

**SOCIOLOGIE  
DES DANSES DE COUPLE**

**Une pratique entre résurgence et folklorisation**

**Logiques Sociales**  
***Série Musiques et Champ Social***  
*dirigée par Anne-Marie Green*

Les transformations technologiques depuis cinquante ans ont bouleversé la place de la musique dans la vie quotidienne. Celle-ci est actuellement omniprésente tant dans l'espace que dans les temps sociaux, et ses implications sociales ou culturelles sont si fortes qu'elles exigent d'être observées et analysées. Cette série se propose de permettre aux lecteurs de comprendre les faits musicaux en tant que symptômes de la société.

**Déjà parus**

Thomas KARSENTY-RICARD, *Dylan, l'authenticité et l'imprévu*, 2005.

Michaël ANDRIEU, *De la musique derrière les barreaux*, 2005.

Damien TASSIN, *Rock et production de soi*, 2004.

Stéphane HAMPARTZOUMIAN, *Effervescence techno*, 2004.

Michel DEMEULDRE, *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde*, 2004.

Kalliopi PAPADOPOULOS, *Profession musicien : « un don », un héritage, un projet ?*, 2004.

Emmanuel PEDLER, *Entendre l'Opéra*, 2003.

Muriel TAPIE-GRIME (textes réunis par), *Les recompositions locales des formes de l'action publique*, 2003.

Andrea SEMPRINI, *La société des flux*, 2003.

Catherine DÉCHAMP-LE ROUX, *L'Emprise de la technologie médicale sur la qualité sociale*, 2002.

Béatrice MABILLON-BONFILS et Anthony POUILLY, *La musique techno, art du vide ou socialité alternative ?*, 2002.

Philippe BIRGY, *Le mouvement techno*, 2001.

Chantal CHABERT, *La fin de l'art lyrique en province ?*, 2001.

Marianne FILLOUX-VIGREUX, *La danse et l'institution : genèse et premier pas d'une politique de la danse en France (1970-1990)*, 2001.

Marianne FILLOUX-VIGREUX, *La Politique de la danse*, 2001.

Yannis RUEL, *Les soirées salsa à Paris. Regard sociologique sur un monde de fête*, 2000.

**Christophe Apprill**

**SOCIOLOGIE  
DES DANSES DE COUPLE**

**Une pratique entre résurgence et folklorisation**

**L'Harmattan**

5-7, rue de l'École-Polytechnique ; 75005 Paris  
FRANCE

**L'Harmattan Hongrie**  
Könyvesbolt  
Kossuth L. u. 14-16  
1053 Budapest

**Espace L'Harmattan Kinshasa**  
Fac. des Sc. Sociales, Pol. et Adm. ;  
BP243, KIN XI  
Université de Kinshasa – RDC

**L'Harmattan Italia**  
Via Degli Artisti, 15  
10124 Torino  
ITALIE

**L'Harmattan Burkina Faso**  
1200 logements villa 96  
12B2260  
Ouagadougou 12

<http://www.librairieharmattan.com>  
[diffusion.harmattan@wanadoo.fr](mailto:diffusion.harmattan@wanadoo.fr)  
[harmattan1@wanadoo.fr](mailto:harmattan1@wanadoo.fr)

© L'Harmattan, 2005  
ISBN : 2-7475-9795-4  
EAN : 9782747597951

## **INTRODUCTION**



*« Ils commencèrent lentement, puis allèrent plus vite. Ils tournaient ; tout tournait autour d'eux, les lampes, les meubles, les lambris, et le parquet, comme un disque sur un pivot. En passant auprès des portes, la robe d'Emma, par le bas, s'ériflait au pantalon ; leurs jambes entraient l'une dans l'autre ; il baissait ses regards vers elle, elle levait les siens vers lui ; une torpeur la prenait, elle s'arrêta. Ils repartirent ; et, d'un mouvement plus rapide, le vicomte l'entraînant, disparut avec elle jusqu'au bout de la galerie, où, haletante, elle faillit tomber, et un instant s'appuya la tête sur sa poitrine. Et puis, tournant toujours, mais plus doucement, il la reconduisit à sa place ; elle se renversa contre la muraille et mit la main devant ses yeux. »*

**Gustave Flaubert**, 1857,  
*Madame Bovary*, Folio, 1979, pp. 84-85.

A l'instar des femmes et des hommes de son temps, Madame Bovary, enlacée par les bras du vicomte, s'est étourdie dans une valse. Apparues dans les pays d'Europe de l'ouest, les « *danses enlacées* » sont une pratique ancienne, et constituent l'une des singularités de la culture occidentale (Mauss, 1950). La polka et la valse notamment, abondamment pratiquées en France à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, en sont des marqueurs profonds. Quant à la pluralité des termes qui les désignent (danses de salon, sociales, sportives, de société, à deux, de parquet, etc.), ils soulignent d'emblée nombre de différenciations tant dans les territoires, les publics, la culture du corps, la structuration institutionnelle que dans les modalités de pratiques et d'enseignement. Polymorphes, elles le sont par leurs fonctionnalités, les types de territoires et de pratiques (monomaniaques, polyvalentes), les apprentissages et la circulation des savoirs.

Pour désigner des danses telles que la valse, le tango, le rock, le be-bop, le lindy hop, le fox trot, le cha-cha-cha, la java, le boléro, nous avons retenu le terme de danse de *couple*. Il permet d'analyser les présupposés liés aux autres appellations qui désignent cet d'objet, tout en réalisant une distinction opérante avec les danses de groupe, la danse classique et contemporaine. Par ailleurs, qualifié par une posture qui met les partenaires en face à face, *danse de couple* contient explicitement les deux registres, la danse et la réunion d'un homme et d'une femme, d'où proviennent les caractéristiques principales de ces danses : une nécessaire mixité sexuelle<sup>1</sup>, un laboratoire de construction des genres et des identités, une mise en scène d'une relation fusionnelle, une intimité de l'homme et de la femme irriguée par un échange des partenaires. Si ce terme exprime et annonce les multiples dimensions agissantes qui sont à l'œuvre dans les moments de pratique et d'apprentissage, il s'agit néanmoins d'une catégorie instable : la frontière est tenue entre les danses de couple, les danses de groupe en couple (quadrille) et les danses pratiquées de façon solitaire ou à deux (salsa). Nous définissons les danses de couple à la fois par l'enlacement, qu'il soit durable (valse, tango) ou discontinu (be-bop), et par le fait que le couple constitue une unité autonome.

### ***Multiplicité des dimensions agissantes***

Contrairement à bien d'autres pratiques corporelles, les danses de couple imposent une mixité sexuelle dans leur pratique archétypale, à savoir l'association avec un partenaire du sexe opposé. Ce couple fictif se caractérise par la confrontation d'un homme et d'une femme, destinés à mener un partenariat à travers la réalisation d'une ou de plusieurs danses, qui nécessitent plus ou moins d'implications techniques, corporelles, rythmiques et sensuelles. Proximité et contact entre les partenaires sollicitent les sens – toucher, odorat – tandis que ce face à face entre les sexes, éveille les pulsions libidinales. Générée par la danse, cette excitation qui change de la routine et favorise les ren-

---

<sup>1</sup> Les danses de couple procèdent traditionnellement d'une mise en scène de couples hétérosexuels. Même si cette configuration connaît des déclinaisons homosexuelles, il n'en reste pas moins que les rôles respectifs demeurent traversés par les assignations traditionnelles de chaque sexe : celle qui prend le rôle de l'homme propose le mouvement et celui qui prend le rôle de la femme est à l'écoute de cette proposition.

contres est régulée dans les territoires de pratique et d'apprentissage. Réalisée sous le regard du groupe dans le contexte cérémoniel du bal, cette relation de mixité exige un contrôle de soi. Autour de la danse, présentation de soi, invitation et rencontre, sont autant de moments codifiés. Structuré au fil du temps en rapport avec les usages fonctionnels du bal, cet ensemble de codifications est soumis dans les territoires contemporains de pratique, à des formes diverses de recombinaison ou de préservation. Malgré cela, une incontournable sensualité imprègne bien des représentations. Les danses de couple détiennent une riche historicité où jugements moraux, surveillance, réglementations et interdictions se sont succédés pour en circonscrire les conditions de pratique. A demi mot, elles sont encore bien souvent considérées comme une forme de luxure.

Ce face à face constitue un foyer d'interrogation et de renégociation des identités de genre : à travers les rôles exigés de l'homme et de la femme sont mises à plat et discutées, avec une profusion de rituels et de codifications, les attentes présumées de ce que l'on peut considérer dans un contexte donné comme étant un homme et une femme « véritables » (« *un homme qui en a* » comme dit l'expression populaire). Dans les *James Bond* par exemple, le moment de danse est celui où le célèbre agent secret est entrepris par une ravissante espionne, sur le ton d'une intimité voilée par la ruse : elle use de sa qualité de femme pour approcher avec des airs de tendresse celui qui sera trois minutes plus tard son ennemi. C'est à travers une primauté du non verbal que les danses de couple affirment ce commerce des appartenances de genre : les gestes, les types et les styles de danse, les parures, l'apparence vestimentaire et les coiffures sont autant de signes qui tracent la trame sexuée des échanges du moment dansé. Celle-ci engage les partenaires en face à face, les couples entre eux et les spectateurs dans une réversibilité des rôles qui dessine la tessiture mouvante du bal. Si les situations d'interaction privilégient la maîtrise de soi et le contrôle des émotions, elles génèrent l'adoption d'une infinité de rôles où la construction des genres féminin et masculin tient une place de choix.

A l'instar du carnaval dont Michel a dessiné les grands traits d'une anthropologie, le bal est « *définissable comme un contexte rituel (...) c'est-à-dire comme un cadre propice à la mise en scène de l'identité* » (Agiar, 2000a). Il s'agit également d'un événement dont les participants ont conscience du caractère codifié ritualisé (Hess, 1989). Mais

les comparaisons n'excèdent pas ces deux points. Contrairement au carnaval, le bal ne peut être considéré comme un événement exceptionnel, il n'a pas de caractère liminaire marqué, il n'a rien à voir avec le calendrier chrétien, il n'est pas davantage un phénomène de masse contemporain. Cependant, à travers le bal et plus largement l'environnement festif qui traditionnellement leur sert de cadre, les danses de couple sont le lieu de définition et d'affirmation d'une identité sociale. Autocélébration, signe d'appartenance au monde de la fête et de la nuit, parfumée par la transgression, la danse est à la fois source et vecteur de ces mises en scène (Pinçon, Pinçon-Charlot, 1998). Le bal, le dancing, la soirée et le dîner dansant constituent autant de moments et de territoires, où ces notions sont finement exhaussées en surbrillance.

Tant dans leur pratique que dans leur transmission, les danses de couple s'inscrivent dans une historicité recoupée par des injonctions morales, politiques et identitaires. Le processus de structuration des identités individuelles et/ou de groupe fonctionne aussi bien sur le registre de la nation (la valse est-elle française ou allemande ?), de la zone géographique (les danses dites « latines ») que sur celui de l'exotisme (le tango argentin, le samba brésilien). L'espace de la danse, qu'elle soit de couple, de groupe ou de scène, comme lieu privilégié de rencontre des sexes mais aussi des communautés, est parfois montré du doigt pour des motifs d'ordre idéologique ayant trait à la nation et au territoire. Ceci n'est pas propre à l'Europe et on observe les mêmes stigmatisations de la danse au Brésil, en Argentine et en Colombie par exemple. Comme pratique sociale invitant à la rencontre corporelle, puis au dialogue, elle fait saillir des clivages de classe, de couleur de peau, et peut être l'un des supports privilégiés d'identités de groupe, de culture (celle des habitants de la côte contre ceux des plateaux en Colombie) et de territoire (celui de la banlieue pour le hip hop) (Dorier Apprill, 2000).

L'apparence du couple sur la piste comporte un double fond, celui de la danse que l'homme et la femme construisent à deux. Que l'un vienne à faillir (trop actif, trop individuel, trop expansif) et ce sont les formes d'unité du couple qui s'effritent. Derrière des formulations archétypiques empreintes de domination masculine (« *l'homme guide, la femme suit* »), ces affiliations sont reformulées par la matière même de la danse. Un couple qui évolue sur la piste et qui attire les regards, au delà des notions de genre, donne à voir une déclinaison de l'harmonie fusionnelle qui rejoint les propositions de disciplines corporelles

orientales (la passivité dans l'activité, l'activité dans la passivité) et qui constitue comme une métaphore de la relation amoureuse. Par sa mise en scène, la danse constitue un indicateur des représentations du couple, de la sexualité, des modalités de rencontre des sexes et de confrontations corporelles. Mais le petit théâtre social des danses de couple n'est-il que le reflet des évolutions propres à une société donnée, comprises dans l'historicité d'une civilisation, ou est-il également un lieu d'interrogation, de renégociation, de déclinaison, voire de création de multiples façons d'envisager les rapports homme-femme ? Quand dans une conférence donnée à la fin de sa vie, « *Norbert Elias déclare qu'à ses yeux la principale révolution advenue dans la société occidentale depuis son origine est que, dans le courant de notre siècle, les femmes ont acquis le droit à une identité qui leur soit propre, sans plus se définir par la relation de filiation au père ni d'union avec le mari* » (Heinich, 2002, p. 54), on est enclin à se demander comment le contexte des danses de couple intègre cette révolution, aussi bien dans ses rites et ses territorialités que dans les techniques de danse.

