, où la liberté de chacun est intrinsèquement dépendante de la liberté des autres, telle que proposée par Desmond Tutu et le concept d'*ubuntu* sud-africain : « mon humanité est inextricablement liée à la vôtre ».

Qu'est-ce qui est dit du Jazz aujourd'hui et qu'est-ce que ce discours permet, autorise, laisse entrapercevoir de la place offerte à chacun ? La critique a voulu troubler le confort de la promesse. Elle évalue le sens pratique du discours et de sa mise en scène. Il ne s'agit donc pas de « rendre à qui de droit », ce qui serait un non-sens (toute culture est une dynamique provisoire qui, bien qu'elle ait une mémoire, ne peut être fixée dans un quelconque devenir), mais d'évaluer le réel domaine du possible offert par cette morale construite sur des récits d'émancipation situés. La reconnaissance commence par celle de la différence, non pas de l'autre, mais de tout le tissu social, politique, historique et idéologique qui le constitue en tant qu'humain et lui assigne une place dans le monde. J'ai développé cette question de la différence à partir notamment des concepts de *mêmeté* et d'*ipséité* de Paul Ricoeur, et des concepts politiques d'action et de natalité d'Hannah Arendt.

Le terrain a été ainsi conduit pour rendre compte du signifié apposé à « l'origine » africaine-américaine des danses Jazz, car cette origine est à la base d'une des interprétations contemporaines de l'éthos culturel de la danse. Il s'est donc limité à une expression spécifique

de la sous-culture et non à son ensemble qui relève d'une interprétation historique et culturelle plus large et diversifiée. La sémiologie culturelle appliquée à cette recherche a été une tentative de mettre en évidence le sens donné au signe de «l'africanité» reconnue et revendiquée de cette tradition, à partir d'une lecture des discours, des mises en scène, des pratiques d'expression et de transmission dans deux localités géographiques distinctes, Herräng et Montréal, ainsi que dans les discussions virtuelles entre danseurs, sur les blogs et réseaux sociaux. L'«africanité» présumée de la danse a été identifiée dans les références directes à cette tradition, dans les références à Harlem et au *Savoy Ballroom* et tout particulièrement dans la représentation et les témoignages des Anciens. L'ambition de cette thèse a été de situer le Jazz, non pas dans son acceptation culturaliste, mais dans le savoir expérientiel qu'il contient et reproduit par sa forme, sa tradition et son discours. Dans le parcours situé des Anciens, le Jazz comme mode de vie, comme expression de soi, comme opportunité de réalisation sociale et économique, a été poussé par une condition de survie, un besoin d'exister malgré des conditions déshumanisantes — que j'ai développé à partir des concepts de paria arendtien, de résilience et de *matter-of-factness* — et de clamer avec vigueur et rigueur la pleine et inaliénable humanité de l'opprimé. L'exceptionnalité du *Harlem Renaissance* et de la danse produite au *Savoy Ballroom* est d'avoir été l'expression d'une estime de soi dans sa plus haute noblesse, au point, comme l'écrivaient Marshall et Jean Stearns, de voir de nombreux artistes se tuer à la perfection de leur art. Cette expression a aussi été la possibilité de voir le monde à partir d'une éthique de la joie, c'est-à-dire d'une disposition à la liberté, d'un souci de soi et d'une capacité à voir et à vivre dans le monde «tel qu'il est», dans toute sa tragique comédie. Par la dialectique que la tradition du Jazz entretient entre l'individu, le groupe et leur environnement, les modalités du Jazz parlent d'un désir d'émancipation au sein du monde auquel l'individu appartient. Que l'on se situe dans le discours de reproduction (la scène contemporaine de danseurs) ou dans celui des inspireurs (les Anciens), il est un discours fondamentalement éthique à partir de contextes, de conditions et d'enjeux profondément distincts.

Le travail culturel de «reconstruction» contemporaine des formes de danses Jazz s'est réalisé conjointement à une interprétation de la personnalité de certains de ses représentants historiques. La présence et la participation active de ces derniers dans la transmission de la

danse et de sa culture ont distingué certains d'entre eux pour leur charisme et leur capacité à rassembler l'illusion d'une unité soudée et fédératrice. La sous-culture des danses Jazz s'est centrée autour du modèle ambassadeur de Frankie Manning, issu du contexte qui a donné naissance à la révolution culturelle du *Harlem Renaissance*, représentant d'une des plus fameuses institutions populaires et intégrées des États-Unis, le *Savoy Ballroom*. La réception de sa biographie mobilise activement des notions de liberté, de communauté, de participation collective, de célébration affective et désinhibée. Elle établit une forme de contrat social partagé entre danseurs de diverses localités. Selon les discours globalement partagés, la danse du Jazz, le Lindy Hop, permettrait un rassemblement joyeux, universel et sans frontières, où tout individu peut trouver sa place, intégrer et enrichir le monde par sa présence. La danse apporterait une « amélioration », quelle qu'elle soit, disponible et accessible à tous. Au *Herräng Dance Camp*, sa personnalité a inspiré des pratiques emblématiques de la culture, comme une « culture du oui », un esprit de volontariat et de participation active, un don de confiance pour encourager un rassemblement convivial, familial et hospitalier. Tout en déployant un contexte d'encouragement au lien social, cette éthique de la relation en vient souvent à prendre pour acquise la trajectoire qui a forgé le caractère des Anciens, dont un certain *ubuntu*, une faculté à réhabiliter l'humanité malgré la violence meurtrière qu'elle perpétue toujours aujourd'hui (ex. : *#BlackLivesMatter*). Or la vie et la personnalité de Manning sont érigées en exemple par une population massivement non africaine-américaine et rarement menacée par une quelconque nécessité de survie. Si le constat est largement partagé et commenté par l'assemblée de danseurs, la nature de cette représentation fait rarement l'objet de révision ou d'évaluation réflexive. Elle sert au contraire parfois à justifier un désengagement politique au profit d'un libéralisme individualiste du plaisir. En principe, la communauté est ouverte à qui veut librement pouvoir consommer et bénéficier (pro)activement de cette culture hospitalière — et solidaire dans une certaine mesure —, dont les ressources d'épanouissement personnel seraient infinies. Or qui est concerné par cette inclusion ? Par qui est-elle représentée et au nom de quoi ? Le cercle de la danse protège-t-il autant qu'il permet ? La responsabilité de l'ouverture en incombe toujours à celui qui a su rompre, par lui-même, les chaînes de l'oppression.

L'analyse a consisté à préciser le point de vue à partir duquel cet éthos s'est établi, révélant du même coup les bornes de son propre entendement, de son intelligibilité. Le terrain a démontré que la notion de responsabilité collective est au cœur des failles de la « communauté », où dès que joie et plaisir sont troublés, le collectif n'est plus à même d'assurer sa cohésion et sa solidarité internes. Cette solidarité a été particulièrement éprouvée lorsqu'ont été mis en lumière des abus sexuels dont des viols avérés commis par des personnalités influentes de la scène internationale. Si des mesures ont été courageusement prises dans certaines localités et réseaux d'individus distincts, la neutralité diplomatique et mitigée est prévalente dans d'autres cas. Mais bien plus insidieusement, les valeurs *a priori* démocratiques du Jazz et de ses danses se sont rendues visibles sur le terrain dans des situations d'inintelligibilité réciproque, où les notions de liberté et d'émancipation ont soulevé des réalités paradoxales. La problématique de l'appropriation culturelle du Lindy hop s'est continuellement présentée sur la durée du terrain dans une violence symbolique considérable. Elle concerne entre autres la lutte pour la reconnaissance des Anciens, de leur histoire particulière négligée par le discours officiel. Elle s'est révélée aussi par une politique de l'affect et de la communauté, dans le rapport idéologique et normatif de la sous-culture de la danse.

Le terrain conduit au *Herräng Dance Camp* a d'abord permis de rendre compte de la fabrique mythologique, donnant le coup d'envoi à la notion de « résurgence » culturelle dans les années 1980, avec pour intention les « origines véritables » des danses Jazz. La « révélation » de la spécificité africaine-américaine de la danse jusque-là peut-être pressentie, mais globalement inconnue, ont été le moteur d'un engagement culturel particulier et défendu avec jalousie pour étudier et reproduire ses formes au plus proche de son esprit d'origine. La « volonté de savoir » de ces jeunes enthousiastes suédois (mais aussi au même moment, britanniques et nord-américains) a déterminé le processus de sélection historique sur laquelle la sous-culture populaire contemporaine s'est fondée sur le long terme, grâce à la légitimité grandissante du camp de danse suédois. L'implication des Anciens a grandement participé à la réputation du HDC, donnant corps à la tradition dans une disponibilité immanente. Ils ouvrent un accès privilégié à une connaissance supposée « quasi disparue » et reçue de la main directe d'une poignée de ses créateurs. Le Lindy Hop s'est peu à peu conçu comme une danse

d'étude, un objet de recherche autodidacte, où chaque reflet auratique du passé est collecté comme une chasse au trésor, et les documents d'archives audiovisuelles sont examinés sous toutes les coutures pour reproduire un semblant d'équivalence et une appropriation de l'image. Le HDC est conçu autour de cette exceptionnalité de la découverte, de l'immersion dans un imaginaire hors du commun, « kaléidoscopique », où le monde du présent rencontre la surface du passé, accompagné de la présence, de la parole et de la transmission d'un panel sélectif d'Anciens. Or par la création et l'isolation d'un pays imaginaire, où le contexte historique de la danse est mis en scène comme le décor d'un spectacle, il contribue aussi à renforcer un sentiment d'exceptionnalité sous-culturelle à la fois « cultivée » et « bon enfant ». Le HDC est déconnecté de la réalité immanente de la danse et de sa continuité sociale. Il entretient son propre réseau spécialisé, dissocié du réseau autonome des Anciens qui a maintenu la danse à flot durant les années post-*Savoy*. Il reste aussi à l'écart du développement culturel des communautés africaines-américaines qui n'ont jamais cessé de développer le Swing dans des contextes d'expression renouvelés. La collaboration de la Fondation Frankie Manning et l'implication de certaines de ses boursières « Ambassadrices » africaines-américaines au HDC montreront en effet une certaine incapacité de la sous-culture à reconnaître les conditions de son existence en vase clos. Leurs témoignages ont fait écho à l'intuition initiale de la thèse, m'encourageant à creuser davantage les sources des dissonances politiques de la joie de la danse qui les maintiennent dans un profond paradoxe.

En effet, ce même terrain m'a permis de rencontrer le discours de plusieurs femmes noires qui ont chacune manifesté des revendications profondément politiques, féministes et noires (Collins, [1990] 2009), en réaction aux écueils de leur inclusion dans la scène de danse. Cette rupture s'est notamment centrée sur la critique sociale qu'elles présumaient à même de pouvoir formuler, étant donné la nature de la sous-culture et de ses symboles. La présence de ces femmes au HDC dont l'expérience, mêlée de multiples microagressions racistes, a démontré la faille de la reconnaissance de l'africanité de la danse, reproduisant les logiques de racialisation qu'elle était supposée transcender. La reconnaissance n'a pas garanti un foyer de protection, mais principalement un accès à une disponibilité de l'information, à une tradition culturelle, offerte de façon égalitaire à « tout individu sans distinction ». Elle représente un libéralisme social, culturel et économique qui se dispense des différences. Cette

reconnaissance érige aussi leur présence en une qualité exceptionnelle, parce qu'elles sont noires, représentantes enviées d'une filiation, mais défendues de s'en réclamer plus que tout autre. Ainsi l'autodétermination qui était permise et durement conquise dans un contexte donné est dérobée au profit du conformisme de l'indétermination « postraciale », de la préséance de l'ordre établi qui contraint, restreint et réduit au mutisme, celles-là mêmes qui se battent encore pour leur émancipation. Les propos sans concession de Norma Miller la réduisent à être décrite comme une « cranky old black lady ». La joie de la danse est antinomique avec l'insatisfaction, le mécontentement, le désaccord, en particulier quand ils remettent en question les valeurs humanistes de sa culture. La joie ne supporterait plus la contradiction qui a pourtant un jour fait naître le Jazz. L'appropriation culturelle s'est ainsi révélée dans la conquête, l'occupation, la prise de possession d'un espace qui définit et délimite, plutôt qu'elle n'ouvre et ne permette. L'appropriation est un moyen de proclamer et de réclamer une identité à partir d'une place de pouvoir, capable de mainmise sur ce qui est juste et adéquat. Elle peut reconnaître l'existence d'un antécédent, tout en se réservant l'autorité de nommer et signifier. Elle ne laisse plus de place à l'altérité, à l'indéfiniment autre. Ces femmes en viennent à représenter l'arrière-garde du *killjoy*, conceptualisé par Sara Ahmed, celles qui révèlent les manquements à l'idée contemporaine de communauté, de joie et de liberté. L'incapacité de la communauté à entendre le discours situé de leur expérience reproduit en retour des logiques de domination et d'assujettissement dont elles sont les premières à subir les conséquences. La joie de la danse est appropriée, substituant son éthique politique particulière en une promesse de joie universelle, teintée du conformisme néolibéral de sa « bonne » expression. Une personne joyeuse est une bonne personne. Ainsi le manque d'expression de joie apparaîtrait comme une tare. La joie de la danse, issue d'une sommation, devient alors un appareil comme un costume d'obéissance et non de résistance. Ce constat a donné lieu à plusieurs engagements activistes de certaines de ces femmes, notamment : la revendication d'une libre association exclusive en un « sacred space » de protection (Traci Bartlow) ; la fondation d'un mouvement culturel ouvertement politique « Black Lindy Matters » (Breai Mason-Campbell) ; ou encore dans une implication sociale et éducative continue et quotidienne auprès des jeunes et dans les communautés locales (Angela Andrew) et dans une démarche autodéterminée de rester dans la scène de danse contemporaine

pour activement tenter de la transformer de l'intérieur et lui apporter une connaissance consciemment située (LaTasha Barnes).

Assumant une volonté d'intervention critique et contre-hégémonique, cette recherche s'est confrontée à ses propres limites du fait même de sa nature idéologique. L'assemblée directive de l'école *Cat's Corner*, dont mes collaborateurs et moi-même faisons partie, a été dissoute de façon unilatérale par sa direction exécutive lors des derniers mois de l'écriture de cette thèse, dans l'optique de la remplacer par des missions contractuelles et ponctuelles. Les raisons et les circonstances atténuantes exprimées ont cependant fait directement écho à la fondation idéologique de la sous-culture, inapte à intégrer la contradiction en son sein et où la notion de « communauté » ne résiste pas au désir de conformité : sans conflit, sans désaccord, sans dialectique. Cependant, le fait de mettre à l'écart tout contradictoire questionne en effet la dynamique d'intervention critique, et ce en dépit d'une pratique réflexive consciente, mise en œuvre au sein de sa collectivité, autour d'une approche pédagogique qui en faisait sa spécificité. La volonté de « bonne pratique », associée au désir d'être du « bon côté » quand on est issu d'un milieu privilégié dans le confort de l'existence sociale, se trouve confrontée à ses propres limites. De même, une posture politique rigoureuse est aussi sujette à des points morts. La position située est en soi limitée par ses propres prérogatives. Stimulée par la volonté de savoir qui a animé ma recherche, les différentes positions que j'ai occupées durant mon terrain ont ainsi institué elles-mêmes certaines de ces limitations. En l'occurrence, l'intervention critique exercée au sein de l'école pouvait-elle se réaliser dans une relation hiérarchique : entre « employés » et « direction », même élue démocratiquement, même sans compensation financière et habitée par un souci d'alliance et de collaboration plutôt qu'à un rapport d'autorité ? La volonté individuelle d'agir et de transformer l'ordre établi ne peut avoir de valeur sans le support de sa collectivité. Comme Arendt, Tutu ou Fanon le conçoivent avec force, la liberté n'existe que dans l'espace créé entre les êtres. Elle ne se possède pas, elle est antinomique à toute volonté de conquête. Elle se réalise par la relation et se délie dans sa rupture.

