

**Et si le ‘Sud’ développait le ‘Nord’? : déconstruire l’occidentocentrisme au
sein de la communauté franco-québécoise blanche à Montréal via la danse
contemporaine héritière des sources africaines**

Une autoethnographie critique

Chloé Guilbert-Savary

Thèse de maîtrise

dans le cadre des exigences du programme

M.A. Développement international et mondialisation

École de développement international et mondialisation

Faculté des sciences sociales

Université d’Ottawa

© Chloé Guilbert-Savary, Ottawa, Canada, 2023

Table des matières

Résumé	iv
Abstract.....	v
Remerciements.....	vi
Avant-propos	vii
Chapitre 1 – Introduction.....	1
Paysage de la littérature académique qui considère en quoi le Sud développe le Nord	3
Question de recherche.....	5
Thèse et argumentaire.....	6
Cadre théorique	7
Méthodologie.....	8
Structure de la thèse.....	9
Chapitre 2- Revue de littérature	10
Le regard blanc, performance et le corps Noir : manipulation de la représentation.....	10
Danses afrodescendantes et regard blanc.....	15
La danse comme outil de décolonisation culturelle chez les ‘colonisés’	17
Chapitre 3- Cadre théorique	19
Les théories postcoloniales.....	19
La blancheur comme enjeu critique épistémologique & violence de la blancheur	20
Un Occident blanc et un Orient racialisé	23
‘Développement’ et ‘danse contemporaine héritière des sources africaines’	25
L’enjeu adressé au moyen d’un ‘développement’ Sud-Nord : la problématique de l’occidentalocentrisme blanc au Québec.....	27
Conclusion : déconstruction de l’occidentalocentrisme blanc et justice sociale postcoloniale	29
Chapitre 4 - Méthodologie.....	32
Cadre méthodologique: le regard inversé	32
Lieu de recherche : Studio de danse Nyata Nyata/Zab Maboungou.....	34
Positionnalité	35
Collecte des données	38
Refus ethnographique	43
Chapitre 5- Justice épistémologique.....	45
Violence épistémique et justice épistémologique.....	46
La danse est une épistémologie.....	48

Le corps comme mode de connaissance	50
La danse est donc un projet de justice épistémologique : confronter la violence épistémique	54
Conclusion.....	58
Chapitre 6 – Justice ontologique.....	60
Le corps et l’incarnation pour rencontrer les ontologies	60
Colonialité de l’ontologie	62
Ressentir les Mondes & l’Écoute radicale de l’Autre : apercevoir des ontologies	63
Alignement avec soi : se connaître avant de connaître l’Autre	64
Présence perceptuelle et disponibilité de l’Être face au Monde.....	68
Entrer en relation avec des ressentis de « l’altérité »	70
2.1 Sensibilité somaesthétique	71
2.2 États de corps et ressenti du Monde	73
2.3 Ressenti du Monde et perspective ontologique.....	75
Conclusion.....	77
Chapitre 7 : Justice esthétique.....	78
L’importance des esthétiques.....	78
La colonialité des esthétiques.....	79
Déhiérarchiser les esthétiques : Modernité vs. Primitivité	79
Apprendre les esthétiques afrodescendantes	85
L’esthétique de la relation avec la danse & la colonialité.....	86
La danse : « une esthétique et poétique de la Vie ».....	88
La danse : une esthétique de relation d’autonomie et de légitimité avec le corps.....	89
La danse : une esthétique de relation au cosmos.....	90
Conclusion.....	94
Chapitre 8 : Pièges à éviter	95
Le piège de l’éducation ‘interculturelle’ libérale	95
Le piège de l’appropriation culturelle.....	96
Conclusion.....	99
Bibliographie.....	105

Résumé

Cette thèse s'intéresse à la question : *en quoi l'apprentissage de la danse contemporaine héritière des sources africaines contribue-t-il à la déconstruction de l'occidentocentrisme au sein de la communauté franco-qubécoise blanche à Montréal ?* Il sera démontré que cet apprentissage vient à offrir la possibilité à la communauté franco-qubécoise blanche de retourner le regard critique vers elle-même afin d'observer sa propre acculturation occidentalo-centrique et afin d'observer comment elle perpétue la violence de la blanchité. Ancré dans un cadre critique de justice postcoloniale, l'apprentissage de la danse contemporaine héritière des sources africaines peut contribuer à délier la hiérarchisation entre un occident associé à « l'humanité » et « l'Autre » associé à une humanité en fonction de sa proximité avec l'occident. L'apprentissage de la danse contemporaine héritière des sources africaines invoque une déhiérarchisation des catégories de « modernité/primitivité » et cultive une restitution des pluralités face à une colonialité qui continue à hégémoniser les épistémologies, les ontologies et les esthétiques. Ce faisant, l'enseignement de la danse contemporaine héritière des sources africaines au Québec est un exemple de cas qui déstabilise les paradigmes néo-coloniaux du 'développement' dans lesquels le 'Nord', associé à la 'modernité', est agent de développement, alors que le 'Sud' est récipiendaire du développement. Les implications plus larges de cette étude ont trait aux questions d'engagement dans une solidarité réhumanisante qui déconstruit la colonialité; aux questions de coexistence sociale dans la pluralité culturelle; ainsi qu'à l'éthique orientant les relations qu'on entretient avec « l'Autre ».

Abstract

This thesis focuses on the question: *how does learning contemporary African dance contribute to the deconstruction of Western-centrism within the white Franco-Quebecois community in Montreal?* It will be shown that this learning comes to offer the possibility to the white Franco-Quebec community to return the critical gaze to itself to observe its own Western-centric acculturation and in order to observe how it perpetuates the violence of whiteness. Anchored in a critical framework of postcolonial justice, the learning of contemporary African dance can help to untie the hierarchy between a West associated with "humanity" and the "Other" associated with a humanity according to its proximity to the world. 'West. Learning contemporary African dance invokes a de-hierarchization of the categories of "modernity/primitivity" and cultivates a restitution of pluralities in the face of a coloniality that continues to hegemonize epistemologies, ontologies, and aesthetics. In doing so, the teaching of contemporary African dance in Quebec is an example of a case that destabilizes the neo-colonial paradigms of 'development' in which the 'North', associated with 'modernity', is an agent of development, whereas the 'South' is the recipient of development. The broader implications of this study relate to questions of engagement in a rehumanizing solidarity that deconstructs coloniality; questions of social coexistence in cultural plurality; as well as to the ethics guiding the relations that one maintains with "the Other".

Remerciements

D'abord et avant tout, un immense merci à Zab Maboungou pour son rôle de mentor et de nous avoir fait prendre conscience qu'il faut « assumer le poids de son existence dans ce monde ».

Merci à toute la communauté de Nyata Nyata pour l'inspiration, les apprentissages, les réflexions, les partages, les liens, les rires, les danses, les rythmes et les énergies partagées, et ce, à des niveaux qui dépassent de très très très loin les intérêts académiques portés par cette thèse. Vous êtes un grand accent dans la composition de ma vie, et un qui m'a ancré à un moment sans ancrage.

Merci à ma superviseure de thèse Prof. Maïka Sondarjee et mon comité composé de Prof. Awad Ibrahim et Prof. Mythili Rajiva . Merci à l'équipe du secrétariat de l'ÉDİM d'avoir répondu avec patience à mes courriels.

Merci à ma communauté élargie : famille, ami.e.s et connaissances dispersées sur plusieurs continents, les collectifs de l'Infini et des Pirates, le studio 303, les UWC, l'écosystème du Mont-Royal, les danseur.e.s, et la communauté artistique de Montréal. Merci à mes colocos qui ont toléré mes grands papiers de concepts et gribouillis sur les murs et bureaux – Isla, Chérianne, Myrtille, Liv, Marive et particulièrement Fred avec qui j'ai pu 'débriefer' quasi quotidiennement alors que je rentrais de mes pratiques à Nyata Nyata, avec qui j'ai pu avancer mes idées et clarifier mes pensées et arguments, et avec qui nous avons maintenu un lieu de vie et de 'care' facilitant la création et créativité. Merci Rhady pour les échanges intellectuels, les échanges de lectures et les 'study-dates'. Merci à mon frère pour son support inconditionnel. Merci à mes parents qui m'ont accueilli dans ce Monde. Merci d'avoir cru en moi, même quand vous ne suiviez plus vraiment, et malgré les difficultés et zigzags dans mon parcours. Merci à beaucoup d'autres, connus ou inconnus, d'un instant ou de longtemps, du visible et de l'invisible.

Avant-propos

Cette recherche engage avec mon expérience en tant que personne blanche étudiant la danse contemporaine héritière des sources africaines – une image qui, avec raison, peut faire sourciller pour un grand nombre de raisons liées aux dynamiques raciales de violences coloniales et contemporaines. La raison de cet avant-propos est d’adresser une des multiples questions qui se doivent d’être soulevées lorsque confrontés à ces images, afin de placer le contexte duquel cette thèse est écrite. En effet, la question d’appropriation culturelle qui peut être très fortement soulevée par l’idée de personnes blanches étudiant la danse contemporaine héritière des sources africaines. C’est une question éthique très importante. Cette thèse adopte la perspective selon laquelle l’appropriation culturelle a lieu lorsqu’un groupe appartenant à la culture dominante prend, instrumentalise ou commercialise les expressions culturelles d’un groupe marginalisé, et ce, sans subir les répercussions oppressives que ces communautés pourraient recevoir pour la pratique de ces expressions. L’appropriation culturelle fétichise et prétend avoir les connaissances de cette expression culturelle. L’appréciation culturelle quant à elle se définit par un groupe cherchant à interagir avec les expressions culturelles d’un autre groupe de manière éthique et avec une conscience des problématiques autour des rapports de pouvoirs détaillés précédemment. Ceci implique la reconnaissance de l’autorité culturelle et de ses sources ainsi qu’un engagement avec le contexte de ces expressions. Il est important de comprendre les perspectives autour d’une expression culturelle et travailler à éliminer les structures de pouvoirs qui contribuent à marginaliser ces savoirs. Il est important d’apprendre dans le respect, humilité et dans une optique de valoriser ces expressions – expressions et modes d’existences qui ont été dévalués par la suprématie blanche. Cette thèse cherche à s’inscrire humblement dans cette démarche et cherche à articuler son importance.

« (...) le corps de chaque individu devient un corps univers, projeté dans le cosmos, en étroite communion avec la vie de la faune, de la flore, des étoiles, des montagnes – un corps infini, sans limite. »

Alphonse Tiérou (1989, p.29)



Chapitre 1 – Introduction

Mes intérêts initiaux pour la maîtrise en développement international avaient trait à des questions éthiques vis-à-vis les inégalités sociales mondiales et à des questions d'inégalités de pouvoirs derrière l'industrie de la coopération internationale à la suite d'un stage du Programme de stage international pour les jeunes au Canada. Existe-t-il des paramètres qui permettent d'engager dans une solidarité qui ne reproduit pas de dynamiques néocoloniales et qui non seulement évite la complicité, mais aussi déconstruit la colonialité? Quelles sont les responsabilités du Nord vis-à-vis sa condition contemporaine qui a été bâtie (et qui continue de l'être!) sur un historique de violences, de vols et d'accumulations de richesses, de conquêtes et d'esclavages? Comment reconfigurer les relations de pouvoirs dans des alliances sociopolitiques activistes en étant consciente de la centralité de la race tant qu'héritage colonial dans les hiérarchies mondiales et les réseaux d'activistes? Comment, malgré les contradictions et paradoxes, compliquer les dichotomies 'nous' et 'eux' en retournant le regard critique vers nous-mêmes tout en tentant de réhumaniser nos relations avec les 'Autres'? Loin d'avoir trouvé des réponses à ces questions, j'ai tout de même navigué dans les eaux critiques du développement ainsi que les écrits et théories décoloniales et postcoloniales des Suds, ciblé l'importance de reverser le regard (*reverse the gaze*) vers les structures de pouvoir, d'inégalités et d'oppressions, ainsi que cherché à réimaginer des solidarités alternatives et des solidarités transmodernes informées par la positionnalité (par exemple, voir : Lorde, 1984; Gaztambide-Fernández, 2012; Mahrose, 2012; Ahmed, 2000; Mohanthy, 2003). Ces thématiques animent la présente recherche de manière appliquée.

Ayant complété ma maîtrise à partir du Canada, c'est d'ici que j'observe les flux internationaux. Animée par les questionnements et critiques soulevées précédemment, il m'est apparu ironique que la réalité de la mondialisation ne redéfinisse pas notre carte, nos prémisses ni nos définitions des flux d'échanges du développement international : pourtant, le Canada est un pays qui est largement 'développé' grâce aux différents apports des communautés immigrantes. Pourquoi les communautés immigrantes ne sont-elles pas considérées comme faisant partie des acteurs du projet de développement international ? Qui est un récipiendaire de développement, et qui ne l'est pas ? Pourquoi et quelles activités sont-elles considérées comme du développement ? Pourquoi est-ce que le développement est considéré comme tel seulement lorsqu'il est institutionnalisé par des structures se prétendant à mission de développement ?

Le flux des échanges en développement international a été majoritairement conçu et compris comme provenant quasi-unidirectionnellement du Nord global vers le Sud global (Polet, 2019). D'une part, cette conception reflète les dynamiques hiérarchiques dans lesquelles le Nord est qualifié comme plus 'moderne' et 'riche', tandis que le Sud est conçu comme peu développé, 'primitif' et rassemblant un concentré d'inégalités et d'enjeux socio-économiques (Sheikh et Dar, 2018). Selon beaucoup d'auteurs et d'autrices, le flux des échanges en développement opère toujours aujourd'hui selon une structure et des prémisses coloniales: par exemple, on peut y noter la perpétuation du '*white man's burden*' justifiée par l'Orientalisme; ou encore la sécurisation des intérêts géopolitiques suivant les liens entre ex-colonies et pouvoirs coloniaux; ou enfin par reflet des inégalités de pouvoirs politiques et économiques internationaux et mondiaux (par exemple: Esteva, 2009; Rist, 2007; Pieterse, 2002 : Said, 1978). Or, depuis le 20e siècle, les flux d'échanges internationaux sont beaucoup plus complexes et multidirectionnels (Pottier, 2021). Par le phénomène de la mondialisation, les liens, le niveau d'accessibilité et la proximité entre le Nord et

Sud se sont intensifiés et redessinés. Un exemple de cette intensification est celui de l'accroissement des diasporas qui suivent une tendance davantage Sud-Nord.

Partant des observations de ces paradoxes néocoloniaux et d'une perspective postcoloniale critique du développement, je souhaite compliquer notre compréhension des flux et définitions du 'développement'. En réalité, le Sud 'développe' le Nord depuis longtemps et de manière soutenue, bien que cela ne soit pas formellement inscrit dans le langage et l'imaginaire collectif du développement international : l'immigration est la structure via laquelle ce type de développement peu reconnu évolue. C'est ce que cette thèse cherche à établir : il est grand temps que nous considérons *en quoi le Sud développe le Nord*.

Paysage de la littérature académique qui considère en quoi le Sud développe le Nord

Dans la littérature, les études en développement international s'intéressent majoritairement à la contribution des immigrants par rapport au développement économique des pays d'accueil (Fullenkamp, 2005; Kennedy et Kidd 2014; Schuch, 2015 ; Wang 2015) ou à la contribution de la diaspora du Sud qui investit dans leurs pays d'origine via des transferts de fonds monétaires et de capitaux, ou par des efforts de développement international au moyen de la création d'organisations transnationales (ex. : Portes et al. 2007; Portes & Zhou 2012). D'autres éléments fondamentaux des discussions sont: la situation complémentaire des pays d'émigration et d'immigration pour assurer le développement économique; ou encore l'attraction de la migration temporaire basée sur les besoins du marché des pays du Nord (Geiger et Pécoud, 2013).

Or, dans les autres domaines des sciences sociales, les luttes, succès et apports sociaux des communautés immigrantes sont largement répertoriés: l'impact des migrants sur le bien-être des régions rurales de la Grèce (Papadopoulous et Fratsea, 2021) sur la contribution des infirmières

migrantes recrutées dans les systèmes de santé des pays d'accueil (Groutsis, 2009); sur les rôles de mentorat et résistances culturelles de la communauté somalienne envers les nouvelles générations afrodescendantes au Canada (Belkhir, 2011); ou sur la contribution d'un leadership communautaire de migrants facilitant l'avancement de structures de co-existence entre migrants et citoyens du pays d'accueil, défendant les droits humains et la justice sociale (Stevenson et King, 2020).

Enfin et fortement en lien avec ma recherche, l'institut transnational décolonial (2011) écrit sur son blogue :

« Les migrations massives de l'ancienne Europe de l'Est et du Sud global vers l'ancienne Europe de l'Ouest (aujourd'hui l'Union européenne) et les États-Unis ont transformé les sujets de la colonialité en agents actifs de la décolonisation. « Nous sommes ici parce que vous étiez là » est le renversement de la rhétorique de la modernité ; Les identités en politique transnationales sont une conséquence de ce renversement, il remet en cause le droit impérial autoproclamé de nommer et de créer des identités (construites et artificielles) par le biais soit du silence, soit de la banalisation. » (Lockward, Vazquez et al., 2011).

Cette citation soulève le rôle actif des sujets, artistes et penseurs transnationaux au sein du mouvement global de décolonialité : ils traversent les divisions coloniales, incluant géographiquement et philosophiquement, travaillant vers l'objectif de mondes décoloniaux et 'transmodernes' (ibid.,2011). Selon l'Institut, les sujets 'colonisés' continuent de renverser le regard vers l'occident et les forces hégémoniques de la 'modernité', rejetant les notions même de 'développement' et suggérant comme mission des futurs transmodernes vidés de toute colonialité (ibid., 2011; Rodríguez Magda, 1989). Les chemins pour accomplir cette mission sont multiples,

et incluent des ‘esthétiques décoloniales’ ainsi qu’une dignité humaine fondamentalement anti-hégémonique (ibid. 2011).

Peu d’études s’inscrivent dans une investigation sociale similaire à la mienne, opérant selon la logique Sud-Nord. L’institut transnational décolonial est une exception, qui par le médium non révisé par les pairs d’un blogue, offre une critique de la ‘modernité’ tout en suggérant la contribution des migrants du Sud dans la construction de futurs transmodernes. Ma recherche résonne fondamentalement avec leurs observations et cherche à engager dans la même thématique dans une recherche formalisée académiquement.

Question de recherche

Mon étude porte sur la question suivante : *en quoi l’apprentissage de la danse contemporaine héritière des sources africaines contribue-t-il à la déconstruction de l’occidentocentrisme au sein de la communauté franco-québécoise blanche à Montréal ?* Cette thèse comprend le terme danse ‘contemporaine africaine’ comme référant à une diversité de pratiques de danses ancrées dans des qualités esthétiques afrodescendantes, ainsi offrant une manifestation dansée du style ‘contemporain’ qui n’est pas occidental. Par déconstruction de l’occidentocentrisme, j’évoque l’exposition des manifestations de la colonialité dans nos sociétés dans le but de construire des futurs affranchis du colonialisme, néo-colonialisme. Ces futurs sont bâtis grâce à ce que je considère comme faisant partie du grand projet de « justice postcoloniale », soit une multiplicité de projets transformateurs et visions émergentes qui cherchent à défier et transformer le système oppressif occidentalo-centrique blanc ; cherchent à bâtir une réalité libératrice et émancipatrice pour les peuples opprimés en célébrant les épistèmes, esthétiques et cosmologies de ces communautés hors d’un cadre l’occidentocentré blanc.

Thèse et argumentaire

Pour répondre à cette question, cette thèse argumente que l'apprentissage de la danse contemporaine héritière des sources africaines peut se loger dans un projet de justice postcoloniale en facilitant la déconstruction de l'occidentocentrisme au cours duquel l'étudiante vient à délier la hiérarchisation entre un l'occident associé à 'l'humanité' et 'l'Autre' associé à une humanité en fonction de sa proximité avec l'occident. Particulièrement, cette thèse étudie le cas du studio de danse Nyata Nyata/Zab Maboungou à Montréal et montre qu'il est possible de déconstruire l'occidentocentrisme en ancrant l'apprentissage de la danse contemporaine héritière des sources africaines dans le projet de justice postcoloniale sur trois fronts: les fronts de la justice épistémique, la justice ontologique et la justice esthétique.

Le projet de justice postcoloniale dont il est question dans cette thèse prend au sérieux les savoirs et connaissances, les manifestations esthétiques et les formes de rapport au Monde qui ont été minorisés dans l'effort de déloger l'universalisme occidental. Ce projet de justice postcoloniale valorise la pluralité des expériences, reconnaît qu'il ne saura jamais possible de 'comprendre' l'Autre, mais qu'il est possible d'établir humblement et éthiquement des relations avec cet 'Autre', et cherche ultimement à déconstruire le rapport de forces inégales et injustes qui a été instauré et qui perdure. Par l'enseignement de la danse contemporaine héritière des sources africaines, la communauté afrodescendante immigrante s'engage dans le 'développement' de la communauté blanche francophone à Montréal puisqu'elle offre et soutient *les conditions de possibilités à ce que cette dernière soit à même de rendre compte par elle-même* non seulement des violences causées par l'occidentocentrisme, mais aussi à ce qu'elle trouve la posture et prenne l'engagement approprié – un engagement en fonction de sa positionnalité – au sein du projet de justice postcoloniale. En autres mots, *le 'développement' de la communauté blanche francophone passe*

par le retour du regard ('gaze') vers soi-même afin d'examiner notre acculturation occidentalocentrique et comment nous participons à perpétuer la violence de la blancheur. Il s'agit d'un exercice à assumer en tant que personne blanche quant'à notre socialisation et participation au sein de la suprématie blanche, et ce d'un point de vue systémique.

Cadre théorique

Dans cette thèse, il m'est important de ne pas reproduire les tropes de la suprématie blanche qui a objectifié et scientificisé les identités racisées. Cette recherche se positionne théoriquement comme une critique appliquée de l'occidentalocentrisme blanc et son intersection avec les ontologies, esthétiques et épistémologies manifestées par la danse. Cette thèse, au moyen d'une autoethnographie, essaye plutôt d'interroger l'expérience sentie et cognitive de déconstruire l'occidentalocentrisme tel qu'expérimenté par les personnes blanches québécoises en réponse aux apprentissages de la danse contemporaine héritière des sources africaines. Je souhaite exposer et critiquer avec curiosité le paradigme paternaliste, colonial et infusé du complexe du 'white savior' du développement international en l'interrogeant à partir d'un point de vue non-familier, celle d'une distance qui observe un phénomène avec des yeux étrangers, comme un enfant qui est confronté aux lois arbitraires et parfois illogiques de notre monde.

Pour ce faire, je redéfinit plus largement les rôles et catégories qu'on associe au 'développement' et j'inverse complètement les dynamiques de pouvoirs stéréotypiques et historiques du développement. En effet, les 'récipiendaires' du développement dans cette étude sont les personnes blanches franco-québécoises. En contrepartie, les connaissances de la danse contemporaine héritière des sources africaines sont comprises comme l'outil de 'renforcement des capacités locales', et la communauté afrodescendante immigrante comme 'agent de développement'. Comme les rapports en développement international sont majoritairement intéressés par les

‘retombées du développement sur le terrain’, cette étude s’intéresse également aux retombées terrain telles qu’expérimentées par les récipiendaires, soit les retombées de l’apprentissage de la danse contemporaine héritière des sources africaines telles qu’expérimentées par les personnes blanches franco-québécoises. Les retombées seront mesurées par l’objectif à long terme de ‘justice postcoloniale’ et la ‘problématique’ adressée est comprise comme ‘l’occidentocentrisme blanc’.

Enfin, cette thèse s’inspire des relations d’interdépendance retrouvée au sein d’une écologie. Je m’inspire d’une image que je nomme la « toile écologique de pensées », soit au même titre qu’une toile d’araignée dépend des croisements pour la bonne articulation de son architecture, la toile écologique de pensées invoque qu’une pluralité de perspectives est nécessaire pour illuminer la nature des phénomènes étudiés, chaque perspective complétant les savoirs d’une autre. De la même manière qu’une écologie est composée par une multiplicité de connexions et interactions entre organismes, la toile écologique de pensées cherche à comprendre les connexions entre disciplines afin d’illuminer un phénomène qui se situe au centre de ces disciplines. Je crois fermement à l’importance du dialogue entre disciplines, puisque celles-ci apportent leurs propres angles d’entrées, sous-cultures, et lunettes analytiques. Ainsi, je navigue majoritairement entre les études critiques du développement, l’anthropologie, la philosophie du corps et des esthétiques, les études culturelles, les études de la blancheur, les études critiques de la race et les études critiques de la danse. Il est important de noter que la « toile écologique de pensées » qui s’insère dans mon cadre théorique reflète avec sincérité mon argumentaire prônant la pluralité des perspectives.

Méthodologie

Ma méthodologie s’inscrit dans le paradigme ‘humanisme radical’, soit un paradigme qui cherche à comprendre le changement social en étudiant les perspectives subjectives des participant.es (Bhattacharjee, 2012, p.19). La méthodologie adoptée est l’auto-ethnographie critique, une

méthodologie développée largement par l'anthropologie qui insiste sur l'immersion à long terme de la chercheuse participante, et sur la théorisation à partir d'une exploration personnelle et réflexive. La valeur de cette méthodologie provient de la sensibilité culturelle et des nuances qu'elle peut offrir; l'accès aux détails internes subtils et réflexions découlant de relations interpersonnelles; et sur l'application d'un regard critique sur son expérience de manière à faire le lien entre le personnel, le culturel et les structures de pouvoirs (ibid.). Les arguments détaillés dans cette thèse me sont rendus possibles par un engagement soutenu quasi quotidiennement et de près de deux ans dans mon lieu de recherche.

Structure de la thèse

Cette thèse sera structurée comme suit. Dans l'optique de montrer une perspective opposée à celle qui sera par la suite présentée dans la section résultat et analyse, le chapitre 2 étudie les manifestations violentes, exotifiantes, coloniales et oppressives qui ont caractérisé et caractérisent toujours la relation entre le regard blanc, le corps Noir et les performances afrodescendantes. Le chapitre 3 explore les théories postcoloniales et soulève le paradoxe de la construction de l'Autre afin de construire l'occident. Le chapitre 4 explique la méthodologie, alors que les chapitres 5-6-7 détaillent les résultats et analyses thématiques : le chapitre 5 s'intéresse à la justice épistémologique, le chapitre 6 à la justice ontologique et enfin le chapitre 7 à la justice esthétique. Le chapitre 8 met en garde contre les pièges de l'éducation 'multiculturelle' néolibérale et de l'appropriation culturelle à éviter.

Chapitre 2- Revue de littérature

Ce chapitre étudie (1) les manifestations violentes, exotifiantes, coloniales et oppressives qui ont caractérisé et caractérisent toujours la relation entre le regard blanc, le corps Noir et les performances afrodescendantes. L'intérêt de cette revue de littérature est de qualifier les politiques de ces 'perspectives' contraires à celle que je tenterai de mettre de l'avant dans la section 'Résultats et analyse', soit l'étude de la possibilité de construire une relation réhumanisante et anticoloniale. Ce chapitre étudie également (2) en quoi les 'colonisés' ont réapproprié leur relation avec la danse sous un angle décolonial. Cette étude est inscrite dans l'optique de détailler un autre type de relation qui existe entre les '*colonisés*', les performances afrodescendantes, le corps Noir, et la déconstruction de l'occidentocentrisme. Ceci s'inscrit comme une 'perspective' différente à celle qui sera abordée dans la section 'Résultats et analyse' puisque j'observerai le côté opposé de cette relation, soit la relation entre '*colonisateurs*', les performances afrodescendantes, le corps Noir, et la déconstruction de l'occidentocentrisme.

Le regard blanc, performance et le corps Noir : manipulation de la représentation

Dans *Culture et Impérialisme*, Said explique l'importance de la manipulation de la représentation de l'Autre comme étant un élément fondamental au niveau discursif afin de construire un 'Autre' anormal : « we live in a world not only of commodities but also of representations, and representations-their production, circulation, history, and interpretation are the very element of culture » (1994, p. 56). En lien avec la création de l'Autre, Gabay (2018) écrit : « la blancheur, comprise comme une force historique et structurelle a toujours eu besoin d'une place nommée l'Afrique » (ibid., p.2). La représentation et l'interprétation du corps Noir par le regard blanc s'inscrit dans cette dynamique : c'est une perpétuation de l'association essentialiste entre les

notions coloniales de ‘dégénérescence’ ou ‘primitivité’ comme étant des traits inhérents de ceux marqués par la couleur de la peau – des associations créées par le colonialisme et l’esclavagisme.