Quoiqu'on ne dise pas « danse des couples », les danses de couple ne se résument pas non plus à la danse d'un couple. Elles se déroulent dans des contextes ritualisés qui rendent possible la circulation des partenaires. Le couple de danse se fait et se défait : il évolue comme couple dans la danse, mais pas forcément dans la vie. Néanmoins, la danse permet de dissocier couple fictif et couple réel : un couple de danseurs amoureux se reconnaît entre mille et c'est bien là que la part de jeu avec les apparences – celles qui font du couple dansant un couple entre fiction et réalité – commence. Ce jeu est central dans la problématique interne du bal et s'alimente des désirs de danser à deux, d'associer le plaisir de danser, de bouger, de mouvoir son corps, dans une recherche de rencontre et/ou de symbiose avec l'autre sexe. Mais ce désir n'a pas pour vocation de s'isoler du reste du monde, il cherche avant tout à se donner à voir. Cette recherche d'extériorité est garantie par des contextes cérémoniels spécifiques : bal, fête familiale, thé dansant, dîner dansant, dancing etc. Seuls les amoureux transis dansent seuls sous la pluie, sur un quai ou une ruelle déserte, au petit matin. Seuls au monde dans leur relation, ils n'ont alors plus besoin des autres, mais sont d'abord passés par le bal. Dans le film *La leçon de tango* (1998), Sally Potter montre le glissement progressif d'une histoire qui se forge d'abord dans un rapport spectateur/acteur, puis

dans une relation pédagogique qui est celle de la leçon particulière ouverte sur le bal, espace collectif où la protagoniste s'initie au milieu des autres danseurs. A la fin de ce cycle initiatique au cours duquel le couple de danse s'est constitué, celui-ci peut s'abstraire du groupe et danser seul sous les grues d'un quai désert baigné par la nuit.

Le contexte des danses de couple est en effet celui de la présentation de soi dans la danse à travers et avec l'autre.

**Tableau 1 – La Danse et le couple**

Sphère de la danse	Sphère du couple
Modalités et cadre de transmission	Recherche identitaire
Technique et type de danse	Recherche de rencontre
Nature et perception du mouvement	Recherche de sociabilité
Fonction sociale	
Finalité	

Soi, l'autre, le couple, c'est une histoire à trois, à quatre avec la musique, à cinq avec les autres danseurs, à six et davantage avec les fantasmes de chaque partenaire, à l'instar de celle des deux auteurs de *l'Anti-Cédipe*<sup>2</sup>. Les temps de la danse sont multiples : tempo de la musique, temps du morceau, durée du bal, temps passé dans les bras l'un de l'autre, à répéter, à chercher, à apprendre, ou à regarder, à se projeter, et à attendre au bord de la piste. Dans les inter-relations, dans les rencontres renouvelées et saisissantes avec d'autres mais surtout avec son propre moi et ses émois, la danse de couple croise les rapports à soi, à l'autre, au groupe qui danse et au groupe qui regarde. D'une histoire à deux, creuset d'une intimité intense, elle est aussi fondamentalement une histoire à multiples partenaires, perchée dans des temporalités évanescents. On mesure combien la frontière entre la sphère de la danse et celle du couple est aussi ténue que le sujet est vaste.

Chacun de ces termes s'informe l'un l'autre et mériterait une étude à part entière : l'omniprésence des sexes par exemple appartient à la sphère du couple, quand les rôles masculins et féminins ressortissent d'une renégociation des genres à travers la pratique, et des spécificités respectives de l'homme et de la femme dans la technique de la danse.

<sup>2</sup> « Nous avons écrit *l'Anti-Cédipe* à deux. Comme chacun de nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde. » (Deleuze, Guattari, 1980, p. 9).

Parmi toutes les dimensions agissantes que nous venons d'évoquer, il nous a fallu faire des choix. Certains thèmes comme les interactions qui se jouent dans le moment de danse, ou la notion de bal et le vécu des danseurs, sont seulement effleurés. Mais nous avons été attentifs à ne pas réduire la danse à une seule pratique sociale en tenant compte des différents aspects du corps et du mouvement.

### *Une démarche empirique pour un terrain en friche*

L'une des singularités des danses de couple est qu'elles s'inscrivent dans un champ de recherche peu ou pas labouré par les historiens, sociologues et anthropologues. A l'exception des catégorisations qui organisent le champ propre de *la danse*, ainsi que celles qui désignent les *danses de couple*, et qui nous ont conduit à le construire en fonction de ce terme, il n'y a pas de modèle théorique préalable. C'est l'un des paradoxes d'une pratique culturelle fortement ancrée et largement partagée aux multiples dimensions agissantes. Des recherches récentes concernent néanmoins les danses de couple<sup>3</sup> et la situation rituelle du bal<sup>4</sup>. Quoique leurs problématiques soient très diverses, elles constituent les prémisses d'une approche socio-anthropologique des danses de couple. Cet objet est par ailleurs innervé par un certain nombre de travaux comme ceux de la sociologie du sport et des jeux<sup>5</sup>, l'approche historique des loisirs (Corbin, 1995), ethnologique des passions ordinaires (Bromberger, 1998) et les nombreuses recherches sur le corps<sup>6</sup>. Mais l'émergence d'une sociologie de la danse en France est toute récente, notamment avec les travaux de Sylvia Faure. Comme Emmanuel Pedler (1998) l'a noté à propos des travaux en sociologie de la musique de Max Weber, la singularité des danses de couple nous semble rendre vaine la recherche d'homologies de structure parmi d'autres types de pratiques corporelles. Conformément à la manière dont Norbert Elias a abordé le football, montrant

---

<sup>3</sup> Hess, 1989, 1996, 1998 ; Weiland, 1996 ; Apprill, 1998 ; Ruel, 2000 ; Dorier-Apprill, 2000, 2001 ; Dubar, 1997, 1999.

<sup>4</sup> Gasnault, 1986 ; Gerbod, 1989 ; Guilcher, 1998a ; Histoire de bal, 1998 ; Nahoum Grappe, 2000 ; Agier, 2000, 2001 ; Argyriadis et Le Menestrel, 2003.

<sup>5</sup> Cazeneuve, 1967 ; Elias, Dunning, 1986 ; Le Breton, 1991 ; Brohm, 1992 ; Defrance, 1995 ; Pociello, 1995.

<sup>6</sup> Boltanski, 1971 ; Vigarello, 1978 ; Bessy, 1990 ; Le Breton, 1990 ; Bernard, 1995 ; Detrez, 2002.

qu'il était irréductible à une finalité (Elias, Dunning, 1986), les danses de couple s'imposent par la multiplicité des interdépendances et il paraît difficile de les appréhender selon des schémas linéaires. Si la rareté des travaux existants laisse ce champ ouvert, elle peut également, en l'absence de balises, conduire à s'y perdre. Aussi, parmi ses multiples dimensions agissantes, nous avons fait le choix d'étudier les lieux et territoires de pratique et d'apprentissage et c'est autour d'eux qu'ont été réalisés nos principaux terrains : cours de danse choisis parmi différents types de structures (écoles spécialisées, associations, centres culturels), dancings et thés dansants, bals tango et en contrepoint soirées salsa. Des entretiens ont été menés avec des danseurs en situation de pratique, des professeurs de danse, des danseurs de compétition, le personnel de dancings (responsable, DJ). Une enquête quantitative a été conduite auprès de 600 personnes en situation d'apprentissage. Entretiens, observations et enquête se sont principalement déroulés à Paris, Lyon et Marseille. S'il nous a en effet paru nécessaire d'inclure une prise en compte de l'espace dans cette recherche, il s'agit davantage d'une étude dans le milieu urbain spécifique de ces trois villes qu'une socio-anthropologie couvrant la France entière.

### *Axes de recherche*

Les deux axes de la pratique et de l'apprentissage évitent volontairement de prendre comme point de départ l'objet danse en tant que tel pour privilégier ses mises en situation. C'est donc les danses de couple entendues comme partie prenante du système global de la danse dont nous avons fait l'étude, sans nous arrêter sur les différences qui peuvent exister entre chacune d'entre elles (danses glissées, frappées, enlacées, ouvertes, etc.). Nous avons soustrait la salsa, le zouk et la biguine qui partagent au moins deux traits communs : elles ne détiennent pas l'historicité des autres danses et elles peuvent se pratiquer indifféremment en couple ou seul.

#### **1- Les lacunes de la recherche en danse**

Une recherche bibliographique sur les danses de couple abouti vite au constat qu'il existe peu de travaux sur ce sujet. Notre recherche s'est donc portée sur la danse en général et son résultat n'est guère plus fécond. Considérant qu'il s'agit d'une singularité qui caractérise à la fois les danses de couple et la danse, il nous a paru important de

présenter un état des lieux de la recherche en danse. Des chroniqueurs de l'entre-deux-guerres aux récents ouvrages d'histoire et de sociologie, le constat est partout identique : la pauvreté des travaux sur *la danse*. Relevant du corps, de l'esthétique, du mouvement, de la kinésiologie, de situations cérémonielles et rituelles, des pratiques de loisirs, d'un faisceau d'interactions, la danse peut être traitée par de nombreuses disciplines, comme elle peut être assimilée à une pratique sportive. Elle s'inscrit dans un temps long mais est sensible aux effets de mode, aux migrations, aux brassages et aux phénomènes d'isolement, ce qui rend nécessaire l'emploi de plusieurs échelles spatio-temporelles. L'anthropologie de la danse américaine s'est efforcée de définir ce terme souvent subdivisé en trois ensembles : les danses de groupe, les danses de scène et les danses de couple. Parmi ces dernières, on distingue les danses fermées ou enlacées (valse, tango, boléro, java, fox-trot, slow) et les danses ouvertes (be-bop et rock, paso doble, cha-cha-cha). Si à travers des processus de mutations, d'emprunts et de transferts (de pas, de situations rituelles, de formes), ces ensembles ne sont pas étanches les uns par rapport aux autres, ils présentent cependant l'avantage d'exclure l'utilisation de taxinomies encore usuelles telles que danses folkloriques, tribales, ethniques, traditionnelles, dont les travaux en anthropologie de la danse ont montré les limites et l'opacité (Kurath, 1972 ; Merriam, 1972 ; Kealinohomoku, 1998).

En France, la majeure partie des travaux a été réalisée en esthétique et en histoire. La somme des travaux en sciences sociales, notamment en sociologie et en anthropologie, demeure extrêmement réduite : la danse comme objet y occupe encore aujourd'hui une position satellite. Celle-ci est également sensible au sein des enquêtes sur les pratiques culturelles des Français réalisées depuis les années 70, où la danse tient une place marginale, quand elle n'est pas purement gommée des protocoles d'enquêtes. Contrairement aux pays anglo-saxons, la sociologie de la danse en est aujourd'hui à un stade embryonnaire en France, et elle n'est pas davantage reconnue comme faisant partie des objets de l'histoire culturelle. Dans l'aridité de ce Sahel statistique, bibliographique et conceptuel, la place des danses de couple est marginale : elles sont victimes d'une relégation au sein même du système de *la danse*, qui pour le sens commun n'englobe pas toutes les danses, et où elles bénéficient d'une faible reconnaissance de la part de ses acteurs. Comme le rappellent les termes de

danses de société ou de danses sociales, elles sont *a priori* affiliées au social quand les danses de scène le sont à l'artistique. Leur indétermination institutionnelle contemporaine et leur statut en tant qu'objet d'étude parmi les sciences sociales contribuent à l'assigner dans un *man's land*.

## 2- Les régimes du bal au XX<sup>e</sup> siècle

Si le bal est le lieu de pratique stéréotypé par excellence des danses de couple, une confusion est communément réalisée dès lors qu'on évoque le binôme bal/danse de couple : l'un et l'autre sont supposés aller de pair ou, au contraire, indépendamment. La première posture est celle qui associe le bal à une pratique de la danse. Mais ce lien est loin d'être systématique puisqu'on peut apprendre à danser sans aller pratiquer dans un bal, et inversement danser en bal sans n'avoir jamais fréquenté un cours et enfin, aller au bal sans danser. Les liens entre la pratique en bal et l'apprentissage sont donc à réexaminer loin des présomptions de causalités du sens commun. La seconde posture envisage l'évolution quantitative du bal comme une coquille vide de danse : le nombre de bal augmente ou baisse, sans que l'on puisse vraiment en apprécier le sens. L'hypothèse selon laquelle c'est la nature même des danses pratiquées en bal qui conditionne son évolution, nous semble plus pertinente. C'est donc à la lumière de la structure même des danses pratiquées dans le bal que nous présentons l'évolution de son régime au cours du XX<sup>e</sup> siècle, en interrogeant les notions *d'âge d'or*, de *déclin* et de *renouveau*. Il est ainsi apparu nécessaire de questionner les variations du sens donné à la pratique de la danse depuis un siècle. L'évolution de la fonction sociale du bal, comme territoire et comme contenant du moment de danse, s'inscrit dans la chronologie spécifique d'une histoire sociale du bal dont nous dessinons les grands traits en croisant différentes sources. Les clivages qui la traversent sont fonction des générations, du milieu urbain/rural, des danses pratiquées et des réseaux d'apprentissage (écoles/associations). Ils dessinent les contours d'une folklorisation du bal et de la pratique des danses de couple en demi-teinte, et composent une réalité mouvante sur laquelle il est impossible de calquer les seules grilles d'analyse de la légitimité culturelle ou d'une évolution mécaniste.