Facilement cooptée, la critique contre-hégémonique doit toujours être réarticulée car elle peut, dans bien des cas, avoir elle-même des effets hégémoniques. La prise de conscience des conséquences d'une vision idéologique morale ou politique permet en effet de mieux

comprendre comment fonctionne l'idéologie comme hégémonie et la vanité qu'elle sous-tend. L'action affirmative de la reconnaissance — en l'occurrence l'africanité de la danse — a déjà montré ses dévoiements. La théorie critique de Theodor W. Adorno nous met aussi en garde contre l'appropriation de la souffrance, son attachement qui risque de figer et d'instrumentaliser le souvenir des victimes, dit-il. Le monde après Auschwitz, pour ne jamais laisser un tel événement se reproduire, nécessite selon lui une « dialectique négative ». Le terrain a en effet démontré l'exigence de l'attention sans prérequis. Comme l'a montré la politique de résilience et de *matter-of-factness* de certains artistes de Jazz, l'attention porte à voir ce qui est sans nécessairement vouloir le changer. Mais contrairement à la « culture du oui » interprétée par la culture contemporaine, cette attention est en quelque sorte une faculté de pouvoir dire non, de ne pas se soumettre au système qui les définit, les aliène et a tenté de rendre leur existence négligeable, insignifiante. L'attention est une régénération. Elle est une disponibilité à la nouveauté, à ne rien prendre pour acquis. Elle est une conscience sur laquelle rien ne peut avoir prise. Le manque d'attention, c'est-à-dire la recherche continue de faire système, d'ordonner, de créer des lois, d'identifier, d'appropriier et de saisir est au cœur des problématiques du monde contemporain. La volonté de définir le mal contre le bien, d'identifier la nature du terrorisme, de somatiser la violence de l'autre au point de chercher à l'anéantir, — en d'autres termes, la modernité décrite par Michel Foucault — sont tous des symptômes de notre incapacité à faire preuve d'attention, à mettre au défi nos présupposés idéologiques, nos prérequis, qu'ils soient de mouvance autant conservatrice que libérale. Ainsi, un changement de paradigme pédagogique de l'enseignement de la danse n'est évidemment pas une solution en soi, mais un précieux entraînement, une épreuve jamais aboutie de l'exercice de conscience, afin de déstabiliser des croyances en des formules « prêt-à-porter ».

L'entraînement de la danse et de l'improvisation inhérente au Jazz suggèrent l'opportunité d'aiguiser ses sens pour se rendre disponible à l'entièreté inattendue de l'autre. La transmission orale traditionnelle et l'importance donnée à la perception corporelle et émotionnelle permettent d'exacerber la faculté de l'attention portée à soi, à l'autre et au monde. Ils permettent de se distancier de l'emprise de l'intellect, du mental, qui tend toujours à rationaliser et à objectiver la réalité. Le corps donne accès à une information sur ce qui est,



par le prisme de l'entière de l'individu en mouvement, considéré à un moment unique de son existence. Si l'on accepte véritablement l'unicité de chacune des rencontres humaines, rien dans la danse ne peut être pris pour acquis. Ainsi, la danse peut devenir un acte politique transformateur sans qu'il ne soit motivé par le dogme ou l'idéologie, car il ne pourra dépendre d'aucune anticipation.

L'engagement critique, comme l'arrière-garde des *killjoy*, ont pour fonction essentielle de troubler la garde, de troubler le consensus et la conformité de ce qui est de façon purement arbitraire. Le sens du risque inhérent fait écho à la nécessité de se troubler soi-même dans ce cheminement de pensée et d'action, condition sans doute aussi de l'affranchissement toujours renouvelé et de la créativité. Comme énoncé en introduction, la tradition critique est née de l'expérience d'un anéantissement, que ce soit par l'esclavage, le génocide ou l'instauration de régimes totalitaires. L'hégémonie nécessite d'être déconstruite au quotidien, dans les espaces les plus intimes et incorporés. Un autre auteur, non cité jusqu'ici, a constamment éclairé ce chemin de dissonance avec la sémantique idéologique et parfois totalitaire, George Orwell. Il a inspiré l'ouvrage de Jacques Dewitte *Le pouvoir de la langue et la liberté de l'esprit : Essai sur la résistance au langage totalitaire* qui, dans ce passage, semble autant parler de la tradition du Jazz que de l'exercice de la parole chère à la pensée politique d'Arendt :

Choisir ses mots ne signifie pas que les vocables que je prononce sont ma propriété exclusive, ni qu'ils sont miens parce que je les aurais créés. Ils le sont parce que je les ai puisés dans le fonds commun de la langue, afin de dire, de manière personnelle, un sentiment ou une pensée. Cette conception de la liberté se révèle donc à la fois radicale et modérée. D'une part, elle présuppose que chaque acte de parole est un nouveau départ. D'où cet aspect souvent évoqué — l'initialité, la capacité de commencer. Toute parole rompt en quelque manière avec le contexte, elle est l'événement d'un quasi-recommencement du langage, sur les lèvres d'un homme singulier s'adressant à d'autres hommes. Elle suppose, d'autre part, qu'il n'existe pas de pure liberté suspendue en l'air. (...) La liberté qui s'exerce dans la parole est donc une *liberté liée*, rattachée au sens qu'ont les mots dans la langue héritée, reliée à la réalité que l'on cherche à nommer, tenue au respect de ses interlocuteurs. Chacun de ses liens est aussi ce qui la nourrit et la soutient. La parole porte sur des contenus et se soucie de sa propre forme — autant de limitations librement consenties face au fantasme d'une pure liberté. (Dewitte, 2007 : 241-242)

Dans une tentative d'action et une recherche de transformation différenciée de la marche culturelle globale, l'ancrage de certaines valeurs communautaires a néanmoins permis de pouvoir entamer une réflexion collective autour de la pratique de la danse et de sa

transmission au sein d'une entreprise commerciale privée. Non sans heurts et confusions propres à une recherche collective à tâtons, le personnel enseignant s'est pris au jeu de la réforme pour expérimenter un nouveau retour sur la tradition, son héritage explicite et ses possibilités indéterminées. La liberté du Jazz vient précisément de l'existence d'une tradition qui lui permet d'exprimer la singularité unique de l'être, au sein d'un monde immanent. Mais pour que cette liberté puisse se réaliser, elle doit pouvoir se fonder sur une tradition informée, capable de discerner ses éléments afin de pouvoir les transformer en connaissance de cause. La liberté du Jazz ne naît jamais d'une vacuité de sens.

Grâce à cet investissement et cette prise en main de la conscientisation collective dans une institution éducative, un mouvement plus global a pu s'initier de façon à la fois interreliée et autonome dans diverses localités. Ce projet a redémontré la nécessité de créer des voies de traverses pour retrouver une connaissance expérientielle de la tradition, dans une approche plus holistique de la pédagogie de la danse (au contraire de sa spécialisation), devant donc travailler à inclure sa multitude. Il s'est agi en l'occurrence de créer des voies de collaboration, par notamment l'observation des modes d'enseignement des Claquettes ou des danses urbaines, informées par un curriculum plus ou moins formalisé de tradition orale. On a pu en voir l'esquisse avec la quatrième proposition de formation professionnelle des enseignants qui devait accueillir LaTasha Barnes, centrée sur la structuration culturelle de l'éducation à partir de ses fondements sociaux, et non seulement esthétiques et interpersonnels.

Au sein du développement académique, les recherches futures pourraient notamment s'orienter vers des collaborations entre des danseurs-chercheurs qui ont déjà entamé ce type de démarche, dont le danseur de Claquettes montréalais Travis Knights avec son projet de curriculum d'histoire orale de Ethel Bruneau et son initiative de collecte de témoignages d'artistes internationaux et leur parcours d'apprentissage avec leurs maîtres dans son Podcast « Tap Love Tour ». Similairement, LaTasha Barnes et son organisme *Urban Artistry* à Washington DC ont également entrepris un programme appelé « The Preservatory Project » dont le but est de rassembler une multiplicité de témoignages d'artistes contemporains et d'aînés, partageant une connaissance vernaculaire ancienne ou renouvelée de leur art et culture populaire. Elle s'apprête également à entamer une recherche empirique sur les modes différenciés d'apprentissage dans le contexte d'une école d'une part, et dans celui de la

transmission organique, collective, interpersonnelle dans des cadres moins institués d'autre part. Elle s'intéresse aussi aux processus d'expression et de développement d'une tradition sans connaissance de la tradition, comme cela s'observe effectivement dans les mondes des danses Jazz et du Lindy Hop contemporain.

Un autre possible projet concerne particulièrement l'héritage et le développement du Jazz et de ses danses à Montréal. Si certaines recherches ont été réalisées (Eng, 2013, Lam, 1998, Roquigny, 2012, Bouliane, 2013, Templeton, 2012) et sont en cours de réalisation (Blais-Tremblay, 2015), les danses du Jazz restent un domaine particulièrement inexploré de l'histoire de la ville et de sa réalité contemporaine. Toujours dans une optique d'engagement social de la recherche, je souhaiterais notamment collaborer avec des organismes communautaires en lien avec cet héritage historique, tels que les initiatives d'éducation et de productions culturelles d'Ethel Bruneau, mais aussi des projets comme « Standing on their Shoulders » du *Black Community Resource Center of Montreal*, qui, à l'occasion de la célébration du mois de l'histoire des Noirs en 2016, a initié sa jeunesse à la production de documentaires audiovisuels, engagés dans l'éducation, la transmission, la préservation et le développement de l'histoire des Noirs du quartier de la Petite-Bourgogne. Cela permettrait notamment de développer et de renouveler des initiatives institutionnelles et académiques, comme le travail de recherche sur l'histoire du Jazz à Montréal par John Gilmore, largement mobilisé dans le chapitre 7 (Gilmore, [1988] 2009), celui de Nancy Marrelli, directrice des archives de l'Université Concordia, et auteure d'un recueil sur les archives de l'ère du Jazz et des *nightclubs* à Montréal (Marrelli, 2004), ou encore de Dorothy W. Williams, auteure d'une thèse de doctorat sur la culture imprimée des Noirs de Montréal (depuis 1934) (Williams, 2006).

La traversée de l'expérience de la danse, comme danseuse, observatrice, membre active du comité directeur d'une école, m'a permis d'être constamment mise à l'épreuve, tant intellectuellement qu'affectivement, comme personne, comme femme, comme chercheuse, comme critique et *killjoy* de mon propre environnement social. Confrontée aux défis de mes différentes positions, aux querelles d'idées avec mes pairs dans des contextes parfois d'incompréhension totale, la recherche m'a aiguisée aux questionnements et au doute, mais avec la seule certitude que rien ne peut être pris pour acquis et qu'aucune intention, aussi

louable qu'elle soit, ne peut se prémunir contre ses propres failles. La danse est aussi restée un exercice à la joie, à la défaite de mes colères grâce à la spontanéité de l'imprévisible. Elle a été un entraînement à l'attention, au retrait, à l'engagement, dans une quête de sens jamais satisfaite, mais qui m'a transfigurée de façon créative et insoupçonnée.

*I am not free while any woman is unfree, even when her shackles are very different from my own. And I am not free as long as one person of Color remains chained. Nor is any one of you. (Lorde, [1984] 2007 : 132-133)*

# Bibliographie

## Références bibliographiques

- Projet de loi C-46 : Demandes de communication de dossiers à la suite de l'arrêt Mills, examen de la jurisprudence*, édité par Ministère de la Justice du Gouvernement du Canada, 2015a. En ligne au < [http://www.justice.gc.ca/fra/pr-rp/sjc-csj/ajc-ccs/rr06\\_vic2/p3\\_4.html](http://www.justice.gc.ca/fra/pr-rp/sjc-csj/ajc-ccs/rr06_vic2/p3_4.html) >, consulté le 27/12/2016.
- ABDOULAEV, Alexandre. *The World's Finest Ballroom: Reassessing the Role of New York's Savoy Ballroom in Music and Culture, 1926-1958*, Thèse de doctorat, Boston University, 2014.
- ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia : réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, [1951] 2003.
- ADORNO, Theodor W. et Max HORKHEIMER. *La dialectique de la raison : Fragments philosophiques.*, Paris, Gallimard, [1947] 1983.
- AHMED, Sara. *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*, Durham, NC, Duke University Press, 2012.
- AHMED, Sara. « A Phenomenology of Whiteness », *Feminist Theory*, vol. 8, n° 2, 2007, p. 149–168.
- AHMED, Sara. *The Promise of Happiness*, Durham, NC, Duke University Press, 2010.
- ALDRICH-MOODIE, Mary-Jane. *Savoy Ballroom Style : Harlem Entertainment and Creative Black Resistance*, Thèse de doctorat, Barnard College, 1990.
- ALIZART, Mark, Stuart HALL, Éric MACÉ et Éric MAIGRET. *Stuart Hall*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.
- AMSELLE, Jean-Loup. « Ethnie », dans *Encyclopaedia Universalis, corpus 8*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 971-973.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres ; New York, NY, Verso, [1983] 2006.
- ARENDT, Hannah. *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, [1961] 2006.
- ARENDT, Hannah. *De la révolution*, Paris, Gallimard, [1963] 2013.
- ARENDT, Hannah. *Journal de pensée (1950-1973)*, Paris, Éditions du Seuil, [2002] 2005.

- ARENDR, Hannah. *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, [1954] 2005.
- ARENDR, Hannah. « La politique a-t-elle encore un sens ? » Colloque Hannah Arendt, Politique et pensée, Paris, 14-16 avril 1988, 1988.
- ARENDR, Hannah. *La tradition cachée*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1987.
- ARENDR, Hannah. *Les Origines du Totalitarisme, I, Sur l'antisémitisme*, Paris, Éditions du Seuil, [1951] 1984.
- ARENDR, Hannah. *Les origines du totalitarisme, III, Le système totalitaire*, Paris, Éditions du Seuil, [1948] 1972.
- ARENDR, Hannah. *Qu'est ce que la politique ?*, Paris, Éditions du Seuil, [1993] 1995.
- ARENDR, Hannah. *Rahel Varnhagen : The Life of a Jewess*, Baltimore, MA, Johns Hopkins University Press, [1958] 1997.
- ARENDR, Hannah. *Responsabilité et jugement*, Paris, Payot, [2003] 2005.
- ATKINS, Cholly et Jacqui MALONE. *Class Act : The Jazz Life of Choreographer Cholly Atkins*, New York, NY, Columbia University Press, [1983] 2001.
- AUSTIN, David. *Fear of a Black Nation : Race, Sex, and Security in 1960s Montreal*, Montréal, QC, Lux Editeur, [2013] 2015.
- BACK, Les. « Nazism and the Call of the Jitterbug », dans Helen Thomas (dir.), *Dance in the City*, New York, St. Martin's Press, 1997, p. 175-197.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, [1957] 2014.
- BASCOM, Lionel C. *A Renaissance in Harlem : Lost Essays of the WPA, by Ralph Ellison, Dorothy West, and Other Voices of a Generation*, New York, Amistad, [1991] 2001.
- BASIE, Count et Albert MURRAY. *Good Morning Blues : the Autobiography of Count Basie*, New York, Random House, 1985.
- BATIUCHOK, Margaret. *The Lindy*, Mémoire de M.A., New York University, 1988.
- BECKER, Howard S. « Continuity and Change in Howard S. Becker's Work : An Interview with Howard S. Becker (Interview by Ken Plummer) », *Sociological Perspectives*, vol. 46, n° 1, 2003, p. 21-39.
- BECKER, Howard S. *Écrire les sciences sociales. Commencer et terminer son article, sa thèse ou son livre*, édité par Bastien François, Paris, Economica, Méthodes des sciences sociales, [1986] 2004.