Dans un contexte de performance, la violence du regard blanc se trouve à vouloir illustrer les différences raciales qu’il supra-impose par sa domination, soit à marquer des différences entre les corps par leur racialisation et la naturalisation de caractéristiques telles qu’imposées par le regard blanc, c.-à-d. biologiser ce qui est socioculturel, ou comme Oye’wu’mi (2005) écrit : « le regard est une invitation à différencier » (p.4). Yancy (2008) montre que le regard blanc déshumanise l’Autre en passant par l’accapuration de la signification corps c.-à-d. en imposant son jugement de manière autoritaire cherchant à définir le corps de l’Autre : sous le regard blanc, le corps Noir subit un « processus de confiscation » (p.843). Byrd (2016) suggère que l’identité Noire dans un contexte de performance existe dans l’ambivalence: d’une part, elle peut être « réductrice » dans le cas où l’audience facilite la perpétuation de stéréotypes sur les performeurs, ou d’une autre part, peut être « productive » par la visibilité de performances afrodescendantes ou qui engagent avec l’identité Noire. Cependant, ces performances existent toujours dans un contexte de colonialité et d’oppressions raciales dans lesquelles le sujet historiquement colonisé se trouve encore enrôlé dans un signifiant fixé soit « comme la marque d’une différence culturelle, historique ou raciale dans le discours du colonialisme, qui est un mode de représentation paradoxal puisqu’elle évoque la rigidité et un ordre invariant, mais aussi le désordre, la dégénérescence et la répétition diabolique » (traduction libre, Mongia, 1996, résumé). Par exemple, Maboungou a étalé son expérience de l’exotification auquel sont associées ses œuvres au sein de la scène montréalaise puisqu’elle travaille avec les tambours et que ceux-ci sont vus comme étant ‘folklorique’ (2022). Or elle recontextualise : « le tambour n’est pas exotique du tout! C’est juste l’occident qui a évacué le tambour, quasiment, tandis que le tambour est présent dans toutes les autres cultures au travers du

monde! » (ibid.). L'altérité du 'sujet colonisé' se construit par le pouvoir essentialiste du discours colonial, un discours qui cherche à manifester les 'différences', raciales ou genrées, inscrites dans le corps. L'altérité se situe dans une ambivalence de représentation entre désir et ridicule, ou encore dans l'imaginaire superposé à l'identité de l'Autre (ibid.). Pour Bhabha, l'ambivalence est la force qui soutient le stéréotype identitaire racial: le stéréotype est un discours colonial qui sert comme un mode de connaissance de l'Autre qui est toujours déjà en place et paradoxalement, se doit d'être renforcé constamment, facilitant son adaptabilité et survie au travers de circonstances historiques ou sociales changeantes (ibid.).

Dans le but de justifier la colonisation et les missions 'civilisatrices', le corps Noir a été décrit comme « non sophistiqué et sous-développé » et comme « primitif » (Castaldi, 2006). Ceci s'est transposé dans le milieu de la performance : le regard blanc a forgé le corps Noir comme objet de fascinations physiologiques, de divertissement et simultanément de « sauvageries ». Par exemple, Mayen (2006) soutient que « la valorisation du corps privilégié dans les danses africaines, particulièrement le corps masculin affiché torse nu, devient proie du regard blanc, qui est intrigué par l'exotisme, la vitalité sexuelle du corps Noir » (p. 48 et p.170 dans Mabingo, 2018). Les danseurs provenant de l'Afrique sont objectifiés et fétichisés « en tant que sensuel, primitif (...) valable seulement comme produit pour l'insatiable regard blanc » (Gottschild, 2003; Mills, 1997 dans Mabingo, 2019). Sorgel (2020) soutient que certaines performances cherchent à objectifier, rendre spectaculaire et répondre aux imaginaires blancs tant qu'au corps Noir : une audience blanche projette son regard et son imaginaire sur les corps des performeurs, et y voit ce que la suprématie blanche et la colonialité lui a enseigné (p.22-23).

D'une autre part, le regard blanc contemporain est une mutation des violences de l'esclavagisme. Selon Hartman (1997), une des terreurs de l'esclavagisme se trouve dans le processus de tenter de

transformer une personne par le vol de son corps, le déni de sa subjectivité et sa transformation en objet. Ce processus était poursuivi par des ruptures sociohistoriques et des « crimes envers la chaire » soutenue par les lois étatiques d’esclavagisme, et manifesté par la captivité, les relations de ‘propriété’, les violences sexuelles, les violences infantiles, et l’abus institutionnalisé par le Code noir (ibid., 95). À la suite de l’abolition de l’esclavage, ces logiques disciplinaires, les associations péjoratives et dénigrantes, et les terreurs nationalisées, institutionnalisées et codifiées sur le corps Noir ont continué d’être maintenues entre autres par le regard blanc : en autres mots, l’esclavagisme a trouvé à maintenir son exercice de pouvoir de manière informelle et diffuse entre autres par le regard blanc (Maynard, 2018). Ce regard blanc associe le corps Noir comme un site de ‘pas assez humain’, de déviance, pathologie et criminalité. Ce faisant, les communautés Noires se trouvent hypersurveillées et simultanément sous-protégées (Maynard, 2018). Par exemple, dans son livre *The Body, the Dance and the Text*, Shiovitz (2019) montre que le journalisme blanc à la fin du 19^e siècle aux États-Unis perpétuait la colonialité et la violence esclavagiste en écrivant des descriptions physiques des performeurs plutôt que des performances et choisissant un langage « sensationnaliste, et certainement raciste » (ibid., p.21). Shiovitz étudie les parcours de Sam Lucas, Billy Kersands et Tom McIntosh, trois performeurs Noirs qui ont échappé à l’esclavagisme ainsi que le journalisme effectué à leur sujet et conclut : malgré qu’ils « étaient des performeurs hautement individualisés, chacun avec une esthétique de danse et chant distincte, le langage et les synecdoques ont réduit ces trois hommes à un ensemble fixe d’expressions faciales, spécifiquement celle d’une grande bouche. Non seulement leur supposément grotesques attributs vendait des billets, mais leurs échelles salariales individuelles étaient affectées directement par la grandeur de leur bouche » (ibid.,p.21). Ces descriptions journalistiques exemplifient comment le regard blanc a perpétué un imaginaire autour du corps Noir, à inciter de regarder le corps Noir

pour ces parties et comme un objet simultanément de fascination et dégoût, et à imposer des narratifs qui n'ont rien à voir avec performances, mais plutôt qui font écho aux logiques et disciplines des terreurs esclavagistes (ibid.,).

Similairement, dans *The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool*, Gottschild (2003) montre comment la race et le corps sont fondamentalement présents dans la performance artistique aux États-Unis. Selon elle, le corps afro-américain a historiquement été un site de plaisir coupable pour le regard blanc. L'exemple de l'objectification du corps de Saara Baartman, une femme autochtone Khoikhoi de la région Sud-Ouest d'Afrique du Sud en témoigne : Baartman était esclavagée à Cape Town jusqu'à sa 'vente' à Londres, là où elle a commencé à être exposée dans les 'freak shows' principalement pour ses organes génitaux et son fessier en Angleterre et en France, et ce, jusqu'à sa mort en 1815. En payant un 'extra', les 'visiteurs' pouvaient toucher son corps avec leur doigt ou un bâton. Sous le regard blanc occidental, son corps était jugé atypique et tourné en objet de fascination, d'études scientifiques racistes et d'érotisme. Les 'études' scientifiques utilisaient son corps pour valider des typologies et biologiser la 'nature' de la femme Noire, tout cela dans l'intention de supporter des théories de sexualité primitive construites en oppositions directes à la femme blanche. Après sa mort à ses 26 ans, son squelette et ses organes génitaux jugés singuliers scientifiquement seront continués d'être exposés dans des musées Français à vocation 'd'histoire naturelle', et ce jusqu'à la fin des années 1970.

L'histoire de Baartman démontre comment l'exposition du corps Noir sous le regard blanc a servi pour construire, perpétuer et divulguer des préjugés et des stéréotypes culturels, tout en permettant au regard blanc de définir comment le corps Noir était perçu et pourquoi. Le regard blanc construisait le corps de Baartman comme étant une 'performance' en soi, une performance définie selon des critères, esthétiques, perceptions et narratifs par et pour le regard blanc. Son

exposition publique servait à socialiser et ‘éduquer’ aux masses européennes les manières par lesquelles le corps Noir doit être perçu par le regard blanc. Aujourd’hui, les critères esthétiques d’un corps qui performe demeurent associés avec l’esthétique corporelle telle qu’imaginée (et imposée) par l’occident, une échelle hiérarchique qui délimite qui a la ‘valeur’ d’être une danseuse ou non. Par exemple et bien que les danses afro-américaines aient proliféré dans les années 1930-1940, les chorégraphes afro-américains Talley Beatty, Katherine Dunham et Pearl Primus ont été critiqués en alléguant que leurs corps n’étaient pas faits pour danser, que leurs proportions corporelles n’étaient pas adéquates, et que leurs pieds étaient trop plats pour la danse (Freeman, 2009, p.4).

Danses afrodescendantes et regard blanc

Les processus derrière l’objectification et de déshumanisation du corps Noir se transposent directement aux danses afrodescendantes puisque l’outil artistique est précisément ce corps – un corps déjà marqué par le regard blanc, mais cette fois, ce corps est mis en mouvement. Sous le regard blanc, ces danses sont sujettes à la fétichisation, l’hypersexualisation et à des jugements en fonction des critères esthétiques de la danse occidentale (voir Kringelbach, 2013). Selon Sorgel (2020), les tropes de la suprématie blanche, au moyen du regard blanc, ont exotifié les identités et expressions culturelles afrodescendantes. Aujourd’hui et dans le milieu de la danse, ces tropes continuent de se manifester et d’un point de vue politique critique antiraciste, impliquent le besoin de déconstruire la socialisation et l’incarnation de la blancheur chez les personnes blanches. Mabingo le note aussi : les danses afrodescendantes sont « romantisées entant qu’exotiques et fétichisées entant que érotiques » (2018, p.105-106). D’autant plus, les pouvoirs coloniaux ont marqué les danses comme « irrationnelles », utilisant ces représentations comme preuves tangibles de la nature primitive et sous-humaine du continent africain (Castaldi, 2006). Depuis le 19^e siècle,

les danses et danseurs afrodescendants sont vus comme une manifestation de « forces mystérieuses de la Nature et provenant hors du corps, en opposition à l'agentivité individuelle et l'intelligence créative » (ibid., p.15). La projection d'altérité et de déshumanisation sur les danses participe à « l'invention de l'Afrique ». Par exemple, le magazine français *L'Illustration* a écrit la description suivante à propos des danses de l'Afrique de l'Ouest : « L'Afrique semble plus directe, simple, proche des instincts primitifs... et les danseurs de la Côte d'Ivoire sont apparus. Presque nus, portant un pagne autour des hanches et des bracelets autour des chevilles, ils riaient, montrant leurs dents blanches. Sur leurs têtes se trouvent des plumes ou une sorte de coiffe sauvage... ils performant pour un long moment, suscitant les bêtes sauvages d'Afrique par leurs cris, leurs appels, leurs chants, leurs gestes et leurs danses » (Kringelbach 2013, p.18).

Enfin, l'objectification des expressions artistiques afrodescendantes passe par l'invisibilisation et le pillage des voix et savoirs ancestraux (Sorgel, 2020, p.16). En effet, Sorgel (2020) note que les politiques raciales du regard blanc objectifie les danses afrodescendantes en réduisant au silence les épistémologies et cosmologies qui informent leurs esthétiques : bien plus que des objets d'intérêt anthropologique, les formes de danses afrodescendantes incarnent l'énergie vitale du cosmos, montrent une subjectivité au niveau affectif, et une relation entre l'humain et un univers qui est multidimensionnelle (ibid., p.20). Selon l'auteur, les connaissances spirituelles et cosmologiques qu'a une danseuse protègent son agentivité puisque la relation à sa danse demeure contextualisée au sein de cet univers. Or la violence du regard blanc ignore ces connaissances et choisit de voir les danses comme une heureuse 'distraction'. Comme Fanon le note dans *Peaux Noires, Masques Blancs*, la violence coloniale cherche à effacer les expressions culturelles africaines et proposer l'approbation par le regard blanc comme gage de valeur et qualité, un processus d'internalisation des structures et de l'hégémonie du regard blanc au sein de la

psychologie du sujet colonisé (1952). Ainsi, ces danses sont toujours sujettes aux critiques du regard blanc, mais il est possible pour les artistes de défier et refuser de se plier aux codes et épistémologies de ce regard en conservant la danse au sein de son univers contextuel, esthétique et culturel (ibid.,p.34).

La danse comme outil de décolonisation culturelle chez les 'colonisés'

Certains auteurs postcoloniaux incitent à la 'décolonisation culturelle' (ex: Fanon 1961; Thiong'o 1986). Fanon théorise la colonisation comme étant linguistique, culturelle et psychique, et donc implique toutes ces sphères également dans la décolonisation (1961). Selon Thiong'o (1986), la décolonisation demande l'indépendance culturelle: « decolonization allows for the articulation of cultural beliefs and expression of historical continuities... and a powerful medium of indigenous resistance against European colonizer » (wa Thiong'o, 1986, 171)'. Il indique que les valeurs et les visions du monde sont souvent matérialisées par les chansons, danses, folklore, et autres moyens artistiques ou spirituels. Dans son livre *Decolonization and Afrofeminism*, Tamale (2020) écrit : « pour les colonisés, la décolonisation de notre esprit est réellement un retour aux annales de l'histoire pour nous trouver nous-même, pour connaître nos systèmes de connaissances culturels, pour cultiver notre conscience critique et réclamer notre humanité » (ibid.,p.2). Similairement, Frantz Fanon dans *Peaux Noires, masques blancs* soulève que le colonialisme a tenté d'effacer des aspects des expressions culturelles des colonisés tout en associant la blancheur avec estime et succès. Ce faisant, les expressions culturelles comme les langues, philosophies, et arts ont internalisé les structures du regard blanc hégémonique (1987, dans Sorgel, 2020, p.4).

L'intérêt pour l'intersection entre les études de la danse et les études postcoloniales/décoloniales commence à émerger bien qu'il soit peu théorisé (Belghiti, 2012; Sorgel, 2007; Featherstone,

2005). Or, les danses sont directement touchées par le projet de décolonisation culturelle : les danses sont des systèmes ontologiques et spirituels; des expressions culturelles, épistémiques, sociales, et identitaires; et des phénomènes organisant la vie communautaire (Desmond 1993; Mobingo, 2019; Banks, 2010; Sorgel, 2020). La danse est théorisée comme un texte et discours via le corps, et comme une avenue qui peut apporter de nouvelles réponses ou avenues inexplorées pour les théoriciens postcoloniaux (ibid.). Banks (2010) soulève le rapport de la danse à la reconstruction identitaire culturelle et suggère que la pédagogie de la danse contemporaine héritière des sources africaines peut être un outil pour confronter les héritages coloniaux présents en revitalisant le rapport aux connaissances et philosophies africaines. Selon elle, la pratique de la danse contemporaine héritière des sources africaines invite la « décolonisation du corps soumis à une oppression culturelle et politique » puisque la danse est une activité physique et intellectuelle par laquelle l'identité et la culture sont construites et exprimées librement (2010). Enfin, dans son article *Decolonizing Algerian development through rethinking the body*, Mami (2022) suggère que la danse Nailiyat, une danse précoloniale, offre des pistes par rapport aux possibilités postcoloniales du développement et d'adopter des politiques postcoloniales adaptées à la revitalisation de l'Algérie. L'auteur soutient que cette danse offre un espace pour réfléchir qui n'est pas ancré dans le capitalisme, et éventuellement peut faciliter la création d'un modèle de développement antagoniste aux notions de sous-développement et d'un modèle de croissance basé sur le matériel (211, ibid.). Ainsi, Mami explore explicitement le développement via la danse.

Chapitre 3- Cadre théorique

Ce chapitre explore les théories postcoloniales et les concepts découlant de ces théories qui sont importants à cette thèse, incluant : la blanchité; la violence du regard blanc; la racialisation de 'L'Orient'. Enfin, le portrait de l'occidentocentrisme au Québec entant qu'enjeu du 'développement international' sera dressé. La conclusion situera la déconstruction de l'occidentocentrisme en lien avec la justice sociale postcoloniale.

Les théories postcoloniales

Les théories postcoloniales regroupent une variété de perspectives qui observent et critiquent les manifestations de la colonialité et de l'eurocentrisme dans les sphères politiques, économiques, sociales, culturelles et artistiques (par exemple Adichie, 2009; Tamale, 2020; Césaire, 1950; Mohanty, 2003; Said, 1978; Mignolo, 2018; Thiong'o, 1986; Spivak, 1994; Quijano 2007; Lugones 1987; Simpson 2017; Tuck, and Yang 2012). Bien que l'analyse de la vie sous un régime colonial et impérialiste ait eu lieu depuis la colonisation, les théories postcoloniales ont pris de l'ampleur à partir des années 50 avec un mouvement global de colonies demandant et revendiquant leur indépendance.

Les auteurs interrogent les dynamiques des systèmes de pouvoirs en lien avec l'historique colonial; s'intéressent aux luttes anticoloniales dans les pays du Sud et imaginent des possibilités pour les futurs de ces pays incluant la reconstitution des cultures locales; illuminent les narratifs de résistance et les narratifs effacés par l'eurocentrisme, tout en tentant de ré-écrire leurs propres narratifs; démontrent l'omniprésence de l'hégémonie occidentale blanche dans les modes de représentations. Comme leurs sœurs intersectionnelles, les sujets des théories postcoloniales

intersectent notamment avec les concepts tels que race, genre, nationalité, modernité, langage, décolonisation et liberté épistémique. Par exemple, Fanon (1952) utilise la psychanalyse pour montrer qu'une personne noire opprimée a intégré l'idée qu'elle est moindre que le monde blanc dans lequel elle vit. Il conclut que maîtriser une performance proche du pouvoir colonial blanc dans le but d'être reconnu comme 'blanc' démontre une dépendance qui subordonne l'humanité de la personne noire.

La blanchité comme enjeu critique épistémologique & violence de la blanchité

Les études de la blanchité analysent le pouvoir, les violences, les structures de pouvoir, les processus sociaux et d'oppression, et les influences que celles-ci opèrent (Sions et Wolfgang, 2021). La blanchité est une position sociale structurellement dominante, hégémonique et avantageuse conçue pour maintenir une hiérarchie raciale oppressive (Carpenter, 2014). Elle est perpétuée par elle-même puisque la société et ses institutions sont construites pour la servir et protéger (p. ex. exploitation économique; inégalités sociales; inégalités de pouvoirs et représentations politiques; etc.) (par exemple, Fine, 1997; Dyer, 1997; Sleeter, 1993; Van Dijk, 1993; Pailey 2020; Tamale, 2020; Césaire, 1950; Mills, 2015). Ces inégalités bénéficient les personnes blanches et jouent contre les personnes racisées, c.-à-d. la blanchité est une position d'avantage structurel et de privilèges raciaux (ibid., p.56). Ainsi, la blanchité réfère à une multitude de processus dynamiques et relationnels plutôt que simplement la couleur de la peau. Selon DiAngelo (2011), ces processus incluent également « les droits fondamentaux, valeurs, croyances, perspectives et expériences qui sont présumés être partagés par tous, mais sont seulement offertes de manière consistante aux personnes blanches » (ibid., p.56).

La blanchité est une perspective à partir de laquelle les personnes blanches s'observent et observent les Autres. La blanchité a été imposée comme le critère d'humanité, contre qui les « autres » sont classifiés comme appartenant à la sous-humanité en fonction de leur proximité ou distance avec la blanchité (DiAngelo, 2011; Yancy, 2019; Maynard, 2017.). Dans les mots de Carpenter : « Cette tendance subliminale commune équivaut la blanchité à une humanité standardisée (les autres sont racialisés mais les blancs ne sont que des gens). Subséquemment, la blanchité est acquise en étant ce que celle-ci n'est pas » (ibid., p.9). Liu explique : c'est précisément la suprématie de la blanchité qui la rend invisible et la prétend universelle (2007, p.458). Les citations précédentes dénotent en quoi la blanchité structure une manière d'être et de fonctionner qui est 'normale', soit des codes et logiques dérivés de la culture blanche, en opposition à 'l'anormalité' des 'autres' qui se retrouvent du coup racisés et marginalisés. Cette division se traduit en un système qui privilégie les personnes blanches et ce qui lui sont associés : la 'démocratie', 'l'individualisme', les 'droits humains', la 'loi', la 'civilisation', la 'monogamie', la 'propriété' de la Terre, la 'sécularité', et, etc. (Gabay, 2018). Bien évidemment toutes ces caractéristiques sont loin d'être que portées par la blanchité, mais c'est leur association à la blanchité qui les rend plus 'valable' et qui justifie la violence de l'effacement des autres modes de vie (ibid., 20). Ainsi, la blanchité est un point de vue épistémologique qui renforce la suprématie blanche en soutenant des standards ethnocentriques blancs, c.-à-d. en agissant comme si la culture blanche était la seule et que tout le monde doit s'y rapporter. En bref et empruntant de Fanon (1952), performer la blanchité et se rapprocher des idéaux empiriques, ontologiques et épistémologiques promus par la colonisation est une nécessité qui construit l'expérience du monde des personnes colonisées et des colonisateurs.

Le regard blanc est un outil de la suprématie blanche et constitue des pratiques et normes qui dénotent la blanchité et renforcent sa domination (Liu, 2017). Ces pratiques qui disciplinent et

filtrent la production de culture afin que l'expérience des personnes blanches soit au centre; que la perspective blanche soit celle qui a l'autorité sur ce qui est présenté tout en imposant ses propres interprétations ou critères de validité; ou encore qui justifie le « droit » à consommer d'autres cultures et nourrit l'obsession d'avoir accès à tout, et de tout comprendre sur tout le monde. Sous le regard blanc, la blanchité et sa proximité équivalent à la subjectivité alors que son éloignement équivaut à l'objectification (hooks, 1992). En bref, le regard blanc est une concrétisation du pouvoir inégal qui permet aux personnes blanches de maintenir une position de subjectivité, alors que 'l'Autre' se voit représenté non par sa propre voix, mais par de narratifs blancs (hooks, 1992).

En tant que personne blanche bénéficiant de la structure de la suprématie blanche, et ayant accès à la transmission de connaissances de danse contemporaine héritière des sources africaines à Nyata Nyata, je peux facilement me retrouver à reproduire et renforcer des paradigmes coloniaux ou de colonialité. Par exemple, si je choisissais de m'autoproclamer 'experte' de l'Autre, je répèterais la violence de la représentation de l'autre discutée ci-dessus et, suivant la pensée de Spivak (2008), risquerais d'engager dans une violence épistémique. Malgré tout, j'engage tout de même dans les paradigmes de colonialité : j'étudie dans une université occidentale bâtie sur des territoires autochtones non cédés et je bénéficie des structures sociales et économiques me permettant de faire cette recherche et dévouer mon temps à une autoethnographie dansée.

Dans son texte *Can the Subaltern Speak?* (2008), Spivak démontre que violence de l'assimilation culturelle et de la destruction des modes de connaissances se perpétue toujours aujourd'hui. Précisément, cette violence épistémique cherche encore à diminuer la capacité d'un groupe à s'exprimer et à être entendue par la voix d'un groupe majoritaire et en position de pouvoir. Spivak montre que la production de connaissance reflète les dynamiques de pouvoirs sociaux et politiques et sert à supporter les intérêts de ces producteurs. Par exemple, une grande partie du monde

académique occidental produit des connaissances qui servent les intérêts occidentaux. Ce monde continue à supposer que le subalterne n'a pas de voix; ne considère pas les autres plateformes et médiums par lesquels les subalternes s'expriment; change les messages exprimés; établis les règles à savoir comment et où s'exprimer; et régis qui a le droit de s'exprimer (Spivak, 2008). Les connaissances des groupes opprimés se voient marginalisées et réduites au silence, alors que les groupes placés en position de pouvoir accaparent l'espace d'expression (ibid., 2008).

Un Occident blanc et un Orient racialisé

Le projet hégémonique de la blancheur dépend de l'établissement d'une catégorie 'd'Autre', dont la blancheur se construit et se préserve en opposition (Gabay, 2018). Cette recherche engage avec le potentiel de l'éducation en danse pour compliquer les narratifs réductionnistes et les relations hiérarchisées entre l'occident et l'Autre comme étant un projet de justice postcoloniale. La violence de la représentation de l'autre est explorée particulièrement par Edward Saïd (1978) sous l'angle de la division entre l'occident et l'orient. Dans son livre *Orientalism*, Saïd étudie en quoi la rationalisation d'une essence différenciant les personnes de couleur des personnes blanches a permis la fétichisation des communautés de l'Asie du Sud-Ouest. L'orientalisme est rendu possible par une série de processus facilitants les suivants : en identifiant, en classifiant, en homogénéisant, en rendant subalterne, et en essentialisant un peuple comme ayant une caractéristique omnisciente. En bref, l'orientalisme est une forme de production de connaissances, incluant des représentations culturelles, à propos de l'autre qui cultive une connaissance de l'autre imaginaire.

La relation entre un occident blanc et un orient racialisé et exotifié existe ensemble et ne peut pas être séparée : le tout est formé deux parties qui, bien que divisées et posées en relation de différenciation, co-existent à cause de l'autre partie. C'est ce rapport qui guide également ma

recherche : compte tenu de cette relation, comment est-il possible de participer à sa déconstruction en tant que personne blanche? Comme l'occident blanc est en position de pouvoir dans cette relation, il est possible pour eux d'ignorer et d'invisibiliser les violences nécessaires à l'existence même de cette relation. La contemporanéité de la société québécoise ne fait pas exception à cette structure : bien au contraire, les débats sur 'l'identité' québécoise, l'instrumentalisation et fabrication d'une peur de perdre l'héritage franco-canadien, et les débats à propos de l'immigration sont tous des manifestations qui engagent avec la création de l'autre comme 'barbare', et qui cherche à continuer le projet de construction de la blanchité québécoise en opposition directe.

Le concept « Autre » (*Other*) a été développé largement par les auteurs postcoloniaux. Inventé comme outil 'scientifique' raciste justifiant la colonisation via une hiérarchisation raciale basée sur de fausses données anthropologiques, l'idée de rendre Autre existe en relation de subordination aux personnes blanches. L'Autre est un concept de nature raciste par lequel celui-ci est conçu comme déficient, non civilisé, étrange, injustifié. En créant l'Autre, forcément son opposé binaire se construit également: la personne 'neutre' est de facto blanche et aborde des caractéristiques rattachées à la biologie de la personne occidentale blanche (Gabay, 12). Des auteurs comme Mignolo et Walsh (2018) et Spivak (1994) discutent de l'Autre comme subalterne. Selon eux, la domination culturelle et impériale est établie via la subordination de l'autre, une identité apposée dégradant les personnes autochtones. Ces auteurs et autrices notent également qu'une relation de pouvoir inégale est maintenue en traitant les 'subalternes' comme inaptes, 'exotiques', et 'sauvages', tout en établissant le blanc comme supérieur. Cette doctrine de hiérarchisation permet de justifier l'exploitation des peuples colonisés et considérés comme citoyens de deuxième classe ainsi que l'établissement de la mission civilisatrice cherchant à 'sauver' le subalterne via une assimilation culturelle. En contrepartie, l'occidentocentrisme blanc est construit en opposition

binaire à 'l'autre' et qui considère l'occident comme 'supérieur'. Cette 'supériorité' est justifiée par la prémisse des caractéristiques raciales liées aux personnes blanches occidentales, indiquant sa nature fondamentalement raciste (Gabay, 2018). L'occidentocentrisme blanc veut se reproduire et s'imposer universellement : la colonisation est l'outil par lequel l'occidentocentrisme blanc s'impose avec violences de toutes formes (ibid.,2018).

'Développement' et 'danse contemporaine héritière des sources africaines'

Enfin, j'offre ici des définitions par rapport à deux concepts fondamentaux de cette thèse: le 'développement', et 'la danse contemporaine héritière des sources africaines'. Le terme 'développement' réfère aux études et les actions engageant avec une combinaison d'enjeux mondiaux et régionaux actuels et à long terme, qui peuvent être regroupés dans les grandes catégories de développement économique, de bien-être humain, de stabilité politique et de paix, de durabilité environnementale et d'inclusions sociales égalitaires (Sachs, 2012). Les acteurs qui engagent avec les enjeux du développement sont: la société civile et les ONG; les gouvernements; les institutions multilatérales telles que l'ONU; les institutions financières multilatérales, internationales et régionales (exemple : Banque Mondiale); le secteur privé (exemple : compagnies multinationales); et les agences d'aide bilatérales. À la lumière de ces enjeux, les actions du développement se traduisent par des manifestations extrêmement différentes selon les notions sémantiques et épistémologiques que l'on choisirait de lui attribuer : les actions peuvent cibler les objectifs du développement durable (ODD), les indicateurs du développement humain (c.-à-d. pauvreté, éducation, santé), ou encore créer un système de solidarité Nord-Sud qui cherche à redistribuer les ressources technologiques ou financières et mener des luttes solidaires à propos d'enjeux tels que les inégalités de genres ou la crise environnementale (Sondarjee, dans Beaudet, 2019).