### 3- La folklorisation du bal

Matérialité palpable ou trace fugace dans la mémoire, les danses de couple se composent et se recomposent sur un damier complexe de territoires et d'acteurs enchevêtrés : le bal, le dancing, le club, l'école, l'association, la famille, le/la future époux (se), l'amant (e), toutes les fêtes de ces retrouvailles où l'on danse. Et des saisonnalités extensives : la charnière entre la fin de l'adolescence et le début de l'âge adulte, la séparation (deuil, divorce), la retraite, l'été, la résolution de nouvelle année, le souci de soi. Selon le milieu, rural, suburbain ou centre ville, les enjeux communautaires et le type de public sont *a priori* différenciés. Des moments et des lieux aussi différents que le bal des couples, des jeunes, du 14 juillet, les thés et après-midi dansants, les guinguettes, les boîtes spécialisées (de rock, de lindy hop), les dancings institués et mythiques des grandes villes (*le Balajo, La Coupole, la Java* à Paris), n'ont pas et ne revendiquent pas le même statut. Mais le bal et les danses de couple véhiculent toujours dans leurs représentations un ensemble d'usages et de traditions ancrés dans une culture populaire, qui en font des objets affectés par un processus de folklorisation.

Pour le sens commun, les danses de couple constituent une pratique à la fois désuète et traversée par des formes de renouveau. Nous avons cherché à questionner cette mutation à travers quelques uns de leurs terrains spécifiques : la compétition, le thé dansant, le dancing et le bal tango. L'examen de ces différents lieux et territoires de pratique s'est donné pour but d'identifier la pluralité de finalités, de modes de représentation de soi et de manières de concevoir et de transmettre le mouvement, ainsi que différents modes d'occupation de l'espace privé ou public. La méthode utilisée varie selon le type de territoire : entretien hors contexte avec les champions, observation dans les thés dansants, les dancings et les bals tangos. La confrontation de ces terrains, qui dans une même époque proposent des façons de pratiquer et des représentations radicalement opposées, laisse émerger des critères distinctifs quant à la façon d'envisager la danse qui procèdent d'une culture du bal. Il s'y pose également la question de la qualification de la pratique de la danse comme loisir. N'était-elle pas, jusque dans les années 60, qu'une parenthèse coïncidant avec « l'âge d'être marié » ? D'une étape éphémère correspondant à un moment de la vie pris entre la fin de l'adolescence et le début de l'âge adulte, comment la pratique

de la danse de couple dans les dancings est-elle devenue très récemment un loisir du troisième âge, ou une activité de passionnés ?

#### 4- Transmission et apprentissage

En amont des territoires où l'on danse, nous nous sommes interrogés sur les structures où l'on apprend à danser les danses de couple, et sur l'impact que les modalités d'apprentissage peuvent avoir dans les conditions de pratique. Trois types de territoires d'apprentissage sont identifiables : celui qui se déroule au sein de l'univers familial et qui met en œuvre une pédagogie domestique, celui qui se réalise au sein d'un quartier entre classes d'âge (parfois d'un même sexe), dans les bals, dans un territoire urbain, et enfin, celui du cours qui repose sur une transmission didactique et normative. Nous nous sommes principalement intéressés à ce dernier type. L'étude des modalités d'apprentissage s'est réalisée en trois étapes. La première a consisté à réaliser un terrain sur le milieu des professeurs de danse de Lyon afin de mieux cerner les conditions d'exercice et les représentations de la danse de cette profession. Il est mis en perspective à la fois par un recensement des structures qui enseignent les danses de couple en France, et par l'analyse de l'exemple de la diffusion récente du tango argentin.

La deuxième étape analyse et quantifie l'offre en cours de danse. Si quantitativement, on peut empiriquement noter le déclin des formes de transmission familiale et publique ces trente dernières années, surtout en milieu urbain, celles-ci ont d'abord été relayées par le développement d'un tissu d'écoles de danse spécialisées dans l'enseignement des danses de couple, puis dans un second temps par le développement de cours dans des structures polyvalentes ou associatives. Les lieux de transmission sont aujourd'hui d'une étonnante variété : associations, centres culturels, Maisons des Jeunes et de la Culture, écoles de danse classique et contemporaine, écoles de danse spécialisées dans les danses de couple.

La troisième étape consiste en une enquête quantitative menée auprès de six cents personnes s'initiant aux danses dites de salon (tango, valse, cha-cha-cha, etc.), au rock et au tango argentin. Dans la continuité du terrain réalisé dans les dancings et thés dansants, cette enquête a posé la question des usages sociaux en tenant compte de deux paramètres distincts : le type de danse apprise et le type de structure. Il s'agissait d'une part d'obtenir des données générales sur cette popu-

lation (âge, statut familial, niveau de diplôme), sur ses représentations de la danse et sur ses motivations, et d'autre part de chercher si l'on pouvait dégager des distinctions entre les publics en fonction des danses apprises et dans le comportement relatif aux territoires de pratique.



**Première partie**

**Danse et recherche**



Qualifiée d'art mineur, *la danse* n'est pas un sujet reconnu dans le milieu de la recherche. Les disciplines qui l'ont étudié sont pourtant multiples : philosophie, psychanalyse, psychiatrie, psychologie, sociologie, anthropologie, ethnologie, histoire, esthétique, kinésiologie, biologie, neurologie (Guilcher J. M., 1969 ; Legendre, 1978 ; Foix, 1983 ; Sibony, 1995 ; Guillard, 1997 ; Guilcher Y., 1998 ; Bruni, 1993). Mais d'une part, cela ne signifie pas que la danse a été abordée de manière pluridisciplinaire, et d'autre part, les travaux en sociologie représentent une part congrue. D'une manière générale, quelle que soit la danse, les recherches demeurent rares. L'analyse de cette rareté constituerait un sujet de recherche à part entière qui est ici seulement effleuré à travers la présentation de quelques hypothèses.

C'est aux anglo-saxons que l'on doit les travaux les plus précoces et les plus importants : on peut les considérer comme les fondateurs d'une anthropologie de la danse. Mais celle-ci s'inscrit dans une chronologie liée à l'évolution artistique, recoupée par une distinction hiérarchisée entre danse de représentation et danse de participation. Elle s'appuie sur une historiographie départageant la danse noble (baroque, classique, moderne, contemporaine) *mise en scène* pour un public, détenant un contenu et une aura artistique, des autres danses généralement regroupées dans un ensemble hétéroclite (danses de salon, danses folkloriques), et qui sont considérées comme des divertissements. Ce clivage est particulièrement prononcé en France où les danses de couple occupent parmi les recherches en sciences sociales une place marginale : la plupart des travaux sur *la danse*, balayant large dans le temps et l'espace (« *de l'antiquité à nos jours* »), procèdent à leur éviction. Les auteurs se consacrent exclusivement aux danses de scène, intégrant dans leurs analyses la coupure effectuée par

Louis XIV entre danses de cour et danses populaires (Lafage, 1844 ; Levinson, 1929, 1933 ; Vaillant, 1942 ; Mc Gowan, 1963 ; Bland, 1977 ; Prudhommeau, 1986 ; Bourcier, 1994). La place des danses de couple est enchâssée entre les positions hégémoniques tenues d'un côté par la danse de scène et de l'autre par les danses « tribales » de l'ethnologie.

En France, quelques travaux récents sont venus inaugurer ce domaine de recherche : ceux de François Gasnault, Paul Gerbod, Dominique Crozat et Serge Bertin sur le bal, de Remi Hess sur la valse et le tango, de Ramon Pelinski et de Pierre Monette sur le tango, ceux de Christian Dubar sur l'enseignement des danses de couple, d'Anne Decoret sur les danses exotiques, d'Elisabeth Dorier-Apprill sur les danses latines, de Yannis Ruel sur la salsa, de Kali Argyriadis et Sara Le Menestrel sur les guinguettes. Ces recherches peuvent difficilement prendre appui sur des données statistiques qui sont lacunaires ou inexistantes. Que ce soit en France ou à l'étranger, les travaux sur les danses de couple se caractérisent par la nature des sources et des méthodes adoptées. Les sources de première main sont hétérogènes et relativement rares. Dès que l'on quitte l'univers de la danse de scène riche en notations, « carnets » et documents vidéo, il est difficile de retracer l'évolution des styles d'une danse et les conditions de sa pratique pour les cinquante années passées. En revanche, les sources de seconde main, caractérisées par de nombreux matériaux non scientifiques et une rareté des travaux en sciences sociales, abondent. Elles oscillent entre deux pôles distincts : l'éloge ou la condamnation de la danse, et cette dernière est si fréquente qu'elle a contribué à l'assigner dans un registre où la dépréciation l'emporte. Ce statut participe pleinement de la place que les danses de couple occupent dans le système de la danse. Un clivage important sépare la parole des praticiens (danseurs, chorégraphes, professeurs) de celle des observateurs étrangers à cette pratique. A travers lui se pose une question de méthode récurrente : faut-il pratiquer la danse pour pouvoir l'étudier ?

## CHAPITRE I

### L'ANTHROPOLOGIE CULTURELLE DE LA DANSE

#### I – L'anthropologie de la danse anglo-saxonne

Continent de l'émergence de la *danse moderne*, l'Amérique du nord est aussi celui où est apparue et s'est structurée une pensée de la danse. Contrairement à la France où l'attention portée à la recherche sur la danse est toute récente, l'émergence d'une réflexion y apparaît avant la Seconde Guerre mondiale (Boas, 1944 ; Evans-Pritchard, 1937 ; Mead, 1949) puis se développe en entretenant des ramifications en Grande Bretagne et en Europe centrale. Sans doute parce qu'il s'agit d'un sujet aux délimitations difficiles à établir, et parce que ce champ est en quête de légitimité, nombreux sont les auteurs qui se sont efforcés de réaliser une histoire de cette recherche. Tous s'accordent à reconnaître en Gertrude Kurath la fondatrice de l'anthropologie de la danse.

#### *1.1. Gertrude Kurath (1903-1992) et les précurseurs de l'anthropologie de la danse*

Publié en 1960 dans la revue *Current Anthropologist*, l'article de G. P. Kurath « Panorama of Dance Ethnology » dresse un état des lieux de l'ethnologie de la danse qui interroge les objectifs et les champs de recherche de cette discipline. En relatant les débats des années 50, l'auteur effectue la distinction entre ceux qui n'ont inclus dans l'ethnologie de la danse que les danses folkloriques, rejetant la

danse jazz et le ballet classique, et ceux qui comme C. Sachs ont fait de toutes les danses leur objet. Comme en témoigne la riche bibliographie, cet article montre comment l'ethnologie de la danse s'est structurée à partir de travaux et d'une vision de la danse qui concernaient essentiellement les danses des sociétés éloignées.

En 1972, G. Kurath publie un autre article où elle fait le point sur sa démarche en tant qu'ethnologue de la danse. En préambule, elle y rappelle son doute quand à l'existence d'une « ethnologie de la danse » puis elle dresse le bilan de deux décennies de recherche. A aucun moment, bien qu'ayant eu une expérience de danseuse, elle ne souligne la nécessité de pratiquer la danse pour l'étudier. Ses réserves portent ailleurs : « *En premier lieu, mes deux décennies d'expérience comme danseuse m'ont forgé la conviction selon laquelle un chercheur devrait considérer la danse en ses propres termes, comme un art composé de ses propres éléments. D'un autre côté, mon travail comme historienne de l'art et ma collaboration avec des ethnologues m'a convaincu que cela n'était pas suffisant ! Le véritable but et le plus difficile à atteindre est d'explicitier comment la danse et sa musique expriment une diversité d'aspects culturels* » (Kurath, 1972, p. 35). Il est intéressant de noter le glissement d'une conception de la danse en tant qu'art, à celle qui lui reconnaît des « aspects culturels ». De nos jours, la danse est encore souvent considérée comme un art, et comme rien d'autre. Puis G. P. Kurath présente sa méthode de recherche en dix points<sup>7</sup>. Discutés et critiqués (Kaeppler, 1978), ses travaux ont ouvert la voie à plusieurs chercheurs aux USA<sup>8</sup>, en

---

<sup>7</sup> « 1- phase de terrain : prise de notes, enregistrement, film, photo. 2- traitement des notes en laboratoire. 3- analyse des différents styles. 4- recours à un informateur pour expliciter les différents styles. 5- représentation graphique du mouvement, classification des postures, gestes et pas. 6- analyse du mouvement en rapport avec les rythmes musicaux. 7- synthèse : exposition de la danse complète (groupe, pas, musique, mots). 8- analyse musicale, en coordination avec celle de la danse ; 9- comparaison avec la danse d'autres cultures proche ou distante, mise en perspective historique. 10- avec la réserve que ce type de comparaison ne peut être qu'une étape ultime qui a toujours tendance à entretenir le cliché selon lequel les deux termes mis en parallèles doivent avoir quelque chose en commun pour que le résultat soit productif » (ibid., pp. 36-38).

<sup>8</sup> J. L. Hanna, Université de Maryland (née en 1936), J. W. Kealiinohomoku (née en 1930), anthropologue, Université de Tucson (Arizona), A. L. Kaeppler, ethnologue, Gay Morris, danseuse et critique de danse, Université de Sonoma (Californie).

Angleterre<sup>9</sup>, en Irlande<sup>10</sup> et en Australie<sup>11</sup>. Qu'ils soient anthropologues ou historiens, tous font le constat que la recherche en danse constitue un champ inédit confronté à une reconnaissance difficile.

## ***1.2 La difficile reconnaissance des recherches sur la danse***

Dans l'article *La danse selon une perspective anthropologique* (1978), Adrienne Kaeppler évoque la difficile reconnaissance de la danse comme « *une branche de l'anthropologie* ». Elle note que trois conférences, dont deux organisées par le « Committee on research in dance » (CORD), se sont tenues sur ce sujet. Lors de la première en 1972, Anya Peterson « *tenta de présenter l'intérêt de la pertinence de l'étude anthropologique de la danse* ». En 1974, la deuxième n'invita que 10 personnes « *dont un ethnomusicologue et un historien d'art* », et en 1976, « *seulement six communications se concentraient sur l'ethnologie de la danse* ». Cette énumération est une manière de rappeler que la danse comme objet a mis du temps à s'imposer dans les programmes de recherche. Plus loin, analysant les rapports entre la danse et les anthropologues, A. Kaeppler attaque ces derniers en leur reprochant leur négligence vis-à-vis de la danse comme partie intégrante d'une culture (*ibid.*, pp. 25-26). Elle cite néanmoins l'anthropologue Franz Boas (1944) comme l'un des précurseurs de l'étude de la danse dans une perspective anthropologique.