- BECKER, Howard S. « Inventer chemin faisant : comment j'ai écrit Les mondes de l'art ("Making it up as you go along: How I Wrote Art Worlds") », dans Daniel Mercure (dir.), *L'analyse du social : Les modes d'explication*, Québec, QC, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 57-73. En ligne au < <http://home.earthlink.net/~hsbecker/articles/writingaw.html> >.
- BECKER, Howard S. *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, [1963] 1985.
- BECKER, Howard Saul. *Art Worlds*, Berkeley, CA ; Londres, University of California Press, [1982] 2008.
- BELGHITI, Rachid. *Dance and the Colonial Body : Re-choreographing Postcolonial Theories of the Body*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, [1928] 1985.
- BERNARD, Michel. « Parler, penser la danse », *Rue Descartes*, vol. 2, n° 44, 2004, p. 110-115.
- BERTLEY, Leo Withnol. *Black Tiles in the Mosaic*, Montréal, QC, Belongo Publishers, 1974.
- BETHEL, Pepsi. *Authentic Jazz Dance : A Retrospective*, New York, American Authentic Jazz Dance Theatre, 1990.
- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*, Londres ; New York, NY, Routledge, 1994.
- BHABHA, Homi K. « The Voice of the Dom : Retrieving the Experience of the Once-Colonized », *Times Literary Supplement*, vol. 4953, 1997, p. 14-15.
- BHANDARU, Deepa. *Undermining Whiteness : Hannah Arendt's Participatory Freedom and the Political Ethics of Antiracism*, Thèse de doctorat, University of Washington, 2013.
- BILGE, Sirma. « " ... alors que nous, Québécois, nos femmes sont égales à nous et nous les aimons ainsi" : la patrouille des frontières au nom de l'égalité de genre dans une "nation" en quête de souveraineté », *Sociologie et sociétés*, vol. 42, n° 1, 2010, p. 197-226.
- BLAIS-TREMBLAY, Vanessa. *Music and Nation in Times of Scarcity. Remembering the Jazz Age in La Belle Province*, Montreal, QC, Social Sciences and Humanities Research Council [SSHRC], Imagining Canada's Research Future event : "What knowledge will Canada need to thrive in an interconnected, evolving global landscape?", 2015. En

- ligne au < <https://www.mcgill.ca/gps/files/gps/imagining-canadas-future-mcgill-electronic.compressed-20-21.pdf> >, consulté le 22/07/2016.
- BLAIS-TREMBLAY, Vanessa. *Women and the Golden Age of Montreal Jazz*, Thèse de doctorat, McGill University, (en cours).
- BOICEL, Roué-Doudou. *L'Histoire du Rising Sun et ses légendes jazz & blues*, Montréal, QC, Michel Brûlé Éditeur, 2008.
- BOULIANE, Sandria p. "*Good-bye Broadway, Hello Montréal*" : *Traduction, appropriation et création de chansons populaires canadiennes-françaises dans les années 1920*, Thèse de doctorat, Université Laval, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- BOURDIEU, Pierre. *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- BOWDRE, Karen Michelle. *Racial Mythologies : African American Female Images and Representation from Minstrelsy to the Studio Era*, Thèse de doctorat, University of Southern California, 2006.
- BROWN, Jayna Jennifer. *Babylon Girls : Black Women Performers and the Shaping of the Modern*, Durham, NC, Duke University Press, 2008.
- BRUNEAU, Ethel, Lys STEVENS et MJ THOMSON. « Entrevue publique entre Lys Stevens et Ethel Bruneau » Département d'éducation artistique, Montréal, QC, 01/02/2013.
- BUCKLAND, Theresa Jill (dir.). *Dancing from Past to Present : Nation, Culture, Identities*, Madison, WI, The University of Wisconsin Press, 2006.
- BUTLER, Judith. *Bodies That Matter*, Londres ; New York, NY, Routledge, 1993.
- BUTLER, Judith. *Le récit de soi*, Paris, Presses universitaires de France, [2005] 2007.
- BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre : Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, [1990] 2005.
- CALLOWAY, Cab et Bryant ROLLINS. *Of Minnie the Moocher and Me*, New York, NY, Thomas Y. Crowell, 1976.
- CANAS, Tania. « Diversity is a White Word » 2017, *ArtsHub*, mis à jour le 09/01/2017, < <http://www.artshub.com.au/education/news-article/opinions-and-analysis/professional-development/tania-canas/diversity-is-a-white-word-252910> >, consulté le 10/02/2017.



- CARBY, Hazel V. « Policing the Black Woman's Body in an Urban Context », *Critical Inquiry*, vol. 18, n° 4, 1992, p. 738-755.
- CARROLL, Samantha Jane. *Hepfidelity : Swing Dance and the Role of Digital Media in Embodied Practice*, Thèse de doctorat, La Trobe University, 2006.
- CARTER, Alexandra et Janet O'SHEA (dir.). *The Routledge Dance Studies Reader, 2nd Edition*, 2010 ed, Londres ; New York, NY, Routledge, [1998] 2010.
- CESAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, [1939] 1983.
- CLARKE, John, Stuart HALL, Tony JEFFERSON et Brian ROBERTS. « Subcultures, Cultures and Class », dans Ken Gelder (dir.), *The Subcultures Reader*, Abingdon, ON ; New York, NY, Routledge, [1975] 2005, p. 94-104.
- COGHLAN, David et Abraham B SHANI. « Developing the Practice of Leading Change Through Insider Action Research : A Dynamic Capability Perspective », dans Hilary Bradbury (dir.), *The SAGE Handbook of Action Research. Participative Inquiry and Practice*, Londres, SAGE Publications, 2015, p. 47-54.
- COHEN, Selma Jeanne (dir.). *International Encyclopedia of Dance : a Project of Dance Perspectives Foundation, Inc*, New York, NY, Oxford University Press, 1998.
- COLLINS, Patricia Hill. *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, Londres ; New York, NY, Routledge, [1990] 2009.
- COLLINS, Patricia Hill. « Learning from the Outsider Within : The Sociological Significance of Black Feminist Thought », *Social Problems*, vol. 33, n° 6, 1986, p. S14-S32.
- COLLINS, Patricia Hill et Sirma BILGE. *Intersectionality*, Cambridge ; Malden, MA, Polity, 2016.
- CORBETT, Saroya. « Katherine Dunham's Mark on Jazz Dance », dans Lindsay Guarino et Wendy Oliver (dir.), *Jazz Dance : A History of the Roots and Branches*, Gainesville, FL, University Press of Florida, 2014, p. 89-96.
- CREASE, Robert p. « Divine Frivolity : Hollywood Representations of the Lindy Hop, 1937-1942 », dans Krin Gabbard (dir.), *Representing Jazz*, Durham, NC, Duke University Press, 1995, p. 207-228.
- CREASE, Robert p. « Divine Frivolity : Movement and Vernacular Dance » Dancing in the Millenium, SDHS 23rd Annual Conference, Washington Marriott Hotel, Washington, DC, États-Unis, 19-23 juillet, 2000.

- CREASE, Robert p. « Swing Story », *The Atlantic*, n° February, 1986, p. 77-82.
- CROSSLEY, N. « Merleau-Ponty, the Elusive Body and Carnal Sociology », *Body & Society*, vol. 1, n° 1, 1995, p. 43-63.
- DAVIS, Angela. *Women, Culture, and Politics*, New York, NY, Random House, 1989.
- DE FACENDIS, Dario. « Testament académique. Notre testament n'est suivi d'aucun héritage », dans Benoit Coutu (dir.), *Actualité de la théorie critique*, Montréal, QC, Éditions libres du carré rouge, 2010, p. 17-36.
- DEFRAZT, Thomas. « Black Dance and Black Culture : Failure in Reading and Ruptures in Inclusion » Dancing in the Millenium, SDHS 23rd Annual Conference, Washington Marriott Hotel, Washington, DC, États-Unis, 19-23 juillet, 2000.
- DEFRAZT, Thomas (dir.). *Dancing Many Drums : Excavations in African American Dance*, Madison, WI, The University of Wisconsin Press, 2002.
- DEFRAZT, Thomas. « Unchecked Popularity : Neoliberal Circulations of Black Social Dance », dans Lara D. Nielsen et Patricia Ybarra (dir.), *Neoliberalism and Global Theatres*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012, p. 128-140.
- DEFRAZT, Thomas et Anita GONZALEZ. *Black Performance Theory*, Durham NC ; Londres, Duke University Press, 2014.
- DEHN, Mura. « First Concert at Cooper Union with Savoy Dancers (1:11) », dans *Mura Dehn Papers on Afro-American Social Dance, ca. 1869-1987*, Jerome Robbins Dance Division. New York Public Library. New York., N.d., n.p.-a.
- DEHN, Mura. *Mura Dehn Papers on Afro-American Social Dance, ca. 1869-1987*, Jerome Robbins Dance Division. New York Public Library. New York., N.d., n.p.-b.
- DEMERS, Joseph Daniel. « Frame Matching and ΔpTed : A Framework for Teaching Swing and Blues Dance Partner Connection », *Research in Dance Education*, vol. 14, n° 1, 2013, p. 71-80.
- DERRIDA, Jacques. *Positions*, Chicago, IL, The University of Chicago Press, [1972] 1981.
- DESMOND, Jane (dir.). *Meaning in Motion : New Cultural Studies of Dance*, Durham, NC, Duke University Press, 1997.
- DESMOND, Jane C. « Embodying Difference : Issues in Dance and Cultural Studies », *Cultural Critique*, vol. 26, 1993-1994, p. 33-63.
- DEWEY, John. « My Pedagogic Creed », *School Journal*, vol. 54, n° January, 1897, p. 77-80.

- DEWITTE, Jacques. *Le pouvoir de la langue et la liberté de l'esprit : Essai sur la résistance au langage totalitaire*, Paris, Michalon, 2007.
- DINERSTEIN, Joel. *Swinging the Machine : Modernity, Technology, and African American Culture Between the World Wars*, Amherst, MA, University of Massachusetts Press, 2003.
- DIXON GOTTSCCHILD, Brenda. « Black Dance and Dancers and the White Public : A Prolegomenon to Problems of Definition », *Black American Literature Forum*, vol. 24, n° 1, 1990, p. 117-123.
- DIXON GOTTSCCHILD, Brenda. *Diggin' the Africanist Presence in American Performance. Dance and Other Contexts*, Westport, CT ; Londres, Praeger, Contributions in Afro-American and African Studies, 1996.
- DIXON GOTTSCCHILD, Brenda. *Waltzing in the Dark. African American Vaudeville and Race Politics in the Swing Era*, New York, NY, St. Martin's Press, 2000.
- DOANE, Randal. « The Habitus of Dancing : Notes on the Swing Dance Revival in New York City », *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 35, n° 1, 2006, p. 84-116.
- DODSON, Mo. « Terry Monaghan Obituary : Leading Authority on Jazz Dance and Co-founder of the Jiving Lindy Hoppers » 2011, *The Guardian*, mis à jour le 20/07/2011, < <https://www.theguardian.com/stage/2011/jul/20/terry-monaghan-obituary> >, consulté le 20/04/2017.
- DORSINVILLE, Max. *Caliban without Prospero : Essay on Quebec and Black Literature*, Erin, ON, Press Porcepic, 1974.
- DOVONOU, Anatole Zoé. *Démystifier l'ethnie en faveur de la personne humaine : Une analyse éthique de la crise de croissance et d'ordonnement de la société en Afrique subsaharienne à partir de la Doctrine Sociale de l'Eglise*, Lit Verlag, Wien, 2012.
- DU BOIS, William E.B. (dir.). *Economic Co-operation Among Negro Americans*, Atlanta, GA, Atlanta University Press, 1907.
- DU BOIS, William E.B. *Les âmes du peuple noir*, Paris, La Découverte, [1903] 2007.
- DUERR, Hans Peter. *Nudité et pudeur. Le mythe du processus de civilisation*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, [1988] 1998.

- DUNCOMBE, Stephen. « Community : The Zine Scene », dans Ken Gelder (dir.), *The Subcultures Reader*, Abington, ON ; New York, NY, Routledge, [1997] 2005, p. 530-540.
- DUNHAM, Katherine, Vèvè A. CLARK et Sara E. JOHNSON. *Kaiso! Writings by and about Katherine Dunham*, Madison, WI, The University of Wisconsin Press, 2005.
- DYER, Richard. *The Matter of Images : Essays on Representations*, Londres ; New York, NY, Routledge, 1993.
- ELIAS, Norbert. *La civilisation des mœurs*, Paris, Pocket, [1939] 2003.
- ELIAS, Norbert. *La société de cour*, Paris, Flammarion, [1933] 2008.
- ELLISON, Ralph. « Editorial Comment », *The Negro Quarterly*, vol. Winter/Spring, 1943.
- ELLISON, Ralph. *Going to the Territory*, New York, NY, Vintage Books, [1986] 1995.
- ELLISON, Ralph. *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*, Paris, Bernard Grasset, [1947] 1982.
- ELLISON, Ralph et Robert G. O'MEALLY (dir.). *Living with Music : Ralph Ellison's Jazz Writings*, New York, NY, Modern Library, 2001.
- EMERY, Lynne Fauley. *Black Dance : From 1619 to Today*, Princeton, NJ, Princeton Book Co., [1972] 1988.
- EMERY, Lynne Fauley. « Review of Jazz Dance by Marshall and Jean Stearns », *Dance Research Journal*, vol. 13, n° 2, 1981, p. 33-34.
- ENGELBRECHT, Barbara. « Swinging at the Savoy », *Dance Research Journal*, vol. 15, n° 2, 1983, p. 3-10.
- ERENBERG, Lewis A. *Swinging the Dream : Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture*, Chicago, IL, University of Chicago Press, 1998.
- FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*, Paris, Gallimard, [1961] 1997.
- FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits : 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société*, Paris, Gallimard/Éditions du Seuil, EHESS, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Leçons sur la volonté de savoir, suivi de Le Savoir d'Œdipe, Cours au Collège de France (1970-1971)*, édité par François Ewald, Alessandro Fontana et Daniel Defert, Paris, Gallimard/Éditions du Seuil, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *Philosophie. Anthologie*, Paris, Gallimard, 2004.

- FOUCAULT, Michel. « Preface to the History of Sexuality, Volume II », dans Paul Rabinow (dir.), *The Foucault Reader*, New York, NY, Pantheon Books, 1984.
- FRANK, Rusty E. *Tap! : The Greatest Tap Dance Stars and their Stories, 1900-1955*, New York, NY, Da Capo Press, [1990] 1994.
- FRANKO, Mark. *Dance as Text : Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge ; New York, NY ; Victoria, Cambridge University Press, 1993.
- FRANKO, Mark. « Repeatability, Reconstruction and Beyond », *Theatre Journal*, vol. 41, n° 1, 1989, p. 56-74.
- FRIEDLAND, LeeEllen. « Disco : Afro-American Vernacular Performance », *Dance Research Journal*, vol. 15, n° 2, 1983, p. 27-35.
- FRYER, Peter. « The 'Discovery' and Appropriation of African Music and Dance », *Race & Class*, vol. 39, n° 3, 1998, p. 1-20.
- GEORGE-GRAVES, Nadine. « Identity Politics and Political Will : Jeni LeGon Living in a Great Big Way », N.d., n.p. En ligne au < <https://www.nadinegeorgegraves.com/identity-politics-and-political-will> >, consulté le 21/12/2016.
- GEORGE-GRAVES, Nadine. « Identity Politics and Political Will : Jeni LeGon Living in a Great Big Way » [en remplacement non annoncé de sa communication initiale "Professionalizing Black Dance: Toby Dancers at the Beginning of the 20th Century"] » Dance ACTions — Traditions and Transformations, SDHS 36th Annual Conference, Norwegian University of Science and Technology, Trondheim, Norvège, 8-11 juin, 2013.
- GEORGE-GRAVES, Nadine. « "Just Like Being at the Zoo". Primitivity and Ragtime Dances », dans Julie Malnig (dir.), *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake. A Social and Popular Dance Reader*, Urbana, IL ; Chicago, IL, University of Illinois Press, 2009, p. 55-71.
- GEORGE-GRAVES, Nadine. *The Royalty of Negro Vaudeville : the Whitman Sisters and the Negotiation of Race, Gender and Class in African American theater, 1900-1940*, New York, NY, St. Martin's Press, 2000.
- GILMORE, John. *Une histoire du jazz à Montréal*, Montréal, QC, Lux Editeur, [1988] 2009.
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness*, Londres, Verso, 1994.