Le terme ‘danse contemporaine héritière des sources africaines’ est avant tout équivoque (discuté largement par: Tiérou,1992, Acgony 1994, Welsh-Asante 2004, De Frantz 2002, Maboungou 2012.). La terminologie ‘la danse contemporaine héritière des sources africaines’ ne s’inscrit pas nécessairement dans une pensée coloniale selon laquelle l’Afrique subsaharienne est réduite à une terre homogène et monolithique, bien que cela fut et est encore le cas. Il existe une immense diversité de danses issues de l’Afrique subsaharienne qui ont émergé de différents contextes, cosmologies, peuples et lieux. L’adjectif ‘africaine’, fut à un moment donné, un choix politique renvoyant à un historique géopolitique à se réapproprier. D’abord engagé d’un point de vue colonial, l’idée de ‘l’Afrique’ a été réclamée lors de la décolonisation durant laquelle l’idée d’unité africaine a pris le dessus (Maboungou, 2022). Le projet d’émancipation de la décolonisation est partagé au sein du continent africain, menant à la revalorisation et réappropriation du terme ‘Africain’ hors des définitions imposées par les anciens colonisateurs. ‘L’Afrique’ est appelée à se reforger hors de la notion réductrice coloniale : plutôt ce terme devient un symbole d’autonomisation à la suite d’une historicité violente qui a enforcé une division entre peuples (ibid.). Le choix du terme ‘danse contemporaine héritière des sources africaines’ invoque l’héritage de la pensée Panafricaniste et réfère à des qualités esthétiques partagées au travers des danses de l’Afrique subsaharienne et des diasporas africaines, notamment la polyrythmie et la multidirectionnalité (ibid; Tamale, 2020). Ces qualités sont partagées par la multitude de danses afrodescendantes, notamment les danses afrodescendantes urbaines telles que le hip-hop, le krump ou le waacking. Enfin, l’adjectif ‘contemporain’ est également politique et cherche à rompre avec les catégories rigides entre le ‘traditionnel’ et le ‘moderne’, des catégories qui cherchent à définir de manière binaire ce qui est ‘stagnant et primitif’, et ce qui est ‘avancé/moderne’. Quoiqu’il en soit, il existe aujourd’hui une diversité de pratiques modernes ancrées dans des qualités esthétiques

de sources africaines, offrant une manifestation du style 'contemporain' ne pouvant être simplement qualifiées d'occidentales.

L'enjeu adressé au moyen d'un 'développement' Sud-Nord : la problématique de l'occidentocentrisme blanc au Québec

L'occidentocentrisme est un ethnocentrisme occidental, soit la tendance consciente ou inconsciente de tout rapporter, analyser ou concevoir selon une vision du monde ou perspective occidentale. En d'autres mots, il s'agit d'un biais culturel qui tend à centraliser et légitimer ce qui est occidental. Deux de ses manifestations importantes sont : (1) « l'universalisme occidental » un outil de domination qui continue d'effacer ou marginaliser ce qui est non occidental en imposant ce qui est occidental comme étant la 'norme' ou 'l'universel', et (2) « l'exceptionnalisme occidental », soit le mythe invoquant la supériorité et la modernité de ce qui est occidental qui soi-disant justifie l'imposition occidentale au détriment des cultures marginalisées. Selon Mbembe, le christianisme, l'économie du marché, la rationalité scientifique/ logique cartésienne sont trois narratifs qui supportent cet 'exceptionnalisme' (2004). En autres mots, l'occidentocentrisme est un projet fondamentalement raciste dans lequel le « reste » du monde est considéré comme déficient puisqu'il ne correspond pas aux standards occidentaux établis comme supérieurs (Gabay, 2018). La soi-disant supériorité de l'occident est liée au mythe de sa nature même et à celle de la blancheur, justifiant du coup le besoin d'exporter et imposer cet occident de manière universelle au 'reste' du monde non occidental (ibid). Ainsi, l'exceptionnalisme occidental est intrinsèquement basé sur le racisme (ibid., p.12-13).

Anderson (1983) développe le concept « communauté imaginée » pour décrire ces tentatives socioculturelles de formations identitaires nationalistes auxquelles les gens qui se perçoivent comme faisant partie de ce groupe imaginaire se rattachent. Ceci implique que la communauté

imaginée est exclusive et fixée par des barèmes puisqu'elle cherche à distinguer le 'nous' des 'autres'. Mené par des débats politico-identitaires, le narratif historique du Québec nationaliste soulève la 'colonisation' des descendants de la Nouvelle-France par les Anglais, celle-ci instaurant des inégalités entre la minorité québécoise et la majorité du Canada anglais. Ce narratif a cherché à inscrire le Québec au sein de la vague d'indépendances postcoloniales et s'est traduit par des crises politiques souverainistes et séparatistes qui se sont résolues par l'absorption du Québec par le libéralisme assimilationniste canadien, soit le multiculturalisme. Or, les luttes pour définir Québec comme nation 'en soi' au sein du Canada ont nourri un processus de justification et de distinction identitaire qui a entre autres passé par une association avec la France et ses caractéristiques socioculturelles et raciales, donc favorisant un eurocentrisme en l'associant avec le besoin de survie et protection identitaire franco-québécoise blanche. Ainsi, l'eurocentrisme n'est pas qu'un héritage colonial, mais une « stratégie politique utilisée pour distinguer le Québec du reste du Canada » (Templeton, 2012, 148)

Ce faisant, l'association identitaire avec la France est violente pour les communautés racisées et/ou qui proviennent de pays colonisés par la France : par l'identification identitaire avec une ethnicité blanche, la langue française et une entité politique coloniale, le Québec réaffirme qui est au centre du tissu national et qui est placé en marge (ibid., 156). Cette réaffirmation s'est traduite entre autres par les discussions autour de l'intégration des minorités après le référendum de 1980, et ensuite par la politique d'interculturalisme de 1990 qui permet l'existence de la diversité tant et aussi longtemps qu'elle s'inscrit dans un cadre franco-québécois blanc – une contradiction violente évidente dans laquelle les minorités sont permises d'exister seulement en se rapprochant le plus possible de l'idée imaginaire de l'identité québécoise comme blanche et francophone, ou comme Fanon le note, en se « blanchissant » pour correspondre à l'idéal colonial. Ainsi, l'interculturalisme

a cherché à assimiler les minorités culturelles passant par la francisation, un respect superficiel des différences culturelles tant et aussi longtemps qu'elles sont comprises, non dérangeantes, inscrites au sein du cadre imaginaire franco-qubécois judéo-chrétien blanc et peuvent être consommées par un système capitaliste (ibid.). Enfin, l'interculturalisme n'intervient pas quant' aux inégalités socio-économiques qui se distribuent de manières disproportionnées sur les communautés marginalisées, mais plutôt suggère que ces inégalités résultent du manque d'intégration au sein de la société québécoise.

Dans le Québec d'aujourd'hui, les logiques du colonialisme et génocidaires continuent également d'exister de manière diffuse : ces logiques cherchent à effacer les corps 'dégénérés', soit les corps racialisés, 'immoraux' et criminalisés, hors de l'espace public – et renégocier qui y a accès et sous quelles conditions (protection/sous-protection; hypersurveillance/confiance) afin de raconter des narratifs de blancheur et sécurité par l'intégration de corps considérés respectables (Maynard, 2017).

Conclusion : déconstruction de l'occidentocentrisme blanc et justice sociale postcoloniale

En lumière des apports des théories postcoloniales, cette thèse cherche à déconstruire l'occidentocentrisme blanc en exposant les manières dont la colonialité et la blancheur se manifestent dans le secteur de la danse contemporaine à Montréal. Déconstruire la blancheur demande d'abord une capacité à voir plus loin que l'environnement social qui protège les personnes blanches des stress raciaux et facilite un confort racial chez les personnes blanches, tout en minimisant leur capacité à supporter les inconforts raciaux et les stress des situations qui confrontent les personnes blanches aux injustices raciales, les biais raciaux et l'accaparement des pouvoirs au détriment des personnes racialisées (DiAngelo, 2011). Déconstruire la blancheur

demande comprendre les violences de la blancheur et le poids de cette réalité sans tomber dans la ‘fragilité blanche’ c.-à-d. un mécanisme de défense qui se manifeste par une sensibilité excessive, « la colère, le retrait, l’incapacité émotionnelle, la culpabilité, l’argumentation, et la dissonance cognitive (soit tout qui renforce la pression sur les facilitateurs à éviter d’adresser le racisme directement) (...) ». Ces réactions fonctionnent en effet comme résistance, mais il peut être également utile de les conceptualiser comme le résultat d’une endurance psychosociale réduite que l’insolation raciale inculte. Je nomme ce manque d’endurance raciale ‘fragilité blanche’ » (ibid.,55-56).

De plus, Pailey (2020) cherche comment décentrer le ‘regard blanc’ qui façonne le monde du développement et conclut qu’il faut intégrer transversalement la ‘race’ en tant qu’agenda antiraciste au sein du développement. Ma recherche tente de s’inscrire dans cet appel : l’architecture de ma recherche critique la division raciale qui traverse toujours le monde du développement, et cherche à intégrer transversalement la ‘race’ en observant l’enjeu de la blancheur comme enjeu du ‘développement’ international.

Pour Utt & Tochluk (2016), les personnes blanches antiracistes doivent rejeter le « contrat racial » de manière délibérée et consciente. Ce « choix critique » implique une résistance à l’ignorance épistémique de la race et l’amnésie coloniale, et demande l’engagement critique dans les luttes contre la suprématie blanche (ibid.). Pour ce faire, l’accroissement des connaissances raciales et l’étude des vérités par rapport aux systèmes d’oppressions raciaux sont des actes qui vont à l’encontre de l’ignorance prescrite par le contrat racial et par l’hégémonie occidentale blanche, et donc qui dérangent la capacité de maintenir le contrat racial ainsi qu’un multiculturalisme néolibéral (ibid.). Yancy (2017) invite un investissement dans les études de la blancheur afin que celle-ci puisse prendre conscience de ses propres biais et de la reproduction de son narratif de

domination qui passe par l'exploitation, la ségrégation raciale, les injustices raciales et surtout, par sa capacité à demeurer plus ou moins incontesté là où son pouvoir est disproportionnellement accaparé. Tant que le pouvoir de la blancheur n'est pas questionné, exposé et compris par ceux qui la perpétue, la blancheur peut continuer d'exploiter et de ségréger, d'où l'importance de développer les études de la blancheur (Yancy, 2017).

Enfin, Yancy utilise le concept de dé-coudre pour illustrer le processus de questionnement de la blancheur, soit une conscience des multiples formes de violences de la blancheur, tout en restant avec le poids de ces compréhensions (2017, p. 13). Or, le concept de dé-coudre n'est pas suffisant: comme l'activiste Rachel Cargle a résumé une formule pour l'engagement antiraciste blanc lors d'une conférence "Race 101" : « Voici comment vous pouvez vous engager : la connaissance plus l'empathie plus l'action. Si tu enlèves une composante, tu ne fais que performer » (Meltzer, 2019). Cette thèse cherche à s'inscrire également dans ces appels, puisqu'elle s'engage à illuminer les systèmes d'oppressions et d'hégémonie, à offrir une alternative au 'multiculturalisme' et à explorer une piste d'action antiraciste à partir de la positionnalité d'une personne blanche : celle d'exposer, de tenter de limiter ma participation à, et de compliquer les reproductions de la suprématie d'un l'occident blanc.

Chapitre 4 - Méthodologie

Ce chapitre détaille l'autoethnographie comme une méthodologie qualitative critique. Mon cadre méthodologique observe une étude de cas de 'développement' en utilisant un « regard inversé » afin de nous dé-familiariser avec les paradigmes du développement. Mes outils pour collecter les données qualitatives sont : 1) un journal de notes de terrain auto-ethnographique; 2) une auto-ethnographie dansée et 3) les enseignements dispensés par Zab Maboungou.

Cadre méthodologique: le regard inversé

Rendue devise de l'anthropologie, le poète Novalis (18e siècle) écrivait : « il faut rendre ce qui est familier étrange, et ce qui est étrange familier ». Cette devise décrit la perspective d'observation externe facilitée par l'anthropologie : en ayant des yeux d'un étranger, la distance que nous avons permet d'observer des choses du quotidien qui peuvent passer inaperçues pour ceux qui sont immergés dans une culture. Les yeux étrangers sont confrontés épistémologiquement et ontologiquement : ils sont sceptiques, posent des questions pour comprendre le fonctionnement non dit et non écrit de la communauté, ne tiennent rien pour acquis, et sont confrontés aux manifestations diverses de la socialisation et l'acculturation qui prennent place dans une autre communauté que la leur. Cette distance permet d'observer et contester avec curiosité les systèmes de logique qui structurent la vie quotidienne (que ce soit une culture, ou la discipline même de l'anthropologie), ou de voir le monde d'une perspective inconnue. Dans l'exemple qui suit, Rosaldo (1989, p.47) décrit un déjeuner d'une famille américaine avec l'intention de s'en dé-familiariser :

« Every morning the reigning patriarch, as if just in from the hunt, shouts from the kitchen, ”How many people would like a poached egg? “Women and children take turns saying yes or no. (...) Throughout the course of the meal, the women and children, including the designated toast maker, perform the obligatory ritual praise song, saying, “These sure are great eggs Dad.” »

D’une part, cette description démontre le changement de perspective employé par l’auteur en empruntant une distance étrangère d’un événement autrement banal. D’une autre part, Rosaldo réussit à critiquer la production de connaissances exotifiantes empruntée par l’anthropologie. Lorsqu’on tourne le regard anthropologique vers nous-mêmes en conservant le même style d’analyse et d’écriture, les problématiques de la lunette académique, la catégorisation et la posture ‘d’expert’ sont mises en évidence. En d’autres mots, bien que Rosaldo décrit un déjeuner, l’auteur nous dé-familiarise avec le regard et le style anthropologique.

Mon cadre méthodologique est inspiré par les réflexions de Rosaldo à propos de la méthodologie de l’anthropologie et du postcolonialisme à propos du regard inversé (*‘reversed gaze’*) qui cherche à retourner le regard vers ceux qui l’ont disproportionnellement tourné vers l’Autre, un Autre exotifié. Plusieurs auteurs postcoloniaux ont soulevé une disproportion importante par rapport aux connaissances produites de manière interraciales et interethniques (Torngren et Ngeh, 2017). Dans le domaine de l’anthropologie, cette distorsion dans ‘qui’ crée des connaissances est frappante compte tenu du passé combiné entre l’anthropologie et le colonialisme, l’un facilitant les activités de l’autre. Torngren et Ngeh (2017) notent également que le regard en recherche a été majoritairement le ‘white gaze’. Dans son livre *Reversed Gaze: An African Ethnography of American Anthropology*, Ntarangwi (2010) structure proactivement sa recherche en prenant compte de ces problématiques. En choisissant l’anthropologie américaine comme sujet de recherche, Ntarangwi, Africain lui-même, vient à inverser la dynamique coloniale et exotifiante

de production de savoirs. En d'autres mots, l'auteur cherche à décentrer les connaissances occidentalocentrées et les épistémologies occidentales blanches en inversant le paradigme habituel de l'anthropologie. Ntarangwi demande: et si c'était les gens normalement étudiés, c.-à-d. pauvres, racialisés, genrés, qui écrivaient à propos des gens normalement en position de création des connaissances?

Mon cadre méthodologie s'insère dans la structure même de ma recherche : la distance 'étrangère' est créée par une inversion de regard, puisque le Sud est rarement considéré comme agent de développement, et le Nord est rarement considéré comme récipiendaire du développement. Ma question de recherche intègre donc la transformation des relations de pouvoirs en étudiant le 'développement' d'une société occidentale. En tant qu'étudiante en développement international, j'ai moi-même été socialisée dans la rhétorique d'experte en développement. Plutôt que de me positionner comme 'experte' du développement d'une communauté à l'international, je débute avec ma positionnalité afin de retourner le regard académique vers moi-même.

Lieu de recherche : [Studio de danse Nyata Nyata/Zab Maboungou](#)

Ma recherche est une étude de cas examinant le studio de danse contemporaine héritière des sources africaines Nyata Nyata dirigé et fondé par Zab Maboungou. J'ai sélectionné l'étude de cas afin d'examiner en profondeur un cas spécifique concret plutôt que de produire des généralisations. Depuis plus de 30 ans, Nyata Nyata produit des œuvres chorégraphiques, offre une formation rigoureuse pratique et théorique aux danseurs, hors des cadres institutionnels traditionnels, tout en contribuant activement au renouvellement des politiques artistiques en vigueur. Le programme professionnel en danse existe depuis 2003 suite à de longues batailles institutionnelles quant'aux

inégalités de soutien au développement artistique de formes non occidentales (Maboungou, discussion en classe, 2022).

Sur leur site web, Nyata Nyata décrit sa mission: « présenter une danse qui montre et interroge, fait vibrer le silence et fait parler les rythmes puisés à même la musique des corps pour réhabiliter l'intime et la force des êtres » (site web de Nyata Nyata, 2018). Maboungou y enseigne le principe du LOKÉTO, le LO se référant aux pieds, le KÉ comme étant les genoux, et le TO comme étant les hanches. Ce principe se base sur les niveaux du corps par rapport au sol ainsi que les rapports somatiques, les axes, les alignements et les centres, ainsi que les transferts d'énergie et de poids au sein même de l'expérience vécue par le corps en mouvement. Il s'agit donc d'un enseignement qui prend en compte la structure du corps, soit « des rapports des parties du corps entre elles, en regard à une science des rythmes » (Maboungou, 2022). Bien qu'inscrit dans un contexte d'apprentissage de danse contemporaine héritière des sources africaines, Maboungou insiste que le LOKÉTO traduit dans son ensemble la marche humaine: « le LOKÉTO existe dans toutes les danses du monde parce que c'est un principe qui est propre au corps humain.» (ibid.).

Positionnalité

Les liens entre ma recherche, les questions de coexistence sociétale et les questions de la capacité à voir l'Autre dans ses singularités propres me travaillent sous plusieurs formes depuis une dizaine d'années. Ces liens émergent de mes expériences dans des communautés intentionnelles pluriculturelles telles les United World Colleges et dans des collectifs queer artistiques activistes à Montréal. Ce sont des expériences qui m'ont marqué par nos tentatives très concrètes de vivre-ensemble et par nos tentatives de création de lieux et modes de vie alternatifs – plutôt que de laisser les livres réimaginer des utopies de nos sociétés, ces expériences demeurent une pratique appliquée

et vécue des utopies, tout en cherchant à intégrer et familiariser les membres avec les valeurs et pratiques de ces utopies. Ces expériences se démarquent par les efforts de démocratie directe, de relations authentiques et vulnérables, les pratiques de communications non-violence et de consensus, la gestion des conflits au quotidien, les services à la communauté élargie, et enfin les pratiques de justice réparatrice. Vivre dans des lieux politiques, intentionnels, collectifs et pluriculturels demande une sérieuse prise de conscience sociale, une remise en question profonde et constante de nos propres biais, et une capacité d'apercevoir d'où est-ce-que les 'Autres' arrivent, c-à-d. d'où est-ce-que les perspectives des 'Autres' émergent. Ainsi, les analyses apportées dans cette thèse découlent en partie des réflexions que j'ai entretenues, débattues et échangées depuis près de dix ans.

Je trace ma propre expérience et immersion d'un point de vue d'une étudiante franco-québécoise blanche et queer à la maîtrise en développement international et étudiante en danse dont les styles étaient de style occidental (ballet; contemporain occidental; 'somatique'). Mes analyses sont également informées par des études au baccalauréat en philosophie et en anthropologie, ainsi que ma participation en 2019-2020 au programme de stages internationaux pour les jeunes (PSIJ) offert par le gouvernement du Canada. Ma formation en anthropologie continue de se manifester dans l'intérêt que je porte à l'analyse de données extérieures à l'université et surtout, aux données du quotidien. Ma formation en philosophie se manifeste par mon intérêt aux questions d'épistémologie, de métaphysique, et d'ontologie. La philosophie et l'anthropologie sont deux disciplines concernées par qu'est-ce qui compose un humain. La philosophie a cherché ces réponses dans la pensée, alors que l'anthropologie a cherché ces réponses en observant les différentes manifestations de l'humanité au travers du monde. Ces deux disciplines partagent

également un intérêt à comprendre les visions du Monde (*worldview*), soit les perspectives et les prémisses qui construisent un rapport avec le Monde.

Mon engagement au studio Nyata Nyata/Zab Maboungou a commencé en septembre 2021 sous forme de cours de danse à raison de quatre fois par semaine, pour une moyenne d'heures de 10h par semaine. Bien que mon intérêt pour Nyata Nyata ne fût pas initialement académique, mais plutôt à vocation artistique, le temps passé à danser au studio durant mes études à la maîtrise en développement international a créé une intersection dans laquelle j'ai commencé à voir les liens et de dialogues entre les deux disciplines. J'ai également vu en quoi et comment des théories étudiées académiquement pouvaient prendre une forme appliquée dans un contexte régional plutôt qu'international, celui de mon quotidien montréalais : ma présence tant que personne blanche dans un studio de danses afrodescendantes. Bien évidemment, le fait que je sois capable d'accéder à un espace comme Nyata Nyata évoque déjà des rapports de pouvoirs et des structures sociales inégalitaires: le Québec est dans le Nord global à cause d'une histoire coloniale et génocidaire; le Québec aujourd'hui accueille l'immigration de la « francophonie » à cause d'une histoire coloniale et génocidaire; en tant que personne blanche, j'ai accès à un espace où des savoirs afrodescendants sont dispensés, alors que l'accès des personnes racisées aux espaces de savoirs 'universels' est toujours conditionnel et sur une base de « bon invité ». Malgré cela et malgré les enjeux d'appropriation culturelle qui pourraient être soulevés, il m'apparaissait simultanément irresponsable de choisir de ne pas apprendre des savoirs des 'Autres' : c'est une réponse facile et privilégiée qui évite de se mouiller les pieds avec les questions de relations éthiques intercommunautaires et les responsabilités d'une personne blanche vis-à-vis les enjeux de 'vivre ensemble'. Ma présence au studio m'apparaissait comme manifestant une potentialité d'engager des relations humaines et des pratiques de danses qui proviennent d'autres communautés sans

dépolitiser les luttes socioculturelles attachées à celles-ci ni effacer les rapports de pouvoirs – mais plutôt et au contraire, en prenant les responsabilités sociopolitiques rattachées à ces danses et les contextes contemporains dans lesquels elles continuent à vivre. C’est en ce sens que je me suis inscrite dans un programme foncièrement engagé dans une pratique décoloniale de l’enseignement et de la transmission.

J’opère cette recherche depuis une intersection similaire : je suis toujours étudiante à la maîtrise en développement, et je suis simultanément étudiante à temps partiel dans le programme d’entraînement et de formation artistique et professionnelle en danse (PEFAPDA) à Nyata Nyata à raison de 13h par semaine. Ainsi j’occupe la location d’étudiante-chercheuse-danseuse.

Collecte des données

Cette recherche collecte les données sur le terrain directement via des outils inspirés de la recherche ethnographique. J’utilise :

- 1) le journal autoethnographique de notes de terrain en étant moi-même participante au studio Nyata Nyata
- 2) une autoethnographie dansée localisée dans ma positionnalité comme chercheuse-danseuse d’origine franco-qubécoise blanche.
- 3) Enseignements de Zab Mabougou en cours de danse et les séminaires théoriques dans le cadre du PEFAPDA

Ces outils entendent cibler différents modes d’expérimenter le monde, soit ici par la réflexion traditionnelle sous forme de journal autoethnographique et sous l’expérience telle ressentie par la danse.

- 1) Journal de terrain autoethnographique

Pour Potter (2015), l'autoethnographie est un choix de méthodologie « évident lorsqu'on tente de théoriser à propos de notre propre identité, la position sociale qui la décrit, et la violence structurelle qui l'opérationnalise » (p.1435). L'autoethnographie est « un genre d'écriture et de recherche qui démontre les multiples couches de conscience, qui connecte le personnel au culturel » (Ellis et Bochner, 2000, p.739). Il s'agit donc d'une méthode pour lier les événements se déroulant dans la vie avec les théories davantage académiques afin de composer une analyse de ces événements vécus. En contexte multiculturel de travail, l'autoethnographie est particulièrement qualifiée puisque la chercheuse est à même de puiser dans la relation qu'elle entretient avec le monde, avec les Autres (Chang, 2008, p.52). La réflexion perpétuelle sur ces relations est au cœur de la construction d'une solidarité et d'une coalition à travers cultures (ibid., 1435).

Les critiques principales de cette méthodologie sont les suivantes : (1) la recherche sur soi est narcissique et (2) manque de rigueur (Krissek, 2003). En réponse à ces critiques, il faut d'abord considérer que la recherche est toujours filtrée et négociée par l'expérience de la chercheuse, et donc, qu'implicitement ou non, cette expérience est intégrée dans la question de recherche, l'obtention des résultats et l'analyse des résultats. Plutôt, la rigueur d'une recherche est présente lorsque la réflexion est constante quant' à l'impact des biais, des influences et des limitations de la chercheuse sur les résultats. L'intérêt d'une autoethnographie n'est pas de se focaliser sur soi comme sujet isolé, mais plutôt de considérer en quoi l'expérience personnelle de la chercheuse est inscrite dans des contextes et des problématiques socioculturels, ou en quoi cette expérience est un reflet du monde immédiat de la chercheuse. Il s'agit également d'une critique appliquée quant'à la dissociation entre le monde académique/théorique et la 'vraie' vie telle que vécue dans sa banalité du quotidien. Bochner (2017) soulève également la division entre le 'soi académique' et

le 'soi du quotidien', ou encore la division des mondes dans lesquels nous naviguons : un monde scientifique académique et objectif, divisé du monde quotidien émotif, subjectif et foncièrement phénoménologique.

L'anthropologie s'intéresse en grande partie à étudier les Autres dans leur quotidien : pour Gergen et Gergen (2002) toute ethnographie est une *relation*, celle qui existe entre la chercheuse et la communauté de recherche (p.12). Dans un effort de changer les dynamiques de pouvoir derrière la production des connaissances, je maintiens qu'il est important de retourner le regard scientifique ethnographique vers soi afin de produire des connaissances sur ceux et celles qui normalement dirigent ce regard ethnographique vers l'extérieur. En s'étudiant, la chercheuse demande : d'où est-ce que JE pars en relation aux Autres? Quelle est MA relation avec le Monde? C'est-à-dire : il est impossible d'entrer en relation sans avoir investigué d'où et de qui commence cette relation, la soi. Ensuite, le relationnel reflète notre conception du Monde et notre capacité de proximité avec le Monde, d'où les variantes quant'à la responsabilité de l'individu envers le collectif. Intéressement, ces questions de relations et de position de départ sont exactement celles posées par l'étude de la danse avec Maboungou : notre posture est un état physique et mental de relationalité que nous établissons avec le Monde. Dans les mots de Maboungou: « If culture is how we live, dance is how we *should* live. (...) Posture is about ethics. How do you carry your body and present yourself? You are responsible for the way you *carry* yourself. » (2022, Decolonizing Dance Pedagogy conference).

Concrètement, l'autoethnographie est une tentative d'adresser la distance et déhiérarchiser la relation entre chercheuses/recherchés traditionnellement exploitative et objectifiante – il s'agit d'imaginer de nouvelles formes de représentations et de production des connaissances qui reconnaissent la multiplicité de relations qui permettent à une recherche de voir le jour, et la

multiplicité des expériences qui forment ces relations (Gergen et Gergen, 2002, p.31). Similairement, Shakthi (2020) soulève qu'une autoethnographie critique peut être considérée comme 'décoloniale' lorsqu'elle cherche à déstabiliser la colonialité de l'académie et les 'politiques de représentations' qui facilitent la représentation de l'Autre au sein de pratiques rhétoriques académiques (ibid.,p.3).

Enfin, l'autoethnographie marque une rupture avec les conventions des sciences sociales. Dans *Ethnographic Representation as Relationship*, Gergen and Gergen (2002) écrivent:

« Autoethnography represents a significant expansion in both ethnographic form and relational potential. In using oneself as an ethnographic exemplar, the researcher is freed from the traditional conventions of writing. One's unique voicing-complete with colloquialisms, reverberations from multiple relationships, and emotional expressiveness - is honored » (p.14).

Les auteurs notent également l'opportunité d'expérimenter avec d'autres moyens d'expression des connaissances tels la « polyvocalité, la poésie, un pastiche, la performance » (ibid.,).