Les ouvrages de l'anthropologue Paul Spencer (*Society and the dance*, 1985) et de la sociologue Helen Thomas (*Dance, gender and culture*, 1993) s'ouvrent sur un constat identique : l'oubli de la danse comme objet d'étude parmi les travaux en sciences sociales<sup>12</sup>. Dans un article consacré à l'influence du chercheur John Blacking sur le développement de l'anthropologie de la danse au Royaume Uni, l'anthro-

---

<sup>9</sup> Andrée Grau, anthropologue et notatrice (technique Benesh), chercheur associée du département d'étude de la danse, Université de Londres, Helen Thomas, sociologue, Université de Londres, Andrew Ward, sociologue, Université de Londres, Paul Spencer, anthropologue, Université de Londres, Janet Adshead-Lansdale, June Layson, département danse de l'Université de Surrey, Roderyk Lange (center for dance studies, Jersey). Ce dernier a dressé un état des lieux de l'anthropologie de la danse qui montre combien elle s'est davantage développée en Europe de l'Est.

<sup>10</sup> J. Blacking, anthropologue, Université de Belfast.

<sup>11</sup> Drid William (né en 1928), Université de Sydney.

<sup>12</sup> L'exotisme en danse est cependant toujours source d'attrait comme le montrent les ouvrages récents sur le samba et la rumba (Browning, 1995 ; Daniel, 1995).

pologue Andrée Grau ne note pas autre chose. Après avoir remarqué que « *le but de l'anthropologie n'est pas simplement de comprendre la danse dans son contexte culturel, mais davantage de comprendre la société à travers l'analyse de ses systèmes de mouvement* », elle observe que ce n'est que « *depuis les années 70 que les sciences sociales ont commencé à s'intéresser à la danse* » et que « *l'étude systématique de la danse dans une perspective anthropologique est loin d'être établie au Royaume Uni* » (Grau, 1993, pp. 21-22). Le sociologue Andrew H. Ward (1993) s'est également interrogé sur la négligence de la danse en examinant les hypothèses selon lesquelles elle peut intrinsèquement constituer des résistances à l'analyse. Il souligne la contradiction de ce traitement en rappelant qu'en Grande Bretagne, l'étude de 1989 sur les comportements sociaux a montré que la danse représente l'une des activités culturelles et sociales parmi les plus populaires.

### ***1.3 Les réflexions sur l'approche anthropologique de la danse***

Dans les années 70, cette difficulté de la danse à exister comme sujet de recherche a conduit les anthropologues A. P. Merriam, A. P. Royce et A. Kaeppler à définir des outils méthodologiques, à critiquer les travaux existants et à entreprendre une réflexion sur la définition de l'objet.

#### **La recherche d'une définition**

Trouver une définition qui puisse contenir les multiples aspects de la danse est un exercice auquel la plupart des chercheurs se sont risqués. En 1970, la chercheuse en danse J. L. Hanna propose la sienne<sup>13</sup> et présente une critique des définitions produites par Kurath, Webster, Kealiinohomoku, Lomax et Williams (Hanna, 1979). De la difficulté à identifier la danse parmi l'éventail des autres pratiques

---

<sup>13</sup> « *La danse peut surtout être définie pratiquement comme un comportement humain, composé, d'après la perspective du danseur, d'un ensemble de mouvements non verbaux qui se succèdent selon des modalités (1) réfléchies, aux (2) intentions rythmiques et (3) culturelles ordonnées, et qui (4) diffèrent de ceux liés à une activité motrice ordinaire. Le mouvement possède une valeur esthétique intrinsèque, une esthétique qui fait allusion à des notions de compétence et d'adéquation avec celles détenues par les références du groupe de danseurs, et qui fait fonction de cadre de référence pour une autoévaluation et une attitude formatrice pour guider l'action du danseur* » (Hanna, 1970, pp. 19-20).

corporelles (Kurath), à la finalité esthétique (Webster) en passant par le système de communication corporel d'une culture (Lomax), la diversité de ces tentatives atteste des difficultés rencontrées pour saisir cet objet. Toutes ces définitions ont en commun d'être formatées pour envisager la danse sous l'angle « ethnique » et sous celui de la représentation. Excepté les définitions de J. Kealiinohomoku et de J. L. Hanna, elles accordent peu de place à la dimension sociale de la danse et laissent de côté la notion de corps. Les mots « corps » et « corporel » apparaissent dans les définitions de Webster, Kealiinohomoku, Lomax et Williams, mais la question du corps dansant ou dansé n'est pas posée. Toutes antérieures aux années 80, époque où s'est réalisée l'émergence du corps dans les travaux en sciences sociales, ces définitions reflètent une représentation de la danse où les préoccupations vis à vis du corps étaient encore marginales.

Après avoir présenté plusieurs définitions de la danse émises depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, A. P. Merriam écarte l'approche historique qu'il juge limitée et émet des réserves sur l'approche de la danse comme mouvement. Il distingue l'approche des humanistes « *qui s'intéressent à la forme et à la structure de la danse en tant qu'art dans les pays de culture occidentale* », et celle des anthropologues « *qui s'intéressent à la forme et à la structure de la danse comme une forme de comportement parmi d'autres dans toutes les sociétés* ». Adoptant un point de vue holistique en affirmant que « *la danse est culture et la culture est danse* », il considère en définitive que les anthropologues ont « *trois responsabilités à assumer lorsqu'ils étudient la danse* :

*A/ envisager la danse selon son plus petit dénominateur, à savoir comme un mouvement du corps* ». Une fois faite la critique des taxinomies usuelles empreintes d'ethnocentrisme et des limites des procédés de notation, il affirme que la kinésiologie se propose une analyse du mouvement en associant des paramètres culturels et sociaux.

« *B/ considérer la danse comme un comportement humain* ». Il note qu'il est rare que les chercheurs tiennent compte de la propre évaluation des personnes qui sont étudiées (grief qui est souvent implicite dans l'aversion que danseurs et chorégraphes entretiennent vis à vis des recherches en sciences sociales).

« *C/ analyser les relations entre d'une part l'étude de la danse et d'autre part les autres travaux de recherche* » (Merriam,

1972, pp. 18-23). C'est une manière de rappeler que la danse n'est pas un objet sacré et qu'elle n'est pas plus complexe que d'autres domaines investis par les anthropologues.

Dans un article publié en 1972, l'anthropologue A. P. Royce critique l'approche historique ainsi que l'approche comparative qui souffre selon elle du « *manque (d'un) système de notation commun qui permettrait la collecte et l'organisation des données en les rendant accessibles aux autres chercheurs* » (Royce, 1972). Elle critique également l'approche fonctionnelle lorsque celle-ci se contente d'analyser le sens et la fonction, en omettant d'en décrire la forme. En évoquant le travail pionnier de I. Molnar (Magyar Tanchagymanyok, danses traditionnelles hongroises, 1947), A. P. Royce considère la Hongrie comme la patrie des études structurelles ; elle questionne la notion d'aire choréologique en posant le problème des relations entre les gestes du quotidien et la gestuelle en danse, et critique le principe d'universalité.

#### **La danse selon une perspective anthropologique pour A. Kaepler**

En 1978, A. Kaepler réalise un bilan des différentes façons d'envisager la danse et pose un ensemble de questions : la danse est-elle le reflet d'une culture, souvent associée à la musique, et répertoriée parmi les pratiques artistiques ? Peut-on parler globalement de *la danse*, et sinon, les catégories telles que danses de participation (danses de couple, de groupe) et danses de représentation (danses de scène, de cour) peuvent-elles être transposées dans toutes les cultures ? Elle s'accorde pour retenir que « *le mouvement doit être reconnu comme partie intégrante, décrite, analysée et servant à expliciter la forme, la fonction, le sens de l'activité, autant qu'à penser la philosophie de la culture et la structure sociale profonde* » (*ibid.*, p. 42). Enfin, elle rappelle la difficulté qu'il y a à donner une définition de la danse qui soit isolée du contexte général où elle se produit. Ses analyses s'opposent à la tendance de cette époque qui consistait, sur la base d'études « sérieuses », à affirmer en filigrane la suprématie des danses européennes sur les danses tribales. En s'attaquant aux ferments de l'anthropologie de la danse qui se sont constitués sur l'antagonisme danse Blanche/Noire, classique/tribale, moderne/ ethnique, et sur des jugements de valeur et des notions préfabriquées (« *les primitifs, la terre qui tremble...* »), A. Kaepler

(mais aussi J. Kealiinohomoku, 1998 ; S. A. Ness, 1996) rend compte de l'affrontement entre des méthodologies accusées d'ethnocentrisme et celles affiliées au culturalisme (cross-cultural studies). En critiquant les interprétations imprégnées de préjugés qui portent aussi bien sur la danse occidentale que sur les danses des sociétés primitives, elle invite à prendre en compte la globalité des manifestations dansées des sociétés, qu'elles soient « primitives » ou industrialisées. A la date de cet article (1978), les chercheurs avaient sous leurs yeux les multiples courants de la danse émergente, Merce Cunningham, Alwin Nikolaï, Paul Taylor, mais aussi Steve Paxton et la danse contact, Yvonne Rainer et les performances (Banes, 1987). Ils n'ont pourtant pas ou peu étendu leur réflexion au champ de ces autres danses. Si la danse classique, monument dont beaucoup se sont efforcés de combattre et de réduire la suprématie, a été étudiée comme une danse ethnique (Kealiinohomoku, 1998), les danses de couple et les danses de groupe semblent également ne pas avoir eu d'intérêt pour ces auteurs, à l'exception notoire du travail de Frances Rust (1969) en Grande Bretagne. Il est intéressant de noter que l'étude culturaliste des danses des sociétés lointaines a servi de modèle pour consolider les méthodologies et la réflexion d'une machine de guerre lancée contre la domination du modèle de la danse de scène occidentale, et que cet outillage est resté inemployé face aux moments rituels de danse des sociétés industrialisées dont provenaient ces auteurs.

#### **L'analyse des fonctions de la danse selon les contextes**

Développé par John Blacking (1979), l'un des promoteurs de l'anthropologie de la danse à l'université de Belfast, l'approche fonctionnelle de la danse est également revendiquée par l'anthropologue britannique Paul Spencer<sup>14</sup> et par le sociologue Andrew H. Ward qui en fait la présentation et la critique. Dans son article « *Dance in the dark : Rationalism and the neglect of social dance* », ce dernier fait le

---

<sup>14</sup> Dans la préface de l'ouvrage qu'il a dirigé, il se démarque du courant américain d'anthropologie culturelle. A la danse vue comme phénomène culturel, il fait le choix de la considérer comme un phénomène social : « *The difference is essentially between cultural anthropology in America, where the approach seeks to embrace the whole of culture, and the narrower view of social anthropology, which stems largely from the sociology of E. Durkheim* » (Spencer, 1985, p. ix).

point sur les différents regards portés sur la danse et en identifie quatre principaux :

- la danse est considérée comme « *reflétant ou renforçant d'autres relations sociales.* » Elle est un moyen de créer du lien ou de renforcer les liens.
- la danse remplit un certain nombre de fonctions, et notamment celle de réguler la rencontre entre les sexes.
- la danse est un instrument de socialisation. Il énumère ici le catalogue de ce qu'elle peut accomplir socialement selon certains auteurs : elle contribue à construire le sens de la communauté, elle régule les comportements, elle est un instrument du contrôle social, elle joue un rôle dans l'éducation, elle transmet des règles et des tabous et est un exutoire pour l'enthousiasme de la jeunesse.
- la danse constitue un divertissement qui permet de relâcher les tensions (Ward, 1993).

Les deux derniers points s'inscrivent dans la filiation des analyses de Norbert Elias. Mais A. H. Ward critique cette conception purement fonctionnaliste de la danse en prenant comme exemple son rôle régulateur des rencontres homme/femme. Souvent réduite à un moyen, il remarque que la danse ne devient importante qu'à l'aune de ce qu'elle est capable de produire, et que ce type d'analyse « *nous renseigne finalement davantage sur les intellectuels masculins que sur la pratique qu'ils s'efforcent de décrire et d'analyser* » (*ibid.*, p. 21). Il dénonce l'approche rationaliste des sciences humaines qui refuse de considérer la danse en tant que telle. Autrement dit, il critique les grilles d'analyse qui sont usuellement employées pour l'étude des loisirs et qui sont transposées sur la danse. Il est possible de poursuivre cette critique en remarquant que l'espace du bal et les danses qui y sont pratiquées, tout en étant des moments où se déploient des stratégies (d'invitation, de séduction, de paraître), sont également des moments de pure circulation du désir. Et il n'est sans doute pas anodin que les sciences sociales se soient peu intéressées à ce type d'objet qui appartient aux préoccupations traditionnelles de la psychologie et de la psychanalyse. Pourtant, l'ampleur des inter-relations qui se construisent et se recomposent à l'intérieur du bal est d'une complexité et d'une richesse qui n'ont rien à envier à l'écheveau des relations au sein des systèmes de parenté, moult fois analysés par les ethnologues.

C'est précisément cette complexité que l'anthropologue J. Clyde Mitchell a souligné par son étude de la danse de Kalela en montrant la valeur toute relative de cette danse qualifiée de « tribale » (Clyde Mitchell, 1996).