- GILROY, Paul. « Exer(or)cising Power : Black Bodies in the Black Public Sphere », dans Helen Thomas (dir.), *Dance in the City*, New York, NY, St. Martin's Press, 1997, p. 21-34.
- GILROY, Paul. *L'Atlantique noir : Modernité et double conscience*, Paris, Éditions Amsterdam, [1993] 2010.
- GILROY, Paul. *Small Acts : Thoughts on the Politics of Black Cultures*, Londres, Seprint's Tail, 1993.
- GIORDANO, Ralph G. *Social Dancing in America : A History and Reference*, Westport, CT, Greenwood Press, 2007.
- GIVEN, William. « Lindy hop, Community, and the Isolation of Appropriation », dans Nadine George-Graves (dir.), *The Oxford Handbook of Dance and Theater*, New York, NY, Oxford University Press, 2015.
- GLENN, Cerise et Landra CUNNINGHAM. « The Power of Black Magic », *Journal of Black Studies*, vol. 40, n° 2, 2009, p. 135-152.
- GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981.
- GREENBERG, Cheryl Lynn. *Or does it explode? : Black Harlem in the Great Depression*, New York, NY, Oxford University Press, 1991.
- GRIFFIN, Sean. « The Gang's All Here : Generic versus Racial Integration in the 1940s Musical », *Cinema Journal*, vol. 42, n° 1, 2002, p. 21-45.
- GROSFOGUEL, Ramón. « The Epistemic Decolonial Turn: Beyond Political Economy Paradigms », *Cultural Studies*, vol. 21, n° 2-3, 2007, p. 211-223.
- GUARINO, Lindsay et Wendy OLIVER (dir.). *Jazz Dance. A History of the Roots and Branches*, Gainesville, FL, University Press of Florida, 2014.
- HALL, Perry A. « African-American Music : Dynamics of Appropriation and Innovation », dans Bruce and Pratima V. ZIFF, RAO (dir.), *Borrowed Power. Essays on Cultural Appropriation*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1997a, p. 31-51.
- HALL, Stuart. *Cultural studies 1983 : A theoretical history*, Durham, NC, Duke University Press, 2016.
- HALL, Stuart. *Identités et cultures 2. Politiques des différences.*, édité par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.
- HALL, Stuart. *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, édité par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

- HALL, Stuart. « Introduction : Who Needs 'Identity' », dans Stuart Hall et Paul Du Gay (dir.), *Questions of Cultural Identity*, Londres ; Thousand Oaks, CA ; New Delhi, SAGE Publications, 1996a.
- HALL, Stuart. « The Spectacle of the "Other" », dans Stuart Hall (dir.), *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres ; Thousand Oaks, CA ; New Delhi, Sage Publications, The Open University, 1997b, p. 223-279.
- HALL, Stuart. « When was the "Post-Colonial"? Thinking at the limit », dans Lidia Curti et Iain Chambers (dir.), *The Post-Colonial in Question : Common Skies, Divided Horizons*, Londres ; New York, NY, Routledge, 1996b, p. 242-260.
- HANCOCK, Black Hawk. *American Allegory : Lindy Hop and the Racial Imagination*, Thèse de doctorat, University of Wisconsin-Madison, 2004.
- HANCOCK, Black Hawk. *American Allegory : Lindy hop and the Racial Imagination*, Chicago, IL, The University of Chicago Press, 2013.
- HARDING, Sandra. « Rethinking Standpoint Epistemology : What Is "Strong Objectivity"? », dans Sandra Harding (dir.), *The Feminist Standpoint Theory Reader: Intellectual and Political Controversies*, Londres ; New York, NY, Routledge, [1993] 2004, p. 127-140.
- HARDT, Michael et Antonio NEGRI. « Imperial Sovereignty », dans Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin (dir.), *The Post-Colonial Studies Reader*, Londres ; New York, NY, Routledge, [2000] 2006, p. 481-484.
- HARDT, Michael et Antonio NEGRI. *Multitude : War and Democracy in the Age of Empire*, New York, NY, The Penguin Press, 2004.
- HARVEY, David. *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford, NY, Oxford University Press, 2005.
- HAZZARD-DONALD, Katrina. « Hoodoo Religion and American Dance Traditions : Rethinking the Ring Shout », *The Journal of Pan African Studies*, vol. 4, n° 6, 2011, p. 194-212.
- HAZZARD-GORDON, Katrina. « African-American Vernacular Dance : Core Culture and Meaning Operatives », *Journal of Black Studies*, vol. 15, n° 4, 1985, p. 427-445.
- HAZZARD-GORDON, Katrina. « Dancing to Rebalance the Universe : African-American Secular Dance », *JOPERD: Journal of Physical Education, Recreation & Dance*, vol. 62, n° 2, 1991, p. 36-39.

- HAZZARD-GORDON, Katrina. *Jookin' : the Rise of Social Dance Formations in African-American Culture*, Philadelphia, Temple University Press, 1990.
- HEBDIGE, Dick. *Sous-culture. Le sens du style*, Paris, La Découverte, [1979] 2008.
- HEINILÄ, Harri. *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, University of Helsinki, 2016.
- HERSCH, Charles. *Subversive Sounds : Race and the Birth of Jazz in New Orleans*, Chicago, IL, The University of Chicago Press, 2007.
- HILL, Constance Valis. « Buddy Bradley : The "Invisible" Man of Broadway Brings Jazz Tap to London » *American Dance Abroad : Influence of the United States Experience*, SDHS 15th Annual Conference, University of California, Riverside, CA, États-Unis, 14-15 février, 1992.
- HILL, Constance Valis. *Tap Dancing America : A Cultural History*, New York, NY, Oxford University Press, 2010.
- HILL, Lawrence. *The Book of Negroes*, New York, NY, HarperCollins Publishers, 2007.
- HILL, Marc Lamont et Emery PETCHAUER (dir.). *Schooling Hip-Hop : Expanding Hip-Hop Based Education Across the Curriculum*, New York, NY, Teachers College Press, 2013.
- HILLS, Mike. *Fan Cultures*, Londres ; New York, NY, Routledge, 2002.
- HLADKI, Janice. « Problematizing The Issue of Cultural Appropriation », *Ontario Institute for Studies in Education*, vol. 11, 1994, p. 95-119.
- HOCHSCHILD, Arlie Russell. *The Managed Heart : Commercialization of Human Feeling*, Berkeley, CA, University of California Press, [1983] 2003.
- HOERBURGER, Felix. *The Study of Folk Dance and the Need for a Uniform Method of Notation*, Cambridge, Heffer, 1959.
- HONNETH, Axel. *La société du mépris : Vers une nouvelle Théorie critique*, Paris, La Découverte, 2008.
- HOOKS, bell. *Black Looks : Race and Representation*, Boston, MA, South End Press, 1992.
- HOOKS, bell. *Feminist Theory : From Margin to Centre*, Londres, Pluto Press, 2000.
- HOOKS, bell. *Outlaw Culture : Resisting representations*, Londres ; New York, NY, Routledge Classics, [1994] 2008.



- HOOKS, bell. *Teaching to Transgress : Education as the Practice of Freedom*, New York, NY, Routledge Taylor & Francis Group, 1994.
- HORKHEIMER, Max. *Théorie traditionnelle et théorie critique*, Paris, Gallimard, [1937] 1974.
- HUBBARD, Karen. « The Authentic Jazz Dance Legacy of Pepsi Bethel », dans Lindsay Guarino et Wendy Oliver (dir.), *Jazz Dance : A History of the Roots and Branches*, Gainesville, FL, University Press of Florida, 2014, p. 75-81.
- HUBBARD, Karen et Terry MONAGHAN. « Negotiating Compromise on a Burnished Wood Floor. Social Dancing at the Savoy », dans Julie Malign (dir.), *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake. A Social and Popular Dance Reader*, Urbana, IL ; Chicago, IL, University of Illinois Press, 2009.
- HUGHES, Langston. *The Big Sea : An Autobiography*, New York, NY, Hill and Wang, [1941] 2015.
- HUMPHRIES, Skye E. *Progressive Era Progressions : Dancing and Parading in a Modern Imperial Age*, Mémoire de M.A., George Washington University, 2007.
- HUNTER, Tera W. *To 'Joy My Freedom : Southern Black women's Lives and Labors after the Civil War*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- JACKSON, Jonathan David. « Improvisation in African-American Vernacular Dancing », *Dance Research Journal*, vol. 33, n° 2 Social and Popular Dance, 2001, p. 40-53.
- JAMES, William. « To Mrs. Henry Whitman, June 7, 1899 », dans Henry James (dir.), *The letters of William James, V.2.*, Boston, The Atlantic Monthly Press, 1920.
- JANZEN, John M. *Ngoma : Discourses of Healing in Central and Southern Africa*, Berkley, CA, University of California Press, 1992.
- JENKINS, Henry. *Textual Poachers : Television Fans and Participatory Culture*, Londres ; New York, NY, Routledge, 2002.
- JONES, LeRoi. *Le Peuple du blues : la musique noire dans l'Amérique blanche*, Paris, Gallimard, [1963] 1997.
- JUTEAU-LEE, Danielle. « Vision partielles, visions partiales : Visions des minoritaires en sociologies », *Sociologie et Sociétés*, vol. 13, n° 2, 1981, p. 33-48.
- KENNEY, William Howland. *Chicago Jazz : A Cultural History 1904-1930*, Oxford ; New York, NY, Oxford University Press, 1994.

- KOGAN, Anne. *Musical Bodies : Swing Dance and Musicality*, Mémoire de M.A., University of Illinois at Urbana-Champaign Graduate College, 2005.
- KONG, Rebecca, Holly JOHNSON, Sara BEATTIE et Andrea CARDILLO. *Les infractions sexuelles au Canada*, édité par Ministère de l'Industrie, Vol. 23, Centre canadien de la statistique juridique, Statistique Canada - 85-002-XIF, 2003. En ligne au < <http://www.statcan.gc.ca/pub/85-002-x/85-002-x2003006-fra.pdf> >, consulté le 27/12/2016.
- LACLAU, Ernesto. *New Reflections on the Revolution of Our Time*, Londres, Verso, 1990.
- LAHIRE, Bernard. *L'homme pluriel : Les ressorts de l'action*, Paris, Nathan, 1998.
- LAMONDE, Yvan. *Histoire sociale des idées au Québec, 1896-1929 vol. II*, Montréal, Fides, 2004.
- LEFORT, Claude. « Société "sans histoire" et historicité », *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. 12, 1952, p. 91-114.
- LEWIS, Jeff. « From Culturalism to Transculturalism », *Iowa Journal of Cultural Studies*, vol. 1, n° Spring, 2002, p. 14-32.
- LOCKE, Alain LeRoy. « Enter the New Negro », *Survey Graphic*, n° March 1925, 1925.
- LORDE, Audre. *Sister Outsider : Essays & Speeches by Audre Lorde*, Berkeley, CA, Crossing Press, [1984] 2007.
- LUGONES, Maria. « The Coloniality of Gender », *Worlds & Knowledges Otherwise*, vol. 2, n° Printemps, 2008, p. 1-17.
- MAALU-BUNGI, Crispin. *Littérature orale africaine : Nature, genres, caractéristiques et fonctions*, Bruxelles, Peter Lang, 2006.
- MALNIG, Julie (dir.). *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake : A Social and Popular Dance Reader*, Urbana, IL ; Chicago, IL, University of Illinois Press, 2009.
- MALONE, Jacqui. *Steppin' on the Blues : The visible Rhythm of African American Dance*, édité par Bruce Jackson Roger Abrahams, Marta Weigle, Urbana, IL ; Chicago, IL, University of Illinois Press, Folklore and Society, 1996.
- MANNING, Frankie et Cynthia R. MILLMAN. *Frankie Manning : Ambassador of Lindy hop*, Philadelphia, Temple University Press, 2007.
- MARCUS, George E. « Ethnography in/of the World System : The Emergence of Multi-Sited Ethnography », *Annual Review of Anthropology*, vol. 24, 1995, p. 95-117.

- MARRELLI, Nancy. *Stepping Out : The Golden age of Montreal Night Clubs, 1925-1955*, Montréal, QC ; Chicago, IL, Véhicule Press ; U.S. distribution, Independent Publishers Group, 2004.
- MARSALIS, Wynton. *Moving to Higher Ground. How Jazz Can Change Your Life*, New York, NY, Random House Trade Paperback Edition, 2008.
- MASSON-SEKINE, Nourit. « Butoh : Une danse qui "tire la langue sous la pluie" », dans Céline Masson (dir.), *Psychisme et création*, Paris, L'Esprit du temps, 2004, p. 267-299.
- MASSUMI, Brian. *Parables for the Virtual : Movement, Affect, Sensation*, Durham, NC, Duke University Press, 2002.
- MAUSS, Marcel. *Œuvres, vol. 3, Cohésion sociale et divisions de la sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- MCCLENDON, Alphonso D. *Fashion and Jazz. Dress, Identity and Subcultural Improvisation*, London ; New York, NY, Bloomsbury Academic, 2015.
- MCGEE, Kristin A. *Some Liked it Hot. Jazz Women in Film and Television, 1928-1959*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2009.
- MCMAINS, Juliet et Danielle ROBINSON. « Swingin' Out : Southern California's Lindy Revival, 2000 », dans Maureen Needham (dir.), *I See America Dancing: Selected Readings, 1685-2000*, Champaign, IL, University of Illinois Press, 2002, p. 84-91.
- MCMAINS, Juliet, Danielle ROBINSON et Clare PARFITT-BROWN. « Current Problems and Methods in Dance Reconstruction : Focus on Cross-Cultural and Social Dance Reconstruction » Dance Dramaturgy: catalyst, perspective, + memory, SDHS 34th Annual Conference, York University & University of Toronto, Toronto, ON, Canada, 23-26 juin, 2011.
- MCQUINTER, Marya Annette. « Awkward Moves : Dance Lessons from the 1940's », dans Thomas DeFrantz (dir.), *Dancing Many Drums : Excavations in African American Dance*, Madison, WI, The University of Wisconsin Press, 2002, p. 81-103.
- MCRORBIE, Angela. *Be Creative : Making a Living in the New Culture Industries*, Cambridge ; Malden, MA, Polity Press, 2016.
- MCTAGGART, Robin, Rhonda NIXON et Stephen KEMMIS. « Critical Participatory Action Research », dans Lonnie L. Rowell, Catherine D. Bruce, Joseph M. Shosh et Margaret

- M. Riel (dir.), *The Palgrave International Handbook of Action Research*, New York, NY, Palgrave Macmillan, 2017, p. 21-35.
- MEAD, George Herbert. *L'esprit, le soi et la société*, Paris, Presses universitaires de France, [1934] 2006.
- MIGNOLO, Walter. *Local Histories/Global Desings : Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2000.
- MILLER, Norma. *Swing, Baby Swing! When Harlem Was King... And The Music Was Swing!*, The Blurb, 2009.
- MILLER, Norma et Evette JENSEN. *Swingin' at the Savoy : The Memoir of a Jazz Dancer*, Philadelphia, Temple University Press, 1996.
- MINH-HA, Trinh T. *When The Moon Waxes Red : Representation, Gender, and Cultural Politics*, Londres ; New York, NY, Routledge, 1991.
- MINH-HA, Trinh T. *Woman, Native, Other : Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington, IN, Indiana University Press, 1989.
- MONAGHAN, Terry. « George Snowden », *Dancing Times*, 2004.
- MONAGHAN, Terry. « The Legacy of Jazz Dance », *Annual Review of Jazz Studies 9*, 1997/1998, p. 295-338.
- MONAGHAN, Terry. « "Mama Lu" Parks Crashing Cars & Keeping the Savoy's Memory Alive », N.d., n.p. En ligne au < <https://authenticjazzdance.wordpress.com/2015/04/25/mama-lou-parks-by-terry-monaghan/> >, consulté le 03/10/2016.
- MONAGHAN, Terry. « "Stompin' At the Savoy" ~ Remembering, Researching and Re-enacting the Lindy Hop's relationship to Harlem's Savoy Ballroom » *Dancing at the Crossroads : African Diasporic Dances in Britain*, Royal Festival Hall, South Bank Centre, Londres, Grande-Bretagne, 1-2 août, 2002.
- MONAGHAN, Terry. « Swing Shift. A New Generation, Mostly White, Appropriates the Lindy Hop », *Village Voice*, vol. 07/07/1998, 1998, p. 60-61. En ligne au < <http://www.villagevoice.com/news/swing-shift-6423562> >.
- MONAGHAN, Terry. « Why Study the Lindy Hop? », *Dance Research Journal*, vol. 33, n° 2, 2001, p. 124-127.