2) Autoethnographie dansée

L'autoethnographie dansée est un outil découlant de la méthodologie utilisée par les ethnographes-danseurs. Une partie de la collection et de l'analyse des données passe par la corporalisation de connaissances culturelles et l'apprentissage expérimental. Naturellement, cette méthodologie implique l'autoethnographie comme ce qui est vécu par le mouvement ne peut être que ressenti par mon propre corps. Bien que la corporalisation soit un outil de recherche assez marginal dans les sciences sociales, ce choix est posé suite à trois constats: 1) nécessaire afin d'accéder à des données qui sont en partie des données transmises par le mouvement; 2) reflète logiquement mon argument

quant'à l'importance de la justice épistémique, soit une reconnaissance des multiples façons par lesquelles les connaissances sont créées et transmises 3) reflète logiquement mon argument selon lequel une des contributions postcoloniales de l'enseignement de la danse se trouve dans la déhiérarchisation de la division entre corps et esprit.

Selon Fintestone-Praeg (2011), la « pratique-en-tant-que-recherche » (*Practice-as-research*) est une méthodologie qui conçoit la pratique de la performance comme un site et un outil de recherche. Ceci implique que la performance est comprise comme une épistémologie – soit une source de production de la connaissance et une façon de connaître (ibid., p.25). Comme la danse offre la perspective corporelle, contrastant avec un bagage autrement cognitif au sein de l'académie, elle a la possibilité de compliquer les arguments et analyses effectuées (ibid., 96). Dans son livre *The Archive and the Repertoire: Performing Memory in the Americas*, Taylor soutient que la performance corporalisée a fonctionné historiquement comme un système qui accumule, archive et transmet les connaissances (2003,16). Ainsi la performance est fondamentale dans l'évolution de la mémoire sociale et l'identité culturelle d'une communauté. Les implications de ceci sont qu'il est possible d'étudier le répertoire corporel en tant que mémoire culturelle, plutôt que les documents écrits.

Les ethnographes-danseurs suggèrent que lorsque nous sommes engagés dans le mouvement, nos corps enregistrent des sensibilités culturelles et ont accès à des types précis de sensations recherchées à être cultivées (Banks 2011, Dunham 1947, Hanna 1989, Kealiinohomoku 1973, 1983). Ces ethnographes-danseurs considèrent que la danse dépend de l'intégration de questions intellectuelles et émotionnelles afin de comprendre les chemins inconnus au travers desquels la danse peut nous transporter. Daniels (2005) suggère que la danse incorpore des connaissances physiques, cognitives, émotionnelles et spirituelles. La danse demande une transformation

spirituelle et émotionnelle du danseur: ce sont donc des connaissances vécues qui nous sont révélées en faisant et ressentant - d'où l'importance d'avoir la capacité d'échanger entre la position d'une danseuse et d'une chercheuse/ethnographe. La combinaison de ces deux perspectives est une méthode valable pour trianguler les données (Dunham, 1947; Banks, 2011).

3) Enseignements de Zab Mabougou

Enfin, les enseignements de Zab Mabougou partagés en cours de danse et en séminaire théorique seront étudiés.

Il faut bien sûr noter les limites de la méthodologie adoptée pour cette recherche. Les limitations de ces outils qualitatifs se résument à: 1) mes biais en tant que chercheuse réfléchissant à propos de ma propre expérience, invoquant entre autres l'impossibilité d'une distance 'objective'; 2) à ma position de 'insider-outsider', soit une position de personne blanche au sein d'une communauté de danseurs majoritairement afrodescendants; 3) mes référents culturels et empiriques qui filtrent ce à quoi je porte attention et ce j'en déduis au niveau de mon analyse; et 4) la quantité limitée de connaissances, réflexions et de compréhension que j'ai pu acquérir au fil de mon engagement au studio.

Les données ont été analysées de manière thématique. Mes notes autoethnographiques ont été révisées afin d'extraire par codage les concepts clés et les arguments expliqués dans cette thèse.

Refus ethnographique

Dût à la nature des informations et des savoirs partagés à Nyata Nyata, je me garde responsable éthiquement comme chercheuse de déterminer ce qui appartient à l'académie et au savoir 'public', ou non. Ce choix pratiqué par certains académiciens et académiciennes se nomme le 'refus ethnographique'. J'écrivais dans mes réflexions :

« Comme académicienne, je refuse d'appartenir au domaine de l'exposition complètement crue et nue du savoir. Dans le contexte de mes investigations présentes, je ne répondrai pas aux critères rationalistes et empiriques de vouloir tout connaître, tout voir, tout expliquer, tout comprendre, et ce, de manière névrotique.

Il y a des choses qui ne sont pas faites pour être comprises, des savoirs pas faits pour être complétés. Il y a des choses pas faites pour être écrites, divulguées, et divulguées surtout dans l'académie. Il y a des choses qui, par la manière dont elles sont transmises et manifestées dans le monde, par la manière qu'on peut les rencontrer, ne sont pas faites pour être traduites en mots pour être aplaties sur papier, et ce même lorsque c'est convié de manière poétique. Alors là, certains pensent faire honneur à leur nature en gardant un certain poétisme. Ce n'est pas un honneur en fait! C'est de bafouer la nature mystique de ces choses (...) quand on comprend suffisamment pourquoi celles-ci se manifestent de manières physiques et de manières non écrites, et pourquoi qu'elles se transmettent comme cela (...) quand on comprend suffisamment alors on n'a pas envie de bafouer cette nature. On veut honorer les formes et les rythmes par lesquels les choses sont transmises et intégrées » (2023).

Résultats et Analyse

Chapitre 5- Justice épistémologique

Ce chapitre explore en quoi une action anticoloniale sur le plan épistémique entant que personne blanche est de reconnaître la violence épistémique de l'universalisme occidental toujours présent aujourd'hui et travailler à déloger cette violence en confrontant les structures perpétuant cet occidentalocentrisme : une manière de le faire est de s'engager de manière sérieuse et humble dans la restitution de la pluralité épistémologique. Ce chapitre s'intéresse à (1) la colonialité de l'épistémologie et (2) en quoi la danse est un système épistémologique, pour ensuite montrer (3) qu'une lutte épistémologique est la reconnaissance de la danse comme système épistémologique, incluant des (4) savoirs incarnés et (5) un mode de transmission et stockage des connaissances qui est également incarné.

J'écrivais dans mes réflexions :

« S'engager dans l'apprentissage de la danse contemporaine héritière des sources africaines de manière sérieuse est beaucoup plus qu'un 'dialogue interculturel', c'est un acte inscrit dans un processus de restitution de la pluralité des savoirs et redressement épistémologique. Dans notre société où on prétend une égalité entre cultures, la reconnaissance plurielle des savoirs est masquée par l'universalisme occidental qui est protégé par les institutions, incluant celles académiques.

Vouloir apprendre sérieusement d'une épistémologie du Sud, c'est de reconnaître d'abord son invisibilisation historique et contemporaine. Vouloir apprendre sérieusement d'une épistémologie du Sud, c'est prendre de plus en plus conscience

du degré d'occidentocentrisme des autres espaces éducationnels que j'ai pu fréquenter, et des espaces 'par défaut' par lesquels nous sommes dirigés structurellement dans notre parcours éducationnel 'typique' – et donc des moyens institutionnels, formels et informels par lesquels l'occidentocentrisme est protégé, invisibilisé et reproduit, et ce simplement par le cheminement typique proposé et soutenu par notre société. Vouloir apprendre sérieusement d'une épistémologie du Sud, c'est un choix d'action pour donner suite à cette prise de conscience cherchant à déloger l'internalisation de l'universel Occidental tel qu'il m'a été conditionné.

L'universalisme occidental est une illusion dans laquelle le monde blanc vit et continue d'être acclamé comme beau et valide : le problème se situe toujours dans cette hiérarchisation des cultures et la co-optation dans le mythe de l'universalisme et de la blancheur. Le dogme universaliste doit être exposé et défait : c'est un travail dans lequel le monde blanc se doit de se responsabiliser. Invoquer ce travail comme étant celui des gens du Sud est une autre forme d'oppression : nous avons la responsabilité de nous éduquer et prendre conscience de la perversion du dogme universaliste. » (2022)

Violence épistémique et justice épistémologique

La violence épistémique discipline, efface, dégrade les épistémologies des peuples colonisés (Spivak, 1994, 80-84). L'épistémologie occidentale a été imposée par la colonisation, et s'est autoproclamée comme étant plus moderne, civilisée, plus avancée et donc plus valable, instaurant simultanément une hiérarchie entre les épistémologies des colonisés et celle des colonisateurs. Ndlovu-Gatsheni (2013) soutient aussi que la colonialité est maintenue par le poids donné à

l'ontologie et l'épistémologie occidentale alors que le continent africain s'est fait dénier le poids de ses ontologies et épistémologies, résultant en un « épistémicide » (11; Mignolo, 2017). Ici, le lien entre ontologie et épistémologie est soulevé de manière causale c.-à-d. l'ontologie donne lieu à l'épistémologie. Cette manifestation de la colonialité est maintenue de manière systémique et se manifeste dans toutes les sphères de la vie, incluant les institutions éducatives. En bref, l'universalisme occidental est hégémonique et violent : il cherche à reproduire le système de pensée occidentale, à uniformiser les identités, à placer l'occidental au centre et le présenter comme neutre, et enfin à relocaliser le « reste » en périphérie (Mbembe, 2004; Heleta 2016; Mignolo, 2017; De Sousa Santos, 2014, 2018).

Le concept de 'justice épistémologique' est clé pour adresser la violence épistémique de la colonisation (De Sousa Santos, 2014, 2018). Ce concept est basé dans les CRT, soit les « critical race theories », qui soutiennent les luttes au niveau épistémique pour dé-center l'occident et décoloniser les connaissances tout en interrogeant l'hégémonie des perspectives (wa Thiong'o, 1993; Banks, 2010; Medina, 2011; Gonye et Moyo, 2018). Dans ses écrits, Césaire inscrit la justice épistémologique comme un projet décolonial : la « décolonisation est une question de conscience et un rejet de valeurs, normes, coutumes, et visions du monde imposées par les colonisateurs » (2000, 89). Pour ce faire, il faut d'abord un regard critique sur les histoires des systèmes oppressifs et leur travail violent d'invisibilisation et de domination, soit les systèmes de la race, le colonialisme, la suprématie blanche, le patriarcat, et le capitalisme. En second lieu, la justice épistémique travaille à restituer les épistémologies marginalisées et à déconstruire la colonialité telle que manifestée au sein des systèmes de connaissances et leur hiérarchisation (Sousa Santos & Meneses, 2019; Banks, 2010; Rizvi, 2022; Heleta, 2016). De Sousa Santos (2014; 2018) avance que la justice épistémique ou la « justice cognitive » est clé à la justice sociale, sans quoi le manque

de reconnaissance de la pluralité de systèmes de connaissances perpétue l'inégalité des pouvoirs épistémiques et la violence de la domination qu'ont subi les épistémologies du Sud. Pour lui, la connaissance scientifique doit s'inscrire dans une écologie de systèmes de connaissances, au sein de laquelle tous les systèmes de connaissances co-existent également (ibid.). L'écologie implique la partialité et la capacité à atteindre des connaissances limitées au sein de chaque système (ibid.). Ainsi, rejeter l'épistémologie occidentale comme universelle permet de reconnaître en quoi les systèmes et modes de production de connaissances sont tous basés dans une culture et reflètent une vision du monde distincte (De Sousa Santos, 2013; Welch, 2019).

La danse est une épistémologie

Après plusieurs mois à Nyata Nyata, j'ai commencé à réaliser en quoi la danse est beaucoup plus qu'une discipline artistique, un moyen de 'divertissement', ou une structure sociale. La danse – soit le savoir incarné – est un système épistémologique en soi : la danse est un mode de production, stockage et transmission des connaissances. Amadou Hampaté-Bâ rapporte les paroles de son maître spirituel Tierno Bokar (1875-1939) : « L'écriture est une chose et le savoir en est une autre. L'écriture est la photographie du savoir, mais elle n'est pas le savoir elle-même. Le savoir est une lumière qui est en l'homme. Il est l'héritage que tous les ancêtres ont pu connaître et qu'ils nous ont transmis en germe tout comme le baobab est contenu en puissance dans sa graine » (tel que dispensé en classe par Maboungou, 2022). Si les sociétés occidentales ont fait de l'écriture leur système épistémologique premier, valorisant et institutionnalisant ainsi les connaissances sauvegardées par l'écriture, les sociétés africaines ont elles faits de l'oralité le mode épistémique de premier ordre (Maboungou, 2022). La danse met en jeu en quelque sorte l'oralité telle que pratiquée par le corps, ou dans les mots de Maboungou : « c'est l'oralité incarnée » (ibid.,). Cette

réalisation fut majeure : je n'avais jamais conçu la danse comme un système épistémologique ni avait étudié les savoirs qui y sont stockés avec cette compréhension.

La danse représente une des formes les plus raffinées de la connaissance corporalisée et fonde sa façon d'interagir avec le Monde par l'expérience de la proprioception et par la kinesthésique (De Sousa Santos, 2018, 93; Sheets-Johnstone, 2011). Banks (2010) montre que la danse est un système épistémologique complet: elle soutient que la danse est une corporalisation des connaissances et modes de vie, du bagage culturel, des personnalités des danses et musiques telles que contextualisées et géolocalisées, des modes de vie, de la présence de l'esprit et de la spiritualité du danseur, ainsi qu'un reflet de l'importance placée sur la connaissance acquise par l'expérience (en contraste avec une éducation institutionnalisée 'formelle'). Similairement, Demerson (2020) soutient que le corps est central dans les épistémologies africaines. Dans *Dooplé, Loi éternelle de la danse africaine* le chorégraphe et penseur ivoirien Alphonse Tiérou écrit : « avec plus de force que le geste, plus d'éloquence que la parole, plus de richesse que l'écriture, parce qu'elle exprime ce que l'être ressent au plus profond de lui-même, la danse est un langage complet qui se suffit à lui-même. Elle est l'expression de la vie et de ses émotions permanentes – joie, tristesse, espoir (...) » (p.21). Enfin, Albright note que « pour comprendre la corporalisation comme mode de connaissance... il faut être prêt à naviguer les eaux sombres de l'ambiguïté et les vents changeants de discours multiples » (traduction libre, 2019, p.27). Pour une communauté qui ne partage pas les codes non verbaux nécessaires ou qui ne possède pas l'intuition de la connaissance corporelle, il peut être difficile d'accéder ou même reconnaître les épistémologies qui sont inscrites et transmises par le médium de la danse.

Le corps comme mode de connaissance

En philosophie, la branche de l'épistémologie s'intéresse aux questions suivantes : comment est-il possible d'accéder à la vérité? Comment et quand est-ce qu'on peut connaître? Comment est-il possible de produire assurément des connaissances valides? Qu'est-ce que la « connaissance »?

La perspective cartésienne a particulièrement marqué l'occident et la culture de la « rationalité » scientifique : en déclarant « Je pense, donc je suis ». Descartes, un mathématicien à la base, a associé la connaissance valide avec le cognitif, alors que le corps et ses perceptions peuvent toujours être trompeurs. Pour Descartes, il faut se tourner vers l'intellect dissocié des sens afin de trouver ce qui est « vrai », d'où l'établissement de son principe de base, le *cogito* (7 :12-14, 62-63, 140). L'impact de la perspective cartésienne a été d'invoquer un dualisme entre le corps et l'esprit conduisant ainsi à une hiérarchie au sein de laquelle la connaissance est accédée par l'esprit alors que le corps peut mener à l'erreur – une hiérarchie reflétée aussi dans les modes de production des connaissances souvent évoquées par la division entre les connaissances 'objectives', 'observables' et 'répétables', et les connaissances soient dites 'perceptuelles' et 'subjectives'. Ou comme Santos (2018) écrit:

“ The epistemologies of the North have great difficulty in embracing the body in all its emotional and affective density, without turning it into one more object of study. They cannot conceive of the body as an ur-narrative, a somatic narrative that precedes and sustains the narratives of which the body speaks or writes. The fact that the latter narratives are the only ones that are epistemologically relevant is premised upon the concealment of the somatic narrative that grounds them. The body thus necessarily becomes an absent presence. (idem, p.88)”

Ainsi, pour apprécier la danse comme une épistémologie en soit, il faut donc absolument mettre en question la perspective cartésienne et adopter des perspectives philosophiques qui soutiennent la validité des informations reçues par le médium du corps. Par exemple, en étudiant d'autres philosophies du corps, notamment asiatiques et africaines, Shusterman (2008) vient rejeter le dualisme en suggérant que la santé du corps est nécessaire pour une vie vertueuse, et que conséquemment, une vie vertueuse requiert une discipline du corps. Selon lui, nous vivons et pensons par nos corps, d'où l'importance de cultiver une conscience corporelle (ibid.). Le corps est une composante essentielle de notre expérience du monde, orchestrant nos identités, besoins, plaisirs et intérêts. Étudiant la même thématique, Merleau-Ponty (1962) argumente que le corps est précisément ce qui crée la perception. L'expérience du monde, avant d'être cognitive, est une expérience perçue par le corps. Pour Merleau-Ponty, l'art est la matérialisation du mouvement évoqué par le Monde à l'intérieur du corps d'une personne – soit une chaîne entre l'existence du Monde, réception du Monde par l'individu, mouvement interne (ex. : sensations; inspirations; émotions), et matérialisation ou transmutation de ce mouvement interne vers le Monde. En étudiant différentes philosophies africaines du corps (par exemple Akan par Kwame Gyekye, Ibo par Metuh, Bantu par Placide Tempels), Mbaegbu (2016) conclut que leur caractéristique commune est la conception selon laquelle la force vitale est ce qui constitue tout du Monde. La force vitale de l'esprit est différente de la force vitale du corps, mais puisqu'il s'agit dans les deux cas de variantes de force vitale, on parle alors d'une interaction et de transferts de la force vitale (ibid.). Ces transferts et diffusions entre corps et esprit sont possibles puisqu'ils existent tous dans l'énergie vitale, contrairement au raisonnement cartésien qui suggère une différenciation des substances du corps et de l'esprit (ibid.). Mbaegbu note qu'il existe évidemment des variations de

philosophies concernant la relation corps-esprit en Afrique, mais que celles-ci se regroupent toutes sous le même principe expliqué ci-dessus.

À Nyata Nyata, Maboungou enseigne la danse comme un entraînement dirigé à « l'intelligence du corps », sans oublier qu'on critique le dualisme considérant que le cognitif est corporel (2021). Le corps est un réceptacle d'apprentissages de connaissances, et de création de nouveaux savoirs (Maboungou, 2021). Par exemple, « l'intelligence du corps » est mise en évidence en suggérant aux danseurs de laisser au corps opérer sa propre recherche au sein de la mémoire du corps, de ne pas chercher à trop disséquer intellectuellement le mouvement, mais de le comprendre somatiquement (ibid., 2021). Plutôt, la technique du LO-KÉ-TO enseignée augmente la conscience de la circulation énergétique dans le corps et veille à la faire bouger avec le rythme au travers des niveaux du corps précisément, et ce, sans la laisser s'échapper « plus loin » ou « hors de soi » (ibid.). La précision de la circulation énergétique et du souffle est comprise comme importante pour le maintien de la santé: comme l'esprit est immatériel, il faut forcément passer par le corps matériel. La didactique au studio est compatible avec l'idée que c'est le corps, propre à chaque individu, qui est notre enseignant. Maboungou nous familiarise à se connecter au corps comme un mode pour entrer en contact avec ces connaissances : il est toujours possible de puiser les connaissances au sein de nous-mêmes ou en faire la 'découverte' corporellement. L'enseignante n'offre pas de réponses prémâchées, mais des pistes de réflexions ou de recherche incarnée par lesquelles les étudiants doivent chercher, essayer et réessayer – développant du même coup une autonomie et capacité critique susceptibles de nourrir une approche épistémologique.

En acceptant le corps comme outil de production et de préservation de connaissances, il est possible d'accéder aux épistémologies transmises par le mouvement : la danse est un accès au « savoir ordonné attaché aux rythmes communiqués par le tambour » (dans les notes de

Maboungou, 2022). Selon Maboungou : « le corps est plus riche puisqu'il a fait l'expérience du temps », soit le corps d'aujourd'hui est la résultante des milliers d'années d'évolution et ces informations sont stockées dans notre corps. Dans *La Danse Africaine ou l'intelligence du corps*, Zabila (1982) écrit : « Il n'a plus seulement l'intelligence de l'esprit, mais également celle du corps que le son du tam-tam a réveillé et qui lui donne accès à la spontanéité de ses mouvements comme à un nouveau langage dont il vient enfin de découvrir et comprendre la signification des mots » (p.15). Cette citation insiste sur la richesse des connaissances qui sont déjà présente dans le corps qui sont délivrées ou réveillées par les rythmes tambourinés : le corps est un organisme intelligent qui opère de manière autonome, mais qui doit être révélé à l'individu qui apprivoise l'intimité des rythmes et mouvements de son corps. Ainsi, le savoir du corps est constitué de ces milliers d'années d'accumulation, tandis que le savoir que nous pouvons accumuler dans notre esprit par l'éducation est excessivement limité par la longévité du temps d'une vie.

J'écrivais dans ma lettre de présentation de candidature pour le PEFAPDA :

« Le corps fait constamment des choses dont nous n'avons pas la pleine conscience et qui existent indépendamment de notre intellect : le corps crée d'autres humains de toutes pièces; le corps se régénère; le corps vieillit et meurt. Ces processus ne sont pas diabolisés, mais plutôt considérés normaux et intrinsèques à l'espèce humaine. Plutôt, ces exemples révèlent l'universalité du corps structuré par la nature de l'espèce humaine : c'est là que l'individu appartient à l'humanité par sa forme. Nos corps résultent de milliers de générations nous précédant, et de toute l'information stockée par l'espèce humaine dans sa corporalité. L'espèce humaine a également stocké rythmes et mouvements au sein de celle-

ci. Nyata Nyata me demande de laisser mon corps effectuer le travail qui y est déjà inscrit par mon appartenance à l'espèce humaine. Mon défi est de laisser consciemment tomber le contrôle de ma tête afin d'accéder à ce qui est stocké dans l'intelligence de mon corps : personne ne pense constamment à respirer ni à régénérer ses cellules (d'autant plus que c'est impossible)! Similairement, Nyata Nyata me fait voir les danses qui se manifestent en moi par ma relation avec l'humanité plutôt que par un contrôle individuel. Le corps a également la connaissance pour se joindre au momentum des danses manifestées par d'autres corps autour de nous, évoquant l'éventail large des possibilités d'Être par le mouvement. Beaucoup plus qu'une expérience individuelle, ces danses requièrent une unification avec les autres corps par le rythme et mouvements. (...) Par moments, j'ai vécu cette intelligence du corps avec la danse. Or, je peine à y rester longtemps. J'expérimente la peur et une dualité qui se combat au sein de moi, et qui éventuellement, me freine. J'ai un grand sentiment de vertige dans ces moments : je me sens au bord de toucher à quelque chose qui est plus grand que moi-même; sur lequel je n'ai pas le contrôle cérébral que je voudrais avoir; et que je ne pouvais pas anticiper l'existence d'où j'allais me rendre. Je pense que ma peur provient du fait que ces processus à la base normaux ont été vilipendés dans la culture judéo-chrétienne occidentale, et punis lorsque confronté à leurs manifestations. » (2022)

La danse est donc un projet de justice épistémologique : confronter la violence épistémologique

Entant qu'épistémologie elle-même, la danse est donc directement incluse dans le projet de justice épistémologique. De Sousa Santos (2018) suggère que les épistémologies du Sud représentent des

connaissances qui ont émergé par la résistance et les luttes anti-oppressives, et donc sont des connaissances incarnées concrètement dans des corps, que ce soient des corps individuels ou sociaux, puisque l'oppression s'attaque précisément à ces corps (ibid., 87). Selon lui, la force anti-hégémonique des épistémologies du Sud est tirée du « viscéral » et les luttes contre les systèmes d'exploitation (ibid.,91). Comme détaillé plus haut, la manière priorisée par l'occident de produire et transmettre des connaissances est par la vue, d'où une culture « écrite » et foncièrement scientifique – il faut 'voir' pour valider les connaissances. Or, les épistémologies qui sont dansées ne peuvent qu'être comprises en leur propre terme : soit par l'expérience pratique, une expérience qui certes s'extériorise à la vue, mais ultimement, représente un savoir 'senti'. Dans une entrevue sur sa pratique, le danseur Béninois Koffi Koko insiste sur le ressenti : « (...) you can receive the prayer in feeling. But if you don't receive the prayer, you still receive the image of the movement. My dance is not a physical dance that proves something with the body. My dance is to go inside something and develop it" (entrevue par Marlowe Moore, année inconnue, dispensé dans les notes de Maboungou, 2022).

Dans son ouvrage *Decolonizing the Mind* Thiong'o (1986) soutient aussi que l'incarnation corporelle est centrale aux épistémologies africaines, et donc que sa réappropriation est un acte décolonial : les études incarnées ont des implications décoloniales puisqu'elles s'intéressent à des épistémologies précoloniales.. Thiong'o souligne que les nations africaines ont placé l'importance sur la performance comme moyen de transmission de la connaissance, d'où l'importance de retrouver cette pratique corporelle. Demerson souligne que les danses afrodescendantes existent au sein d'un historique de résistances épistémiques transmises kinesthésiquement (2020). Similairement, Parkes (2007) note que les danses afrodescendantes ont un potentiel

« d'insurrection épistémique » puisqu'elles peuvent « résister l'interpellation et l'inscription au sein de représentations dominantes historiques » (p.383 dans Gonye et Moyo , 2018, 159).

Mcgrath et al. (2021) supportent que la danse génère des connaissances corporelles et que celles-ci aient été considérées comme étant moins valables que les connaissances scientifiques comme celles produites par les sciences sociales (Campbell, 2019). En contexte académique, cette méthode de production des connaissances est classifiée comme « expérimentale » ou comme « méthodologie basée dans les arts » ou encore « pratique comme recherche » et se trouve souvent dans les études à méthodologies mixtes (Mcgrath et al, 2021). La discréditation de la danse comme étant simplement du 'divertissement' indique le manque de reconnaissance de la pluralité épistémologique par les institutions académiques. Comme Maboungou le note : c'est le regard colonial, le white gaze, qui a catégorisé la danse comme telle (2022). Ce sont des manifestations d'une colonialité épistémique qui continue à hiérarchiser les modes de production des connaissances. L'autorité, la rationalité et la scientificité n'ont pas été qu'associées avec le positivisme; ils ont été associés aussi avec l'écriture. Plutôt qu'une bibliothèque qui stocke les écrits, le corps stocke les ressentis. Quand les connaissances ne sont que valorisées lorsqu'archivées plutôt qu'incarnées, quelles mémoires sociales provenant de quels peuples, et quels modes de production des connaissances sont effacés et invalidés ? Quelles sont les conséquences politiques de l'effacement de connaissances incarnées, donc éphémères, et qui ne peuvent pas être retrouvées dans des archives ?

Mignolo (2017) suggère une 'désobéissance épistémique' comme manière de briser les liens avec les systèmes de savoirs dominants et d'offrir de nouvelles bases aux échanges, soit des prémisses et arguments qui existent en dehors de la pensée occidentale (ibid.,p.46-50). Selon De Sousa Santos (2014), il est envisageable de perturber les outils et épistémologies qui soutiennent le

racisme seulement si nous sommes réceptifs à vivre de la « surprise et émerveillement » (ibid., p.11). Or, considérant la hiérarchie des savoirs qui est basée sur la destruction de savoirs associés aux ‘subalternes’ et donc, qui est basée sur le racisme, favoriser cette ouverture peut être difficile considérant les structures de pouvoirs qui sont protégées par cette hiérarchie, et les ‘dangers’ que représentent ces épistémologies qui ont été marginalisées (ibid.). Comme le racisme est aussi une problématique épistémique considérant que les institutions académiques reproduisent et ne valident majoritairement que les systèmes de connaissances occidentaux, la justice raciale au niveau épistémologique peuvent perturber la blanchité (Mignolo 2017; Rizvi, 2022).

J’écrivais dans mon journal de notes :

« La colonialité perdue au sein des savoirs : elle n’orchestre pas seulement QUI ou QUOI doit être étudié, mais aussi COMMENT ou dans QUEL FORMAT. En considérant sérieusement l’apprentissage de la danse contemporaine héritière des sources africaines comme un système épistémologique, je m’engage à apprendre de l’Autre, et surtout à apprendre selon le système épistémologique associé à ces savoirs, plutôt qu’un qui a été imposé par la colonisation. » (juillet 2022).