Des toutes ces recherches, les critiques du sociologue Andrew Ward sur la conception fonctionnaliste de la danse nous paraissent les plus fécondes. Elles témoignent d'une volonté de saisir la danse dans sa globalité à travers le monde. Mais cette globalité demeure circonscrite aux danses de scènes occidentales et aux danses rituelles des pays lointains. C'est à travers ces choix et ces limites que l'on mesure l'influence que la danse de scène exerce sur l'organisation de la pensée de la danse. A propos de la *danse moderne* et contemporaine, où la trace des chorégraphes est omniprésente, les notions d'école, de chronologie et d'aires géographiques semblent s'imposer comme des catégories de pensée immanentes<sup>15</sup>. N'est-ce pas précisément parce que la danse contemporaine s'intègre plus immédiatement dans un schéma de pensée et une sociodécennie préexistants, qu'elle peut faire l'objet d'études qui se traduisent par la construction de modèles théoriques sur son histoire, ses formes et ses courants ? Autrement dit, la rencontre entre les danses de scène et la pensée serait facilitée par une relative concordance entre deux structures facilement emboîtables. Et en creux, c'est cette absence de concordance qui est vraisemblablement l'un des facteurs à l'origine de la rareté des travaux sur les danses de couple.

## **II – La rencontre problématique des sciences humaines et de la danse en France**

Prenons au hasard n'importe quelle grande librairie en France et demandons le rayon des livres sur la danse : généralement situé au ras du sol, il est peu accessible et consiste en une vingtaine d'ouvrages hétérogènes où les sciences humaines sont minoritaires. Etrange paradoxe d'une pratique tant sociale qu'artistique, riche d'une longue histoire, dont le public concerné n'est pas moindre que celui de la musique, du théâtre ou des arts plastiques (Donnat, 1996), mais qui

---

<sup>15</sup> Voir par exemple le tableau synoptique établi par Nancy Midol (1982, pp. 22-23). Voir également les ouvrages de Charbonnel (sans date), Grove (1895), Parnac (1932), Sachs (1933), Miomandre (1935), Vaillat (1942).

génère si peu d'études. Déjà en 1895, Lilly Grove faisait ce constat. En 1936, Marcel Mauss remarquait comment les techniques du corps, se trouvant aux frontières des sciences, représentaient des « *terres en friche*<sup>16</sup>. » Philippe Le Moal (1992) puis Jean Michel et Yvon Guilcher (1994) ont également souligné cette situation en constatant combien l'histoire de la danse est « *le parent pauvre de la recherche*. » C'est dans le meilleur des cas de manière furtive et allusive qu'elle est mentionnée, quand elle n'est pas tout simplement oubliée. Ce qui amène l'historienne de la danse Marion Kant à noter que « *la science de la danse se trouve toujours en bas de la hiérarchie aussi bien des arts que des sciences* » (Kant, 1998). Pourtant, au cours de ces vingt dernières années, le renouveau créatif de la danse contemporaine, conforté par une augmentation substantielle des crédits depuis 1981 (graphique 1), s'est accompagné d'un essor de l'écriture sur la danse, et d'un retour de la danse dans le champ social. A travers le développement de réseaux associatifs, la tenue annuelle de festivals, l'organisation de stages et l'animation de bals, danses de groupe et danses de couple s'inscrivent de façon plus visible parmi les activités de loisir. Mais un décalage subsiste toujours dans le domaine de la recherche en danse : en France, contrairement aux pays Anglo-saxons, la rencontre des sciences sociales et de la danse apparaît difficile, pis, il semblerait qu'un ensemble de résistances dissuade de se consacrer à un tel objet. Ce désintérêt résonne étrangement quand partout ailleurs, la danse est célébrée dans une multiplicité de lieux de pratique et d'apprentissage et sur la scène des plus petits aux plus grands des théâtres.

---

<sup>16</sup> Dans cette communication, ayant pour titre *Les techniques du corps*, présentée à la Société de Psychologie, Marcel Mauss consacre quelques observations à la danse classée parmi les « *techniques de l'activité, du mouvement*. » Il mentionne l'ouvrage de Curt Sachs, en recommande la lecture, en critique quelques points et conclut ces quelques lignes sur la danse ainsi : « *enfin il faut savoir que la danse enlacée est un produit de la civilisation moderne d'Europe. Ce qui vous démontre que des choses tout à fait naturelles pour nous sont historiques. Elles sont d'ailleurs sujet d'horreur pour le monde entier, sauf pour nous* » (Mauss, 1950, p. 381).



sensualité du corps est considérée comme « *une idée confuse* ». Si les philosophes ne peuvent pas développer un compte rendu approprié du corps humain, comment peut-on s'attendre à ce qu'ils disent quelque chose d'intéressant sur la danse ?

Francis Sparshott (1983) s'oppose à D. M. Levin en estimant que la danse comme art féminin entouré par notre civilisation patriarcale est un argument peu recevable. Pour lui, le fait que la danse soit conjonctuellement associée à la féminité s'explique par des facteurs historiques. N'est pas parce que la danse engage le corps qu'elle fait fuir les philosophes qui redoutent et haïssent le corps ? Il reconnaît cependant que la danse comme art n'est pas plus corporelle ou moins intellectuelle que d'autres arts où le corps est présent. Avant l'arrivée de la vidéo et de la télévision, la danse s'est longtemps caractérisée par son caractère éphémère, mais cette explication ne lui suffit pas. Il interroge alors les conditions dans lesquelles la philosophie s'intéresse à un art : lorsqu'il occupe une position centrale. Selon lui, l'environnement qui s'est réalisé autour d'autres arts tels que la musique et le cinéma ne s'est pas mis en place pour la danse : celle-ci n'aurait été un art central à aucun moment de son histoire. L'hypothèse selon laquelle une discipline ne peut s'intéresser qu'à un art majeur semble peu fiable. Cet auteur est plus convaincant lorsqu'il remarque que la danse est absente des deux grands « systèmes des arts » : l'un, dérivé d'Aristote qui s'est développé du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'autre fondé par Hegel. Quant à l'hypothèse de la danse comme art féminin, elle semble au premier abord grossière, mais l'est peut être moins qu'on ne le pense. L'enquête de 1996 sur les activités artistiques des Français montre l'importance de la féminisation : de toutes les pratiques artistiques, la danse est l'activité où la différence entre les hommes et les femmes est la plus forte (Donnat, 1996). Ce qui signifie qu'une proportion importante d'hommes ignore toute notion de pratique de la danse. Mais les hommes occupent une position hégémonique dans les sciences sociales et on peut se demander si cette ignorance, confortée par l'absence d'enseignement de la danse à l'école primaire et secondaire, ne joue pas un rôle dans son éviction de la recherche.

#### **La méfiance de la sociologie face à la danse**

Il est tout autant surprenant de constater combien la danse est peu présente parmi la sociologie en France. Dans l'une de ses premières recherches qui interroge le célibat des hommes dans la société rurale

béarnaise, Pierre Bourdieu a accordé une large place à la fonction sociale du bal. Au delà de son rôle « d'institution marieuse », il décrit le petit bal de campagne comme « *l'occasion d'un véritable choc de civilisations* » à travers la confrontation des rythmes et musiques traditionnelles avec ceux plus modernes provenant de la ville, et comme l'espace où se révèle les grands traits des « *habitudes motrices propres au paysan béarnais* » (Bourdieu, 1962). P. Bourdieu analyse les principales composantes du bal : place de la rencontre des sexes dans le marché matrimonial, altérité entre les danses traditionnelles et les danses nouvelles, habitus corporel plus ou moins adapté au contexte qui mène soit à la rencontre, soit au célibat. Cette recherche est la seule où la danse en tant que telle apparaît puis elle disparaît des travaux ultérieurs de P. Bourdieu et semble devenir une pratique aussi suspecte qu'insaisissable. Résultant d'une conférence faite à bâtons rompus, l'analyse qu'il en fait dans « *Programme pour une sociologie du sport* » (Bourdieu, 1987), constitue un exemple de positionnement sociologique dans les années 70-80 face à l'ensemble des pratiques corporelles. Il fait la démonstration de l'utilisation par les régimes totalitaires et les institutions, (l'armée, l'école...) de celles-ci à des fins de « *manipulation réglée des corps* » et des esprits : par le corps, il serait question d'obtenir « *une adhésion que l'esprit pourrait refuser* ». Ainsi considère t-il toute pratique corporelle comme aliénante, soumise à un processus de manipulation et de domestication, et qui se réaliserait en deçà de la conscience<sup>17</sup>. C'est une vision académique héritée du cartésianisme qui s'exprime dans ce rapport au corps que « *les théories de l'intelligence* » auraient contourné. C'est qu'il y existe bien d'autres théories de l'intelligence que celles qui sont familières aux intellectuels ayant reçu leurs humanités, comme celles qui proviennent des différentes manières de considérer le corps

---

<sup>17</sup> « *Les problèmes que pose l'enseignement d'une pratique corporelle me paraissent enfermer un ensemble de questions théoriques de la première importance, dans la mesure où les sciences sociales s'efforcent de faire la théorie de conduites qui se produisent, dans leur très grande majorité, en deçà de la conscience, qui s'apprennent par une communication silencieuse, pratique, de corps à corps, pourrait-on dire. Et la pédagogie sportive est peut-être le terrain par excellence pour poser le problème qu'on pose d'ordinaire sur le terrain de la politique : le problème de la prise de conscience. Il y a une manière de comprendre tout à fait particulière, souvent oubliée dans les théories de l'intelligence, celle qui consiste à comprendre avec son corps* » (Ibid., p. 214).

(champs du soin médical somatique, psychothérapeutique, kinésiologique). Cette analyse ne tient pas dans le champ de la danse contemporaine où l'appropriation de méthodes théoriques (Alexander, Feldenkraï, Eutonie) empruntée au champ des pratiques kinésiologiques et leurs expérimentations représentent des pôles de subversion. Les critiques implicites qu'elles font du rapport au corps, à l'esthétique, à la technique, à la finalité du mouvement, ont institué certains chorégraphes et danseurs en avant-garde de la contestation du « prêt à penser et du beau à danser », avec une liberté de ton artistique et esthétique, qui se mesure à l'aune de la créativité de la danse depuis un demi-siècle. Si cette pratique corporelle est porteuse d'une ambition qui peut occuper tout aussi bien le champ de la révolte que celui de la conformité, poser comme un a priori que la discipline corporelle, à la différence de la discipline intellectuelle, serait un *instrument de domestication* semble malgré tout bien hâtif. Si le faible développement d'une sociologie de la danse doit peu de choses à l'orientation des travaux de Pierre Bourdieu, il n'est pas anodin de noter que cet objet est quasiment absent des recherches d'un sociologue qui a marqué la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Dans ce no man's land, les travaux de Sylvia Faure (2000 ; 2001 ; 2004) et de Pierre-Emmanuel Sorignet (2004) sur le métier de danseur, constituent l'une des premières tentatives de constituer la danse de scène et de rue comme un objet sociologique. Signalons également la recherche de C. Pasqualino (1998) sur la danse des Gitans d'Andalousie et celle de M. Nicolas (2000) sur la danse des mariages à Tunis, à quoi s'ajoutent les récentes recherches sur les danses de couple que nous présentons plus loin.

Il n'en va pas de même en ethnologie où les danses à caractère rituel des sociétés éloignées ont constitué un objet de descriptions et d'interprétation. Considérée comme l'un des éléments d'un culte des ancêtres, d'un rituel de chasse ou comme contenant des implications socio-religieuses, la danse parmi d'autres objets comme le théâtre, les masques, les techniques de chasse, de pêche a été généreusement abordée. Comme l'a noté Claudine Favre-Vassas, « *sur le terrain de l'ethnologie exotique, la danse est partout. Elle accompagne la chasse, la guerre, la mort, l'amour, la récitation des mythes et bien sûr toutes les cérémonies rituelles, dont les grands cycles initiatiques* » (2000, p. 6). Cette préférence de l'ethnologie pour la danse explique vraisemblablement les quelques études qui ont eu pour

objet les danses de groupe<sup>18</sup>. Mais dès qu'il aborde les rivages de sa propre civilisation, l'ethnologue se montre moins disert et beaucoup plus circonspect et les publications françaises sur ce sujet sont rares. A ce titre, Francine Lancelot (1973 ; 1996) et Jean Michel Guilcher (1963 ; 1969 ; 1984) sont deux précurseurs. La première a étudié les sociétés de farandole en Provence et Languedoc ainsi que les danses baroques. Le second est l'auteur de nombreux articles sur la contredanse, les danses de Basse-Bretagne, du Béarn et du pays basque. Exceptés ces deux chercheurs, « *le paysage de l'ethnographie de la danse en France est désertique* » (Guillard, 1997)<sup>19</sup>. Depuis les années 80, les programmes de recherche portant sur l'ethnologie du présent de la société française se sont pourtant développés, tandis que la demande de recherche en ethnologie devenait plus pressante dans les domaines de l'entreprise et de l'urbanisme. Dans les années 90, l'attention portée aux pratiques de loisirs souvent situées aux frontières de la pratique artistique, savante ou dilettante s'est multipliée. Qu'il s'agisse du piercing, des raves, de la dictée, du tango, des majorettes, de la boxe thaïlandaise ou de la capoeira, ces pratiques sont devenues objet d'étude, mais la danse y occupe toujours une place marginale<sup>20</sup>. Le champ de recherche émergent de l'histoire culturelle tient par exemple les danses de couple et le bal à l'écart des thèmes qu'elle étudie. L'ouvrage récent dirigé par Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (2002) sur la culture de masse n'explique pas les raisons de cette relégation : les danses de couple et le bal ne peuvent-ils être considérés comme des pratiques de masse ? Est-ce la spécificité française de l'approche des loisirs qui explique la rareté des études sur la danse ? Comme loisirs, la danse a été peu traitée, à l'exception notable de l'ouvrage dirigé par Alain Corbin (1995) qui s'inscrit dans les traces de J. Huizinga (1951). En abordant les loisirs dans une perspective historique, il a montré les liens entre l'industrie

---

<sup>18</sup> Cf. les travaux précurseurs d'A. Van Gennep (1909, 1924) et d'A. Louis (1963), suivis par ceux de J. M. Guilcher (1969), et récemment, l'important travail d'Yves Guilcher (1998a), ainsi que ceux de M. T. Duflos-Priot (1995) sur les groupes folkloriques et de Y. Guillard (1997) sur les danses de caractère. On peut également noter les travaux de V. Lievre (1987), D. Henni-Chebra, C. Poche (dir.) (1996) et M. Nicolas (2000, 2002) sur les danses du Maghreb.