- MONAGHAN, Terry et Mo DODSON. « Fusion : Globalising the Local and Localising the Global ; the Case of the Lindy and Other Fusion Dances/Musics » CORD 34th International Conference, New York University, New York, NY, États-Unis, Octobre, 2001.
- MONAGHAN, Terry et Mo DODSON. « Has Swing Dance Been "Revived" ? » Dancing in the Millenium, SDHS 23rd Annual Conference June 19-23, 2000 Proceedings, Washington Marriott Hotel, Washington, D.C., États-Unis, 19-23 juillet, 2000.
- MORRIS, Gay (dir.). *Moving Words : Re-writing Dance*, Londres ; New York, NY, Routledge, 1996.
- MOSCHELLA, Mary Clark. *Caring for Joy : Narrative, Theology and Practices*, Leiden ; Boston, MA, Brill, [1989] 2016.
- MURRAY, Pauli. *Dark Testament and Other Poems*, Norwalk, CT, Silvermine, 1970.
- O'NEALE, Sondra. « Inhibiting Midwives, Usurping Creators : The Struggling Emergence of Black Women in American Fiction », dans Teresa de Lauretis (dir.), *Feminist Studies/Critical Studies*, Blomington, Indiana University Press, 1986, p. 139-156.
- O'NEILL, John. *Five Bodies : Re-figuring Relationships*, Londres ; Thousand Oaks, CA ; New Delhi, SAGE Publications, [1985] 2004.
- O'SHEA, Janet. « Roots/Routes of Dance Studies », dans Alexandra Carter et Janet O'Shea (dir.), *The Routledge Dance Studies Reader 2nd Edition*, Londres ; New York, NY, Routledge, 2010, p. 1-15.
- ORME, Frederick L. « The Negro in the Dance, as Katherine Dunham Sees Him », dans Katherine Dunham, Vèvè A. Clark et Sara E. Johnson (dir.), *Kaiso! Writings by and about Katherine Dunham*, Madison, WI, The University of Wisconsin Press, [1938] 2005, p. 191-194.
- PADGETTE, Paul (dir.). *The Dance Writings of Carl Van Vechten : Centennial Edition Dedicated to the Memory of Carl Van Vechten 1880-1964*, 1980 ed, New York, NY, Dance horizons, 1974.
- PATTERSON, Orlando. *Slavery and Social Death : A Comparative Study*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1982.
- PIASTRO, Jennifer. *La pratique du Lindy hop dans sa conception contemporaine*, Mémoire de Master II, Université de Nice-Sophia Antipolis, 2011.

- PUWAR, Nirmal. *Space Invaders : Race, Gender and Bodies Out of Place*, Oxford ; New York, NY, Berg, 2004.
- QUIJANO, Aníbal. « Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America », *International Sociology*, vol. 15, n° 2, 2000, p. 215-232.
- RENSHAW, Scott W. *"Swing Dance" and "Closing Time" : Two ethnographies in popular culture*, Thèse de doctorat, Arizona State University, 2004. consulté le April 2, 2011.
- RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- ROBINSON, Danielle. « "Oh, You Black Bottom!" : Appropriation, Authenticity, and Opportunity in the Jazz Dance Teaching of 1920s New York », *Dance Research Journal*, vol. 38, n° 1/2, 2006, p. 19-42.
- ROBINSON, Danielle. « The Ugly Duckling : The Refinement of Ragtime Dancing and the Mass Production and Marketing of Modern Social Dance », *Dance Research*, vol. 28, n° 2, 2010, p. 179–199.
- ROGERS, Joel A. « Jazz at Home », dans Henry Louis Jr. Gates et Gene Andrew Jarrett (dir.), *The New Negro: Readings on Race, Representation, and African American Culture, 1892-1938*, Princeton, NJ, Princeton University Press, [1925] 2007, p. 492-496.
- ROQUIGNY, Peggy. *Les plaisirs de la danse à Montréal : Transformation d'un divertissement et de ses pratiques, 1870-1940*, Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2012.
- ROTHFIELD, Philipa. « Differentiating Phenomenology and Dance », dans Alexandra Carter et Janet O'Shea (dir.), *The Routledge Dance Studies Reader*, Londres ; New York, NY, Routledge, [1998] 2010, p. 303-318.
- SAÏD, Edward W. « Figures, configurations, transfigurations », *Race & Class*, vol. 32, n° 1, 1990, p. 1-16.
- SAÏD, Edward W. *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, [1978] 2005.
- SAÏD, Edward W. *Réflexions sur l'exil : Et autres essais*, Arles, Actes Sud, [2002] 2008.
- SAÏD, Edward W. *Representations of the Intellectual*, New York, NY, Vintage Books, a division of Random House, Inc, 1994.
- SAVIGLIANO, Marta E. *Tango and the Political Economy of Passion*, Boulder, CO ; Oxford, Westview Press, 1995.

- SCHÖN, Donald A. *Le praticien réflexif : à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*, Montréal, Les éditions logiques, [1983] 1994.
- SCOTT, Joan W. « The Evidence of Experience », *Critical Inquiry*, vol. 17, n° 4, 1991, p. 773-797.
- SEKINE, Anaïs. *Le politique du minoritaire : Épistémologie anthropologique de l'existence minoritaire*, Mémoire de Master II, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2008.
- SEKINE, Anaïs. « Le politique du minoritaire. Étude de postures critiques d'un apparaître particulier à travers les figures idéaltypiques du Juif et du Noir », *Sociologie et Sociétés*, vol. 42, n° 1, 2010, p. 271-295.
- SENNETT, Richard. *The Corrosion of Character*, New York, NY, Norton, 1995.
- SENNETT, Richard. *The Culture of the New Capitalism*, New Haven, CT, Yale University Press, 2006.
- SIEGENFELD, Billy. « If Jazz Dance, Then Jazz Music! », dans Lindsay Guarino et Wendy Oliver (dir.), *Jazz Dance : A History of the Roots and Branches*, Gainesville, FL, University Press of Florida, 2014a, p. 17-23.
- SIEGENFELD, Billy. « Performing Energy. American Rhythm Dancing and the Articulation of the Inarticulate », dans Lindsay Guarino et Wendy Oliver (dir.), *Jazz Dance. A History of the Roots and Branches*, Gainesville, FL, University Press of Florida, 2014b, p. 268-278.
- SIMMEL, Georg. « Digression sur l'étranger », dans Yves Graftmeyer et Isaac Joseph (dir.), *L'École de Chicago — Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier, [1908] 1984, p. 53-59.
- SKEGGS, Beverley. *Class, Self, Culture*, Londres ; New York, NY, Routledge, 2004.
- SMITH, Dorothy E. *The Everyday World As Problematic. A Feminist Sociology*, Boston, MA, Northeastern University Press, 1987.
- SPENCER, Paul (dir.). *Society and the Dance. The Social Anthropology of Process and Performance*, Cambridge ; New York, NY ; Melbourne, Cambridge University Press, 1985.

- SPIVAK, Gayatri Chakravorty et Sarah HARASYM. « Questions of Multi-Culturalism with Sneja Gunew », dans Gayatri Chakravorty Spivak (dir.), *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, New York, NY, Routledge, 1990, p. 59-66.
- SPRING, Howard. « Swing and the Lindy Hop : Dance, Venue, Media, and Tradition », *American Music*, vol. 15, n° 2, 1997, p. 183-207.
- STEARNS, Marshall et Jean STEARNS. *Jazz Dance. The Story of American Vernacular Dance*, New York, NY, Da Capo Press, [1968] 1994.
- STERGIOS, Pamela. *Driven to Dance : Motivations for Social Partner Dance as Observed in the Subcultures of Swing and Lindy Hop*, Mémoire de premier cycle, University of South Florida Honors College, 2007.
- STERN, Carrie. « Savoy Ballroom » 2012, *Dance Heritage Coalition*, mis à jour le 2012, < [http://www.danceheritage.org/treasures/savoy\\_essay\\_stern.pdf](http://www.danceheritage.org/treasures/savoy_essay_stern.pdf) >, consulté le 08/01/2014.
- STEVENS, Lys. *Breaking à Montréal. Ethnographie d'une danse de rue hip hop*, Mémoire de M.A., Université du Québec à Montréal, 2008.
- STEVENS, Lys. « Montreal's Rhythm Tap Legend », *Dance Collection Danse*, vol. 71, 2011a, p. 28-33.
- STEVENS, Lys. « Shim Sham and Downtown Stomp. Finding the Past Through Swing Dance », *Quebec Heritage News*, vol. Fall 2013, 2013, p. 29-30.
- STEVENS, Lys et Ethel BRUNEAU. « The living history of Ethel Bruneau » Collaborations : Intersections, Negotiations, Mediations in the Worlds of Danc, SCDS, Université du Québec à Montréal, Montréal, QC, Canada, Avril, 2012.
- STEVENS, Tamara. *Swing dancing*, Santa Barbara, Calif., Greenwood, 2011b.
- STOWE, David W. *Swing Changes : Big-Band Jazz in New Deal America*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1994.
- STRAUSS, Anselm L. et Juliet M. CORBIN. *Les fondements de la recherche qualitative : techniques et procédures de développement de la théorie enracinée*, Fribourg, Academic Press Fribourg, 2004.
- STRAW, Will. « Systems of Articulation, Logics of Change : Communities and Scenes in Popular Music », *Cultural Studies*, vol. 5, n° 3, 1991, p. 368-388.



- STRICKLAND, Michael. *Swing Dancing : How Dance Effectiveness May Influence Music Preference*, Mémoire de M.A., Florida State University, 2014.
- STUCKEY, P. Sterling. « Christian Conversion and the Challenge of Dance », dans Thomas DeFrantz (dir.), *Dancing Many Drums : Excavations in African American Dance*, Madison, WI, The University of Wisconsin Press, 2002.
- SWANN, Kari E. *Swingin' in a New Era*, Mémoire de M.A., University of Denver, 2005.
- TAKAGI, Dana. « First Precepts for Democracy and Research Practices in Ethnic Studies : Iteration, Collaboration, and Reflection », *Cultural Studies Critical Methodologies*, vol. 15, n° 2, 2015, p. 100-111.
- TATE, Claudia (dir.). *Black Women Writers at Work*, New York, NY, Continuum Publishing, 1983.
- TAYLOR, Robert. « Sweden's New Social Democratic Model. Proof That a Better World is Possible » 2005, *Friedrich Ebert Stiftung*, < [http://archives.cerium.ca/IMG/pdf/46-TAYLOR\\_sdmodel.pdf](http://archives.cerium.ca/IMG/pdf/46-TAYLOR_sdmodel.pdf) >.
- TEACHOUT, Terry. *Duke : A Life of Duke Ellington*, New York, NY, Gotham Books, 2013.
- TEMPLE, Christel N. « The Emergence of Sankofa Practice in the United States : A Modern History », *Journal of Black Studies*, vol. 41, n° 1, 2010, p. 127-150.
- TEMPLETON, Melissa. *Polyrhythmic Dance Currents : Race Multiculturalism and the Montreal Dance Community*, Thèse de doctorat, University of California Riverside, 2012.
- TENENBAUM, Yvonne. *Vision du monde et corporéité ou danse et corps dansant*, Thèse de doctorat, Université de Paris, I. Panthéon-Sorbonne, 1996.
- THOMAS, Helen (dir.). *Dance in the City*, New York, NY, St. Martin's Press, 1997.
- THOMPSON, Cheryl. « "Come One, Come All" : Blackface Minstrelsy as a Canadian Tradition and Early Form of Popular Culture », dans Charmaine Nelson (dir.), *Towards an African-Canadian Art History: Art, Memory, and Resistance*, Concord, ON, Captus Press, (à paraître).
- TRUC, Gêrôme. « Une désillusion narrative ? De Bourdieu à Ricœur en sociologie », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, vol. 8, 2005, p. 47-67.
- TRUDEL, Marcel. *Deux siècles d'esclavage au Québec*, Montréal, Bibliothèque québécoise, [1960] 2009.

- TUCKER, Sherrie. *Dance Floor Democracy : The Social Geography of Memory at the Hollywood Canteen*, Durham, NC ; Londres, Duke University Press, 2014.
- TULLOCH, Headley. *Black Canadians. A Long Line of Fighters*, Toronto, NC Press, 1975.
- TURNER, Joyce Moore. *Caribbean Crusaders and the Harlem Renaissance*, Urbana, IL, University of Illinois Press, 2005.
- TUTU, Desmond Mpilo. *No Future Without Forgiveness*, New York, NY, Doubleday, 1999.
- UNRUH, Kendra. « From Kitchen Mechanics to "Jubilant Spirits of Freedom": Black, Working-Class Women Dancing the Lindy Hop », *The Journal of Pan African Studies*, vol. 4, n° 6, 2011, p. 213-233.
- UNRUH, Kendra. *"Jubilant Spirits of Freedom" : Representations of the Lindy Hop in Literature and Film from the Swing Era to the Swing Revival*, Thèse de doctorat, Purdue University, 2012.
- USNER, Eric Martin. *Dancing in the Past, Living in the Present: Nostalgia and Race in Southern California Neo-Swing Dance Subculture*, Mémoire de M.A., University of California, 2001.
- VACCARO, Kim Chandler. « The Contribution of Jazz Dance to a New Conception of the Social Dancing Body As Perceived by Mura Dehn » Reflecting our Past, Reflecting on our Future, SDHS 20th Annual Conference, Barnard College, New York, NY, États-Unis, 19-22 juin, 1997.
- VACCARO, Kim Chandler. « Jazz Dance in Higher Education », dans Lindsay Guarino et Wendy Oliver (dir.), *Jazz Dance. A History of the Roots and Branches*, Gainesville, FL, University Press of Florida, 2014, p. 207-216.
- VALLIERES, Pierre. *Nègres blancs d'Amérique : Autobiographie précoce d'un "terroriste" québécois*, Montréal, QC, Éditions Parti pris, 1968.
- VAN VECHTEN, Carl. *Nigger Heaven*, Urbana, IL ; Chicago, IL, University of Illinois Press, [1926] 2000.
- WADE, Lisa. « The Emancipatory Promise of the Habitus : Lindy Hop, the Body, and Social change », *Ethnography*, vol. 12, n° 2, 2011a, p. 224-246.
- WALCOTT, Rinaldo. *Black Like Who?*, Toronto, Insomniac Press, 1997.

- WALKER, La Teesa Lanéa Ayo. *Towards Intercultural Engaged Pedagogy : Revisioning Curricula in University Dance Studies from a Black Dance Aesthetics Approach*, Thèse de doctorat, University of California, Davis, 2016.
- WARD, Andrew. « Dancing in the Dark : Rationalism and the Neglect of Social Dance », dans Helen Thomas (dir.), *Dance, Gender and Culture*, New York, NY, St. Martin's Press, 1994, p. 16-33.
- WEBER, Bruce. « Jeni LeGon, Singer and Solo Tap-Dancer, Dies at 96 » 2012, *The New York Times*, mis à jour le 18/12/2012, < <http://www.nytimes.com/2012/12/17/arts/dance/jeni-legon-singer-and-solo-tap-dancer-dies-at-96.html> >, consulté le 25/10/2016.
- WEBER, Max. *Sociologie de la musique : Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Paris, Métailié, 1998.
- WELLS, Christopher. *"Go Harlem!". Chick Webb and his Dancing Audience during the Great Depression*, Thèse de doctorat, University of North Carolina in Chapel Hill, 2014.
- WELLS, Christopher. « Swinging Out in Sweden : African American Vernacular Dance's Global Revival and its Scandinavian Roots » Dance ACTions — Traditions and Transformations, SDHS 36th Annual Conference, Norwegian University of Science and Technology, Trondheim, Norvège, 8-11 juin, 2013.
- WELSCH, Wolfgang. « Transculturality – The Puzzling Form of Cultures Today », dans Mike Featherstone et Scott Lash (dir.), *Spaces of Culture : City, Nation, World*, Londres, SAGE Publications, 1999, p. 194-213.
- WEST, Cornel. « Race and Otherness, Keynote Address » 25th National Conference of Trinity Institute, New York, NY, États-Unis, 1994.
- WEST, Cornel. *Race Matters*, Boston, MA, Beacon Press, 1993.
- WHYTE, William Foote. *Street Corner Society : la structure sociale d'un quartier italo-américain*, Paris, La Découverte, 2002.
- WIGGINS, Grant p. et Jay MCTIGHE. *Understanding by Design*, Alexandria, VA, Association for Supervision and Curriculum Development, 2008.
- WILLIAMS, Dorothy W. *Sankofa : Recovering Montreal's Heterogeneous Black Print Serials*, Thèse de doctorat, McGill University, 2006.