Concevoir la danse comme système épistémologique m’a confirmé qu’étudier la danse contemporaine héritière des sources africaines est un acte d’engagement de justice sociale, de justice épistémologique et une action anticoloniale. C’est-à-dire qu’il s’agit d’un engagement qui comprend d’abord en quoi les épistémologies ont été colonisées, violentées, et que notre société d’aujourd’hui poursuit « l’épistémicide », soit leur minorisation et marginalisation en présentant l’épistémologie de l’occident comme universelle (Ndlovu-Gatsheni, 2013, p.11). Pour survivre, les groupes marginalisés ont dû apprendre les manières, langages, institutions et codes de

l'occident et de suprématie blanche, alors que, pour les raisons de structures de pouvoirs inégalitaires, l'inverse n'existe pas. Sur le plan épistémique, le racisme incite les personnes blanches à continuer d'enforcer une hiérarchisation épistémologique et ignorer la pluralité épistémologique des 'Autres' – et donc enforcer la violence épistémique.

Conclusion

De la même manière qu'il est crucial pour les personnes blanches de s'exposer aux écrits d'auteurs et autrices racisé.es, et qu'il faut diversifier les curriculums universitaires pour représenter les savoirs, perspectives et voix qui ont été minorisées, je maintiens qu'il faut étudier la danse provenant de communautés racisées pour les mêmes raisons : prendre au sérieux la pluralité épistémologique, tant au niveau des savoirs eux-mêmes, mais aussi de le faire par le mode de transmission de ces connaissances – dans ce cas-ci, la danse . Afin d'offrir une véritable « justice épistémologique », ce travail anticolonial doit être effectué autant par les descendants des colonisés que les colonisateurs, puisque la violence épistémique a été rendue possible à cause d'historiques où le rapport à l'Autre a été fixé par le colonialisme. Ainsi, les descendants des colonisateurs sont responsables de s'engager dans la lutte contre la violence épistémique d'aujourd'hui puisqu'il s'agit d'une lutte contre une hiérarchisation et une hégémonie résultante de l'accapuration du pouvoir, centralité et de la légitimité par l'épistémologie occidentale et profitant autant les sociétés que les individus qui s'y conforment toujours aujourd'hui. Invoquer ce travail comme étant celui des gens du Sud est une autre forme d'oppression : nous avons la responsabilité de nous éduquer, déconstruire, et exposer la perversion du dogme universaliste.

Encore plus important : considérer l'étude de connaissances sous sa forme épistémique originale s'inscrit dans une trajectoire anticoloniale puisqu'on prend au sérieux des modes de production

des connaissances qui ont été effacés et remplacés par le monde de production des connaissances colonial : l'écriture. En autres mots, confronter la colonialité des savoirs demande plus que s'intéresser aux connaissances minorisées! Il faut aussi pratiquer les modes par lesquelles les connaissances sont produites et transmises puisque ces modes exercent également une influence sur les connaissances accédées. Le processus colonial s'est efforcé d'éradiquer la danse, une activité « sauvage », au profit d'un processus civilisationnel, par le biais d'institutions comme l'école dans lesquelles les corps sont sédentarisés et séparés de l'esprit (ibid.; Maboungou, 2022). Il est impossible de traduire de manière totalement fidèle, par le biais de l'écriture, les connaissances acquises par le mouvement dans l'écriture, ou vice-versa : la précision quant'aux connaissances partagées dépendent du choix le plus adéquat du système épistémique employé. La danse stocke les connaissances dans différentes parties du corps, alors que l'écriture s'adresse davantage au conceptuel. Il est tout à fait possible d'accéder à la danse ou au mouvement par écrit (tel que démontré par l'existence même de cette thèse), mais la majorité des connaissances ne peuvent simplement pas être divulguées puisqu'elles vivent dans le mouvement.

Chapitre 6 – Justice ontologique

Les danses sont développées à travers de systèmes ontologiques : elles sont des représentations physiques et des manifestations incarnées de ces systèmes ontologiques (Dunham, 1946). L'apprentissage de la danse contemporaine héritière des sources africaines m'apparaît comme faisant partie de la déconstruction de la colonialité ontologique puisqu'elle engage fondamentalement dans un processus de réhumanisation : reconnaître l'humanité de l'Autre invoque la reconnaissance de son expérience comme Être, une expérience qui, bien soit différente, et qui ne sera jamais totalement comprise par le soi, demeure vue et respectée comme fondamentalement légitime et humaine, et ce, telle qu'elle est. Cela fait partie d'un engagement dans le projet de justice ontologique, soit un projet visant à reconnaître sociopolitiquement la pluralité des modes 'd'Être', les sens des multiples 'existences' de l'humain, et les natures du 'réel' ou des mondes qui nous entourent – tout cela hors d'une matrice occidentalocentrée. En tant que personne blanche, étudier la danse contemporaine héritière des sources africaines est un moyen *d'établir et cultiver une relation au niveau ontologique, spécifiquement par le médium du vécu du corps*, avec une communauté qui pratique ou s'identifie à cette danse.

Pour supporter cet argument, ce chapitre commencera par établir l'importance de la relation entre le corps, le ressenti et la perspective ontologique; pour ensuite montrer comment « l'écoute radicale de l'Autre » est un moyen d'établir une relation avec, bien que différente et jamais comprise, l'expérience du Monde d'un Autre.

Le corps et l'incarnation pour rencontrer les ontologies

En philosophie, la branche de l'ontologie s'intéresse aux questions suivantes : quelles sont les logiques qui organisent notre Monde? Comment le monde et/ou l'humain est-il fait? Quels sont

les liens entre l'humain et le Monde? Qu'est-ce qui est du domaine du sacré? Quelle est la nature de l'existence? Parmi d'autres manières d'accéder la connaissance, le corps se propose comme intermédiaire afin d'accéder aux réponses aux questions ontologiques. Parviainen (2003) maintient que la danse permet de rencontrer les perspectives ontologiques dans le mouvement, les sensations, les textures, les formes et les transmettre à d'autres par les mêmes médiums (ibid., p.13). L'anthropologue Mauss (1934) remarque que les mouvements du corps sont des habitudes sociales et donc que ces mouvements sont spécifiques à une communauté, différents, et sont transmis par l'acculturation – il nomme ces mouvements 'habitus'. Ce sont donc des connaissances non discursives, des textures telles que ressenties dans la vie d'une communauté, une forme de mémoire historique vivante, qui incluent les pratiques corporelles quotidiennes, les capacités et techniques spécifiques qui se doivent d'être maîtrisées et enregistrées dans le corps. En étudiant les théories des connaissances incarnées, Taylor (2003) soulève que les expressions enregistrées dans le corps contiennent et transmettent la vision du monde d'une communauté socioculturelle et le savoir 'social' via des comportements répétés et incorporés (p.17, dans Davis, 2019). Selon le sociologue français Bourdieu (1990), les pratiques corporelles ainsi que par les compétences, les codes et connaissances incarnées font partie d'un casse-tête qui compose l'identité, comme ces pratiques sont des manifestations découlant de différentes communautés culturelles. Elles illustrent une certaine différenciation entre communautés, mais viennent aussi à faire part du répertoire corporel normalisé et cultivé : bien que le corps soit marqué par des structures, soit des identités sociales, raciales et historiques, le corps est marqué aussi par l'acculturation et la socialisation – le corps est un lieu culturel qui sert d'« empreinte de la mémoire » pour reproduire, implicitement ou explicitement, des connaissances fondamentales quant'à l'expérience et compréhension du Monde (ibid.,). Ces connaissances sont des « états de corps » qui facilitent un

certain « ressenti du Monde » et qui, au plan socioculturel, construisent une appartenance culturelle et une identité sociale, et forment la matérialité dégagée par le corps.

Colonialité de l'ontologie

L'apprentissage de la danse contemporaine héritière des sources africaines offre une opportunité de familiarisation avec des 'visions du Monde' telles qu'enregistrées dans les différents rythmes/danses. En anthropologie, une 'vision du monde' réfère à une collection de valeurs, convictions, attitudes, et histoires qui décrivent les aspects fondamentaux de la 'réalité' telle qu'expérimentée: celle-ci influence nos actions, réflexions, perceptions, et expériences. C'est une perspective qui guide notre 'réalité'. Une des violences coloniales a été de bafouer ces perspectives de la 'réalité' en affirmant qu'elles étaient moins valides, et à forcer les 'réalités' ou perceptions du Monde provenant des pouvoirs coloniaux, comme cela a été le cas par exemple, avec l'imposition de la religion catholique et les tentatives d'effacer les spiritualités animistes. Aujourd'hui, la colonialité ontologique continue de passer par la rigidification de l'expérience phénoménologique du Monde via des qualificatifs qui sont occidentaux et la dénigration des autres modes d'Êtres – c'est-à-dire, la colonialité cherche à imposer des réalités de ressentis et un type spécifique de relation avec le Monde. En effet, l'importance de ces perspectives de la réalité vient du fait qu'elles sont la prémisse de laquelle nous partons pour construire la suite : les perspectives ontologiques guident nos manières d'Être dans le Monde, guident la relation entre l'Humain et le Monde, et donnent une signification (ce qui est possible, ce qui est important et ce qui fait du sens) et une logique (soit un cadre à partir duquel on fait du sens de la réalité) afin de comprendre ce qui nous entoure – c'est donc quelque chose de profondément intime et spirituel. Ainsi, la colonisation de l'ontologie est un projet fondamentalement violent sur tous les plans, et particulièrement sur le plan spirituel.

Ressentir les Mondes & l'Écoute radicale de l'Autre : apercevoir des ontologies

Dans le cas des rythmes et danses, les perspectives ontologiques sont transmises par les mouvements et les rythmes même: ainsi, on y accède par le *ressentir*. Il devient évident que le terme 'vision du monde' est inadéquat et assume l'universalité d'un biais pour ce qui est vu selon un regard empirique. Ainsi, le terme 'ressenti du monde' décrit mieux ce que cherche à expliquer ici : ce sont des états d'existence perçus d'abord au sein de son corps, et par ces états, la relation entretenue avec le Monde extérieur se trouve modifiée. Par exemple, être en colère est un état ressenti en soi, mais cet état intérieur impacte notre capacité d'entrer en relation avec le Monde ; la colère teinte nos interactions avec les autres, nos comportements physiques, ce à quoi nous portons attention et ce que nous ignorons. Or la colère n'est pas le seul état par lequel nous ressentons le Monde! Mon expérience d'apprentissage des danse contemporaine héritière des sources africaines est parallèle à l'analogie précédente : chaque rythme/danse facilite l'accès à un certain « état de corps », soit un « état d'Être » spécifique, une perspective corporelle selon laquelle le Monde est connu, abordé et ressenti.

Tout comme apprendre une nouvelle langue transmet un certain bagage ontologique imbriqué à la linguistique, la danse offre la possibilité de se connecter corporellement à un bagage ontologique fusionné au mouvement et le rythme qui lui est associé. Selon moi, apprendre des mouvements et des rythmes peut faire vivre une expérience d'un ressenti qui est différente de celle connue et habituelle. En autres mots, en pratiquant de nouvelles formes de se mouvoir, il est possible éventuellement de goûter à des expériences phénoménologiques qui ne faisaient pas, jusqu'à là, partie de notre registre phénoménologique. De la même façon qu'une musique peut nous communiquer des émotions et nous faire comprendre des textures de Vie (Juslin et al., 2010; Juslin, 2013), j'estime que la danse peut faciliter la même expérience par le vécu du kinesthésique plutôt

que l'auditif. Ou encore, pour utiliser une autre analogie, de la même manière qu'il est possible de lire à propos de perspectives ontologiques, j'estime qu'il est possible, important et responsable d'utiliser d'autres méthodes de connaissances ('ways of knowing') pour entrer en contact avec de nouvelles perspectives ontologiques. Cependant, l'expérience d'apprendre une danse n'est pas suffisante afin de percevoir une perspective ontologique. J'estime qu'il est possible de connecter avec des perspectives ontologiques par le ressenti tel que vécu au travers de la danse *seulement si cela est effectué dans un cadre d'écoute radicale de l'Autre*.

La prochaine section de ce chapitre détaille la possibilité de ce que je nomme « l'écoute radicale de l'Autre » dans un contexte de danse. L'écoute radicale de l'Autre est une capacité d'entrer en relation non en créant des liens de compréhension cognitifs entre sa propre expérience phénoménologique et l'expérience phénoménologique d'un Autre, mais plutôt une capacité d'entrer en relation *qui passe en premier lieu par la présence perceptuelle et ensuite par le ressenti perceptif de 'l'altérité'*. Il est illustré que l'alignement avec soi permet (1) la présence perceptuelle et la disponibilité de l'Être – la prémisse nécessaire afin de pouvoir travailler à (2) entrer en relation avec les ressentis des 'Autres'. À partir de (1) et dans un contexte de danse, les rythmes et mouvements peuvent modifier nos « états de corps », et éventuellement nous faire vivre des « ressentis du monde ». À ce moment, peut-être est-il possible d'apercevoir d'autres perspectives ontologies à travers des ressentis du monde 'Autres' – d'autres manières d'expérimenter le Monde.

Alignement avec soi : se connaître avant de connaître l'Autre

Comme mentionné précédemment, pouvoir percevoir ces états d'Être de l'Autre demande, paradoxalement, d'abord et avant tout un travail interne sur soi. Il s'agit d'un travail d'alignement postural et personnel facilitant la connexion à soi-même et un engagement continuellement

renouvelé à « honorer la Vie en soi » (Maboungou, 2023). Dans les mots de Maboungou : « Commence par savoir où tu te situes toi! Quelle est ta provenance? C'est de là que tu viens (...) Comment agis-tu sachant d'où tu proviens? Comment perçois-tu ton propre Être dans le Monde? » ou encore « Il faut développer la capacité de connaître votre propre référence, à faire l'expérience de votre propre dimension » (2022).

La posture physique d'alignement enseignée par Maboungou est basée sur des années d'études à observer différentes pratiques de danses afrodescendantes, une posture qui est également référée par Tiérou comme le « dooplé » (1989). Cette posture est la base et demande un ancrage dans les pieds, à partir duquel tous les mouvements du corps sont par la suite générés, peu importe où dans le corps ils se manifestent. Les genoux sont légèrement fléchis; les hanches et le haut du corps aligné verticalement de sorte que tout le poids du corps tombe directement entre les deux pieds; le plancher pelvien est engagé; le sternum est ouvert de manière à « projeter » devant et derrière soi; et les épaules sont déposées vers l'arrière (Maboungou, 2022). Cette posture est d'une part cruciale afin de sentir les échanges de poids, la circulation de l'énergie au sein du corps et le travail de la gravité – facilitant l'écoute de son intérieur et donc, de danser en fonction de son intérieur plutôt que de danser afin de plaire à un regard extérieur. Ce faisant, nous n'existons plus pour le regard extérieur et pour tenter de réagir aux attentes préconçues, mais plutôt en relation avec les réponses

qui émergent en nous vis-à-vis les questions qui nous sont distribuées par l'espace et ce qui habite l'espace autour de nous.

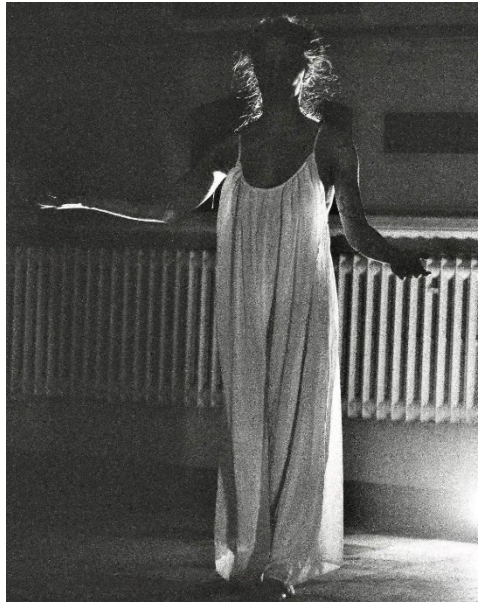


Figure 1 - Le sternum est ouvert de manière à projeter devant et derrière soi, les épaules sont assises et déposées vers l'arrière

Copyrights : Isla Sofia Olsson

J'écrivais également dans mes réflexions :

« Travailler à trouver l'alignement postural est un travail fondamentalement interne et par rapport à soi-même, ce faisant, on doit apprendre à se connaître soi-même et dans lequel on cherche à s'aligner avec notre axe. Le bon axe est une certaine droiture, une posture qui nous permet d'aller chercher le meilleur de nous-même, oui au plan physique, mais aussi qui vient éventuellement à se traduire dans les autres sphères de la Vie... sociales et spirituelles.

Il faut d'abord commencer avec l'ancrage de soi en soi-même. Sans cet ancrage, l'alignement est impossible puisqu'on ne sait pas d'où on part, qui on est. Ou comme Zab le dit si bien : « l'ancrage c'est la prise en charge de soi en tant que Vie, entant que conscience ». Le bon axe permet un équilibre et une harmonie au sein du corps, une circulation fluide qui appelle notre présence et engagement dans ce Monde... ou comme Zab dirait : « tu veux être là ou non? ».

Comme ces plans sont des alignements avec soi-même, le travail commence donc forcément par ré-établir la connexion et l'écoute interne du soi – fondamentalement, c'est ça le travail somatique... simplement cultiver le ressenti au sein de nous, jusqu'au plus subtil, jusqu'à la circulation énergétique, aux messages reçus par le corps. En travaillant à être en soi, à « accepter notre poids dans ce monde » comme dirait Zab, on peut commencer à ressentir et porter son mouvement par la circulation énergétique au sein de soi-même.

L'alignement avec soi évoque *l'écoute attentive de notre propre vécu intérieur*.

À quel point es-tu prête à accueillir le senti? À quelle profondeur veux-tu vraiment ressentir? C'est un grand engagement, que d'accueillir avec toute ta sensibilité.

Jusqu'où l'acceptes-tu?

Sans cet alignement sur tous les plans, il est impossible d'écouter véritablement l'Autre. Il est impossible d'établir un véritable rapport au Monde puisque ce rapport est ancré et permis d'abord par l'alignement avec soi-même. Or, dans certaines sociétés, on existe par notre rapport à l'Autre – ainsi s'aligner avec soi-même ne permet pas d'exister comme Être

humain complet, c'est simplement une prémisse qui permet la possibilité de murer entant qu'existence. » (2022).

Présence perceptuelle et disponibilité de l'Être face au Monde

L'alignement est ce qui permet une présence perceptuelle, soit un ancrage en soi qui augmente la perception des sens. La présence perceptuelle est une réceptivité des sens et une sensibilité générale accrue, d'où la référence à 'la disponibilité de l'Être face au Monde'. Par une sensibilité des perceptions accrue, l'Être devient davantage présent et conscient de ce qu'il se passe dans le Monde. L'alignement est fondamental pour permettre la présence perceptuelle et la disponibilité de l'Être au monde : il s'agit d'un centrage qui est plus qu'au plan physique, c'est un centrage éthique, intellectuel et spirituel. En autres mots, l'alignement permet le support, le calme et la détente du corps, soit une prémisse à « être là » complètement engagé et présent dans sa propre vie et donc dans le Monde, et ce, de façon juste – d'agir, d'interagir, de se mouvoir et de répondre en fonction de sa propre existence en tant qu'Être. Ou encore dans les mots de Maboungou, cette posture nous permet de faire l'expérience de « ton temps intérieur à toi (...) à être dans soi pour peser de la bonne manière (...) à accepter le poids de notre existence » (2023). Il s'agit donc, par l'alignement, de cultiver les *conditions de disponibilité de l'Être face au Monde* – un état de réceptivité, de sérénité et de dépôt en son intégrité qui permet d'entrer en contact et manifester les forces de la Vie qui circulent à travers nous, des forces qui ne nous appartiennent pas à nous comme 'individu', mais des forces qui sont celles du Monde en nous. La disponibilité de l'Être peut être à tout moment voilée par le 'bruit', les stimuli excessifs, le stress, les attentes, la surutilisation du cognitif.

J'estime qu'un entraînement excessivement minutieux d'une présence perceptuelle est nécessaire pour capter ce qui est de l'ordre du ressenti, un entraînement de la réceptivité de la disponibilité

de l'Être face au Monde. Cet entraînement permet à ce que la membrane entre le soi et le Monde devienne poreuse. Il existe différents degrés de porosité qui caractérisent la relation entre une personne et le Monde sur le plan du ressenti – ces degrés indiquent un niveau d'ouverture ou de fermeture dans le lien qui existe entre le soi et le Monde. Ce sont des degrés qui laissent entrer ou non l'intensité et la quantité d'informations extérieures qu'on se permet de sentir. On peut également concevoir ces degrés comme une « proximité » ou distance avec le Monde (Mabougou, 2022). Plus la relation est poreuse, plus la personne se rapproche du Monde, plus son lien relationnel est dense. Moins la relation est poreuse, plus on se distance du Monde, et moins le lien relationnel est dense. Une relation poreuse est importante puisqu'elle est ce qui permet l'écoute radicale de l'Autre par le ressenti – c'est un mouvement d'osmose et de semi-perméabilité entre le soi et l'Autre. Une relation qui est moins poreuse implique une certaine fermeture et du coup limite la possibilité d'écoute radicale par le ressenti.

Leary écrivait: "I have come to a place in my practice of dancing where I understand the necessity of quietude. The body must become quiet to dance. Contradictory as it may seem, stillness is what allows dance to come forward in the body, what restrains preconceived images or narratives from taking over the dancing, what removes all that is unnecessary." (p.20, 2023). Similairement, Mabougou demandait : « Vous pensez que la danse c'est de 's'exprimer' soi-même? Et si c'était plutôt 'd'exprimer'? » (2023, en classe). Ces deux dernières citations évoquent en quoi la relation entre l'alignement avec le soi permet d'accéder paradoxalement au Monde: en cultivant un état de disponibilité et de quiétude, j'en viens à être capable d'entrer en relation avec le Monde qui circule déjà en moi et enfin, mouvoir mon corps en son influence. Ici, la danse devient une manifestation physique de la relation entre un Être si bien tourné vers son intérieur, qu'elle y reconnaît et préserve la présence de quelque chose de plus grand qu'elle.

Ainsi, j'écrivais dans ma lettre de candidature pour le PEFAPDA :

« Martha Graham écrivait: “One has to become what one is”. Cette citation résume bien ma plus grande confrontation des derniers mois. Nyata Nyata me confronte à me connaître, et surtout, à m’assumer et à devenir (et re-devenir comme étant le travail entier d’une vie). (...) Nyata Nyata me pousse à observer avec curiosité l’énergie vitale qui m’habite, la célébrer et y voir toutes les possibilités de création. J’accueille doucement la permission d’Être dans toute mon intensité, de trouver le courage d’être moi-même, de m’exposer au Monde de manière vulnérable et crue sans la honte ni l’hésitation qui me disciplinait auparavant. » (2022)

Entrer en relation avec des ressentis de « l’altérité »

Lorsque la présence perceptuelle et la disponibilité de l’Être sont suffisamment cultivées (et continuent de l’être), alors il est possible de travailler sur l’écoute radicale de l’Autre : il s’agit d’une capacité d’entrer en relation avec des ressentis de l’altérité, soit tout ce qui appartient au Monde plutôt qu’au soi. On pourrait dire que cela se rapproche fortement du concept « d’empathie », seulement que plutôt que d’être une aptitude psychologique qui permet de comprendre l’expérience d’une autre personne, l’écoute radicale de l’Autre est située dans le vécu somatique, ou dans les mots de Maboungou : « l’art, c’est la capacité d’entrer en relation avec les Êtres et le Monde... il faut sortir du visuel pour entrer en écoute... » (2022). Pour illustrer mon propos, voici ce que j’écrivais dans mes réflexions :

« Il faut d’abord s’ouvrir – enfin, accepter de s’ouvrir. C’est difficile ça! Il y a de très bonnes raisons pour lesquelles nous vivons dans un état de dissociation partielle! Alors là, seulement si tu permets suffisamment de sensibilité, perception et de présence, le rythme

et la danse te fais vivre une expérience d'Être, ça te fait sentir une manière d'exister, une manière de connecter avec l'espace, avec le visible et l'invisible, avec les autres... Je découvre des textures et des couches de vie que je ne connais pas auparavant. C'est comme découvrir qu'il y a plus de couleurs que celles que je connaissais... Ou même découvrir le spectre plus subtil des teintes d'une couleur que je connaissais déjà. » (2023)

La capacité d'entrer en relation requiert l'humilité de reconnaître qu'on ne peut qu'arriver au mieux qu'à entrer en relation par l'écoute de l'Autre – au mieux, à établir une relation avec une perspective ontologique – sans jamais arriver à la vivre en tant que notre propre expérience de manière continue. Il faut une puissance de concentration afin d'écouter radicalement l'Autre : c'est une écoute qui demande de ne pas ramener à soi ni à son vécu, mais plutôt tenter de créer et maintenir l'espace intérieur afin d'accueillir et laisser vivre les informations transmises, et ce, même quand nous ne comprenons pas celles-ci, puisqu'évidemment, nous ne pourrons jamais 'comprendre' véritablement ces informations comme elles ne proviennent pas de notre propre expérience. Il restera toujours et indéfiniment un espace entre l'expérience de l'Autre et la nôtre, et ce, même dans un contexte perceptif d'écoute radicale.

2.1 Sensibilité somaesthétique

Selon mon expérience à Nyata Nyata, j'avance qu'une perspective ontologique se traduit tangiblement dans une manière de ressentir le Monde, et que ce ressenti est accessible par des états de corps, eux-mêmes rendus possibles grâce à une sensibilité aux somaesthétiques. Les somaesthétiques sont définies comme une étude critique et un entraînement du corps basé sur l'appréciation sensorielle telle que ressentie à l'intérieur du corps (ibid, 2020). C'est le pont entre le travail d'alignement avec soi et la capacité d'entrer en relation avec l'altérité : les somaesthétiques réfèrent à un champ somatique relié à une esthétique précise. Dans le cas de mon

étude, les somaesthétiques sont celles de la danse contemporaine héritière des sources africaines, et ainsi les danseurs sont entraînés à reconnaître et enregistrer des sensibilités somatiques inscrites dans le vécu du corps, des textures ou qualités sensorielles telles que contenues dans les mouvements contemporains. Ainsi, ces études ont pour but l'expression d'un corps sensoriel en dialogue avec les esthétiques contemporaines africaines, que ce soit exprimé par les émotions, des performances ou le registre corporel pratique (Shusterman, 2008, 1-13).

J'écrivais dans ma lettre de candidature pour le PEFAPDA :

« D'une part, les cours cultivent une attention sensorielle et de nouvelles formes de conscience de soi/du corps. Ayant grandi avec le ballet classique, j'ai toujours dansé via mon image extérieure telle que reflétée par le miroir qui était devant moi, et dans le but d'attendre la forme hégémonique idéale prescrite par le ballet. Je n'avais jamais conçu la danse comme une expérience somatique, j'ai assumé que c'était une esthétique extérieure créée pour le 'gaze' d'un spectateur. Ainsi, mon expérience à Nyata Nyata m'a exposé à des notions radicalement autres : l'idée qu'on peut danser en étudiant les rapports somatiques, les axes, les alignements et les centres, ainsi que les transferts d'énergie et de poids au sein même de l'expérience vécue par mon corps de danseuse. » (2022)

Comprendre les somaesthétiques afrodescendantes implique un changement de perspective dans la manière dont nous expérimentons le monde: bien que le monde occidental promeuve la vue, les somaesthétiques afrodescendantes sont multisensorielles, d'où l'importance de ressentir et avoir la capacité de s'exprimer par le corps (ibid., 98). Encore une fois, nous sommes rappelés aux pluralités épistémiques, tout comme Demerson (2020) soulève l'importance des somaesthétiques afrodescendantes comme faisant partie d'un large historique de résistances épistémiques parmi

lesquelles certaines ont été transmises kinesthésiquement. De plus, la manière dont le corps et son schéma sont expliqués est ancrée dans les somaesthétiques. Par exemple, j'écrivais dans mes réflexions :

« Différentes communautés comprennent leur schéma corporel différemment, c'est-à-dire comment le corps et ses énergies fonctionnent. Le schéma corporel est la fondation qui précède et donne naissance à une forme de mouvement. En d'autres mots, un mouvement résulte d'une certaine conception du schéma corporel. En bougeant, le corps vient à être de plus en plus familier avec certaines manières d'être esthétiquement ou de se sentir comme corps vivant dans le monde. Bien que certains mouvements soient inconnus et difficiles à exécuter à priori, leur pratique vient à créer les connexions cérébrales nécessaires facilitant la compréhension, la familiarisation et l'exécution des mouvements. Ainsi, il est possible de devenir familier avec d'autres schémas corporels et de prendre conscience de la pluralité des chemins que l'énergie peut emprunter, et donc la pluralité des expériences du ressenti des corps » (2022).