<sup>19</sup> A ces deux précurseurs s'ajoute l'historienne Germaine Prudhommeau (1986) qui a publié une histoire de la danse des origines à nos jours.

<sup>20</sup> Darbon, 1995 ; Choron-Baix, 1995 ; Fontaine-Fontana, 1996 ; Bromberger, 1998.

du divertissement et la morale du plaisir. Cet ouvrage mentionne parfois la danse comme loisir, mais décrit surtout un ensemble de traits généraux qui permettent de restituer la fonction et la valeur de telles activités. L'histoire de la danse est également un champ relativement nouveau seulement jalonné par quelques chercheurs<sup>21</sup>. Si les ouvrages d'histoire de la danse abondent, le plus souvent, ils ne sont pas le fait d'historiens et le recours critique aux sources demeure relativement rare. La masse de ces négligences et de ces oublis fait de l'objet danse un isolat, dont Philippe Le Moal (1987) a noté combien il demeurerait à l'écart des apports méthodologiques les plus récents.

## 2.2 *La danse traitée par l'oubli ou sur un mode mineur*

### Un mode de sociabilité ignoré

Dans son étude de la sociabilité de Brazzaville, Georges Balandier (1985) évacue la danse comme instrument de médiation entre les sexes, alors même qu'il étudie les associations de femmes et les orchestres. Or, les danses pratiquées en couple, sur le modèle de celles de la métropole, étaient indissociables des formes de vie sociale qui avaient cours autour des associations de femmes<sup>22</sup>. Bien sûr, des choix parmi les thèmes traités sont toujours nécessaires ; mais cet exemple est loin d'être isolé. Une décennie plus tard, la danse et le bal sont étrangement absents de la bibliographie très documentée de *L'esprit du temps* d'Edgar Morin ainsi que de *Jeux, modes et masse* de Paul Yonnet. Cela signifie-t-il qu'ils étaient déjà hors de la culture de masse au début des années 60 ?

Comme divertissement ludique propice aux relations amoureuses, le moment de danse est présenté par le sociologue Jean Cazeneuve comme l'un des espaces privilégiés de la séduction et du jeu du désir amoureux où peut se réaliser le choix du partenaire. Libre cours y est donné à « *l'excitation sexuelle* » et à « *la provocation du désir* » dans un cadre rituel. La question du choix du partenaire, dont la forme peut revêtir celle d'un jeu, est traitée de la façon suivante : plusieurs exemples sont pris chez « *les primitifs* », les Tobriandais (d'après

---

<sup>21</sup> Jean Michel Guilcher, François Gasnault, et plus récemment par Yvon Guilcher, Roland Huesca, Laure Guilbert, Marion Kant.

<sup>22</sup> Cf. Dorier-Apprill Elisabeth, Kouvouama Abel, Apprill Christophe, 1998, pp. 186-202.

Malinowski), les Indiens Minnetari, les Australiens pour finalement constater que « *dans nos civilisations, les règles du jeu sont infiniment plus complexes* », et développer l'exemple de l'amour courtois et du marivaudage à travers la littérature. Comme espace et lieu du désir, le bal occidental, vieux d'un siècle, dont l'une des fonctions est précisément la rencontre codifiée des sexes, est singulièrement passé sous silence !

Dans un ouvrage censé être exhaustif comme *L'aménagement culturel du territoire* de B. Latarjet (1992), la danse est royalement absente. Au milieu de la musique, des théâtres et du spectacle vivant, des arts plastiques, du patrimoine, du cinéma, de la culture scientifique et technique, les 17 Centres chorégraphiques nationaux ne sont pas mentionnés. La danse serait elle comme le latin aux yeux de ces auteurs ?

#### **Dissérer du corps dans la culture en omettant l'exemple de la danse**

Destiné aux étudiants du premier cycle universitaire, l'ouvrage de F. Braunsstein et F. Pépin, *La place du corps dans la culture occidentale*, réussit ce tour de force : la danse comme exemple de domaine où le corps est investi n'y apparaît aucunement<sup>23</sup>. Seul le corps dans la peinture, la littérature et le sport fait l'objet d'un traitement argumenté. Evidemment nous dira-t-on, il est matériellement impossible dans un livre de 187 pages d'aborder tous les champs où le corps est présent. Il ne s'agit pas là de critiquer la démarche, mais davantage d'en souligner les absences, ou les choix : entre le sport et la danse, les auteurs ont retenu le sport. Pourtant, c'est précisément dans la danse, et nulle part ailleurs, que le corps est devenu « *le sujet de sa propre instrumentation cognitive*<sup>24</sup>. » Il est surprenant de constater l'absence de la danse lorsqu'on traite du corps, alors que le sport s'annonce spontanément comme l'objet idoine. S'il est vrai que la danse échappe aux supports matériels traditionnels (l'écrit de la littérature, la toile de la peinture), on doit se garder d'aller jusqu'à énoncer comme l'a fait Pierre Bourdieu (vraisemblablement dans le feu de l'intervention orale) que « *la danse est le seul des arts savants dont la transmission*

---

<sup>23</sup> Une impasse similaire est relevée par Christine Couzeli (1985) dans l'ouvrage des psychologues J. Maisonneuve et M. Bruchon-Scheitzer, 1981, *Modèle du corps et psychologie esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France.

<sup>24</sup> Laurence Louppe, in *Que dit le corps ?* (1996), p. 9.

– entre danseurs et public, mais aussi entre maître et disciple – soit entièrement orale et visuelle, ou mieux mimétique. Cela en raison de l'absence de toute objectivation dans une écriture adéquate (l'absence de l'équivalent de la partition, qui permet de distinguer clairement entre partition et exécution, porte à identifier l'œuvre à la performance, la danse au danseur) » (Bourdieu, 1987, p. 215). Si penser la danse requiert de travailler sur des matières moins explicites et plus fugitives que celles de la littérature, un corpus existe bel et bien ; mais élaborer une pensée de la danse suppose de rompre avec un certain académisme au sein duquel la place du corps qui danse est rarement prise en compte quand elle n'est pas systématiquement niée.

### **La danse marginalisée à l'Université**

Dans les années 70, une génération issue de l'enseignement du sport a milité pour imposer la pratique et la reconnaissance de la danse contemporaine à l'Université. Après l'introduction progressive durant les années 60 du jazz et de la danse contemporaine parmi les enseignements du foyer interuniversitaire de la danse (centre Jean-Sarrailh à Paris), plusieurs expériences ont vu le jour à Paris VII (enseignement de l'histoire de l'orchestrique) de 1972 à 1983, à Paris I (cours d'histoire de la danse à partir de 1973) mais partout, les résistances rencontrées ont été importantes. En 1974, Mireille Arguel (1986) a tenté sans succès la mise en place d'un diplôme d'université en danse en raison des réticences des professeurs de sport. Ce n'est qu'en 1978 que le premier « Diplôme d'université en éducation physique, mention danse » est créé à Paris IV, et on peut noter dans cet intitulé l'assujettissement de la danse à la sphère du sport.

Quelques années plus tard (1992), dans le cadre d'une étude réalisée pour la Direction de la Musique et de la Danse, Philippe Le Moal a dressé un panorama de la recherche et de la danse en France qui permet de prendre la mesure de la place de la danse dans l'institution universitaire. Comprenant six sections comportant chacune un index des institutions, des universités, des associations, des individus, des thèses et des mémoires, ce rapport constitue un état des lieux très documenté qui montre que « *les problèmes auxquels est confronté le développement de la recherche en matière de danse sont nombreux : Cloisonnement interne de la communauté, déficit d'information entre les acteurs, absence de support et de lieux de confrontation, limites de l'appareil universitaire, désintérêt des grands établissements de*

*recherche* » (Le Moal, 1992, p. 12). Il observe que la danse est absente des grandes institutions de recherche et notamment du CNRS : seuls deux chercheurs (Jean-Michel Guilcher et Germaine Prudhommeau) y sont spécialisés en danse. Malgré l'augmentation tendancielle des thèses sur ce sujet, les travaux demeurent peu nombreux : 6 thèses en lettres, sciences humaines et sociales soutenues entre 1972-1975, 19 soutenues entre 1986-1991. Au début du XXI<sup>e</sup> siècle, la situation de la danse dans l'institution universitaire est plus que marginale : il semblerait qu'elle fasse peur. L'insertion des chercheurs qui travaillent sur la danse y reste problématique. La danse colporte une image dénuée de sérieux : il y aurait comme une provocation à l'accoler à une discipline scientifique, comme si danse et pensée ne pouvaient coexister. Son évocation réactive « *le vieux mythe réactionnaire du cœur contre la tête, de la sensation contre le raisonnement, de la "vie" (chaude) contre "l'abstraction" (froide)* » (Barthes, 1973). Elle semble apparaître comme une promesse inquiétante d'hédonisme pour tout chercheur qui s'y intéresserait. A quelques rares exceptions près, elle est encore ignorée par l'ensemble des sciences sociales, situation que l'on n'observe pas pour des pratiques bien moins répandues. On est saisi par l'impression que l'irréductibilité du moment de danse aux opérations assertotiques, réalisées « *en langage de pratique naturel* », aurait dissuadé toute tentative d'investigation en France. Et lorsque par miracle elle apparaît, c'est le plus souvent de façon marginale, elliptique et détournée. Son droit de cité est précaire : à côté de la musicologie, point de département de « choréologie ». auprès des ethnomusicologues, on trouve bien quelques choréo-ethnologues (Lancelot, 1971, 1996 ; Guilcher J. M., 1963 ; Guilcher Y., 1998), mais l'inversion même des termes montre à quel point la science (ici l'ethnologie) est considérée comme secondaire dès lors qu'on s'intéresse à cet objet. Excepté quelques départements Danse isolés dans certaines universités (Paris VIII, Paris V, Grenoble, Nice, Clermont-Ferrand), la danse est magnifiquement absente de l'institution universitaire. C'est finalement dans les départements des Sciences et techniques des activités physiques et sportives (STAPS) qu'elle est le plus souvent présente à travers des cours pratiques et quelques recherches théoriques. Dans un domaine situé en dehors de la recherche mais qui en constitue le reflet, il n'est pas surprenant que la danse soit totalement absente des livres scolaires d'histoire de la 6<sup>ème</sup> à la Terminale, tous éditeurs confondus.

### ***2.3 La danse pose-t-elle un problème spécifique aux sciences humaines ?***

Cette masse d'oublis dessine comme Michel de Certeau l'a noté pour les cultures populaires « *une géographie de l'oublié* ». Est-ce le signe que la danse appartient à la culture populaire, et que par conséquent, nous serions « *incapable d'en parler sans faire qu'elle n'existe plus* »? Ou bien est-elle entrée dans « *l'inconscient de la littérature savante* » (De Certeau, 1978). Au-delà de son « indignité », la danse constitue-t-elle un objet singulier ? Plusieurs hypothèses ont été formulées qui montrent que la question de son oubli constitue une donnée incontournable.

#### **Une communication non verbale qui poserait problème au rationalisme ?**

Pour expliquer la difficile rencontre des sciences sociales et de la danse, le sociologue A. H. Ward a analysé les caractéristiques supposées de l'une et de l'autre. Il considère que l'opposition entre le rationalisme des concepts et du discours de la sociologie, et d'autre part la communication non verbale de la danse, peut constituer un facteur d'explication. Ce faisant, il discute l'assertion selon laquelle l'approche par trop rationnelle de la sociologie ne pourrait se saisir d'un objet comme la danse qui précède le langage. Selon lui, cette incapacité de l'outillage sociologique serait en partie responsable de la place marginale que l'on est souvent tenté de conférer à la danse dans la société (Ward, 1993). Il constate par ailleurs que la danse est un phénomène beaucoup moins négligé lorsqu'il s'agit d'une part de la « culture jeune », c'est-à-dire d'une expression que l'on tient pour fugitive dans un processus de maturation. Dans le même ouvrage, H. Thomas suggère que c'est en raison de sa nature non verbale, donc a priori moins rationnelle que les anthropologues se sont davantage intéressés à la danse que les sociologues. Parce qu'ils ont traditionnellement pris comme objet d'étude des sociétés éloignées, considérées au moment du développement de l'ethnologie comme « primitives », les anthropologues en auraient fait plus facilement un sujet d'étude (Thomas, 1993).