- WILLIAMS, Patricia J. *Seeing a Color-Blind Future : The Paradox of Race*, New York, NY, Noonday Press, 1998.
- WILLIS, Cheryl M. *Tap Dance : Memories and Issues for African-American Women who Performed between 1930 and 1950*, Thèse de doctorat, Temple University, 1991.
- WILLIS, W. Bruce. *The Adinkra Dictionary : A Visual Primer on the Language of Adinkra*, Washington, DC, Pyramid Complex, 1998.
- WILSON, Scott. *The Order of Joy : Beyond the Cultural Politics of Enjoyment*, Albany, NY, State University of New York Press, 2008.
- WITTIG, Monique. « On ne naît pas femme », *Questions Féministes*, vol. 8, 1980, p. 75-84.
- X, Malcolm et Alex HALEY. *The Autobiography of Malcolm X : As Told to Alex Haley*, New York, NY ; Toronto, ON, Ballantine Books, [1964] 1999.

### **Références audiovisuelles**

- BADHAM, John. *Saturday Night Fever*, États-Unis, Paramount Pictures, 118 min, 1977.
- BERNE, Josef. *Hot Chocolate (Cotton Tail) (soundie)*, États-Unis, R.C.M. Productions, 1941.
- CARTER, Thomas. *Swing Kids*, États-Unis, Buena Vista Pictures, 112 min, 1993.
- CASTLE, Nick. *Tap*, États-Unis, TriStar Pictures, 111 min, 1989.
- CLEIN, John. *Keep Punching*, États-Unis, M.C. Pictures Inc., 81 min, 1939.
- COPPOLA, Francis Ford. *Cotton Club*, États-Unis, Orion Pictures, 127 min, 1984.
- DEHN, Mura. *The Spirit Moves : A History of Black Social Dance on Film, 1900-1986 (documentaire)*, Flemington, NJ, Dancetime Publications, [1987] 2008.
- DORNFELD, Barry , Germaine INGRAM et Debora G. KODISH. *Plenty of Good Women Dancers : African American Women Hoofers from Philadelphia (documentaire)*, Philadelphia, PA, Philadelphia Folklore Project, 57 min, 1996.
- ENG, David. *Jazz Petite-Bourgogne / Burgundy Jazz (webdocumentaire)*, Montréal, QC, Catbird Productions, 2013.
- GRANT, Laurens. *Stay Woke: The Black Lives Matter Movement (documentaire)*, États-Unis, BET, 2016.
- KAUFMAN, Jay S. *After Seben (court métrage)*, États-Unis, Paramount Pictures, 1929.
- KLEISER, Randal. *Grease*, États-Unis, Paramount Pictures, 110 min, 1978.

- LAM, Meilan. *Show Girls – Celebrating Montreal's Legendary Black Jazz Scene (documentaire)*, Montréal, QC, National Film Board of Canada, 52 min, 1998.
- LEE, Spike. *Malcolm X*, États-Unis, Warner Bros., 202 min, 1992.
- LIMAN, Doug. *Swingers*, États-Unis, Miramax, 96 min, 1996.
- LUCAS, George. *American Graffiti*, États-Unis, Universal Pictures, 110 min, 1973.
- MACDONALD, Heather. *Been Rich All My Life (documentaire)*, New York, NY, First Run Features, 81 min, 2006.
- MILI, Gjon. *Jammin' the Blues (court métrage)*, États-Unis, Warner Bros., 1944.
- MINNELLI, Vincente et Busby (non crédité) BERKELEY. *Cabin in the Sky*, États-Unis, Metro-Goldwyn-Mayer, 98 min, 1943.
- POTTER, Henry C. *Hellzapoppin*, États-Unis, Universal Pictures, 84 min, 1941.
- PRITCHETT, Judy. *Dancing the Big Apple 1937. African-Americans Inspire a National Craze (documentaire)*, New York, NY, Dancetime Publications, 2009.
- ROBBINS, Jerome et Robert WISE. *West Side Story*, États-Unis, United Artists, 152 min, 1961.
- STOLOFF, Benjamin. *Radio City Revels*, États-Unis, RKO Radio Pictures, 90 min, 1938.
- STONE, Andrew L. *Stormy Weather*, États-Unis, 20th Century Fox, 78 min, 1943.
- STROUD, Andy. *Nina Simone: Great Performances – Live College Concerts & Interview (DVD)*, 2009.
- WALTERS, Charles. *Easter Parade*, États-Unis, Metro-Goldwyn-Mayer, 107 min, 1948.
- WHELAN, Tim. *Swing Fever*, États-Unis, Metro-Goldwyn-Mayer, 79 min, 1943.
- WILLIAMS, Jesse. « Discours » 2016, *BET Awards*, mis à jour le 26/06/2016, < <http://www.bet.com/video/betawards/2016/acceptance-speeches/jesse-williams-receives-humanitarian-award.share.responsive-true.html> >, consulté le 21/04/2017.
- WOOD, Sam. *A Day at the Races*, États-Unis, Metro-Goldwyn-Mayer, 111 min, 1937.

### **Références empiriques : Entrevues, panels, textes**

- ARCE, Evita et al. Panel de discussion avec Evita Arce, Dominique Blouin, Nina Gilkenson, Mikey Pedroza, Lunou Samson-Poirot et Davis Thurber, *Followlogie*. Montréal, QC, 22/01/2011.
- BARNES, LaTasha. Conversation informelle avec l'auteure, 2016.
- BARTLOW, Traci « B-Love ». Entrevue téléphonique avec l'auteure, 27/12/2016.

BARTLOW, Traci « B-Love ». Entrevue téléphonique avec l'auteure, 27/09/2016.

BIELEC, Sylwia. Conversation informelle avec l'auteure, 2017.

BIELEC, Sylwia. Conversation informelle avec l'auteure, 2012.

BIELEC, Sylwia. Entrevue avec l'auteure, 26/04/2012.

BIELEC, Sylwia, Anaïs SEKINE et Adrian WARNOCK-GRAHAM. Panel de discussion "Discussion sur l'enseignement CCX Teacher Talk", *Cat's Corner Exchange*, 29/10/2016.

BILLUPS, Barbara et Ruth « Sugar » SULLIVAN. Entrevue avec l'auteure, 29/07/2011.

BLYTHE, Leah. Conversation informelle avec l'auteure, 2017.

FISHER, Mira. Entrevue avec l'auteure, 30/04/2012.

GILMORE, Meghan. Conversation informelle avec l'auteure, 2016.

HAMPTON, Dawn. Cours de Dawn Hampton, *Herräng Dance Camp*. Herräng, 29/07/2012.

HAMPTON, Dawn. Cours de Dawn Hampton, *Herräng Dance Camp*. Herräng, 28/07/2011.

HAMPTON, Dawn. Rencontre entre Dawn Hampton et le HDC Daily Meeting Chorus Line, *Herräng Dance Camp*. Herräng, 22/07/2012.

HDC. Livret du camp, *Herräng Dance Camp*. Herräng, 2012a.

HDC. Panneau "Identity", *Herräng Dance Camp*. Herräng, 2012b.

HDC. Panneau "Infrastructure", *Herräng Dance Camp*. Herräng, 2012c.

HDC. Panneau "International", *Herräng Dance Camp*. Herräng, 2012d.

HDC. Panneau "Sweden", *Herräng Dance Camp*. Herräng, 2012e.

HUOT-LAVOIE, Mélanie. Entrevue avec l'auteure, 24/05/2012.

JEAN-FRANÇOIS, Didier. Entrevue avec l'auteure, 10/05/2012.

KIHARA, Mark et al. Panel de discussion "New Gen" modéré par Mark Kihara, avec Nina Gilkenson, Skye Humphries, Ramona Staffeld et Nick Williams, *International Lindy Hop Championships*. Arlington, VA, 24/08/2012.

KIHARA, Mark, Tom LEWIS, Steven MITCHELL et Sylvia SYKES. Panel de discussion "The Revivalists" modéré par Mark Kihara avec Tom Lewis, Steven Mitchell et Sylvia Sykes, *International Lindy Hop Championships*. Arlington, VA, 26/08/2012.

KNIGHTS, Travis. Conversation informelle avec l'auteure, 2016.

MASON-CAMPBELL, Breai. Conversation informelle avec l'auteure, 2017.

MASON-CAMPBELL, Breai. « Dancing White : Race, America and the Black Body's role Pt 1 » 2015, *Goucher College Library*, mis à jour le 10/04/2015, < <https://www.youtube.com/watch?v=TE4CMjPk8XM&index=50&list=PLj12qUFA1QdgWzREPMehqZ6ml1PROAMGR> >, consulté le 21/07/2016.

NGO, Fred. Entrevue avec l'auteure, 17/03/2013.

RICHARD, Zack. Entrevue avec l'auteure, 18/07/2013.

TOYE, Danny. Entrevue avec l'auteure, 18/05/2012.

TRUDEAU, Annie. Entrevue avec l'auteure, 31/05/2012.

WESTERLUND, Lennart. Formation des enseignants à Cat's Corner, *École de danse swing Cat's Corner*. Montréal, QC, 2013.

WESTERLUND, Lennart. "Frankie in Herräng", *Herräng Dance Camp*. Herräng, 2011.

WESTERLUND, Lennart, Sonny ALLEN et Dawn HAMPTON. Panel de discussion "Dawn Hampton & Sonny Allen" modéré par Lennart Westerlund avec Dawn Hampton et Sonny Allen, *Herräng Dance Camp*. Herräng, 16/07/2012.

WESTERLUND, Lennart, Ethel BRUNEAU et Mike THIBAUT. Panel de discussion "CCX - Soul Brunch" modéré par Lennart Westerlund avec Ethel Bruneau et Mike Thibault, *Cat's Corner*. Montréal, QC, 27/10/2013.

WESTERLUND, Lennart, Elliot DONNELLY, Judy PRITCHETT et Charles « Chazz » YOUNG. Panel de discussion "Frankie Manning Foundation" modéré par Lennart Westerlund avec Judy Pritchett, Chazz Young et Elliot Donnelly, *Herräng Dance Camp*. Herräng, 31/07/2011.

WESTERLUND, Lennart et al. Panel de discussion "What is What in Lindy Hop?" modéré par Lennart Westerlund avec Daniel Heedman, Lucy Falkner, Jeremy Ott et Mia Halloran (Goldsmith), *Herräng Dance Camp*. Herräng, 27/07/2011.

WESTERLUND, Lennart et al. Panel de discussion "Frankie Manning Ambassadors" modéré par Lennart Westerlund avec Mandi Gould, Fernando Valoi, Lin Han-Wei, Kang Seok Kim et Mattias Lundmark, *Herräng Dance Camp*. Herräng, 10/07/2012.

WESTERLUND, Lennart et Dawn HAMPTON. Panel de discussion "Dawn Hampton" modéré par Lennart Westerlund avec Dawn Hampton, *Herräng Dance Camp*. Herräng, 30/07/2012.

WESTERLUND, Lennart et Mable LEE. Panel de discussion "Mable Lee" modéré par Lennart Westerlund avec Mable Lee, *Herräng Dance Camp*. Herräng, 22/07/2016.

WESTERLUND, Lennart et Norma MILLER. Panel de discussion "Norma Miller" modéré par Lennart Westerlund avec Norma Miller, *Herräng Dance Camp*. Herräng, 26/07/2011.

WESTERLUND, Lennart, Norma MILLER et Charles « Chazz » YOUNG. Panel de discussion "Norma & Chazz" modéré par Lennart Westerlund avec Norma Miller et Chazz Young, *Herräng Dance Camp*. Herräng, 29/07/2012.

### Références empiriques : Autres entrevues

BARNES, LaTasha et Ryan SWIFT. « The Track - 022 - LaTasha Barnes » 2017, *The Track Podcast*, mis à jour le 09/03/2017, < <http://www.thetrackpodcast.com/episodes/022> >, consulté le 10/03/2017.

BUGH, Nathan et Ryan SWIFT. « The Track - 020 - Nathan Bugh » 2017, *The Track Podcast*, mis à jour le 11/01/2017, < <http://www.thetrackpodcast.com/episodes/020> >, consulté le 02/03/2017.

CORNELL, Heather et Travis KNIGHTS. « The Interviews : Heather Cornell Ep. 203 » 2015, *The Tap Love Tour Podcast*, mis à jour le 23/02/2015, < <https://youtu.be/KkuTMvx2Py0> >, consulté le 25/02/2016.

DAVIDSON, Mickey. « Louis Satchmo Armstrong Jazz Camp Faculty – Mickey Davidson » 2011, *Loyola University Film and Music Industry Studies*, mis à jour le 13/07/2011, < <https://www.youtube.com/watch?v=tiUBfEhuShM> >, consulté le 22/03/2017.

DIXON, Etta. « 2016 Clara Lemlich Awards : Etta Dixon » 2016, *LaborArts*, mis à jour le 04/05/2016, < <https://youtu.be/8DNDwedIA-s> >, consulté le 23/02/2017.

HAMPTON, Dawn et Lucy FALKNER. « Dawn Hampton interview, Herräng Dance Camp, July 2011 » 2011, *Rhythm City Dance*, mis à jour le 19/05/2015, < <https://youtu.be/mSIhMvOYEBY> >, consulté le 10/02/2017.

MANNING, Frankie. « Wise Words from Lindy Legend Frankie Manning » [1994] 2017, *The Firehouse Swing Dance*, mis à jour le 11/01/2017, < <https://www.facebook.com/missannmony/posts/10154692867930831> >, consulté le 13/01/2017.



MILLER, Norma et LaTasha BARNES. « Interview with Norma Miller by LaTasha Barnes » 2016, mis à jour le 14/12/2016, < <https://youtu.be/moHGuApM-1I> >, consulté le 21/12/2016.

NOTE, Katie van. « Black Lindy Matters » 2017, *The Quindecim*, mis à jour le 15/02/2017, < <https://thequindecim.wordpress.com/2017/02/25/black-Lindy-matters/> >, consulté le 02/03/2017.

SMITH, Manu « Spuds ». « SwingNation #81 : Latest Sexual Assault Issue » 2017, *Yehoodi*, mis à jour le 14/02/2017, < <http://www.yehoodi.com/swingnation/2017/2/14/irs2xh980tfpeuerb6sdn0ywbvvcfjr?q=Steven%20Mitchell> >, consulté le 20/05/2017.

### Références empiriques : Pages web

« Dance and Music Entertainment of the Gatsby Era — Let's party like it's 1929 » n.d.-a, *Gatsby Entertainment NYC*, < <http://gatsbyentertainment.nyc/> >, consulté le 02/03/2017.

« The Frankie Manning Lindy Hop Ambassador Scholarships » n.d.-b, *Frankie Manning Foundation*, < <http://www.frankiemanningfoundation.org/ambassador-program> >, consulté le 07/03/2017.

« Harlem Lindy Hop Musings » n.d.-c, *Harlem Lindy Hop Musings*, < <http://harlemlindyhopmusings.blogspot.com/> >, consulté le 29/09/2017.

« History of Mission Impossible » 2013a, *Page Facebook "Team Mission Impossible Herräng Dance Camp"*, mis à jour le 28/05/2013, < <https://www.facebook.com/notes/team-mission-impossible-herräng-dance-camp/history-of-mission-impossible/600059300017689> >, consulté le 15/09/2016.

« The Preservatory Project » n.d.-d, *Urban Artistry*, < <http://urbanartistry.org/thepreservatory/> >, consulté le 21/12/2016.

« Standing on their Shoulders » 2016b, *Black Community Resource Center of Montreal*, mis à jour le 21/02/2016, < <http://bcrmontreal.com/portfolio-item/standing-on-their-shoulders/> >, consulté le 11/05/2017.