2.2 États de corps et ressenti du Monde

Un corps peut se trouver dans une multitude d'états : par exemple, il peut se trouver dans un état de joie, d'anxiété, de dégoût, de frustration ou de régénération de sa force vitale. Selon mon expérience à Nyata Nyata, « l'état de corps » peut être fortement modifié par les mouvements et les rythmes. Nous avons tous la capacité d'entrer en relation avec les rythmes, et ceux-ci ont la capacité d'influencer les états de corps de tous les humains. En effet, la structure biologique du corps humain est rythmée. Ainsi, notre simple appartenance à l'espèce humaine nous confère une relation de réponse aux rythmes. J'écrivais dans mes réflexions :

« Les rythmes structurent la Vie. Ils sont présents dans toute la Nature, et ce tôt dans la Vie : l’embryon est exposé aux rythmes, il entend le cœur de sa mère – le cœur étant un organe rythmé au sein de tous. D’ailleurs, il nous est impossible de connaître le ‘vrai’ silence, soit une absence complète de son, puisque nous entendrons à ce moment le battement de notre cœur. Les rythmes ne sont pas que sonores : nos déplacements se font à un certain rythme, nous grandissons et mourrons à un certain rythme. Ainsi, les rythmes et les danses sont directement dans le ressenti du corps qui appartient à l’humanité, puisque ça communique avec notre structure biologique. » (2023)

Lorsqu’on danse avec les rythmes, on expérimente notre appartenance biologique à la nature par l’évidence même de la modification des « états de nos corps » : comment nos cellules résonnent et se réorganisent selon les rythmes du tambour, comment nos pieds viennent à battre le sol en unisson avec le rythme, comment notre souffle vient à être une réponse à la danse/rythme, à quelle vitesse et intensité l’énergie circule dans tout le corps. Et bien que tous les danseurs puissent danser dans leur propre personnalité dansante, les rythmes nous orchestrent et nous synchronisent tous aux mêmes battements – c’est là qu’on trouve la possibilité de vivre nos pluralités et unicités tout en étant soumis au même rythme.

Si la danseuse le permet, il est possible de laisser « l’état de son corps » s’étendre jusqu’à ce qu’il vienne à caractériser son ressenti du Monde, puisque le ressenti du Monde est associé en forte proximité avec l’état du corps présent. Par exemple, mon corps peut être dans un état de joie, mais cela ne s’étend pas nécessairement dans ce que je ressens du Monde – or, si je permets à mon état de corps de s’étendre jusqu’à mon ressenti du Monde, alors à ce moment cette permission ouvre le libre passage entre état de corps et ressenti du Monde. À ce moment, je capte le Monde selon la

lunette de la joie, je m'exprime selon la joie, et j'ai la possibilité de reconnaître la joie dans ce qui est extérieur à moi – par exemple, reconnaître la joie chez une autre personne.

2.3 Ressenti du Monde et perspective ontologique

Enfin, j'estime que ces ressentis du Monde sont une des diverses manifestations tangibles des perspectives ontologiques puisqu'ils informent le pont relationnel que l'individu entretient avec le Monde, c.-à-d. comment l'individu existe, interagit, perçoit ou navigue le Monde. Les ressentis du Monde sont des états d'Être vis-à-vis le Monde. J'écrivais :

« Cette exposition aux manières d'exister, aux manières de sentir le Monde, se fait directement dans le « viscéral », sans aucun intermédiaire. Pas besoin de passer par une traduction cognitive, orale ou écrite pour expliquer comment vivre l'expérience du Monde! Tu veux sentir ce qu'un coup de poing dans les côtes fait? Pas besoin de passer par une longue description orale ou écrite, tu peux te soumettre à l'expérience 'sur le terrain' c.-à-d. 'hands-on experimental learning'. La pluralité des manières de vivre le Monde est un peu plus nuancée et difficile à atteindre que l'expérience d'un coup de poing dans les côtes, mais c'est le même principe : le ressenti.

Le viscéral est ce qui a existé le plus longtemps chez l'espèce humaine tandis que le cognitif s'est développé plus tard dans l'évolution de l'espèce humaine, peut-être est-ce pour cela que le ressenti est plus direct. Quand on y pense, dans les situations nécessitant la protection du corps, notre système nerveux est assez autonome pour nous faire réagir par lui-même, sans avoir à envoyer les synapses jusqu'au cerveau.» (2023)

Les ressentis du Monde permettent d'apercevoir momentanément et brièvement une manière de se sentir et d'exister dans le Monde. Les ressentis du Monde ne représentent pas une perspective

ontologique, ce sont seulement un morceau du casse-tête illustrant une perspective ontologique. Pour pouvoir comprendre une perspective ontologique au complet, il faut pouvoir accéder à tous les morceaux du casse-tête, dont certains sont accessible par le langage, les spiritualités, d'autres par la culture, d'autres par l'environnement, et ce, sur une période élongée de temps – d'où l'impossibilité de vivre selon une perspective ontologique qui ne fait pas partie de notre paysage socioculturel et de notre acculturation. Dans les mots de Maboungou : « les danses/rythmes nous amènent à nous synchroniser à une pulsation d'existence... aux sensorialités de l'existence comme Être, les multiplicités d'existences de l'Être » ou encore « la danse et le tambour t'enseignent les possibilités d'Être ». Par leurs technicités et leurs codifications extrêmement précises, les danses contiennent les histoires, vécus et pratiques des communautés, et contiennent les clés pour se connecter à des textures d'énergies face au Monde. J'écrivais dans mes réflexions :

« À quelle profondeur es-tu capable de ressentir véritablement et sans ton propre filtre/biais ce qui est invoqué par les danses et rythmes?

Les rythmes (...) comme évoquant des modes d'Être – es-tu rendu là dans ton cheminement comme humain?

As-tu la capacité d'entendre et ressentir ce que le rythme et la danse ont à te communiquer?

Es-tu certaine que ce soit vraiment cela?

Si non, est-ce que tu viendras à cultiver et augmenter cette sensibilité du ressenti en toi, à un point où tu pourras créer des liens avec ces modes d'Être, ces multiplicités de « pulsations de l'existence » et écouter véritablement pour ce qu'ils ont à t'enseigner et te dire des vécus du Monde? » (2023)

Conclusion

En bref, l'apprentissage des danses des 'Autres' est beaucoup plus que la répétition de connaissances manifestées physiquement : il s'agit d'une proximité avec d'autres modes d'expérimenter et de comprendre le Monde qui est rendu possible par l'expérience vécue concrètement (ibid.). Ceci est rendu possible puisque la danse est un système ontologique complet: la danse est une corporalisation des connaissances, du bagage culturel, des personnalités des danses et musiques telles que contextualisées et géolocalisées, des modes de vie, de la présence de l'esprit et de la spiritualité du danseur, ainsi qu'un reflet de l'importance placée sur la connaissance acquise par l'expérience, en contraste avec une éducation institutionnalisée 'formelle' (Desmond, 1993; Sorgel, 2020; Banks, 2010; Mabingo, 2010; Daniels, 2005). Ce faisant, l'apprentissage de la danse qui ne provient pas de sa propre communauté peut offrir une fenêtre de compréhension nuancée à propos d'autres perspectives ontologiques rendues possibles par l'expérience somatique des mouvements vécus par l'apprenti.

Chapitre 7 : Justice esthétique

Ce chapitre explore les manifestations de la colonialité au sein (1) des esthétiques de la danse et au sein de (2) l'esthétique des relations qu'on crée avec la danse. Il sera démontré qu'apprendre la danse contemporaine héritière des sources africaines peut faciliter l'exposition et la déconstruction des esthétiques physiques et des esthétiques relationnelles occidentalocentrées.

L'importance des esthétiques

Les esthétiques sont liées à l'épistémologie et à l'ontologie : les esthétiques sont aussi des moyens de produire et transmettre les connaissances, tout comme elles servent la matérialisation et la représentation de manières d'exister dans le Monde. Selon Fiorentini (2011), les esthétiques sont une forme de production de la connaissance qui matérialisent l'invisible à une observatrice et donc permettent à celle-ci d'augmenter sa sensibilité à cet invisible. Dans son étude Fiorentini s'intéresse à l'histologie, soit l'étude de l'anatomie des cellules des plantes et animaux par le microscope, un champ d'études qui ne peut pas être observé à l'œil nu. Les schémas scientifiques dessinés ne reproduisent pas exactement la réalité invisible des cellules. Or, les schémas induisent une observabilité à l'œil nu rendue possible grâce aux compétences de visualisation et de sensibilité aux esthétiques de la scientifique. Toujours selon cet exemple et selon Fiorentini, ces compétences sont des éléments nécessaires dans la production de la connaissance, sans quoi il serait impossible de disséminer les savoirs contenus par ces schémas (ibid., p.394). Or ce sont les capacités de sensibilité aux esthétiques d'abord qui permettent d'identifier une nouvelle connaissance, et ensuite de convertir cette connaissance en quelque chose de transmissible et compréhensible pour d'autres (soit ici par le médium du dessin schématique). Dans le cas où la

scientifique souhaite partager ses nouvelles connaissances avec ses collègues de travail, ces dernières réussissent à capter l'information partagée puisqu'elles partagent les mêmes référents et codes qui ont informé la matérialisation du schéma. Ainsi, tout ce processus épistémologique est rendu possible d'abord grâce à la sensibilité esthétique. En autres mots, la matérialisation d'un savoir dépend des sensibilités esthétiques.

La colonialité des esthétiques

Comme les esthétiques sont liées à l'épistémologie et l'ontologie, elles ont forcément été directement violentées par « l'épistémicide », la colonialité des savoirs, ainsi que la colonialité des ontologies. Ainsi, confronter la colonialité des esthétiques se rapporte donc également au projet de justice épistémologique et ontologique : les esthétiques sont l'outil et les formes qui structurent comment ces connaissances se matérialisent dans le Monde et comment celles-ci se communiquent à d'autres. L'esthétique est un cadre pour la danse tout comme la langue est un cadre pour l'écriture – elle peut libérer tout comme elle peut contraindre par la rigidité de ses normes, conventions et les critères arbitraires de ce qui est jugé 'beau' ou 'valable'. Fidèle aux oppressions systémiques, le milieu artistique – où pourtant la liberté de création est mise de l'avant – révèle que de ne pas s'insérer dans des moules esthétiques définis, ou fraterniser avec des esthétiques qui ont été marginalisées vient à pénaliser les artistes et leurs travaux qui existent au sein d'un contexte esthétique toujours lié à la colonialité.

Déhiérarchiser les esthétiques : Modernité vs. Primitivité

Un des objectifs du colonialisme est d'effacer les cultures en interdisant ou dégradant les manifestations culturelles, telles les formes d'expression artistique. Plusieurs outils ont été utilisés afin d'atteindre cet objectif, incluant une hiérarchisation des expressions culturelles et esthétiques

dans laquelle l'expression artistique occidentale blanche était considérée comme la plus évoluée. Bien que les arts à travers le monde et les arts autochtones résistent continuellement et soulignent l'existence de cette hiérarchie, celle-ci continue de former l'appréciation artistique et favoriser l'expression artistique occidentale blanche au dépit des autres. Dans *Decolonial AestheSis: Colonial wounds/Decolonial Healings*, Mignolo et Vazquez (2013) soulèvent que les esthétiques modernes font partie du projet de 'modernité/(dé)colonialité', étant une manifestation de la 'matrice du pouvoir colonial', une structure instaurée à partir de la colonisation européenne et de l'exploitation trans-Atlantique et qui a continué à se perpétuer, s'incruster socialement et muter dans ses manifestations, particulièrement dans le milieu culturel, déléguant les pratiques non conformes à l'hégémonie esthétique coloniale comme étant de la 'culture 'populaire' (ibid, 2013). Les esthétiques modernes ont joué un rôle dans l'organisation d'un canon validant et rejetant certaines pratiques et certains styles esthétiques (ibid, 2013). Mignolo et Vazquez (2013) nomment « Decolonial AestheSis » le mouvement qui explique et défie l'hégémonie des esthétiques modernes/coloniales, un mouvement qui visibilise les subjectivités décoloniales et les pratiques de résistance et réexistence esthétiques (ibid, 2013). Similairement, Escobar (2011) soulève que les esthétiques décoloniales démantèlent la colonialité et sa dépendance à l'individualisme au travers des processus artistiques collaboratifs dans lesquels il est possible d'imaginer d'autres mondes. Ainsi, l'art qui adopte des esthétiques décoloniales réengage avec le potentiel de l'art d'être politique, un art en relation avec la vie de tous les jours telle que vécu, et se propose comme une énergie de décolonisation engagée dans la création d'un futur anticolonial et effervescent de libérations.

Tout comme Maboungou, Robinson et Domenici observent que la danse 'moderne' est définie et construite en opposition aux 'autres' danses. Quijano (2000, p.542) observe la division comme

outil colonial entre ‘modernité vs. primitivité’, ou encore entre ‘irrationnel’ et ‘rationnel’ – ce sont des manifestations de la colonialité des esthétiques. Bien évidemment ces catégories ont inventé et juxtaposées à des critères eurocentriques : qu’est-ce que c’est que d’être ‘moderne’ ? Qui définit la modernité ? Ces catégories sont hiérarchiques et cherchent à valoriser certains modes d’être et inférioriser d’autres, tout en justifiant le contrôle et la ‘mission civilisatrice’. Or, toutes les danses ont des traditions et de nouvelles manifestations. Tout comme les langues par exemple, il est tout à fait possible de tracer la généalogie d’un style de danse : toutes manifestations présentes existent dans un continuum dans lequel les manifestations précédentes informent celles présentes (ibid.).

La danse contemporaine occidentale est définie par la déconstruction des normes strictes du ballet classique, et cherche une expression davantage libérée et explosive. La danse contemporaine héritière des sources africaines cherche à engager avec des notions propres aux danses de l’Afrique subsaharienne, comme la transmission par les rythmes, la relation entre le cosmos et l’humain, l’importance de l’écoute musicale, ou encore les formes esthétiques spécifiques à certains répertoires codes et formes de mouvements inspirés des différentes traditions (ibid.). Acogny, chorégraphe sénégalaise et pionnière de la danse contemporaine héritière des sources africaines écrit : « Le mouvement artistique dans lequel j’inscris mon propre travail, s’il prend racine dans nos traditions populaires, n’est pas un retour aux sources. Il est, au contraire, un chemin tout différent résolument citadin et moderne, reflétant le contexte dans lequel vit l’Afrique aujourd’hui, l’Afrique des buildings, l’Afrique des grandes contradictions internationales. Nous ne voulons pas assujettir, inféoder la danse Noire. Nous désirons seulement qu’elle s’impose par son caractère propre dans la civilisation moderne et qu’elle prenne la place qui lui revient de droit. Elle jouera alors pleinement son rôle d’animation et de réaction » (1994, 25).



Figure 2 – Inclinaison du dos : esthétique contemporaine et héritière de sources africaines

Robinson et Domenici (2010) notent que la division hiérarchisée entre l’occident et le reste du monde s’est traduite dans la danse par une division entre les danses de ‘hauts standards’ et de ‘bas standards’, entre autres toujours présente dans la non-intégration de diverses esthétiques des danses dans les universités (Walker, 2020). Entre autres, Walker (2020) suggère que l’invisibilisation des esthétiques des danses Noires dans les institutions est une des raisons de leur manque de reconnaissance. Walker incite à rebalancer les curriculums des départements de danse en offrant un accès aux connaissances de ces esthétiques et épistémiques. En danse, l’effacement des connaissances et expressions culturelles ‘du reste’ se traduit entre autres par le mythe évoquant le ballet comme la fondation de toutes les autres danses (Hanna 1973 dans Mabingo 2019). Mills (1997) note que les danses afrodescendantes sont majoritairement jugées selon des critères

esthétiques occidentaux blancs – soit des critères qui définissent les formes comme démontré dans le ballet classique. C’est pourquoi le ballet est compris comme une danse moderne, artistique et raffinée qui a marqué l’histoire de la danse tandis que les danses afrodescendantes sont comprises comme exotiques provenant d’un groupe qui a été rendu monolithique (ibid.). Ici le regard blanc facilite la perpétuation d’un biais ethnocentrique dans les esthétiques de danses (ibid.). Gottschild (1996, p.8-9) contextualise : le ballet, une danse sortie de la cour du roi ‘soleil’ Louis XIV, reflète la cosmologie post-Renaissance européenne coloniale qui se place au centre du monde et contrôlant ses ‘extrémités’ (ibid.). L’esthétique de la danse occidentale en effet cherche une colonne vertébrale étirée vers le haut, la création de lignes par les membres du corps (c.-à-d. jambes, bras) tout en maintenant un torse droit, rigide et absolument central qui s’apparente à la dominance de la royauté (ibid.). Ainsi, les mouvements se rapportent au torse de manière à respecter la hiérarchie et cherchent à s’élever vers les cieux (ibid.). Les esthétiques afrodescendantes sont polycentriques et polyrythmiques : elles révèlent une multiplicité de centres desquels les mouvements peuvent être initiés, une démocratie et pluralité incarnée, dans laquelle les parties du corps peuvent bouger simultanément et à différents rythmes (ibid.). La colonne vertébrale est souple et exhibe les parties du torse qui peuvent se mouvoir indépendamment – soit « les épaules, le torse, la cage thoracique, la taille, le bassin » (ibid.). Gottschild résume les perceptions des danses des ‘Autres’ : “as assessed by Africanist aesthetic criteria, the Europeanist dancing body is rigid, aloof, cold, and one-dimensional. By Europeanist standards, the Africanist dancing body is vulgar, comic, uncontrolled, undisciplined and, most of all, promiscuous.” (ibid., p.8-9).

Pour Hurston, la performance Noire découle du besoin de communiquer au-delà des mots. Dans « An Aesthetics of the Cool » et « African Art in Motion: Icon and Act », l’historien de l’art

Thompson théorise des traits communs partagés au sein de la performance musicale et dansée en Afrique de l'Ouest/États-Unis: (1) des percussions qui expriment la polyrythmie; (2) la danse et la performance musicale comme deux entités au sein d'une même performance; (3) le schéma de « question-réponse »; (4) certaines danses basées sur la dérision des pouvoirs coloniaux; (5) une esthétique « cool », soit composée, en contrôle et stable; et (6) une capacité à « get down » c.-à-d. à exprimer des qualités de vitalité et d'intensité (ibid., 1973;1974, p.5-54). Selon DeFrantz et Gonzalez (2014), la définition de ces traits communs a facilité la création d'une esthétique pour la performance afrodescendante, a contribué à un intérêt pour la pensée afrocentrique et a augmenté la capacité à théoriser les performances Noires comme appartenant à un courant artistique en soi (ibid.,p 5-10). Par exemple, l'activiste et artiste de théâtre Amiri Baraka (LeRoi Jones) a porté le projet interculturel et interdisciplinaire d'explorer, de manière imaginative, « l'âme des personnes Noires » (ibid.,). Baraka a incité un développement artistique afrodescendant qui, selon lui, reflète des facettes des vies Noires, soit « des rites de passages, gémissements, chants de rituels, et ruptures d'improvisations » (ibid., 7-9). Tiérou (1989) soulève que la danseuse qui performe incarne l'énergie vitale non pour imiter la nature, mais plutôt pour faire partie intégrante de cette énergie et comprendre la relation entre l'humain et l'Univers (ibid., 76). Enfin, Tiérou note également les qualités polyrythmiques qui traversent toutes les formes de danses afrodescendantes tout comme Maboungou qui observe « le langage partagé des tambours comme étant au cœur des expressions culturelles dansées » (traduction libre, 'Enter Dance', 2012, cité dans Sorgel, p.25). Selon Maboungou, défier la mort est central dans le mouvement politique transnationaliste Africainiste et cette défiance est présente dans la danse et les rythmes tambourinés qui se trouvent sur le continent et les Caraïbes (ibid.,).

DeFrantz et Gonzalez soulèvent que la performance Noire n'est pas homogène, stable, située géographiquement. Par son inscription au sein d'une large esthétique afrodescendante, la performance Noire évoque immédiatement l'impossibilité de contraintes de définitions mêmes de « la performance Noire ». Dans leurs mots, ils écrivent : « Il n'y a pas de lieu qui désigne l'origine des sensibilités « Noires » parce que les couleurs de peaux ont toujours été globales et relatives. La notion de « Noir » est conçue au sein d'économies politiques/sociales de pouvoirs définis par des circonstances historiques. Et pourtant, les circonstances multiplient ou diffusent à l'instant qu'elles créent une entité distincte que nous voulons délimiter comme « Noire ». (ibid.,9).

Apprendre les esthétiques afrodescendantes

L'éducation en danse est importante puisqu'elle remet en question l'ethnocentrisme blanc qui existe en occident, et permet de reconnaître les héritages esthétiques qui ont été invisibilisés et dégradés au travers de l'épistémicide. Selon Sider (2016), il faut absolument s'exposer et donner vitrine à une diversité de danses afin de contrer l'occidentocentrisme blanc, puisque cette vitrine rend les expressions artistiques visibles malgré un historique de violence coloniale tentant de détruire et dégrader ces expressions.

La colonialité des esthétiques existe dans le milieu de la danse à Montréal où les danses découlant de l'occident sont davantage valorisées, enseignées, performées et subventionnées. Par exemple, les universités, cégeps et programmes professionnels privés n'offrent que des programmes en danse contemporaine occidentale. Nyata Nyata offre le seul programme professionnel en danse contemporaine héritière des sources africaines. Le postulat de ce travail est la participation de Nyata Nyata aux processus de transformations politiques esthétiques du quotidien. Par la transmission des esthétiques et ses présentations en salle de spectacle de ses créations, Nyata Nyata s'engage dans la transformation des relations de pouvoirs qui régissent la diffusion et la

reconnaissance d'esthétiques afrodescendantes. L'existence d'un studio dédié aux danse contemporaine héritière des sources africaines permet de former les sensibilités esthétiques des étudiants, à poursuivre leur existence visiblement dans la scène artistique à Montréal. En étudiant Nyata Nyata également, Templeton (2012) défend l'idée que le travail de Zab Maboungou au sein de la communauté artistique montréalaise Noire offre un cadre artistique qui légitimise les esthétiques afro-descendantes et ce faisant, permettant la négociation des identités racialisées et une nouvelle compréhension de l'histoire artistique du Québec par la lunette critique antiraciste et anticoloniale. L'omniprésence du regard blanc et de l'occidentocentrisme dans le milieu de la danse contemporaine se trouve exposée et placée pour un moment dans la marginalité pour laisser vivre et considérer les esthétiques Noires selon leurs propres termes, et non les termes de la blancheur (ibid., 35). De plus, Nyata Nyata permet l'institutionnalisation et l'expansion d'esthétiques afrodescendantes, tout en questionnant pourquoi celles-ci ne sont souvent pas considérées comme de la danse 'contemporaine' dans la scène montréalaise, mais plutôt comme de la danse 'traditionnelle' (lire : 'primitive'). Encore une fois : qui juge et d'où viennent ces catégorisations? En bref, en rejetant l'étiquette de 'traditionnel' et s'affirmant 'contemporain', Nyata Nyata défie la colonialité qui régit l'imaginaire collectif autour des formes esthétiques et qui cherche à homogénéiser les formes de contemporanéité comme étant forcément occidentales et blanches, et plutôt complique les notions hiérarchisées d'un art de 'haut niveau' et de 'bas niveau'.

L'esthétique de la relation avec la danse & la colonialité

La colonialité s'impose non seulement aux formes telles que pratiquées tangiblement dans le mouvement, mais aussi à un niveau méta, soit sur l'esthétique de la relation qui existe entre un art

et la société dans laquelle cet art vit. C'est-à-dire que la colonialité régimente ce qui est reconnu de l'expérience de danse : le type, le format, la profondeur, les lieux, les significations et pouvoirs attribués. La colonialité des esthétiques de relations régimente ce qui est 'permis' de vivre lorsque nous vivons une expérience esthétique. Elle cherche à définir et limiter la qualité esthétique même de l'expérience, soit le vécu phénoménologique d'un individu ou d'une communauté. De ce fait même, elle vient intervenir directement et profondément dans l'intimité et le sacré. De quelles manières est-ce que j'ai le 'droit' de contempler et apprécier une expérience artistique? De quelles manières et à quels niveaux est-ce que j'ai le droit de vivre mon art? De quelles manières (ou non) est-ce que la société autour de moi reconnaît et valide ma relation avec mon art? Où est-ce que mon art est relocalisé dans sa contribution au social et dans quelle catégorie est-ce que mon art est-il associé?

Par son insertion insidieuse à codifier l'esthétique même d'une relation aussi personnelle qu'est celle entre un individu, une communauté et les arts, la colonialité des esthétiques est d'une nature foncièrement violente. La violence vient du fait qu'on arrache à l'individu la possibilité même de déterminer sa propre relation esthétique avec le monde, d'autant plus que cette relation n'appartient pas qu'à l'individu, mais est le fruit d'un dialogue entre l'individu et son collectif. Ce faisant, la violence est multiple : violence envers l'individu et envers le collectif, violence envers les imaginaires esthétiques, envers les cosmologies et envers les philosophies qui constituent les dimensions des existences de ces communautés. La justice esthétique à un niveau méta est donc fondamentalement imbriquée dans le projet de justice ontologique, puisqu'on cherche ici aussi à restaurer la pluralité, dignité et les multiples couches d'expériences que différents humains peuvent avoir face à un contexte artistique. La justice esthétique cherche à supprimer les rigidités et limites

apposées à ce qu'on est 'permis' de vivre artistiquement et phénoménologiquement afin de les célébrer hors d'une matrice esthétique occidentalocentrée. J'écrivais dans mes réflexions :

« Il est dit que les humains ne devraient pas mêler des domaines de 'l'Univers'/ des dieux. Les relations qu'une personne entretient avec le Monde sont fondamentalement du domaine du sacré. Donc par cette logique, comment peut-on même venir à justifier qu'on vient intervenir, esthétiser, perforer cette relation-là? »

Dans le cas de la danse, la colonialité des esthétiques réduit la danse à une simple 'performance' qui existe dans le cadre du spectacle et grâce au 'gaze' extérieur (Maboungou, 2023). L'esthétique de la relation qu'on peut entretenir à la danse est définie dans le cadre du 'spectacle', et à loger la danse comme faisant partie de la catégorie 'divertissement' de la société. C'est effectivement le portrait que l'on retrouve à Montréal quant'à la scène de la danse : elle se trouve dans les salles de spectacles ou dans les clubs. Il n'est pas étonnant de voir que cette esthétique de relation vient à encourager des esthétiques physiques du mouvement : on cherche le spectaculaire, le grandiose, l'explosif, le sensationnel, l'extraordinaire – tout ce qui amuse et impressionne les regards du public (ibid.). Comme c'est ce regard extérieur qu'on cherche à séduire, tout ce qui est micro, tout ce qui a trait au vécu intérieur du danseur est évacué : la danse vient à exister seulement en condition de la présence d'un 'gaze' extérieur et non à exister en elle-même, ou pour faciliter des expériences qui ont trait à quelque chose de plus grand et important que la séduction des regards. L'expérience interne du danseur n'est-elle pas valide en soi? ? Elle se doit d'être exagérée et révélée complètement à l'Autre? Et si le danseur choisissait de danser d'abord pour son expérience interne, et que celle-ci vient à se manifester partiellement de manière visible?

La danse : « une esthétique et poétique de la Vie »

Plutôt, comme Maboungou le dit : « à la base, la danse est la formation de l'Être comme Être, c'est apprendre à se prendre en charge dans un monde qui tremble (...). La danse est une activité fondamentalement humaine et elle nous met devant la possibilité d'être 'humain' (...) apprendre à danser, c'est apprendre une esthétique et une poétique de la Vie » (2022). Ou encore : « Bien danser, c'est ouvrir les bons passages dans l'espace » et « Les 'rythmicultures' (terminologie de Maboungou) sont des cultures animées par les rythmes, elles ont des parcours esthétiques qui ont consolidé les humains à travers le temps ». Or, cette dimension à vocation formatrice de l'autonomie de l'humain et à vocation spirituelle est complètement aplatie dans l'occident (ibid.). Ce faisant, un des intérêts de la colonialité des esthétiques se trouve dans l'oppression et la répression des corps puisqu'on y trouve une force vitale et spirituelle.