L'historienne Laure Guilbert souligne la spécificité du métier de danseur, et la « *fragilité qui entoure l'œuvre chorégraphique* », pour comprendre le rapport de la danse et des danseurs à l'Histoire. Sa recherche, qui porte sur la danse allemande sous le nazisme, s'est

attachée à démontrer le décalage entre « *la légende (...), celle d'un art d'avant-garde, d'inspiration humaniste, qui aurait été censuré et exploité par le régime hitlérien* », et « *la réalité (...), celle d'un art qui a servi l'édification du mythe national-socialiste.* » Elle suppose que « *la conception du temps et du réel, (...) l'expérience du mouvement et la force de son vécu, (...) l'exploration par le danseur d'état de corps, (...) le place d'emblée dans une position de transcendence temporelle. (...) Cet attachement particulier des danseurs au présent éclaire à son tour le décalage qui s'est instauré entre l'histoire de la danse moderne dans l'entre-deux-guerres et son récit légendaire.* » Elle remarque enfin comment les historiens de la danse et les esthéticiens, à travers les postulats de « *l'artiste souverain* » et de « *l'apolitisme des danseurs* », ont contribué à construire cette amnésie (Guilbert, 2000, pp. 11-19). Objet non verbal et fuyant comme la musique (Hennion, 1993), la danse partage cette parenté de nature qui s'arrête à leur différence de traitement : la musique a vu se constituer une sociologie quand la danse est restée hors champ.

#### « Culte de L'esprit » contre culte du corps

Qu'en est-il de la place du corps dans la culture occidentale ? Sans trancher chronologiquement de façon définitive, Florence Braunstein et Jean François Pépin décrivent le passage d'une conception du corps phénoménologique au corps existentialiste qui « *place le corps du côté de la nature* » puis à celui de l'anthropologie qui en critique la vision dualiste (Braunstein, Pepin, 1999). Ils argumentent cette évolution en se référant au texte *Les techniques du corps* de Marcel Mauss (1950), qui de fait inaugure un tournant sur la façon d'envisager le corps. Ce n'est que dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle que la rencontre des intellectuels avec le corps s'est réalisée ; les sciences sociales ont été traversées par un renouveau du discours sur ce thème, comme en témoignent les travaux de David Le Breton qui ont été précédés par de nombreux autres chercheurs<sup>25</sup>. Ce qui est étrange, c'est qu'à côté

---

<sup>25</sup> « J. Baudrillard, M. Foucault, N. Elias, P. Bourdieu, E. Goffmann, M. Douglas, R. Birdwhistell, E. Hall, par exemple, croisent des mises en jeu physiques, les mises en scène et en signes d'un corps qui mérite de plus en plus l'attention du champ social » (Le Breton, 1991, p. 133). Cf. aussi Boltanski (1971), Bernard (1972), Maisonneuve (1976), Vigarello (1978), Berthelot (1983), Brohm (1992), Detrez (2002).

d'une profusion de travaux sur le corps et le mouvement, la danse dans les sciences sociales est comme tombée en léthargie dans un sommeil magique. L'origine de ce déni ne provient-il pas d'une difficulté à cerner cet objet, et notamment à mettre en œuvre la somme considérable de savoir qui l'enrobe ? Sans doute est-il facile de se laisser à penser que la danse exigerait un savoir encyclopédique et la maîtrise d'outils analytiques et de concepts appartenant à des univers intellectuels éparpillés, voire opposés.

Dans la tradition de l'hellénisme (Schmitt, 1998), la pensée occidentale s'est attachée à scinder le corps (périssable) et l'âme (immortelle). Dans un ouvrage intitulé *Le corps peut-il nous rendre heureux ?*, Jean Marie Frey retrace les fondements philosophiques de « *l'impossible union de l'âme et du corps* ». De Platon à Descartes, de Malebranche à Leibniz, de Berkeley à Bergson, la philosophie a développé ce dualisme aux déclinaisons multiples, mais toujours imprégnées par l'héritage platonicien, où le corps est dévalué par rapport à l'âme. Qu'il s'agisse du corps, du sport ou de la danse, il est difficile de s'extraire de cette opposition qui oppose deux millénaires de culture de l'écrit à l'avènement, il y a trois décennies, d'un *culte du corps*. Souvent citée comme objet de désir et de convoitises, notre vision du corps pose un réel problème. La jouissance elle-même est souvent exprimée selon l'angle fermé de l'intellect : ainsi parle-t-on de jouissance intellectuelle en opposition d'une jouissance corporelle, charnelle, sensuelle, celle de la chair au sens large. Avec cette distinction, on essaie de nous faire croire que la jouissance intellectuelle – celle qui provient de la lecture, de l'écriture, de la discussion, de la réflexion – se réaliserait en dehors ou à côté du corps. Cette distinction atteint une amplitude telle qu'elle imprègne insidieusement la plupart des discours sur le corps, les affects, la violence, la jouissance, le plaisir et la danse. Cette opposition quasi obsessionnelle constitue une entrave essentielle à l'étude de la danse. Seuls les approches nourries par la psychanalyse la contournent avec aisance parce qu'elles prennent en compte les aller-retour permanents qui se jouent entre le corps et la pensée.

De cette fragmentation ordonnée de l'âme et du corps, historiquement construite par la pensée occidentale, au déni de la danse par les sciences humaines, il y a un pas qu'on se garde de franchir en l'absence d'analyses plus approfondies. Mais il est possible d'émettre une présomption de causalité entre les deux et de supposer

qu'elle a joué un rôle dans la construction de la notion de *culte du corps* (Baudrillard, 1970 ; Lipovetsky, 1983). La construction de cette notion appelle deux remarques : d'une part, l'extrême célérité avec laquelle le corps a été analysé et critiqué, jusqu'à forger cette expression de *culte du corps*, témoigne du rapport que ces auteurs entretiennent à leur propre corps. D'autre part, il est étonnant de constater à quel point cet héritage, aussi bien philosophique que sociologique, est aux antipodes des recherches menées sur le corps et le mouvement dans le cadre du soin médical somatique (Lesage, 1998). En littérature, la réconciliation apparente du corps et de l'esprit s'est réalisée dans les années 50 à travers la vogue du libertinage littéraire qui s'est structurée autour de l'introduction du corps dans la pensée (le boudoir dans la philosophie), c'est-à-dire une coloration qui a maintenu une relation hiérarchique de l'un à l'autre. Annie Le Brun montre au contraire combien la démarche de Sade fut l'exacte inverse : avec la philosophie dans le boudoir, celui-ci a affirmé en quelque sorte le primat du corps sur la pensée (Le Brun, 2000).

#### **La danse : une interrogation des limites du savoir ?**

Pierre Legendre estime que la danse comme objet est victime d'une double aporie : elle est négligée, considérée comme futile et divertissante lorsqu'elle n'est pas intégrée à un système d'échange et de valeur industriel. Sinon, elle est totalement absorbée et neutralisée par celui-ci (Legendre, 1978). Mais ces raisons objectives ne suffisent pas à rendre compte de sa marginalisation que le psychanalyste Daniel Sibony aborde dans *Le corps et sa danse*. Dans cet ouvrage consacré aux relations que le corps et la danse entretiennent à notre inconscient, il présente un faisceau de questions ayant trait à la construction identitaire (« être femme »), aux langages de la danse, aux rapports qu'elle entretient avec la Loi et les racines, à la façon dont elle interroge l'approche du corps et constitue « une déclaration de corps en rapport à l'amour ». Il émet deux hypothèses séduisantes quand au fait qu'il soit difficile d'étudier la danse, d'en parler et de la penser. Il note que la danse est une interrogation perpétuelle des limites du savoir et qu'elle résiste à toute pensée logique et rationnelle. Et en fin de compte, il se demande si le savoir sur la danse ne serait pas un savoir refoulé par les sciences sociales à l'instar des « danses autrefois interdites, refoulées, danses de l'ombre et de la nuit, faites pour rester dans l'ombre où elles ne cessaient d'agir (...) » (Sibony, 1995). Il met

à jour un certain nombre de schémas autant rationnels qu'inconscients que l'esprit tente d'opposer à l'inflation langagière du corps et de la danse. C'est vraisemblablement du côté des processus inconscients, générés par l'approche intellectuelle de cet objet qui touche au corps, qu'il doit être possible d'aborder la relégation de la danse. En notant comment la rencontre des sciences humaines et de la sémiotique avec la littérature « *signe plutôt la caducité de la toute-puissance de ces sciences, tant elles s'avèrent modestes dans leur dévoilement de la logique littéraire et de son sujet* », Julia Kristeva (1969) propose une autre hypothèse : la difficile rencontre de la danse et des sciences humaines ne serait-elle pas liée à la peur de ces dernières de perdre leur pouvoir symbolique et leur toute-puissance herméneutique face à un objet qu'elles peinent à cerner et dont les logiques résistent tant à l'analyse ? D'autant plus que, contrairement à la sémiotique et à la littérature, les sciences humaines et la danse n'appartiennent pas à la même culture.

Le seul argument selon lequel le corps serait un obstacle à l'analyse ne tient pas lorsqu'on porte un regard périphérique vers une pratique proche comme le sport. L'activité sportive présente avec la danse plusieurs traits communs dont l'un prime : l'une comme l'autre impliquent irrémédiablement l'irruption du corps.

#### **Les divergences entre la danse et le sport**

La danse et le sport sont, en de nombreux points, dissemblables : ils se différencient essentiellement par leurs dimensions artistiques et esthétiques. Si les procédures externes de mesure de la performance font partie intégrante du jeu sportif, pour la danse, l'évaluation se situe davantage dans le champ artistique. Les rapports au corps du danseur et du sportif divergent. Le danseur (excepté dans les compétitions de danse sportive ou de patinage artistique) ne se situe pas dans un rapport à la performance, à l'effort et à leur mesure, comme le font les sportifs. Les notions de poids du corps, de forces, de flux et l'outillage méthodologique et théorique mobilisé, situent le mouvement dansé hors des critères classiques de mesure et d'appréciation conventionnels utilisés pour les disciplines sportives. La raison en est que le mouvement de la danse entraîne l'acteur et le spectateur au-delà de la performance brute, dans l'univers sensible de la création artistique. Dans ce champ où l'art et l'esthétique côtoient parfois la performance (au sens physique, mais aussi de la composition chorégraphique, du

travail sur le temps, le hasard), l'observateur peut être réduit à s'arrêter aux apparences, c'est-à-dire, à l'argumentation et au propos de surface, tandis qu'une partie majeure de l'acte de création se déploie en sous main, s'éparpille comme une petite monnaie dans les choix et les lignes de forces d'un travail corporel qui est fondé sur un choix sensible des techniques retenues pour donner au corps la matière de son propos. Est-ce la spécificité de ce rapport au corps, échappant à la métrique et renvoyant à une intériorité, qui effraie et déstabilise le chercheur ? Là où la danse est traditionnellement ancrée dans les représentations parmi les activités artistiques, le sport appartient au domaine du social : l'institution sportive, les groupes de pratiquants, les diffusions « *selon les aires culturelles* », la définition des règles, les violences collectives, la question du dopage, les notions de performance, la critique politique du sport (Brohm, 1992), les transformations successives, les degrés d'engagement corporel (Defrance, 1995), ont été abondamment répertoriés et analysés. La danse se démarque également du sport par son statut dans la recherche : la sociologie du sport, « *qui a connu de grandes difficultés à se constituer comme telle* » (Wacquant, 1989), s'est affirmée ces quinze dernières années. En plus des domaines que l'on vient d'évoquer, les sociologues se sont consacrés au sport et au corps pris dans la spirale de la forme, du bien être, de la performance, du fun, de l'apparence, à travers les activités et les installations sportives traditionnelles et émergentes. Cette profusion de recherches (Defrance, 1976 ; Pociello, 1981 ; Bessy, 1990 ; Brohm, 1992, 2001 ; Loret, 1996) contraste avec le désintérêt de la recherche en sciences sociales pour la danse, et se fait l'écho des résistances de la part des sportifs « purs et durs » face à la danse à l'Université.

### **III – L'hégémonie des danses de scène**

La danse possède deux versants spécifiques et souvent étanches l'un par rapport à l'autre, celui de la scène et celui du bal au sens large (salon, bal, dancing, thé dansant, réception, fête). La timide rencontre entre la danse et la recherche demeure imprégnée par ce clivage entre les danses de scènes et les danses de participation, et les va et vient de la scène au bal n'y changent rien : la subordination des danses de couple aux danses de scène est manifeste dans le champ de la danse et au sein de la recherche. Les acteurs, les formes et les contenus des

danses de scène, semblent s'apparenter plus aisément aux méthodes utilisées par une recherche inspirée par les outils esthético-littéraires de l'histoire de l'art, quand les danses de couple sont cantonnées dans des fonctionnalités de divertissement grégaire. La majorité des travaux consacrés à la danse concerne *la danse*, c'est-à-dire les danses de scène, et cette hégémonie s'inscrit dans une historicité.

### 3.1 *L'ancienneté du corpus des danses de scène*

A la différence des danses de participation, les danses de scène bénéficient d'un corpus constitué dès le XVI<sup>e</sup> siècle par des théoriciens, des danseurs chorégraphes et des historiens de la danse (Thoineau Arbeau, 1589 ; Feuillet, 1701 ; Noverre, 1760). C'est grâce à cette œuvre de transcription qu'il est possible de nos jours d'explorer ce patrimoine à l'instar de ce qui est pratiqué en musique. Ce corpus s'enrichit au XX<sup>e</sup> siècle avec d'autres théoriciens comme R. Laban (1879-1958) dont la méthode de notation, qui reste à ce jour l'une des plus précises, permet une transcription sur partition des chorégraphies. Du premier système de notation élaboré par Feuillet en 1701 à celui de Laban, la danse de scène s'est dotée d'un outillage méthodologique pour assurer la transcription et la conservation des chorégraphies. Ces notations, qui constituent un corpus exceptionnel pour les chorégraphes, les danseurs et les chercheurs, confèrent aux danses de scène le statut de culture savante. La démarcation qui les sépare des danses de couple peut davantage être objectivée par ce corpus que par la distinction établie entre danses de scènes et danses de participation qui ne se développe qu'au XX<sup>e</sup> siècle.