« Swing Nation » n.d.-e, *Yehoodi*, < <http://www.yehoodi.com/show/swingnation> >, consulté le 07/03/2017.

- « Youth Programs – Interview with Valerie Salstrom or the Junior Jitterbugs in Cleveland, OH » 2015b, *Frankie Manning Foundation*, mis à jour le 17/03/2015, < <http://www.frankiemanningfoundation.org/youth-programs-interview-with-valarie-salstrom-of-the-junior-jitterbugs-in-cleveland-oh/> >, consulté le 19/02/2017.
- ANDREW, Angela « Cookie ». « I dance because I can » 2014, *Cookie's Jam*, mis à jour le 08/01/2014, < <https://cookiesjam.wordpress.com/2014/01/08/i-dance-because-i-can/-more-1034> >, consulté le 23/12/2016.
- ANDREW, Angela « Cookie ». « Sankofa » 2013, *Cookie's Jam*, mis à jour le 21/03/2013, < <https://cookiesjam.wordpress.com/2016/03/12/savoy-ballroom-90th-anniversary/-more-2724> >, consulté le 30/12/2016.
- ANDREW, Angela « Cookie ». « Savoy Ballroom 90th Anniversary » 2016, *Cookie's Jam*, mis à jour le 12/03/2016, < <https://cookiesjam.wordpress.com/2016/03/12/savoy-ballroom-90th-anniversary/-more-2724> >, consulté le 23/12/2016.
- APACHE. « What's Herräng? » 2012, *It's The Way that You Do It*, mis à jour le 01/09/2012, < <https://taintwhatyoudo.com/2012/09/01/whats-herrang/> >, consulté le 01/12/2016.
- ARCE, Evita et Michael JAGGER. « About » n.d., *Michael and Evita*, < <https://michaelandevita.com/about/> >, consulté le 14/12/2016.
- BIELEC, Sylwia. « Our Mission » 2006, *Cat's Corner*, < <http://www.catscorner.ca/en/-our-mission> >, consulté le 22/02/2017.
- BIELEC, Sylwia et Anaïs SEKINE. « Teaching Philosophy » 2016, *Cat's Corner*, < <http://www.catscorner.ca/en/teaching-philosophy/> >, consulté le 16/03/2017.
- BRECK, Sarah. « How to Start Wearing Heels » 2011, *Dax and Sarah*, mis à jour le 22/03/2011, < <http://daxandsarah.com/how-to-start-wearing-heels> >, consulté le 11/04/2011.
- CARROLL, Samantha. « Assessing the "Success" of a Class » 2013, *Dogpossum*, mis à jour le 31/12/2013, < <http://dogpossum.org/2013/12/assessing-the-success-of-a-class/> >, consulté le 24/01/2014.
- CARROLL, Samantha. « Herräng report: part 1 » 2014, *Dogpossum*, mis à jour le 23/07/2014, < <http://dogpossum.org/2014/07/herrang-report-part-1/> >, consulté le 14/12/2016.
- FRANKIEMANNINGFOUNDATION. « The Values » n.d., *Frankie Manning Foundation*, < <http://www.frankiemanningfoundation.org/> >, consulté le 21/12/2016.

- GERTJEJANSSEN, Wendy Jo. « World Lindy hop Championship Debate » 1999, *Swinginhepcats*, mis à jour le 21/10/1999, < <http://www.swinginhepcats.com/debate.html> >, consulté le 28/06/2011.
- GILKENSON, Nina, Tena MORALES et Sylvia SYKES. « [Communiqué public] » 2014, *Page Facebook du The International Lindy Hop Championships*, mis à jour le 27/08/2014, < [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=10152197354041403&id=282610941402](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10152197354041403&id=282610941402) >, consulté le 28/08/2014.
- GORDON, Aaron. « How Swing Dancing Faced Its Sexual Assault Scandal » 2016, *Vice Sports*, mis à jour le 14/09/2016, < [https://sports.vice.com/en\\_us/article/how-swing-dancing-faced-its-sexual-assault-scandal](https://sports.vice.com/en_us/article/how-swing-dancing-faced-its-sexual-assault-scandal) >, consulté le 20/05/2017.
- HDC. « Newsletter November 2011 » 2011, *The Herräng Dance Camp*, mis à jour le 01/11/2011, < <https://www.herrang.com/newsletter/2011-11-01/newsletter-november> >, consulté le 01/11/2011.
- HDC. « Newsletter November 2016 » 2016, *The Herräng Dance Camp*, mis à jour le 31/10/2016, < <https://www.herrang.com/newsletter/world/2016-10-31-newsletter-november-2016> >, consulté le 31/10/2016.
- HEEDMAN, Daniel, Frida SEGERDAHL et Lennart WESTERLUND. « Herräng Dance Camp's response to the discussion regarding code of conduct at the event » 2016, *Herräng Dance Camp*, mis à jour le 11/03/2016, < <https://www.herrang.com/herrang-dance-camps-response-discussion-regarding-code-conduct-event> >, consulté le 06/12/2016.
- HOCK, Dax. « Sweat Pants Almost Killed the Lindy Hop » 2011a, *Dax and Sarah*, mis à jour le 29/03/2011, < <http://daxandsarah.com/sweat-pants-almost-killed-the-Lindy-hop> >, consulté le 11/04/2011.
- HOCK, Dax. « Why Men Should Wear Heels (How Wearing Slick Leather Shoes Made Me A Better Dancer) » 2011b, *Dax and Sarah*, mis à jour le 29/03/2011, < <http://daxandsarah.com/why-men-should-wear-hard-leather-shoes-slicks/> >, consulté le 11/04/2011.
- ILHC. « Youth Program » n.d., *The International Lindy Hop Championships*, < <http://www.ilhc.com/youth-program/> >, consulté le 19/02/2017.
- LEMAY, Roxanne et Geneviève SAINT-LAURENT. « Lindyhop tes jeunes, Lindy Hop Mtl-Nord !!! » 2013, mis à jour le 26/11/2013, < <https://www.facebook.com/notes/gen-st->

- [lo/Lindyhop-tes-jeunes-Lindy-hop-mtl-nord-/10151899892923113](http://lo/Lindyhop-tes-jeunes-Lindy-hop-mtl-nord-/10151899892923113) >, consulté le 19/02/2017.
- LIU-LEYCO, Jeff. « On Steven Mitchell ... » 2015, *jeffiuleyco (blog)*, mis à jour le 01/02/2015, < <http://jeffiuleyco.com/blog/2015/1/27/on-steven-mitchell-> >, consulté le 02/02/2015.
- LLOYD, Nikolas. « The Herräng Dance Camp » n.d., *Lloydian Aspects*, < <http://www.lloydianaspects.co.uk/dance/herrangmenu.html> >, consulté le 13/12/2016.
- NEMR, Andrew. « An Archive of American Vernacular Dance » 2017, *Tap Legact Foundation*, < <http://taplegacy.org/digital-archive/> >, consulté le 04/04/2017.
- PANGANIBAN, Rik « rikomatic ». « Herrang 2016 : Solo Jazz, the 'Bus Stop,' and Swedish Pancakes » 2016, *rikomatic (blog)*, mis à jour le 07/08/2016, < <http://www.rikomatic.com/blog/2016/08/herrang-2016-solo-Jazz-the-bus-stop-swedish-pancakes-.html> >, consulté le 30/12/2016.
- PANGANIBAN, Rik « rikomatic ». « Max Pitruzzella Accused of Sexual Assault by 5 Women » 2017, *Yehoodi*, mis à jour le 19/01/2017, < <http://www.yehoodi.com/blog/2017/4/18/max-pitruzzella-accused-of-sexual-assault-by-5-women> >, consulté le 20/05/2017.
- PANGANIBAN, Rik « rikomatic ». « Official Statement on the "Quenelle" and Intolerance at ILHC » 2014, *Yehoodi*, mis à jour le 27/08/2014, < <http://www.yehoodi.com/comment/176444/official-statement-on-the-quen> >, consulté le 27/08/2014.
- POTTER, Kelly C., Matt MENZER et Christian FROMMELT. « Voices of the Jazz Era Ballroom » 2014, *Jazz Era Voices*, < <http://www.jazzeravoices.org/> >, consulté le 11/05/2017.
- PRITCHETT, Judy. « Archives of Early Lindy Hop » 1995, *Savoy Style*, < <http://www.savoystyle.com/> >, consulté le 17/02/2017.
- RUFFIN, Cierra. « On Kinesthetic Teaching Part 1 » 2016, *Toskabluets*, mis à jour le 25/08/2016, < <https://www.toskabluets.com/single-post/2016/08/25/On-Kinesthetic-Teaching-Part-I> >, consulté le 15/03/2017.
- SALSTROM, Valerie. « The Cleveland Junior Jitterbugs » 2008, *The Cleveland Junior Jitterbugs*, < <http://www.juniorjitterbugs.org/> >, consulté le 19/02/2017.

SMITH, Manu « Spuds ». « Jittersauce update » 2000, *Yehoodi*, mis à jour le 29/03/2000, < <http://www.yehoodi.com/comment/162600/jittersauce-update-1> >, consulté le 07/03/2017.

SULLIVAN, George et THSDS. « Chopping it Up : Having Fun and Reminiscing with Lindy Hop Great George Sullivan » 2017, *Harlem Lindy Hop Musings*, mis à jour le 26/05/2017, < <http://harlemlindyhopmusings.blogspot.ca/2017/05/chopping-it-up-having-fun-and.html> >, consulté le 29/09/2017.

SULLIVAN, Sarah. « [sans titre] » 2015, *ssullivan410 (blog)*, mis à jour le 22/01/2015, < <https://ssullivan410.wordpress.com/2015/01/22/3/> >, consulté le 24/01/2015.

TACOMATONY. « Why So Few? » 2005, *Yehoodi (forum)*, mis à jour le 11/02/2005, < <http://www.yehoodi.com/comment/70769/why-so-few> >, consulté le 02/04/2012.

WADE, Lisa. « Race, Appropriation, & Lindy Hop : How to Honor our Heroes » 2011b, *Sociological Images*, mis à jour le 05/07/2011, < <http://thesocietypages.org/socimages/2011/07/05/race-appropriation-Lindy-hop-how-to-honor-our-heroes/> >, consulté le 24/11/2011.

WHITE, Bobby. « Swing Analogies : A Great Follower is a Proactive Passenger » 2010, *Swungover*, mis à jour le 21/12/2010, < <http://swungover.wordpress.com/2010/12/21/swing-analogies-a-great-follower-is-a-proactive-passenger/> >, consulté le 21/12/2010.

### Références empiriques : Vidéos

« 2003 US Open Swing Dance Championships: Swinging Air Force » 2003a, *Studio 88 Swing*, mis à jour le 15/06/2010, < <https://youtu.be/wwXP6pgPYiA> >, consulté le 07/03/2017.

« ESDC 2011 - Lindy Hop Classic (Dax & Sarah) » 2011a, *European Swing Dance Championships*, mis à jour le 17/06/2011, < <https://youtu.be/Pkey9Hur8cg> >, consulté le 04/01/2017.

« Gap Commercial - Khakis Swing » 1998, *SwingClub AtUVA*, mis à jour le 13/08/2006, < <https://www.youtube.com/watch?v=knW1hGwmEXQ> >, consulté le 02/03/2017.

« ILHC 2016 - Team - Team Sweden (Sweden) » 2016a, *The International Lindy Hop Championships*, mis à jour le 07/09/2016, < <https://www.youtube.com/watch?v=V8-mFCYJflc> >, consulté le 20/02/2017.

- « Ksenia Parkhatskaya "Four Women" ESDC 2013 - Jazz Roots Showcase » 2013b, *European Swing Dance Championships*, mis à jour le 28/10/2013, < [https://youtu.be/dUkt\\_mDLQOc](https://youtu.be/dUkt_mDLQOc) >, consulté le 04/01/2017.
- « "Pickpocket" by Ksenia Parkhatskaya at MOST 2011 » 2011b, *Ksenia Parkhastkaya*, mis à jour le 01/01/2013, < <https://www.youtube.com/watch?v=ALqLB3QCanI> >, consulté le 04/01/2017.
- « Troupe Vintage Port-O-Swing, Jeep Jockey Jump » 2003b, *Portoswing*, mis à jour le 15/01/2019, < <https://youtu.be/gh-ZroWRJms> >, consulté le 07/03/2017.
- BERG, Sarah Warny. « Vulnerable » 2016, *Berg, Sarah Warny*, mis à jour le 09/2016, < <https://vimeo.com/178384411> >, consulté le 01/12/2016.

## **Annexes**

## Annexe 1 : Index chronologique

- 1926 - Ouverture du *Savoy Ballroom* de Harlem
- 1928 - George « Shorty » Snowden (1904-1982) & Mattie Purnell donne le nom à une nouvelle forme de danse en couple : Le Lindy Hop
  - Ouverture du *Rockhead's Paradise* à Montréal
- 1929 - *After Seben* (court-métrage avec George Snowden) (Jay S. Kaufman)
- 1935 - Première compétition du *Harvest Moon Ball*
  - Fondation des *Whitey's Lindy Hoppers*
- 1937 - *A Day at the Races* (Sam Wood)
- 1938 - *Radio City Revels* (Benjamin Stoloff)
- 1939 - *Keep Punching* (John Klein)
- 1941 - *Hellzapoppin* (Henry C. Potter)
  - *Hot Chocolate (Cotton Tail)* (Josef Berne)
- 1943 - Publication du *LIFE Magazine* no. 15 sur le Lindy Hop qui déclare : « A true national folk dance has been born in U.S.A. »
- 1950 - Mura Dehn commence à réaliser son documentaire *Spirit Moves*
- 1952 - Fondation des *Norma Miller Dancers* (plus tard *Norma Miller and her Jazzmen*)
- 1953 - Ethel Bruneau s'installe à Montréal
- 1958 - Le *Savoy Ballroom* ferme ses portes définitivement
- 1959 - Fondation des *Mama Lou Parks Jazz Dancers*
- 1961 - Fondation de *Sonny Allen and the Rockets*
- 1968 - *Jazz Dance* (Marshall et Jean Stearn)
  - Les *Mama Lou Parks Dancers* se produisent au Festival culturel précédent les Jeux Olympiques de Mexico
  - Les *Mama Lou Parks Dancers* partent en tournée « Back to Africa » dans huit pays africains, organisée par Mura Dehn
- 1973 - Fondation du *The American Authentic Jazz Dance Theater* (Pepsi Bethel)
  - *American Graffiti* (George Lucas)



- 1977 - *Saturday Night Fever* (John Badham)
- 1978 - *Grease* (Randal Kleiser)
- Fondation du *Swedish Swing Society*
- 1980 - Erin Stevens & Steven Mitchell voient *A Day at the Races*
- 1981 - Mama Lou Parks organise un festival à NYC où Larry Schultz rencontre Al Minns durant une pause de danse sociale entre les compétitions
- Al Minns se joint au *Sandra Cameron Studio*
- 1982 - Premier *Herräng Dance Camp* avec John Clansy
- 1983 - Anders Lind trouve *Jazz Dance* et voit *A Day at the Races*
- Erin Stevens et Steven Mitchell trouvent l'édition de 1943 du *Life Magazine* sur le Lindy Hop, voient le terme «Lindy Hop» pour la première fois et reconnaissent Leon James
- Les *Mama Lou Parks Jazz Dancers* se produisent en Grande-Bretagne et le groupe de Terry Monaghan participe au stage
- 1984 - Anders Lind et Lennart Westerlund voient *Hellzapoppin*
- Anders Lind, Lennart Westerlund et un troisième danseur suédois se rendent à New York pour rencontrer Al Minns
- Erin Stevens et Steven Mitchell vont à New York pour trouver Leon James et rencontrent Al Minns
- Al Minns se rend en Suède pour travailler avec les danseurs suédois
- Fondation des *Jiving Lindy Hoppers*
- Larry Schultz organise un spectacle au *Village Gate*
- 1985 - Fondation du *New York Swing Dance Society*
- Décès de Al Minns (1929-1985)
- Fondation des *Rhythm Hot Shots*
- 1986 - Frankie Manning commence à travailler avec Erin Stevens et Steven Mitchell
- 1987 - Frankie Manning se joint au *Sandra Cameron Studio*
- Première visite de Frankie Manning en Suède pour travailler avec les *Rhythm Hot Shots*
- *The Spirit Moves: A History of Black Social Dance on Film, 1900–1986* (Mura