La danse : une esthétique de relation d'autonomie et de légitimité avec le corps

Selon Maboungou, un corps qui danse de manière autonome se sait légitime. Comme elle le dit : « un corps qui danse dégage quelque chose d'immédiat et problématique » (ibid., 2023). En effet, l'expressivité corporelle et artistique permet de compliquer les modes d'exister dans le monde en tant que corps et de créer sa propre relation avec son corps. Bien qu'il y ait des styles de danses qui imposent l'homogénéité et maîtrisent les corps comme c'est le cas dans le ballet classique, d'autres interprétations de la danse démontrent en quoi le corps est autonome, indépendant, libre et exprime le refus d'être discipliné, contraint ou réduit à moindre que lui-même, soit « un corps de questions permanemment en révolte. Un corps qui se révolte (...) » (Finestone-Praeg, 2011, p.24). Les danses qui favorisent l'autonomisation et l'expression unique des danseuses peuvent être comprises comme défiant les normes capitalistes occidentales prônant une manière d'entrer en relation avec le monde façonné par l'économie de marché et un certain individualisme, alors que la danse invite à entrer en relation alternativement, soit par l'échange non instrumental, non

marchandisé, et foncièrement basées sur l'expérience communautaire (Sorgel, 2020, p.155). Pour Sorgel, le potentiel humain est maximisé par les possibilités offertes dans la liberté et l'autonomie de la danse, soit la possibilité d'exprimer le 'ressenti' d'une vie, c.-à-d. une réalité affective, tel que perçu et connu par le médium du corps (2020, p.156). Par exemple, en étudiant les danses afro-américaines à Chicago, Hancock (2005) soutient que l'historique d'exploitation du corps afro-américain et l'appauvrissement économique post-esclavagisme a favorisé la création d'espaces où le corps était une source de plaisir, d'identité individuelle, et d'identité communautaire. Selon Hancock, les danses permettaient de « représenter leurs communautés de manières différentes que les danses dominantes blanches (...) et sont devenues une forme de politique contre la ségrégation et l'exploitation en redéfinissant le corps afro-américain comme désirable, beau, dynamique et créatif (voir Gottschild 2003, dans idem., 439). Ainsi les expressions incarnées peuvent être des formes de résistance et d'évasion exhibant la vitalité et la créativité, écrivant ses propres narratifs, idéaux et esthétiques ayant à l'encontre de l'hégémonie de la blancheur. Les pratiques expressives viennent à créer un répertoire identitaire partagé auquel une communauté s'identifie et se manifeste (ibid., p.440).

La danse : une esthétique de relation au cosmos

Selon Maboungou, la légitimité du corps manifeste notre relation au cosmos (ibid.,2023). Ou encore dans les mots de Maboungou « (...) bannir le corps parce qu'il a accès à quelque chose plus grand que la société : la société ne nous donne pas tout, nous ne sommes pas que sociaux » (Maboungou, 2022). Similairement, j'écrivais dans mes réflexions :

« (...) Le corps négocie la zone tampon créée par la hiérarchisation occidentale entre Nature/Culture. Par l'incarnation, nous sommes appelés et confrontés à d'où l'on vient

vraiment. Peut-être est-ce pour cela que le langage du corps a-t-il été évacué dans les efforts de division entre culture/nature, moderne/primitif? Le langage du corps évoque peut-être trop notre appartenance au monde de la nature, une appartenance que l'occident, sa 'modernité' et le patriarcat souhaitent à tout prix se distancer. » (2022)

Nyata Nyata m'encourage à reconsidérer la relation que j'entretiens avec la danse. Bien que j'eusse une certaine reconnaissance de l'aspect spirituel de l'art, Nyata Nyata articule une relation entre la danse, le cosmos et la maturation complète d'un humain au sein d'un collectif qui le dépasse. Les conséquences de redéfinir les esthétiques de ma relation avec la danse se répercutent aussi dans mes esthétiques de mouvements : danser devient beaucoup plus qu'une préoccupation d'une esthétique extérieure, c'est plutôt une préoccupation d'une esthétique intérieure que je laisse transparaître dans mon incarnation, une translation directe de mon Monde intérieur. Il faut donc se demander : quelles esthétiques de relations m'habitent?

Ou encore dans les mots de Maboungou : « Danser révèle instantanément qui l'on est, et ce, sans le masque sociétal. On n'est plus dans la 'civilisation', on est avec d'autres dimensions. » Ici, on considère une esthétique de relation complètement différente de celle proposée par l'occident : la danse manifeste une relation avec le cosmos et un rapport au plus grand que l'humain. J'écrivais :

« Avec la bonne posture, on fait circuler l'énergie de la Terre et du cosmos... mon corps est toujours en avance par les chemins spirituels qui sont déjà là, présents dans la corporalité. Je commence à simplement à en être consciente et peut-être même comprendre cet autre mode de connaître. Paradoxalement ce mode de connaître implique l'apprentissage du lâcher-prise par rapport à tout connaître et tout comprendre : ce mode de connaissance enseigne simultanément l'acceptation vis-à-vis le simple fait qu'il y aura des mystères au sein de la connaissance. » (2023)



Figure 3 – Établir une nouvelle esthétique de relation avec la danse et le cosmos : quelles esthétiques m'habitent intérieurement?

En effet, la danse contient un savoir spirituel et permet à l'humain de négocier sa place dans le cosmos. L'une des pionnières de l'anthropologie de la danse, Dunham (1946), a démontré qu'il faut absolument saisir comment une communauté comprend ses danses puisque celles-ci découlent non seulement de l'ontologie, mais aussi de la vie spirituelle de cette communauté: selon elle, les

danses offrent une littérature et une porte d'entrée pour étudier une cosmologie. Lakoff et Johnson (1980; 1999; 2007; 2017) utilisent un cadre phénoménologique et expérientiel pour démontrer que nos savoirs dérivent de nos interactions incarnées avec d'autres humains et le Monde (dans Welch, 2019, 8).

La chorégraphe contemporaine africaine et directrice de la très réputée École des Sables, Germaine Acogny mentionne : « Because, you see, African dance is a permanent dialogue with the cosmos » (2016, dans Davis, 2019, p.30). Les danses « contiennent les réponses à tes questions, puisque tu es face au cosmos avec toi-même et avec tes ancêtres » (Maboungou, 2022,). Quant'à Tiérou, il résume avec éloquence en quoi la danse met l'humain en relation avec les forces du Monde, ce qui est en soit une expérience spirituelle:

« La danse conte l'inexprimable, c'est une autre forme d'expression. Elle est le lien entre le corps, la Terre, et la tête, le Ciel. La danse est un peu comme la preuve tangible des tentatives répétées de l'homme à se transcender (...) La spiritualité africaine part du principe que la seule démarche objective pour tenter d'englober la réalité se fait à travers le corps et que retrouver son corps, c'est retrouver sa propre identité au sein de l'humanité et lui rendre la place qui lui revient de droit dans le macrocosme. (...) Qu'est la spiritualité sinon ressentir en soi le flux des énergies, et prendre conscience des courants végétatifs qui circulent en soi afin de les transcender. » (1989, p.22).

Enfin, par sa connexion avec son corps, l'humain peut avoir un aperçu de la grandeur du cosmos et la réalisation qu'il existe des forces que nous ne comprendrons jamais :

« En effet, la montée au centre du macrocosme ne peut réellement s'effectuer que par la descente au centre du microcosme qu'est le corps. (...) Les méditations transcendantes,

les prises de conscience de l'univers, les expériences vécues par les saints et les grands mystiques ne peuvent se faire en dehors du corps (...) Danser à la manière des Africains, c'est reconnaître que l'homme est inséparable de l'univers et qu'il constitue fondamentalement une étincelle divine » (ibid.).

Ou enfin dans les mots de Leopold Senghor :

« En Afrique, c'est la danse qui est au commencement de toutes choses. Si le verbe l'a suivi, ce n'est pas le verbe parlé, mais le verbe chanté et le rythme. Danser, chanter, porter des masques constitue l'art total, un rituel pour entrer en relation avec l'invisible et créer le visible » (rapporté par mediacongo.net, année inconnue)

Conclusion

Apprendre la danse contemporaine héritière des sources africaines est un exercice qui révèle la colonialité de la hiérarchisation entre 'modernité' et 'tradition', ainsi que les pluralités des esthétiques au niveau physique et méta. Ce faisant, l'occidentalocentrisme se trouve confronté puisque nous sommes mis face à face avec les conditions de possibilités de créer notre propre esthétique d'incarnation plutôt que d'accepter les esthétiques sensationnalistes valorisées dans l'occident. Nous sommes également mis face à face avec les multiplicités d'esthétiques de rapports au corps et au cosmos, un rapport qui est autonome et n'est pas prédéterminé par des paradigmes qui se veulent 'universel' ou 'neutre'. Nous sommes confrontés plutôt à la responsabilité et l'autonomie d'interroger les esthétiques et les esthétiques de relations valorisées et reproduites en tant qu'individu et en tant que société.

Chapitre 8 : Pièges à éviter

Dans l'optique où cette étude pourrait informer d'autres instances dans lesquelles une communauté apprend les danses d'une autre communauté, la section suivante détaille deux pièges à éviter et à demeurer critique : le piège d'une éducation 'interculturelle' libérale et le piège de l'appropriation culturelle.

Le piège de l'éducation 'interculturelle' libérale

Les potentiels de justice postcoloniale confrontant l'occidentalocentrisme blanc et de transformation sociale postcoloniale décrits plus haut peuvent être cooptés par une approche libérale. Cette approche davantage problématique à l'éducation se concentre sur les 'dialogues interculturels', l'appréciation de la 'diversité' et les 'échanges interculturels' (Gorski, 2008, 520). Ceci perpétue la marginalisation et les inégalités de pouvoirs : les membres des communautés marginalisées se retrouvent à être des objets d'intérêts, tandis que les systèmes d'oppressions et les inégalités systémiques ne se trouvent ni discutées ni l'objet de luttes dirigées à les éliminer. Gorski (2008) affirme que la majorité « des pratiques d'éducation interculturelle supportent, plutôt que de défier l'hégémonie dominante, les hiérarchies sociales prévalentes, et les distributions de pouvoirs inégalitaires » qui donc reproduisent le paradigme colonialiste et la marginalisation des communautés opprimées (traduction libre, *ibid.* .515). Gorski (*ibid.*, p.520) appelle pour une éducation interculturelle qui cherche d'abord à défier l'hégémonie et les inégalités de pouvoirs de manière systémique, et doit reconnaître les inégalités de pouvoir au sein même des participants. De plus, les risques d'appropriation culturelle demeurent: considérant le déséquilibre forcé des pouvoirs entre les pays occidentaux et les communautés autochtones, le partage des connaissances culturelles sont toujours sujettes à être exploitées dans un régime ethnocentrique blanc,

hégémonique et capitaliste (Loots, 2006). En bref, les discours de multiculturalisme et transculturalisme peuvent déguiser une co-optation des savoirs artistiques sous le spectre de l'appréciation culturelle (ibid.,2006). Cela perpétue les dynamiques de pouvoirs interraciales et interculturelles et invisibilise les problématiques du racisme en manquant d'adresser les inégalités qui existent entre les groupes (Kubota, 2015). L'apprentissage de la danse n'y échappe pas.

Le piège de l'appropriation culturelle

Le corps est site de compétences, de pratiques corporelles socioculturelles, et de transmission esthétique (Hancock, 2005). Dans un contexte de danse, j'estime que l'acquisition de ces compétences demande un sérieux engagement en temps, discipline, pratique et études puisqu'elles ne peuvent pas être simplement improvisées: l'incarnation dévoile immédiatement le niveau de maîtrise, d'investissement corporel et d'expérience quant'aux esthétiques et dispositions d'un style. Mon expérience personnelle d'investissement dans ce processus m'a proscrit un respect énorme envers les maîtres de la danse et un sentiment d'humilité : les techniques sont excessivement rigoureuses et précises, les gestuelles sont exigeantes physiquement, et la polyrythmie du corps est un art à maîtriser en soi. D'autant plus que le répertoire de codes et rythmes est immensément diversifié, ou comme Maboungou le souligne : « chaque village a ses propres rythmes et danses » et ce, à la grandeur d'un continent et de toute une diaspora afrodescendante au travers du monde.

Selon moi, ce ne sont pas des connaissances qui peuvent être instantanément consommées et juxtaposées à un individu parce que c'est la 'tendance' du moment. Plutôt, les instances d'appropriation culturelle s'inscrivent exactement dans cette logique : elles ne s'intéressent qu'à la superficialité de l'apparence révélée par les compétences corporelles, pas à comprendre tout ce

qui gravite autour et permet aux danses d'exister. Compte tenu de la codification excessivement précise des danses, il est facile, du moins sous un œil moins aguerrí, de discerner le peu de compréhension et d'investissement sérieux : l'aspect consumériste de l'appropriation culturelle se trouve lui aussi visiblement matérialisé et dégagé par le corps. Pour faire une analogie, imaginez cuisiner un repas sans avoir quelconque ingrédient nécessaire à faire ce plat, tout en affirmant que vous préparez celui-ci: le résultat de votre cuisine manifeste simplement votre prétention, manque de respect et superficialité. C'est tout aussi vrai dans la danse. Ainsi, l'appropriation culturelle évacue tout le respect qu'une personne extérieure vient à développer lorsqu'elle prend conscience de l'immensité et rigueur du savoir autour d'une danse. En contrepartie, Banks (2010) soutient que l'éducation interculturelle en danse peut jouer un rôle dans la construction de futurs postcoloniaux plutôt que de tomber dans l'appropriation culturelle, observant les résultats d'un programme d'enseignement de la danse de l'Afrique de l'Ouest aux États-Unis dans une école pluriculturelle :

« l'étude de la danse d'Afrique de l'Ouest s'oppose activement aux méthodologies 'token', touristiques et détournées pour présenter des cultures non dominantes. Le programme de danse Dambe a pris part dans une éducation postcoloniale en revitalisant la danse de l'Afrique de l'Ouest pour les raisons d'intercepter les stéréotypes et les notions décontextualisées de l'Afrique; en ce sens, l'organisation a confronté la reproduction d'un impérialisme culturel dans les écoles » (traduction libre, *ibid.*, p.30).

Oui, il est possible d'apprendre de nouvelles connaissances corporelles et esthétiques en apprenant la danse contemporaine héritière des sources africaines, mais celles-ci seront toujours limitées au statut de connaissances comme je n'appartiens pas à la communauté culturelle et identitaire qui nourrit l'univers qui produit ensuite la matérialité des danses. Les connaissances corporelles ne

viennent pas à changer l'identité d'un individu qui les pratique puisque l'identité est marquée par des structures sociales, raciales et historiques beaucoup plus rigides imposées extérieurement sur un individu : les compétences corporelles et l'identité sont deux composantes logées dans le corps, mais qui existent à des niveaux différents, l'une étant davantage individuelle et intérieure, et l'autre étant structurelle et sociétale (Bourdieu, 1990;2000). En aucun cas est ce que des connaissances et compétences corporelles individuelles viennent à modifier la positionnalité de quelqu'un puisque celle-ci est contextuelle, et donc sociale. L'individu ne peut pas se soustraire des catégories et identités qui lui sont apposées sociétalement – et l'individu doit reconnaître en quoi les communautés auxquelles ces connaissances corporelles appartiennent doivent être reconnues comme autrices et autorités.

Conclusion

Cette thèse a investigué en quoi le ‘Sud’ développe le ‘Nord. Ancré dans le contexte du studio Nyata Nyata/Zab Maboungou, cette thèse a investigué en quoi l’apprentissage de la danse contemporaine héritière des sources africaines par des personnes franco-québécoises blanches peut offrir la possibilité de déconstruire l’occidentalocentrisme en ancrant sa pratique de danse dans le plus large projet de justice postcoloniale.

En proposant des variables qui dérangent ce qui est communément admis, le paradigme, les mythes et l’imaginaire collectif du ‘développement’, cette thèse s’est proposée comme une critique appliquée du développement international au moyen d’une déconstruction des ‘rôles’, ‘agents’, ‘objectifs’ et ‘projets’. Par la structure, le format et la méthodologie de ma thèse, j’ai cherché à dénoncer, au moyen d’un regard inversé, la problématique du ‘white savior’ et les inégalités de pouvoirs qui continuent d’être perpétuées par le secteur du développement.

L’histoire a créé une « triangularité indestructible » entre trois continents : l’Afrique, l’Amérique et l’Europe (Maboungou, 2023). Comme ces liens ont été forcés violemment, la réalité de notre existence même est logée dans les rapports entre les points formant cette triangularité (ibid.). Face à une histoire que l’on ne peut pas changer, mais dont nous sommes responsables, il est fondamental de se demander : où est-ce que je me situe dans cette triangularité? Sur quelles prémisses est-ce que j’établis mon rapport à l’Autre? Comment est-ce que je suis en relation avec? (ibid.).

La colonialité régit les relations entre les gens : elle régit des relations de domination et de déshumanisation (Maboungou, 2023). Face à cette manifestation de la colonialité, reconsidérer nos relations à l’Autre s’inscrit dans une trajectoire anticoloniale : comment engager dans une

relation qui n'est pas altérisante mais plutôt réhumanisante, tout en gardant conscience des structures de pouvoirs, d'injustices, d'inégalités et violences qui demeurent? Bien que la création d'un occident associé à l'humanité dépende d'un 'Autre' associé que partiellement à l'humanité, il faut être conscient de l'impact bidirectionnel de la violence impliquée dans ce processus de gradation hiérarchique d'humanité. Cette violence touche directement celui qui la perpétue : *la déshumanisation de l'Autre demande d'abord et avant tout une déshumanisation du soi*, ou pour citer Maboungou : « Être humain, c'est de reconnaître un autre humain » (ibid.).

En tant que personne franco-québécoise blanche, mon expérience de mon rapport à l'Autre à Nyata Nyata est telle qu'il est non seulement possible de marcher éthiquement et humblement la fine ligne que représente l'apprentissage des danses qui proviennent des 'Autres', mais sociopolitiquement *impératif* de l'inscrire dans un contexte de contribution au plus large projet de justice postcoloniale. Ou dans les mots de Maboungou : « il y a de l'humilité et une contemporanéité dans l'effort de vouloir comprendre les choses. Il s'agit de la prise en charge de soi dans notre actualité » (2022) ». Il faut donc être conscient de la multiplicité des composantes identitaires du corps et donc se demander : quel est le rapport entre mon identité (raciale, historique, socioculturelle) et les connaissances acquises? En quoi ce rapport est-il important, et comment est-ce que, à la lumière de ce rapport, je dois me positionner vis-à-vis les connaissances acquises? J'insiste que la manière responsable en tant que personne blanche de faire l'apprentissage de la danse contemporaine héritière des sources africaines est de loger celui-ci dans un engagement de la déconstruction des rapports de pouvoirs qui perdurent depuis la période de la colonisation, renforcés par la traite esclavagiste, et manifestés systématiquement jusqu'à aujourd'hui.

Et donc, redemandons-nous : et si le ‘Sud’ développait le ‘Nord’? L’enseignement de la danse contemporaine héritière des sources africaines par des individus du ‘Sud’ vient à ‘développer’ le ‘Nord’ par la possibilité même qu’elle offre à la communauté franco-québécoise blanche de retourner le regard vers eux-mêmes. Il est alors possible de constater l’étendue de l’occidentalocentrisme dans le monde contemporain, et de constater les subtilités et perversions – insérées violemment jusqu’au plus intime du soi, jusqu’au rapport même que l’individu entretient avec le Monde – des manifestations de la colonialité qui continuent de favoriser ce et ceux qui répondent aux disciplines de l’occidentalocentrisme. Il est alors possible de prendre davantage conscience de la pluralité des possibilités de relations avec le Monde et de relations avec l’Autre – et chercher à reconnaître ces possibilités équitablement, une clé à la justice postcoloniale, plutôt que hiérarchiquement.

Dans ce contexte de colonialité, l’occident s’est créé une représentation de lui-même en ‘marquant’ l’Autre comme étant déficient de ces caractéristiques – d’où la hiérarchisation entre ‘modernité/primitivité’, une hiérarchisation qui se répercute sur tous les plans. Cette thèse a vu l’enseignement de la danse contemporaine héritière des sources africaines comme offrant des conditions pour faciliter le ‘développement’ de la communauté franco-québécoise blanche au travers de la déhiérarchisation de la ‘modernité/primitivité’ sur trois plans importants reliés à la danse – une déhiérarchisation et restitution socio-politique entre un système épistémologique écrit et les ‘autres’ systèmes épistémologiques comme le système épistémologique de la danse; entre une perspective ontologique et ‘d’autres’ perspectives ontologiques telles que manifestée par les ressentis du monde et les pluralités d’existences dans le Monde; et enfin, entre des esthétiques de ‘hauts standards’ qui répondent à une relation avec la danse basée dans le spectaculaire et les esthétiques des ‘Autres’ qui alimentent une relation au niveau cosmologique avec la danse. Ces

trois plans de justice sont inséparables, ce sont toutes des manifestations de la même problématique, et ce faisant, une véritable déconstruction de la colonialité devra se voir répercutée sur tous ces plans. Attention, ici, il ne s'agit pas d'utiliser le regard blanc pour 'valider' l'humanité de l'Autre – ce qui serait une manifestation excessivement violente de la blancheur. Il s'agit plutôt *d'extraire la condition occidentalocentrique qui est imbriquée avec le concept 'd'humanité' tel que véhiculé par la colonialité.*

Enfn, Templeton (2012) voit la 'technique' enseignée par Maboungou comme une métaphore qui suggère un modèle de co-existence sociétale permettant la diversité et pluralité culturelle. Maboungou enseigne que le corps a deux centres (déjà là une 'contradiction', le centre insinue normalement qu'un seul), qu'il est multidirectionnel (plutôt que frontal), multidimensionnel, et qu'il a la possibilité d'incarner différents rythmes en même temps dans différentes parties du corps – *soit une coexistence dans la différence telle démontrée par la polyrythmie* (ibid., 35, 212). Paradoxalement, malgré cette séparation des parties du corps et les différentes incarnations possibles dans une pratique polyrythmique, le corps se trouve et demeure ultimement unifié, fluide et harmonieux.

C'est cette image qui ancre ma conviction que la polyrythmie et les postures du corps peuvent s'appliquer comme principes de nos relations entre humains, et celles avec le Monde. C'est cette image qui ancre ma conviction que le projet de justice postcoloniale demande que toutes les parties prennent l'engagement demandé – en conséquence de leur positionnalité – vis-à-vis l'hégémonie toujours contemporaine. C'est cette image qui ancre ma conviction qu'on existe tous, et qu'on devrait pouvoir tous exister dans nos propres rythmes, sans que l'un vienne à dominer l'autre, sans qu'un cherche à homogénéiser les autres. C'est cette image qui ancre ma conviction qu'on ne

comprendra jamais exactement l'Autre par sa différence, mais qu'il est possible et fondamental d'établir des relations éthiques, informées et humbles avec cet 'Autre'.

À ce moment-là, peut-être sera-t-il possible de voir l'Autre dans ses singularités propres, dans ses différences, dans leurs Mondes propres – et même peut-être maintenir cette posture d'ouverture profonde qui permet le dialogue, les rebonds et les échanges dans l'horizontalité. Et puis enfin, comme Mabougou en donne l'exemple : les Bantus regroupent près de 400 groupes ethniques distincts tels les Kongo, Banuleké, Xosa, Zulu, etc, dispersés entre l'Afrique du Sud et la Centrafrique. L'étymologie du terme « Bantus » réfère à « Être humain » impliquant une reconnaissance d'ensemble et principale au-delà des groupes ethniques distincts. Beaucoup d'autres cultures au travers du monde retrouvent cette idée de reconnaissance de l'appartenance des 'Autres' à l'humanité dans leurs langages également. À l'époque de la colonisation, « il n'y avait qu'en Europe où s'identifiait que seulement comme 'Anglais' ou comme 'Français'. » (2023).

Le soi,
L'Autre,
L'individu,
L'histoire,
L'intérieur,
L'extérieur,

Et les degrés de porosité entre eux,

Et les relations entre eux.

Peut-être alors on nous répondra:

« (...) le corps de chaque individu devient un corps univers, projeté dans le cosmos, en étroite communion avec la vie de la faune, de la flore, des étoiles, des montagnes – un corps infini, sans limite. » (Tiérou, 1989, p.29)



Bibliographie

Abiodun, R. (2001). African Aesthetics. *Journal of Aesthetic Education*, 35(4), 15-23.

<https://doi.org/10.2307/3333783>

Acogny, G. (1994). *Danse Africaine—Afrikanischer Tanz—African Dance*. Kunstverlag Weingarten GmbH.

Adewole, 'Funmi. (2022). Sabine Sörgel, Contemporary African Dance Theatre : Phenomenology, Whiteness and the Gaze. *Dance Research*, 40(1), 121-122. <https://doi.org/10.3366/drs.2022.0361>

Ahmed, S. (2000). Who Knows? Knowing Strangers and Strangeness. *Australian Feminist Studies*, 15(31), 49-68. <https://doi.org/10.1080/713611918>

Albright, A. C. (2019). *How to Land : Finding Ground in an Unstable World*. Oxford University Press.

Alleyne, M. D. (2011). Conclusion : Anti-Racism as International Communication. In *Anti-Racism & Multiculturalism*. Routledge.

Aquino, K. (2015). More than a Game : Embodied Everyday Anti-Racism among Young Filipino-Australian Street Ballers. *Journal of Intercultural Studies*, 36(2), 166-183.

<https://doi.org/10.1080/07256868.2015.1008430>

Asante, M. K. (2006). A Discourse on Black Studies : Liberating the Study of African People in the Western Academy. *Journal of Black Studies*, 36(5), 646-662.

<https://doi.org/10.1177/0021934705285937>

- Banks Cruz, O. (2010). Critical Postcolonial Dance Pedagogy : The Relevance of West African Dance Education in the United States. *Anthropology & Education Quarterly*. <https://anthrosource-onlinelibrary-wiley-com.proxy.bib.uottawa.ca/doi/full/10.1111/j.1548-1492.2010.01065.x>
- Beaudet, P., Caouette, D., Haslam, P., & Benhmade, A. (2019). *Enjeux et défis du développement international : Acteurs et champs d'action. Édition nouvelle et actualisée*. University of Ottawa Press.
- Belghiti, R. (s. d.). *Dance and the Colonial Body : Re-choreographing Postcolonial Theories of the Body* [Ph.D., Université de Montréal (Canada)].
- Berman, G., & Paradies, Y. (2010). Racism, disadvantage and multiculturalism : Towards effective anti-racist praxis. *Ethnic and Racial Studies*, 33(2), 214-232.
<https://doi.org/10.1080/01419870802302272>
- Bhattacharjee, A. (2012). *Social science research : Principles, methods, and practices* (Second edition).
- Bhabha, H. K. (1983). The Other Question.... *Screen*, 24(6), 18-36.
<https://doi.org/10.1093/screen/24.6.18>
- Bochner, A. P. (2017). Heart of the Matter : A Mini-Manifesto for Autoethnography. *International Review of Qualitative Research*, 10(1), 67-80.
- Bourdieu, P. (1990). *The Logic of Practice*. Stanford University Press.
- Buckland, T. (1999). All Dances Are Ethnic, but Some Are More Ethnic Than Others : Some Observations on Dance Studies and Anthropology. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 17(1), 3-21. <https://doi.org/10.2307/1290875>

- Carpenter, F. C. (2014). *Coloring Whiteness : Acts of Critique in Black Performance*. University of Michigan Press. <http://muse.jhu.edu/book/36841>
- Castaldi, F. (2006). *Choreographies of African Identities : Negritude, Dance, and the National Ballet of Senegal*. University of Illinois Press. <https://www.jstor.org/stable/10.5406/j.ctt1xcj07>
- Césaire, A., & Pinkham, J. (2000). *Discourse on Colonialism*. NYU Press.
<https://www.jstor.org/stable/j.ctt9qfkrm>
- Chami, R., Fullenkamp, C., & Jahjah, S. (2005). Are Immigrant Remittance Flows a Source of Capital for Development? *IMF Staff Papers*, 52(1), 55-81.
- Chang, H. (2008). *Autoethnography as method* (p. 229). Left Coast Press.
- Chaudry, I. (2020). Dismantling race In higher education : Racism, whiteness and decolonising the academy (2018): edited by Jason Arday and Heidi Safia Mirza, Cham, Palgrave Macmillan, *Multicultural Education Review*, 12(3), 229-231.
<https://doi.org/10.1080/2005615X.2020.1808930>
- Chen, J. M. (2017). The Contentious Field of Whiteness Studies. *Journal for Social Thought*, 2.
<https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/jst/article/view/507>
- Chimamanda Ngozi Adichie: (2009). *The danger of a single story* | TED - YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=D9lhs241zeg>
- Coleman, B. R., Collins, C. R., & Bonam, C. M. (2021). Interrogating Whiteness in Community Research and Action. *American Journal of Community Psychology*, 67(3-4), 486-504.
<https://doi.org/10.1002/ajcp.12473>

- Cooper, D. (2014). *Piercing Privilege : Confronting the White Problem Through Autoethnography* [Master of Education, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College].
https://doi.org/10.31390/gradschool_theses.1097
- Cruz Banks, O. (2010). Critical Postcolonial Dance Pedagogy: The Relevance of West African Dance Education in the United States. *Anthropology & Education Quarterly*, 41(1), 18-34.
<https://doi.org/10.1111/j.1548-1492.2010.01065.x>
- Davis, O. (2019). *Modernism, Métissage and Embodiment : Germaine Acogny's Modern African Dance Technique (1962-1975)*. 243.
- Debonneville, J. (2021). « In the name of harmony ». The imaginary of whiteness in the field of contemporary dance (J.-Y. Bart, Trad.). *Biens Symboliques / Symbolic Goods. Revue de Sciences Sociales Sur Les Arts, La Culture et Les Idées*, 9, Art. 9. <https://doi.org/10.4000/bssg.750>
- Descartes, R. (1913). *The Meditations, and Selections from the Principles, of René Descartes (1596-1650)*. Open court.
- DeFrantz, T. F. (2006). Revelations 1962. In T. F. DeFrantz (Éd.), *Dancing Revelations : Alvin Ailey's Embodiment of African American Culture* (p. 0). Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195301717.003.0001>
- DeFrantz, T. F., & Gonzalez, A. (2014). *Black Performance Theory*.
<https://doi.org/10.1215/9780822377016>
- Demerson, R. C. (s. d.). *Decolonial Moves : Re-Membering Black Women in South African Contemporary Dance* [Ph.D., University of California, Riverside]. Consulté 8 septembre 2022, à l'adresse <https://www.proquest.com/docview/2438618564/abstract/DBA4D67E525C4BC0PQ/1>

- Desmond, J. (1993). Embodying Difference : Issues in Dance and Cultural Studies. *Cultural Critique*, 26, 33-63. <https://doi.org/10.2307/1354455>
- DiAngelo, R. (2011). White Fragility. *The International Journal of Critical Pedagogy*, 3(3), Art. 3. <http://libjournal.uncg.edu/ijcp/article/view/249>
- Dotson, K. (2011). Tracking Epistemic Violence, Tracking Practices of Silencing. *Hypatia*, 26(2), 236-257.
- Dunham, K. (1946). *Katherine Dunham's Journey to Accompany*. Henry Holt and Company.
- Earick, M. E. (2018). We are not social justice equals : The need for white scholars to understand their whiteness. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 31(8), 800-820. <https://doi.org/10.1080/09518398.2018.1479044>
- Ellis, C., & Bochner, A. (2000). Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity : Researcher as Subject. *Handbook of Qualitative Research (2nd Ed.)*, 733-768.
- Escobar, A. (2011). *Encountering Development : The Making and Unmaking of the Third World*. Princeton University Press.
- Fanon, F. (1952). *Peau noire masques blancs*. Éd. du Seuil.
- Fanon, F. (1961). *The Wretched of the Earth*. Grove Press.
- Fanon, F. (2008). *Black Skin, White Masks*. Grove Press.
- Featherstone, S. (2005). *Postcolonial Cultures*. Univ. Press of Mississippi.
- Fethi, M. (2017). *Interculturalism at the crossroads : Comparative perspectives on concepts, policies and practices*. UNESCO Publishing.