Même si les occurrences des danses de couple sont peu nombreuses sur la scène des théâtres, l'histoire sociale de la danse montre qu'au moins jusque dans la première moitié du XIX<sup>e</sup>, la filiation a été importante entre la danse de scène et celle des bals : elles partageaient des formes de sociabilité, un public, et jusqu'aux figures stéréotypées des danseuses dans leur transfert de la scène de l'Opéra à celles des théâtres. Durant le XIX<sup>e</sup> siècle, *la danse* pouvait encore implicitement désigner les danses à deux, de couple ou de groupe, comme le montrent trois ouvrages parus entre 1821 et 1930<sup>26</sup>. Pourtant, en 1847 déjà,

---

<sup>26</sup> Instruction sur la danse, extraite des saintes écritures, des saints Pères, des saints conciles, et des théologiens les plus recommandables par leur piété et leur science (1821), Montferrier (1930), Zell (1930).

le professeur de danse Cellarius établissait le constat suivant : « *les livres publiés sur la danse, en France ou à l'étranger, sont fort nombreux, et formeraient à eux seuls une bibliothèque toute entière. Il est à remarquer pourtant que la plupart de ces traités s'occupent presque exclusivement de la danse de théâtre, des ballets, de tout ce qui concerne la chorégraphie. C'est à peine si l'on trouve dans quelques-uns d'entre eux des passages, d'ailleurs fort succincts, sur les danses des salons, dont il eût été curieux cependant d'avoir dans chaque siècle l'historique exacte* » (Cellarius, 1847, p. 41). Mais ce professeur est aussi l'un de ceux qui a contribué à tracer une distinction entre la danse de représentation et la danse sociale des salons.

Le XIX<sup>e</sup> siècle voit se forger et se développer un ethos spécifique du danseur de scène. A partir des mémoires de la danseuse Marie Taglioni, Sylvie Jacq-Mioche a analysé combien la technique du ballet romantique s'employait « *de montrer le corps et pourtant, simultanément, d'en effacer l'appartenance terrestre.* » En étudiant la réception de la danseuse chez les chroniqueurs et les écrivains, elle montre comment chez les premiers, « *l'exhibition sanctifie la chair* », et comment pour Gérard de Nerval ou Théophile Gautier, « *le corps féminin devient une utopie : il est le lieu d'une révélation où l'érotique rejoint le mystique* ». Elle note enfin comment la proximité entretenue entre la scène et le bal procède du désir romantique. Lorsque *Le Courrier des Théâtres* (août 1827) note que Marie Taglioni « *danse sur un théâtre comme elle danserait au bal* », S. Jacq-Mioche rappelle que « *si elle danse sur scène comme au bal, c'est que la frontière entre le spectacle et la vie s'efface, dans un mouvement lui aussi propre au romantisme où rêve et réalité fusionnent* » (Jacq-Mioche, 1998, pp. 177-184). Cependant, malgré la formation d'un ethos bien spécifique au danseur de scène qui s'exprime notamment par une technique et une différenciation des rôles masculins et féminins spécifiques (Klein, 1998), Anne Decoret a analysé combien la perception des danses sociales et des danses de scène demeurait étroitement liée dans l'entre-deux-guerres. Elle a également noté l'extrême circulation des artistes de music-hall entre la scène et la salle de danse, entre la danse de scène et la danse des dancings (Decoret, 1999). C'est à la fin de l'entre-deux-guerres que le vocable *danse* a progressivement procédé à l'éviction de tout ce qui n'était pas artistique et scénique. Est-ce le simple fait de monter sur scène qui suffit à procurer quasi systématiquement un droit de cité, ou bien ne s'agit-il pas d'une étanchéité

entre l'artistique et le social qui s'est construite et volontairement entretenue ? L'amorce de cette rupture est décelable dans l'entreprise de Rolf de Maré, fondateur des Archives Internationales de la Danse, qui en 1932 fait le constat suivant : « *ce sera un éternel sujet d'étonnement de se dire que l'un des arts les plus anciennement pratiqués par l'humanité, celui du mouvement, n'était jusqu'à ce jour doté d'aucune institution, officielle ou privée, où puissent se retrouver les traces des multiples étapes de son évolution et de son développement au même titre que les autres arts qui constituent le patrimoine impérissable de l'humanité et son mode d'expression depuis des siècles : la peinture, la sculpture, la littérature, la musique. Mais alors que ceux-ci possèdent des musées, des bibliothèques, des archives, une formidable documentation, la danse n'avait rien en propre. Tout ce qui la concernait était éparpillé de droite et de gauche. Elle n'était pas ignorée mais négligée. Il lui fallait une cathédrale. Elle n'avait que de multiples petites chapelles où l'on ne pouvait s'aventurer sans guide*<sup>27</sup>. » Rolf de Maré envisage la danse surtout comme une pratique artistique. Les ouvrages qui ont traité de l'histoire de *la danse* depuis cette époque ont tous centré leur propos sur la danse comme art, et évacué toute autre forme et notamment les danses de participation (Levinson, 1929-1933 ; Vaillant, 1942 ; Mc Gowan, 1963 ; Bland, 1977 ; Prudhommeau, 1986 ; Bourcier, 1994).

Depuis un demi siècle, *la danse* est donc considérée dans nos sociétés comme un phénomène esthétique, et dans les sociétés éloignées comme un phénomène « tribal ». Le point de vue esthétique a été privilégié pour aborder la danse européenne, et la conception même d'une histoire de *la danse* se résume traditionnellement aux formes nobles des danses de représentation. Construit selon ce clivage implicite, l'ouvrage récent d'Isabelle Ginot et de Marcelle Michel, *La danse au XX<sup>e</sup> siècle* (1995), a recours à des dispositifs cognitifs classiques : présentation du contexte historique et social, démonstration des relations entre la danse et celui-ci, présentation des généalogies d'artistes, analyse des différentes générations de chorégraphes, des bouleversements de l'institution, des processus de création (gestuelle, éclairage, décor, composition), des transferts de rôle de danseur à chorégraphe, des structures institutionnelles et patrimoniales, des

---

<sup>27</sup> Revue des Archives Internationales de la danse, Editions du Trianon, Paris, 1932, p. 2.

notes et carnets de chorégraphes. Il laisse entendre que toutes formes de danse de participation échappent au champ de *la danse*. L'ouvrage *Dance history, an introduction* publié sous la direction de Janet Adshead-Lansdale et June Layson adopte une démarche similaire. Il constitue un document de travail exceptionnel, mais il est aussi exclusivement consacré aux danses de scène. De même, dans son *Histoire de la danse*, Germaine Prudhommeau définit *la danse* à travers sa dimension rituelle et de spectacle. Elle regroupe les autres danses dans la catégorie des divertissements<sup>28</sup> et les définit par la négation : pas de magie, pas de dimension religieuse, pas de spectateurs, alors ce n'est pas de *la danse*. Étonnante également, cette opposition réalisée entre la notion de spectacle et celle de divertissement : pourtant, chaque danseur de bal le concède, danser en bal, c'est aussi s'offrir au regard du groupe, et il n'y a pas de bal sans le regard de celui-ci. La construction de telles catégories procède d'une mise en avant exclusive des dimensions artistiques, rituelles et religieuses de la danse au détriment des dimensions sociales, et d'une relégation de toutes les formes de danse qui ne répondent pas à ces critères dans les territoires dépréciés du divertissement.

### ***3.2 L'ancrage institutionnel des danses de scène et l'indétermination des danses de couple***

La ligne de partage entre les danses de scène et les danses de couple est également perceptible dans leur traitement institutionnel. Les travaux récents sur l'histoire des rapports de la danse et de l'institution montrent de façon éloquente un système d'assujettissement en cascade (Filloux-Vigreux, 2000 ; Bonis, 2000). Lorsqu'en 1959, le ministère des Affaires culturelles est créé, « *la danse en France semble hors du champ artistique, plutôt de l'ordre du divertissement et des loisirs* » (Bonis, 2000). Jusqu'à la création en 1969 du

---

<sup>28</sup> « 2/ Les danses de divertissements : Ce sont celles que les intéressés font pour leur propre plaisir. Ces danses ne sont pas destinées à produire un résultat magique (sic), ne s'adressent à aucune divinités et ne requièrent pas la présence de spectateurs. (...) Elles englobent les danses folkloriques ou populaires dans leur forme pure, c'est-à-dire quand elles ne deviennent pas un spectacle ; les danses de cour et des paysans du Moyen Age ; les Danses de bal ou de salon dites souvent "danses de société" : menuet, valse, tango, twist, jerk, etc. » (Prudhommeau, 1986, tome 1, p. 15).

service de la musique, de l'art lyrique et de la danse qui devient Direction en 1971, la danse demeure « *la petite sœur de la musique* » et n'apparaît pas dans l'organigramme. Comme l'ont noté I. Brochard et I. Etienne (1999), la France est pionnière puisqu'elle « *est le premier pays d'Europe à avoir eu une reconnaissance de cet art au niveau institutionnel en créant en 1985 la Délégation à la danse au sein du ministère de la culture.* » Mais en 1987, la Délégation à la danse est toujours rattachée à La Direction de la musique et ce n'est qu'en 1988 que cette administration est réorganisée selon un principe d'horizontalité. Bernadette Bonis voit dans les multiples péripéties de la loi sur l'enseignement de la danse une illustration de cette lente reconnaissance de la danse par les institutions. Si c'est en 1965 qu'une première loi instituant un diplôme d'Etat est votée, ce n'est qu'en 1989 que le décret d'application de cette loi est signé. Initialement, cette loi était placée sous la co-tutelle du ministère des Affaires culturelles et de celui de la Jeunesse et des Sports. En 1989, elle ne relève plus que du ministère de la Culture. Outre leur subventionnement, les principales danses de scène (jazz, contemporaine et classique) bénéficient à travers ce diplôme d'une reconnaissance ministérielle.

Jusqu'au début des années 70, sur la scène des théâtres et pour le plus grand nombre, la danse classique exerce son hégémonie sur le monde de la danse. C'est au cours de cette décennie qu'elle recule avec le renouvellement artistique de la danse contemporaine qui donne un coup de jeune à l'ensemble de la danse. Sous l'impulsion du ministère de Jack Lang (1981-1986), elle est inscrite dans le paysage à la fois institutionnel et artistique avec la création des centres chorégraphiques nationaux. Profitant du recul de la danse classique, la danse contemporaine s'est progressivement affirmée, y compris à l'Université, comme en témoigne le premier diplôme universitaire de danse, et d'une manière générale la recherche universitaire. Conçu par Jean-Claude Serre, le Diplôme d'université en éducation physique, mention danse est créé en 1978. Il prend en 1981 le titre de Diplôme d'Université en danse de Paris IV qui totalise 612 étudiants en 1985-86 (Serre, 1986). On peut y noter l'absence totale des danses de couple parmi les cours pratiques du cursus. Aucun des travaux d'étudiants et des publications mentionnées (à l'exception de l'ouvrage de F. Gasnault sur les bals et guinguettes) dans le rapport de P. Le Moal (1992) sur l'état des lieux de la recherche en danse, ne

concerne les danses de couple ; tous portent sur différents aspects (sociaux, esthétiques, médicaux) des danses de scène, sur le corps ou sur la pratique de la danse contemporaine. De même, tous les mémoires de maîtrise, DEA et doctorats, soutenus au département Danse de Paris VIII de 1992 à 1998, ne concernent que la danse contemporaine (« Danse et utopie », 1999).

### 3.3 La danse : une catégorie excluante

Des années 80 à aujourd'hui, la politique de *la danse*, dont Bernadette Bonis a résumé les lacunes, les tâtonnements et les mesures concrètes, s'est bel et bien élargie à la création contemporaine, à l'enseignement et à l'aide aux publications. Mais elle a insidieusement contribué à construire une catégorie faussement accueillante : *la danse* ne désigne pas toutes les danses mais seulement celles qui sont traversées par la création et vouées à la scène. Il s'agit d'une version noble qui bénéficie d'une reconnaissance ministérielle, et que vient renforcer en 1998 la création du Centre national de la danse. Il serait intéressant d'analyser les causes profondes qui ont conduit à la construction de cette catégorie. Si l'histoire sur le long terme de la danse en France contient manifestement des éléments de réponse, l'analyse, dans un temps plus rapproché, de la formation des acteurs de la politique de la danse, serait aussi vraisemblablement un terrain fécond (Bonis, 2000). Jusqu'au milieu des années 90, la reconnaissance différenciée des danses de scène et de couple par l'institution trouvait un prolongement dans les colloques, comme ceux publiés par la collection *La recherche en danse* et le Groupe d'Etude et de Recherche des Médias Spontanés (Bruni, 1993 ; 1998). Plusieurs rencontres sont suscitées par des structures de programmation temporaires (Biennale du Val de Marne, Festival de Châteaouvallon, Journées d'études du Mas de la danse, Biennale de la danse de Lyon) ou permanentes de danse contemporaine. Les rencontres d'Alès<sup>29</sup> privilégient l'expérience des acteurs, ainsi que celle des praticiens de techniques appliquées au mouvement. Le point de départ de toute analyse est explicitement référencé à « *l'expérience du corps* », voie qui est privilégiée en France par Laurence Louppe et en Belgique par

---

<sup>29</sup> Quatre comptes rendus de tables rondes ont été publiés : *Que dit le corps* (1996), *Age du corps, maturité de la danse* (1996), *Rendre lisible* (1998), *Improviser la danse* (1999).