- Dehn)
- 1988 - Décès de Mura Dehn (1905-1987)
  - 1988 - (ou 1989) Décès de Billy Ricker, partenaire de Norma Miller
  - 1989 - Première visite de Frankie Manning au HDC
  - 1990 - Décès de Mama Lou Parks (1929-1990)
  - 1990 - Norma Miller et Frankie Manning chorégraphie “Opus McShann” pour le *Alvin Ailey Company*
  - 1992 - *Stompin’ at the Savoy* (Debbie Allen)
  - 1992 - *Malcolm X* (Spike Lee)
  - 1993 - *Swing Kids* (Thomas Carter)
  - 1993 - Festival *Can’t Top the Lindy Hop* pour le 80e anniversaire de Frankie Manning
  - 1996 - *Swingers* (Doug Liman)
  - 1996 - *Swingin’ at the Savoy* (Norma Miller)
  - 1998 - Campagne publicitaire de Gap *Khaki Swing*
  - 1998 - Début des soirées aux *Swing Ring* à Montréal
  - 1998 - Fondation du *Cat’s Corner Swing Dance School* à Kingston
  - 1999 - Le Lindy Hop est produit sur scène au *Festival International de Jazz de Montréal*
  - 2000 - Fred Ngo s’installe à Montréal et déménage son école *Cat’s Corner*
  - 2001 - *Montreal International Swing Dance Festival*
  - 2001 - Attentats de New York 9/11
  - 2001 - La *Swinging Air Force* place 3<sup>e</sup> à une compétition du *American Lindy Hop Championships*
  - 2002 - Premiers *Championnats Canadiens de Swing* (ECSC)
  - 2002 - Fondation de l’école *Studio 88 Swing* à Montréal
  - 2003 - Ouverture du studio *Cat’s Corner* sur la rue Ste Catherine avec les *Harlem Hot Shots*
  - 2005 - Premières sessions de développement professionnel à *Cat’s Corner* avec Sylwia Bielec

- 2007**

  - Mes premiers cours de Lindy Hop au centre sportif universitaire de l'Université de Strasbourg
  - Dernière année de Frankie Manning au HDC
  - *Frankie Manning Ambassador of Lindy Hop* (Frankie Manning et Cythnia R. Millman)
- 2009**

  - Décès de Frankie Manning (1914-2009)
  - Première élection de Barack Obama à la présidence des États-Unis
  - Festival *Frankie 95* à New York pour célébrer la vie de Frankie Manning
  - Départ officiel de Fred Ngo et transfert de l'école *Cat's Corner* à de nouveaux propriétaires
- 2010**

  - Article « A Great Follower is a Proactive Passenger » de Bobby White sur *Swungover* et début de nombreux débats sur le rôle des cavalières et des femmes dans le Lindy Hop sur les réseaux sociaux
- 2011**

  - Décès de Terry Monaghan (1943-2011)
  - Première performance des *W Project* à Montréal
  - Reprise des sessions de développement professionnel à *Cat's Corner* avec Sylwia Bielec
  - Mon premier séjour au HDC
  - Débat discret sur le *fatsuit* après la performance de Dax Hock et Sarah Breck d'une scène du film *A Day at the Races* au ESDC à Barcelone
- 2012**

  - Mon second séjour au HDC pour le 30e anniversaire du camp
  - Début du *HDC Daily Meeting Chorus Line* de Marie N'Diaye
  - Décès de Jeni LeGon (1916-2012)
- 2013**

  - Réélection de Barack Obama à la présidence des États-Unis
  - Fondation du *#BlackLivesMatter* par Alicia Garza, Patrisse Cullors et Opan Tometi après l'acquittement de George Zimmerman dans le procès pour meurtre de Trayvon Martin
  - Création du groupe « Teaching Swing Dance » sur Facebook
  - 15e anniversaire de *Cat's Corner* et première édition des formations annuelles des enseignants avec Lennart Westerlund

- Première performance du *Cats Club Chorus Line* à Montréal
- Débat sur le *blackface* après la performance de Ksenia Parkhatskaya « Four Women » au *European Swing Dance Championships* à Londres
- 2014**
  - Début de la réforme du « Great Swing 1 Experiment » à *Cat's Corner*
  - Festival *Frankie 100* à New York pour le centenaire de Frankie Manning
  - Débat sur le sexisme après les *Championnats Canadiens de Swing*
  - Débat sur la « Quenelle » après le *International Lindy Hop Championships*
  - Deuxième édition des formations annuelles des enseignants à *Cat's Corner* avec Angela Andrew
- 2015**
  - Premier témoignage d'agressions sexuelles commises par Steven Mitchell, publié sur un blog par Sarah Sullivan
  - Troisième édition des formations annuelles des enseignants à *Cat's Corner* avec Nathan Bugh
- 2016**
  - Décès de Dawn Hampton (1928-2016)
  - Premier témoignage d'agressions sexuelles commises par Max Pitruzzella, publié sur Facebook par Ruth Evelyn
- 2017**
  - Élection de Donald Trump à la présidence des États-Unis
  - Fondation de *Black Lindy Matters* par Breai Mason-Campbell

## **Annexe 2 : Annexe didactique du « Great Swing 1 Experiment »**

### **Résumé du curriculum de cours pour débutant (6 semaines)**

1. Écouter une chanson en cercle collectif où chaque danseur est invité à réagir intuitivement.
2. Cercle de Jazz/Cercle rythmique : danse individuelle et rythmiquement partagée en formation collective et intégrée.
3. Introduction au motif rythmique de base à 8 temps incluant le *Triple step*.
4. Exemples de pas en couple avec contact physique :
  - a. en position dite fermée : *Circle, Promenade...*
  - b. en position dite ouverte : *Swing out...*
5. Exemples de pas en couple sans contact physique, avec une forte composante d'improvisation individuelle : *Breakaway*

### **Résumé des compétences visées. « Les apprenants seront capables de... »**

- Danser sur une chanson complète, avec leur partenaire, sur le battement (beat) constant de la musique.
- Apprendre à danser à partir d'une pratique expérientielle, émotionnelle et expressive.
- Développer une capacité à voir et à entendre la danse.
- Développer une capacité à improviser
- Développer une conscience et une présence physique individuelle comme outil technique de communication individuelle et interpersonnelle.
- Développer leur sens critique et leur capacité à résoudre des problèmes.
- Développer une adaptabilité et flexibilité au changement, et une capacité de collaboration, grâce à la rotation des apprenants qui expérimenteront avec différents partenaires.
- Développer une conscience d'une participation transhistorique.

- Développer une responsabilité civique individuelle et collective de l'autonomie, de la solidarité et de la reconnaissance de la place occupée par chacun au sein du cercle.

### **Résumé des intentions pédagogiques**

- Introduire les apprenants à une tradition culturelle spécifique. Chaque aspect du cours est informé par un langage holistique du Jazz :
  - Par une immersion dans la musique,
  - Par la qualité du choix de la musique,
  - Par la formation en cercle,
  - Par la participation individuelle à la collectivité,
  - Par l'interaction des apprenants de différents niveaux de cours,
  - Par la sociabilité des participants en dehors du contexte du cours...
- Diminuer le temps de parole des enseignants et réduire le contenu des explications au profit :
  - Du temps d'immersion dans les pièces musicales jouées dans leur intégralité,
  - Du temps de pratique, d'exploration et d'expérimentation,
  - De la démonstration par des mouvements visuellement et audiblement percussifs/rythmiques (où le rythme du pas est plus important que sa forme).
- Promouvoir la créativité (ludique et décomplexée) et l'expression personnelle et subjectivement ressentie en démontrant une danse elle-même expressive et ressentie.
- Diminuer le stress d'apprentissage de l'apprenant en n'ayant aucune préoccupation de forme.
- Encourager et soutenir la conscience de soi et des limites du danseur, la perception du confort et de l'inconfort, en développant l'autonomie et le dialogue.
- Autonomiser l'apprentissage, sa mobilité (en cours, sur la piste de danse, dans tout contexte d'inspiration créative) et encourager sa sociabilité.
- Par l'autonomisation de l'apprentissage et de l'expérimentation, la salle de classe devient aussi un espace de responsabilisation et d'émancipation. En l'occurrence, les rôles du guidage et du suivi sont tous deux envisagés dans l'action (et non dans le binarisme genré actif/passif).

- La hiérarchie sociale est diminuée quand l'enseignant devient un éducateur ou facilitateur de transmission culturelle, et non une autorité maître et garant du savoir.
- Construire une communauté.

### **Protéger chaque individu entrant dans la scène (et la piste) de danse : « Safe space curriculum »**

À la suite des nombreux témoignages d'abus et de violence sexuels dans la scène internationale, mais aussi au sein de la scène montréalaise, plusieurs démarches ont été entreprises pour anticiper ces événements, former et informer le personnel de l'école par la formalisation d'un contrat social et professionnel, et établir un cadre de soutien et d'accompagnement aux personnes. Dans le but d'éduquer tout nouvel individu intégrant la scène de danse, un *safe space curriculum* est en cours d'intégration dans le programme des cours offerts par l'école. Ce programme s'organise en quatre étapes. Les exemples sont tirés d'un premier *focus group* sur ses possibles applications concrètes :

- Swing 1 : Comment aborder l'autre : avant, pendant, après la danse
  - o Les étudiants sont invités à se parler entre eux et à questionner spécifiquement le niveau de confort de leurs interactions.
  - o Exemples d'application :
    - Porter attention à son propre langage corporel et à celui des autres, ainsi qu'aux expressions faciales
    - Contact visuel
    - Porter attention à son propre niveau de confort et à celui des autres
    - Utiliser le langage verbal et se présenter
    - Remercier son partenaire à la fin d'une danse
    - Les enseignants démontrent de « bonnes » interactions, par une application concrète et continue de leurs interactions à l'égard de leur partenaire d'enseignement et de leurs étudiants
- Swing 2 : Clarification des rôles dans la danse — meneur/suiveur

- Le partenariat comme action collective : « Encourage people to stay in the moment and keep dancing even if you have nothing prepared, then both people have responsibility to keep dancing and keep creating the dance »
- Technique de partenariat : « We share the responsibility to maintain the energy flow »
- Valoriser la danse individuelle : « Value the solo movement. You're jazz dancing in your own body, this is the first thing that happens, even when you dance with a partner »
- Enseigner aux deux rôles des formes historiquement genrées et différenciées (ex : *Swivel*)
- Le langage de l'enseignement : Adopter un langage non genré
- Swing 3 et 4 : gestion de l'espace (*floorcraft*) et consentement
  - Créer des contextes de danse dans un espace étroit et de grande proximité physique entre les danseurs
  - Sensibiliser une conscience de l'espace et de l'environnement
  - Renforcer la question du confort mutuel durant les cours
  - Pour développer l'agentivité (la capacité à dire non, à exprimer ses besoins)
  - Pour développer l'empathie et la responsabilité interpersonnelle
  - Éduquer sur les multiples raisons d'un refus de danser :
    - Dédramatiser le refus de l'autre
    - Encourager la réflexivité constructive du danseur si ces situations se répètent
- Swing 5 et 6 : Hiérarchie, pouvoir, responsabilité et mythologie
  - L'application d'une pédagogie centrée sur l'apprenant aplanit un premier niveau de hiérarchisation entre enseignant et apprenant.
  - Les concepts étant difficiles à intégrer dans le matériel du cours, tout en étant clair sur les questions à aborder, une proposition est faite qu'un cercle de discussion fasse partie du programme du cours pour déconstruire des idées fausses :



- La pratique des danses Jazz ne prémunit pas les humains d'être humain, quel qu'en soit la philosophie ou le langage adopté à travers la danse (explicitement le cas de Steven Mitchell).
- Il n'y a pas d'équivalence de fait entre « bons danseurs » et « bonnes personnes »
- L'espace de la danse est démocratique et sa division sociale n'est qu'arbitrairement constituée.
- Le regroupement de personnes familières entre elles n'empêche pas l'intégration de nouvelles personnes...

## **Annexe 3 : Créations chorégraphiques et performances**

### **The W Project**

2011 - « Dinah », présenté au festival *Followlogie* à Montréal, QC  
<https://youtu.be/LFbH74nQKT8>

2012 - « Long Gone », présenté au festival *Spring Workshop* à Montréal, QC  
<https://youtu.be/tgHrwiQo8Fo>

2013 - « Blackstick », présenté au festival *Nola Girl Jam* à la Nouvelle-Orléans, LA  
[https://youtu.be/ji1d4\\_oZ5OU](https://youtu.be/ji1d4_oZ5OU)

2014 - « Oh Babe ! Maybe Someday », présenté aux *Championnats Canadiens de Swing*, Sherbrooke, QC <https://youtu.be/E4hqmXs0hrk>

2016 - « Keep the Rhythm Going », présenté au spectacle « Stompology Show » à Rochester, NY <https://youtu.be/ku7BkizHXgg>

### **The Cats Club Chorus Line**

2013 - « Blowing Up a Breeze », présenté à *Cat's Corner*, Montréal, QC  
<https://youtu.be/oztIFXYgTdl>

2014 - « Wolverine Blues », présenté à *Cat's Corner*, Montréal, QC  
<https://youtu.be/b9NjrgjxKWY>

2014 - « Seven Come Eleven », présenté à *Cat's Corner*, Montréal, QC  
[https://youtu.be/m8GQ\\_5Ci4ZE](https://youtu.be/m8GQ_5Ci4ZE)

2014 - « Ain't Misbehaving' », présenté au festival *Frankie 100*, New York, NY  
<https://youtu.be/FH93aWqh1qQ>

2014 - « Boogie Woogie Original », présenté à *Swing l'été*, Montréal, QC  
<https://youtu.be/RADUr0rONyg>

2014 - « Dooji Wooji », présenté à *Cat's Corner*, Montréal, QC  
<https://youtu.be/1GFfOQsGcOo>

2014 - « Congo Conga », présenté au festival *Cat's Corner Exchange* à Montréal, QC  
<https://youtu.be/tji071hRiTY>

2015 - « Tops and Wilda Tranky Doo », présenté au festival *Dig Tha' Feet* à Montréal, QC  
<https://youtu.be/aEVD9ovADqc>

2015 - « Riffin' With Jacquet », présenté au festival *Cat's Corner Exchange* à Montréal, QC  
<https://youtu.be/aivRBsGODf0>

2016 - « Rendez-vous with Rhythm », présenté au festival *Stompology* à Rochester, NY  
<https://youtu.be/n5o0licVkc0>

## **The Northern Lights**

2011 - « After You've Gone », présenté au spectacle « Jump Session Show » du festival *Camp Jitterbug* à Seattle, WA <https://youtu.be/te5RNwHLu14>

2011 - « Put On Your Old Gray Bonnet », présenté au festival *Cat's Corner Exchange* à Montréal, QC <https://youtu.be/RjsoXSVRwxg>

2012 - « Swinging at the Hickory House », présenté aux *Championnats Internationaux de Lindy Hop* à Arlington, MA <https://youtu.be/YO94-rcsKu0>

2013 - « Press My Button », présenté au festival *Swing-A-Dance* à Québec, QC  
<https://youtu.be/kxR88bPMqzw>

2013 - « I Found a New Baby », présenté au spectacle « Rhythm Lives » au festival *Montreal Tap Festival* à Montréal, QC <https://youtu.be/EJ5b3UxCQto>

2013 - « Five Foot Two », présenté au festival *Cat's Corner Exchange* à Montréal, QC  
<https://youtu.be/aQSrfK4taSo>

2014 - « The Hornet », présenté au festival *Frankie 100* à New York, NY  
[https://youtu.be/io7IXKF\\_Udc](https://youtu.be/io7IXKF_Udc)

2014 - « Bei Mir Bist Du Schoen », présenté au festival *Cat's Corner Exchange* à Montréal, QC  
[https://youtu.be/UzX\\_bH4iUQI](https://youtu.be/UzX_bH4iUQI)

2015 - « Fulford Street Romp », présenté au festival *Cat's Corner Exchange* à Montréal, QC  
<https://youtu.be/hYsf8WGcIEo>