- Finestone-Praeg, J. (2011). Reflective (a)musings on 16 kinds of emptiness... : Re-framing research for practice. *South African Theatre Journal*, 21. <https://doi.org/10.1080/10137548.2007.9687863>
- Fiorentini, E. (2011). Inducing visibilities : An attempt at Santiago Ramón y Cajal's aesthetic epistemology. *Studies in History and Philosophy of Science Part C: Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, 42(4), 391-394.
<https://doi.org/10.1016/j.shpsc.2011.07.008>
- Franco, S., & Nordera, M. (Éds.). (2016). *Dance Discourses : Keywords in Dance Research*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315539171>
- Freeman, R. D. (2009). *Revelation of Revelations*. Clark Atlanta University Press.
https://radar.auctr.edu/islandora/object/cau.td%3A2009_freeman_raynix_d/
- Gabay, C. (2018a). *Imagining Africa : Whiteness and the Western Gaze*. Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/9781108652582>
- Gabay, C. (Éd.). (2018b). Whiteness, the Western Gaze and Africa. In *Imagining Africa : Whiteness and the Western Gaze* (p. 1-48). Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/9781108652582.001>
- Gaztambide-Fernández, R. A. (2012). Decolonization and the pedagogy of solidarity. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 1(1), Art. 1.
<https://jps.library.utoronto.ca/index.php/des/article/view/18633>
- Geiger, M., & Pécoud, A. (2013). Migration, Development and the 'Migration and Development Nexus'. *Population, Space and Place*, 19(4), 369-374. <https://doi.org/10.1002/psp.1778>

Gergen, M., & Gergen, K. (2002). Ethnographic Representation As Relationship. *Ethnographically Speaking: Autoethnography, Literature, And Aesthetics*, 11-33.

Gonçalves, S., & Majhanovich, S. (2016). *Art and Intercultural Dialogue*. Springer.

Gonye, J., & Moyo, N. (2018). *African Dance as an Epistemic Insurrection in Postcolonial Zimbabwean Arts Education Curriculum*. In A. M. Kraehe, R. Gaztambide-Fernández, & B. S. Carpenter II (Éds.), *The Palgrave Handbook of Race and the Arts in Education* (p. 157-174). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-65256-6_9

Gorski, P. C. (2008). Good intentions are not enough : A decolonizing intercultural education. *Intercultural Education*, 19(6), 515-525. <https://doi.org/10.1080/14675980802568319>

Gottschild, B. (2003). *The Black Dancing Body : A Geography From Coon to Cool*. Springer. <http://link.springer.com/book/10.1007/978-1-137-03900-2>

Gottschild, B. D. (1996). *Digging the Africanist presence in American performance : Dance and other contexts*. Greenwood Press.

Greiger. (2013). Migration, Development and the 'Migration and Development Nexus' -. *Population, Space and Place*. <https://onlinelibrary-wiley-com.proxy.bib.uottawa.ca/doi/full/10.1002/psp.1778>

Grinage, J. (2020). Singing and dancing for diversity : Neoliberal multiculturalism and white epistemological ignorance in teacher professional development. *Curriculum Inquiry*, 50(1), 7-27. <https://doi.org/10.1080/03626784.2020.1754114>

Groutsis. (2009). *Recruiting migrant nurses to fill the gaps : The contribution of migrant women in the nursing care sector in Greece*.

https://www.researchgate.net/publication/225182306_Recruiting_migrant_nurses_to_fill_the_gaps_The_contribution_of_migrant_women_in_the_nursing_care_sector_in_Greece

Guilbert-Savary. (2021-2023). *Réflexions autoethnographiques*.

Hancock, B. H. (2005). Steppin' out of Whiteness. *Ethnography*, 6(4), 427-461.

Hanna, J. L. (1989). African Dance Frame by Frame : Revelation of Sex Roles Through Distinctive Feature Analysis and Comments on Field Research, Film, and Notation. *Journal of Black Studies*, 19(4), 422-441. <https://doi.org/10.1177/002193478901900404>

Hanna, J., & Thompson, R. (1975). African Art in Motion : Icon and Act. *Dance Research Journal*, 7, 31. <https://doi.org/10.2307/1478659>

Hatton, K. (2016). A Poetical Journey : In what ways are theories derived from postcolonialism, whiteness and poststructural feminism implicated in matters of intercultural arts research? In *The Routledge International Handbook of Intercultural Arts Research*. Routledge.

Heleta, S. (2016). Decolonisation of higher education : Dismantling epistemic violence and Eurocentrism in South Africa. *Transformation in Higher Education*, 1(1), 8. <https://doi.org/10.4102/the.v1i1.9>

Holmes, P. (2014). Intercultural dialogue : Challenges to theory, practice and research. *Language and Intercultural Communication*, 14(1), 1-6. <https://doi.org/10.1080/14708477.2013.866120>

Hooks, bell. (2015). *Black looks : Race and representation*. Routledge. <http://site.ebrary.com/id/10953136>

- Hooks, B. (1992). 21. 'The Oppositional Gaze : Black Female Spectators'. In 21. *'The Oppositional Gaze : Black Female Spectators'* (p. 307-320). Edinburgh University Press.
<https://doi.org/10.1515/9781474473224-033>
- Hurston, Z. N. (2009). *Mules and Men*. Harper Collins
- Ilmi, A. (2011). The White Gaze vs. The Black Soul. *Race, Gender & Class*, 18(3/4), 217-229.
- Jones, P. (2005). Why is it alright to do development 'over there' but not 'here'? Changing vocabularies and common strategies of inclusion across the 'First' and 'Third' Worlds. *Area*, 32, 237-241. <https://doi.org/10.1111/j.1475-4762.2000.tb00135.x>
- Juslin, P. N. (2013). From everyday emotions to aesthetic emotions : Towards a unified theory of musical emotions. *Physics of Life Reviews*, 10(3), 235-266.
<https://doi.org/10.1016/j.plrev.2013.05.008>
- Juslin, P. N., Liljeström, S., Västfjäll, D., & Lundqvist, L.-O. (2010). How does music evoke emotions? Exploring the underlying mechanisms. In *Handbook of music and emotion : Theory, research, applications* (p. 605-642). Oxford University Press.
- Kealiinohomoku, J. (1983). An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance., *What is dance? Readings in theory and criticism*. Ed. by Roger Copeland, Marshall Cohen.
- Kringelbach, H. N. (2013). *Dance Circles : Movement, Morality and Self-fashioning in Urban Senegal*. Berghahn Books.
- Krizek, R. L. (2003). *Ethnography as the excavation of personal narrative* (p. 141-151).

- Kubota, R. (2015). Race and language learning in multicultural Canada : Towards critical antiracism. *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 36(1), 3-12.
<https://doi.org/10.1080/01434632.2014.892497>
- Liu, H. (2017). Undoing Whiteness : The Dao of Anti-racist Diversity Practice. *Gender, Work & Organization*, 24(5), 457-471. <https://doi.org/10.1111/gwao.12142>
- Lockward, Vazquez et al. (2011, janvier 29). Decolonial Aesthetics (I). *TDI+Transnational Decolonial Institute*. <https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/>
- Loots, L. (2006). Post-colonial visitations : A South African's dance and choreographic journey that faces up to the spectres of 'development' and globalisation. *Critical Arts*, 20(2), 89-101.
<https://doi.org/10.1080/02560040608540457>
- Lorde, A. (1984). *Sister Outsider : Essays and Speeches*. Clarkson Potter/Ten Speed.
- Lugones, M. (1987). Playfulness, « World »-Travelling, and Loving Perception. *Hypatia*, 2(2), 3-19.
- Mabingo, A. (2018). Teaching African Dances as Civic Engagement. *Journal of Dance Education*, 18(3), 103-111. <https://doi.org/10.1080/15290824.2018.1482417>
- Mabingo, A. (2019). 'African dances are valid knowledge' : Dance teachers' de/construction of meanings from cultural heritage dances in Uganda. *Research in Dance Education*, 20(3), 311-330. <https://doi.org/10.1080/14647893.2019.1631271>
- Maboungou. (2005). *Heya Danse ! Historique, poétique et didactique de la danse africaine.*, Éditions du CIDIHCA.

https://africultures.com/livres/?no=11008&utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=533

Maboungou. (2021, 2023). *Classe de danse (RYPADA et cours avancé du samedi)*.

Maboungou. (2022a, 2023). *Cours théorique—Séminaire du PEFAPDA*.

Maboungou. (2022b). *Lecture by Zab Maboungou dans le cadre de la conférence « Decolonizing Dance Pedagogy »*. Decolonizing Dance Pedagogy, SFU.

Mahrouse, G. (2014). *Conflicted Commitments : Race, Privilege, and Power in Solidarity Activism*. McGill-Queen's University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt7zsz6x>

Mama, A. (2007). Is It Ethical to Study Africa? Preliminary Thoughts on Scholarship and Freedom. *African Studies Review*, 50(1), 1-26.

Mami, F. (2022). Decolonising Algerian development through rethinking the body : The Naïliyat's dance alternatively considered. *Postcolonial Studies*, 25(2), 210-228.

<https://doi.org/10.1080/13688790.2020.1809070>

Mantillake, S. (2022). A Pedagogy of Decolonial Choreography : Reflections of A South Asian Dance Practitioner. *Journal of Dance Education*, 0(0), 1-6.

<https://doi.org/10.1080/15290824.2022.2075554>

Matias, C. E. (2022). Towards a Black Whiteness studies : A response to the growing field.

International Journal of Qualitative Studies in Education, 0(0), 1-11.

<https://doi.org/10.1080/09518398.2022.2025482>

Mauss, M. (1934). *Techniques of the Body*. *Economy and Society*, 2:1, 70-88

Maynard, R. (2017). *Policing Black Lives : State Violence in Canada from Slavery to the Present*.

Fernwood Publishing.

Mbaegbu, C. C. (2016). The mind body problem : The hermeneutics of African philosophy. *Journal of Religion and Human Relations*, 8(2), Art. 2. <https://doi.org/10.4314/jrhr.v8i2>

Mbembé, J.-A., & Nuttall, S. (2004). Writing the World from an African Metropolis. *Public Culture*, 16(3), 347-372.

Mbonda, E.-M. (2019). La décolonisation des savoirs est-elle possible en philosophie ?

Philosophiques, 46(2), 299-325. <https://doi.org/10.7202/1066772ar>

McGrath, A., Durrer, V., & Campbell, P. (2021). Dancing with Epistemic Borders. *Performance Research*, 26(4), 95-103. <https://doi.org/10.1080/13528165.2021.2005966>

Research, 26(4), 95-103. <https://doi.org/10.1080/13528165.2021.2005966>

mediacongo.net. (s. d.). « *En Afrique, la danse est un art de vivre* ». Consulté 17 février 2023, à

l'adresse [https://www.mediacongo.net/article-actualite-](https://www.mediacongo.net/article-actualite-10157-en-afrique-la-danse-est-un-art-de-vivre.html)

[10157 en afrique la danse est un art de vivre.html](https://www.mediacongo.net/article-actualite-10157-en-afrique-la-danse-est-un-art-de-vivre.html)

Meltzer. (2019). 'I refuse to listen to white women cry' : How Rachel Cargle built a business by calling out racial injustices within feminism. Washington Post.

<https://www.washingtonpost.com/news/magazine/wp/2019/09/11/feature/how-activist-rachel-cargle-built-a-business-by-calling-out-racial-injustices-within-feminism/>

Merleau-Ponty. (2010). *Phenomenology of Perception.*, Routledge

<https://www.routledge.com/Phenomenology-of-Perception/Merleau-Ponty/p/book/9780415834339>

Mignolo, W. D., & Walsh, C. E. (2018). *On Decoloniality : Concepts, Analytics, Praxis*.

<https://doi.org/10.1215/9780822371779>

Mignolo, W., & Vazquez, R. (2013). Decolonial AestheSis : Colonial Wounds/Decolonial Healings – Social Text. *Social Text*, 18.

Mills, C. W. (2017). White Ignorance. In C. W. Mills (Éd.), *Black Rights/White Wrongs : The Critique of Racial Liberalism* (p. 0). Oxford University Press.

<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190245412.003.0004>

Mills, G. Y. (1997). Is It Is or Is It Ain't : The Impact of Selective Perception on the Image Making of Traditional African Dance. *Journal of Black Studies*, 28(2), 139-156.

Mohanty, C. T. (2003). *Feminism without Borders : Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*.

Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11smp7t>

Mongia, P. (1996). Homi Bhabha : The Other Question*. In *Contemporary Postcolonial Theory*. Routledge.

Moosavi, L. (2022). 'But you're white' : An autoethnography of whiteness and white privilege in East Asian universities. *Research in Comparative and International Education*, 17(1), 107-123.

<https://doi.org/10.1177/17454999211067123>

Morris, G. (2009). Dance Studies/Cultural Studies. *Dance Research Journal*, 41(1), 82-100.

Ndlovu-Gatsheni, S. J. (2013). *Coloniality of Power in Postcolonial Africa*. African Books Collective.

Ndlovu-Gatsheni, S. J. (2021). The cognitive empire, politics of knowledge and African intellectual productions : Reflections on struggles for epistemic freedom and resurgence of decolonisation in

the twenty-first century. *Third World Quarterly*, 42(5), 882-901.

<https://doi.org/10.1080/01436597.2020.1775487>

Ndlovu-Gatsheni, S. J., & Chambati, W. (2013). *Coloniality of Power in Postcolonial Africa : Myths of Decolonization*. CODESRIA. <https://muse.jhu.edu/pub/359/monograph/book/25053>

Newman, S. (2018). *Unsettling Hegemonic Whiteness in Cultural Production : Praxis-based Approaches in Concert Dance* [Thesis]. <https://qspace.library.queensu.ca/handle/1974/23998>

Newton, K. M. (1997). Homi K. Bhabha : ‘*The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse*’. In K. M. Newton (Éd.), *Twentieth-Century Literary Theory : A Reader* (p. 293-301). Macmillan Education UK. https://doi.org/10.1007/978-1-349-25934-2_54

Ntarangwi, M. (2010). *Reversed Gaze : An African Ethnography of American Anthropology*. University of Illinois Press. <https://www.jstor.org/stable/10.5406/j.ctt3fh4pj>

Nyata Nyata. (s. d.). *Zab Maboungou/Compagnie Danse Nyata Nyata*. Consulté 8 septembre 2022, à l'adresse <https://www.nyata-nyata.org/>

Odora Hoppers, C. A. (Éd.). (2002). *Indigenous knowledge and the integration of knowledge systems : Towards a philosophy of articulation*. New Africa Books.

Osanami Törngren, S., & Ngeh, J. (2017). *Reversing the gaze : Methodological reflections from the perspective of racial-and ethnic-minority researchers*. *Qualitative Research*, 18(1), 3-18.

Oyèwùmí, O. (Éd.). (2005a). *African Gender Studies A Reader*. Palgrave Macmillan US. <https://doi.org/10.1007/978-1-137-09009-6>

Oyèwùmí, O. (2005b). *Visualizing the Body : Western Theories and African Subjects* (O. Oyèwùmí, Éd.; p. 3-21). Palgrave Macmillan US. https://doi.org/10.1007/978-1-137-09009-6_1

- Pailey, R. N. (2020). De-centring the 'White Gaze' of Development. *Development and Change*, 51(3), 729-745. <https://doi.org/10.1111/dech.12550>
- Papadopoulos, A. G., & Fratsea, L.-M. (2021). Migrant and Refugee Impact on Well-Being in Rural Areas : Reframing Rural Development Challenges in Greece. *Frontiers in Sociology*, 6, 592750. <https://doi.org/10.3389/fsoc.2021.592750>
- Parviainen, J. (2003). Bodily Knowledge : Epistemological Reflections on Dance. *Dance Research Journal*, 34, 11. <https://doi.org/10.2307/1478130>
- Perry, K. H. (2021). What the FOK? : An Illustrative Case of How Whitewashing Occurs in Higher Education. In *Whitewashed Critical Perspectives*. Routledge.
- Perry, P., & Shotwell, A. (2009). Relational Understanding and White Antiracist Praxis. *Sociological Theory*, 27(1), 33-50. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9558.2009.00337.x>
- Pieterse, J. N. (1998). My Paradigm or Yours? Alternative Development, Post-Development, Reflexive Development. *Development and Change*, 29(2), 343-373. <https://doi.org/10.1111/1467-7660.00081>
- Pitchford. (2020). Beware of the White Gaze. *Fourteen East*. <http://fourteeneastmag.com/index.php/2020/02/21/11505/>
- Portes, A., Escobar, C., & Radford, A. W. (2007). Immigrant Transnational Organizations and Development : A Comparative Study. *International Migration Review*, 41(1), 242-281. <https://doi.org/10.1111/j.1747-7379.2007.00063.x>
- Portes, A., & Zhou, M. (s. d.). *Transnationalism and Development : Mexican and Chinese Immigrant Organizations in the United States*. 31.

- Potter, J. (2015). The Whiteness of Silence : A Critical Autoethnographic Tale of a Strategic Rhetoric. *The Qualitative Report*. <https://doi.org/10.46743/2160-3715/2015.2290>
- Pottier, J.-M. (2021). *Les flux de la mondialisation*. 65(12), 26-27.
<https://doi.org/10.3917/gdsh.0065.0026>
- Power, M. (2006). Anti-racism, deconstruction and ‘overdevelopment’. *Progress in Development Studies*, 6(1), 24-39. <https://doi.org/10.1191/1464993406ps125oa>
- Qi, J., Manathunga, C., Singh, M., & Bunda, T. (2021). Transcultural and First Nations doctoral education and epistemological border-crossing : Histories and epistemic justice. *Teaching in Higher Education*, 26(3), 340-353. <https://doi.org/10.1080/13562517.2021.1892623>
- Quijano. (2007). Coloniality and Modernity/Rationality. *Cultural Studies: Vol 21, No 2-3*.
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09502380601164353?journalCode=rcus20>
- Quinn, R. (2017). *An Analysis of Frantz Fanon’s The Wretched of the Earth*. CRC Press.
- Rabelo, V. C., Robotham, K. J., & McCluney, C. L. (2021). “Against a sharp white background” : How Black women experience the white gaze at work. *Gender, Work & Organization*, 28(5), 1840-1858. <https://doi.org/10.1111/gwao.12564>
- Ramirez, A. (2017). The Future of Whiteness by Linda Martín Alcoff (review). *Critical Philosophy of Race*, 5(1), 131-133.
- Rist, G. (2007). Development as a Buzzword. *Development in Practice*, 17(4/5), 485-491.
- Rizvi, S. (2022). Racially-just epistemologies and methodologies that disrupt whiteness. *International Journal of Research & Method in Education*, 45(3), 225-231.
<https://doi.org/10.1080/1743727X.2022.2073141>

- Robinson, D., & Domenici, E. (2010). From Inclusion to Integration : Intercultural Dialogue and Contemporary University Dance Education. *Research in Dance Education, 11*, 213-221.
<https://doi.org/10.1080/14647893.2010.527324>
- Rochelle, H. (2015). Rethinking Dance Theory Through Semiotics. *Studies about Languages, 26*, Art. 26. <https://doi.org/10.5755/j01.sal.0.26.12426>
- Rodríguez Magda, R. M. (1989). *La sonrisa de Saturno : Hacia una teoría transmoderna*.
https://books.google.ca/books/about/La_sonrisa_de_Saturno.html?id=H9DWAiQu24EC&redir_esc=y
- Rosaldo, R. (1993). *Culture & Truth : The Remaking of Social Analysis*. Beacon Press.
- Sachs, W. (2009). *The Development Dictionary : A Guide to Knowledge as Power*. Bloomsbury Publishing.
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Vintage Books.
- Salée, D. (2010). Penser l'aménagement de la diversité ethnoculturelle au Québec : Mythes, limites et possibles de l'interculturalisme. *Politique et Sociétés, 29*(1), 145-180.
<https://doi.org/10.7202/039959ar>
- Santos, B. de S. (2018). *The end of the cognitive empire : The coming of age of epistemologies of the South*. Duke University Press.
- Santos, B. de S. (2019). Toward an Aesthetics of the Epistemologies of the South : Manifesto in Twenty-Two Theses. In *Knowledges Born in the Struggle*. Routledge.

- Schuch, jc. (2015). *Full article : Immigrant businesses, place-making, and community development : A case from an emerging immigrant gateway*. <https://www-tandfonline-com.proxy.bib.uottawa.ca/doi/full/10.1080/08873631.2014.995403>
- Shakthi, S. (2020). Confronting my many-hued self : An autoethnographic analysis of skin colour across multiple geographies. *Emotion, Space and Society*, 37, 100732.
<https://doi.org/10.1016/j.emospa.2020.100732>
- Sheets-Johnstone, M. (2011). From movement to dance. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 11, 39-57. <https://doi.org/10.1007/s11097-011-9200-8>
- Shiekh, Q. H., & Dar, S. A. (2018). North-South Dialogue and Global Inequality : Meaning, Challenges and Prospects. *International Journal of Management and Development Studies*, 7(1), Art. 1. <https://doi.org/10.53983/ijmds.v7i1.384>
- Shiovitz, B. (2019). *The Body, the Dance, and the Text*. McFarland.
- Shusterman, R. (2008). *Body consciousness : A philosophy of mindfulness and somaesthetics*. Cambridge University Press.
- Sider, D. (2016). Should University Dancers Only Focus on Western Dance? *Dance Major Journal*, 4. <https://doi.org/10.5070/D541033911>
- Simpson, L. B. (2017). *As We Have Always Done : Indigenous Freedom through Radical Resistance*. University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/j.ctt1pwt77c>
- Sions, H. K., & Wolfgang, C. N. (2021). Looking back, looking forward : Resisting the white gaze in historical narratives and future possibilities of art education. *The Journal of Social Theory in Art Education*, 41, 23.

- Smith, C. (2005). Epistemological Intimacy : A Move to Autoethnography. *International Journal of Qualitative Methods*, 4(2), 68-76. <https://doi.org/10.1177/160940690500400206>
- Sörgel, S. (2015). Dancing Postcolonialism : The National Dance Theatre Company of Jamaica. In *Dancing Postcolonialism*. transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839406427>
- Sörgel, S. (2020). *Contemporary African Dance Theatre : Phenomenology, Whiteness, and the Gaze*. Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-41501-3>
- Spivak, G. C. (1994). □ Can the Subaltern Speak? In *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. Routledge.
- Stevenson, L. S., & King, M. (2020). Decolonizing praxis : Migrant community educator and English as a second language teacher as allies in local struggles for equity and justice. *Trayectorias Humanas Transcontinentales*, 8, Art. 8. <https://doi.org/10.25965/trahs.3045>
- Sutherland, T. (2019). Reading gesture : Katherine Dunham, the Dunham Technique, and the vocabulary of dance as decolonizing archival praxis. *Archival Science*, 19(2), 167-183. <https://doi.org/10.1007/s10502-019-09308-w>
- Tamale, S. (2020). *Decolonization and Afro-Feminism*. Daraja Press. <http://makir.mak.ac.ug/handle/10570/10736>
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire : Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822385318>
- Templeton, M. (2012). *Polyrhythmic Dance Currents : Race Multiculturalism and the Montreal Dance Community*. UMI Dissertation Services.

- Templeton, M. (2017). Walking with the Self : Zab Maboungou's Interventions Against Eurocentrism Through Contemporary African Dance. *Dance Research Journal*, 49(2), 44-61.
<https://doi.org/10.1017/S0149767717000195>
- Thiong'o, N. wa. (1986). *Decolonising the mind : The politics of language in African literature*. East African Publishers.
- Thompson, R. F. (1973). An Aesthetic of the Cool. *African Arts*, 7(1), 41-91.
<https://doi.org/10.2307/3334749>
- Tierou, A. (1989). *Dooilé : La loi éternelle de la danse Africaine*. Routledge.
- Tremblay, J.-M. (2005, février 2). René Descartes, *Les méditations métaphysiques de René Descartes touchant la première philosophie, dans lesquelles l'existence de Dieu, et la distinction réelle entre l'âme et le corps de l'homme, sont démontrées*. [Text]. texte.
http://classiques.uqac.ca/classiques/Descartes/meditations_metaphysiques/meditations.html
- Tsehaye, R. S., & Vieille-Grosjean, H. (2018). Colonialité et occidentalocentrisme : Quels enjeux pour la production des savoirs ? *Recherches en éducation*, 32, Art. 32.
<https://doi.org/10.4000/ree.2323>
- Tuck, E., & Yang, K. W. (2012). Decolonization is not a metaphor. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 1(1), Art. 1.
<https://jps.library.utoronto.ca/index.php/des/article/view/18630>
- Tucker, K. (2018). Unraveling Coloniality in International Relations : Knowledge, Relationality, and Strategies for Engagement. *International Political Sociology*, 12(3), 215-232.
<https://doi.org/10.1093/ips/oly005>

- Utt, J., & Tochluk, S. (2020). White Teacher, Know Thyself : Improving Anti-Racist Praxis Through Racial Identity Development. *Urban Education*, 55(1), 125-152.
<https://doi.org/10.1177/0042085916648741>
- Valéry, P., & Valéry, P. (2003). *Philosophie de la danse*. J.-M. Tremblay.
<https://doi.org/10.1522/cla.sif.vap.phi>
- Walker, A. (2020). Rebalancing Dance Curricula Through Repurposing Black Dance Aesthetics. In *Dance, Professional Practice, and the Workplace*. Routledge.
- Welch, S. (2019). *The Phenomenology of a Performative Knowledge System : Dancing with Native American Epistemology*. Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-04936-2>
- Welsh-Asante, K. (2004). *African Dance*. Chelsea House Publishers.
- Wood, C. A. (2017). My Story of Sal : A Critical Self-reflective Autoethnography Revealing Whiteness in the Classroom. *International Journal of Multicultural Education*, 19(1), 41.
<https://doi.org/10.18251/ijme.v19i1.1264>
- Yancy, G. (2008). *Black Bodies, White Gazes : The Continuing Significance of Race*. Rowman & Littlefield Publishers.
- Yancy, G. (2012). *Look, A White! : Philosophical Essays on Whiteness*. Temple University Press.
- Zebila, L. (1982). *La danse africaine ou L'intelligence du corps : Méthode Lucky Zébila*. L'Harmattan.