



HAL
open science

Introduction

Jean-Michel Beaudet, Laura Fléty

► **To cite this version:**

Jean-Michel Beaudet, Laura Fléty. Introduction. Ateliers d'anthropologie, 2021, Qui danse quoi? Une anthropologie du mouvement, 50, 10.4000/ateliers.14796 . hal-03534196

HAL Id: hal-03534196

<https://hal.science/hal-03534196>

Submitted on 19 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Ateliers d'anthropologie

Revue éditée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative

50 | 2021 :

Qui danse quoi ? Une anthropologie du mouvement

Introduction

JEAN-MICHEL BEAUDET ET LAURA FLÉTY

<https://doi.org/10.4000/ateliers.14796>

Texte intégral

- 1 Comment les actes de danse parlent-ils de relations au monde et aux autres ? Comment les manières de se mouvoir peuvent-elles fabriquer des cosmologies, affirmer des appartenances, des choix politiques, ou tresser des plaisirs partagés ? Mais aussi, comment appréhender la façon dont les interlocuteurs de nos ethnographies les plus diverses se définissent et se mettent en relation à travers des expériences et des états corporels spécifiques ? Comment enfin construire une anthropologie du mouvement et par le mouvement ?
- 2 Depuis plusieurs décennies maintenant, « les techniques du corps » et les constructions idéologiques portées par le corps¹ constituent un objet central pour des disciplines aussi diverses que les sciences sociales, les neurosciences, l'histoire de l'art, etc. Après les travaux fondateurs, si fréquemment cités, de Marcel Mauss sur les « techniques du corps » (1935), ainsi que ceux de Marcel Jousse (1969) qui insistait, lui, sur la dimension interactionnelle et mimétique des gestes, des études plus récentes² nous amènent à concevoir ensemble pensée et action, les processus cognitifs étant intrinsèquement liés aux activités sensori-motrices³ (Varela *et al.*, 1993 ; Berthoz, 1997).
- 3 Si le mouvement est un principe fondateur de l'action sur le monde, il produit également des savoirs, des interactions singulières. À travers différentes expériences du temps, de l'espace et de la gravité⁴ (Laban, 1994), la danse, de même que les gestes non chorégraphiés, créent et modifient continuellement la relation à l'autre, quelle que soit d'ailleurs la nature de cet autre : un-e ancêtre, un-e voisin-e, un-e ennemi-e, un paysage, un animal, un objet, un-e amant-e, une plante, un monstre, etc.



Ce numéro de la revue *Ateliers d'anthropologie* est né d'une journée d'étude organisée en avril 2017 au sein du Centre de recherche en ethnomusicologie, qui interrogeait, à travers des ethnographies de pratiques chorégraphiques issues de

plusieurs régions du monde, différentes perspectives analytiques sur le mouvement dansé. À ces contributions, se sont ajoutées pour ce numéro les réflexions d'un chercheur brésilien et de chercheuses⁵ françaises, italienne, brésilienne et péruvienne dont les expériences corporelles, les sensibilités et les méthodologies présentent une grande variabilité. Cette réflexion commune a ouvert un faisceau de chemins d'analyses pour explorer les pratiques cinétiques, et en particulier les « manières de danser », invitant chacun·e à une créativité méthodologique et épistémologique : comment trouver des façons d'observer et de décrire la singularité des danses et des corps en mouvement ? De quelles manières ces derniers sont-ils concrètement engagés dans la transformation du monde ? (Ce monde pouvant être un tube de bambou, une configuration politico-spatiale, un terroir, un peuple d'êtres invisibles, une communauté de femmes.)

⁵ Autre point important, la majorité des contributions de ce volume intègrent les images dans la constitution même de leur propos. Ces images — fixes ou animées — ne sont pas à prendre comme des illustrations, à regarder avant ou après la lecture du texte écrit, mais bien comme les mailles d'un réseau discursif à plusieurs dimensions.

⁶ Enfin, répondant à la suggestion des organisateurs de ce volume, la plupart des études proposées ici sont résolument descriptives. Les auteur·e·s ont ainsi privilégié une approche pragmatique du mouvement qui a par ailleurs été nourrie d'expériences kinesthésiques partagées avec les acteurs et actrices, que ce soient des danses, des travaux agricoles, des libations... Ainsi, l'anthropologie du mouvement, telle que nous l'entendons, se définit comme une démarche de connaissance originale fondée explicitement sur des expériences sensibles et motrices (Sklar, 1991 ; Beudet et Pawe, 2010). D'une certaine manière, la description, la progression de l'analyse et l'écriture des textes présentés dans ce numéro sont imprégnées de cette connaissance partagée, de cette « interculturalité cinétique ». Plus précisément, nous proposons ici la notion « d'intergestualité » comme fil de notre anthropologie, et nous lui donnons pour commencer, deux définitions distinctes : en tant qu'objet d'étude, l'intergestualité est une pratique qui entremêle plusieurs langages cinétiques, qui se situe délibérément et de manière mouvante *entre* des modalités gestuelles différentes. On pourrait parler alors « d'espace intergestuel »⁶ ; dans ce volume, les articles de M. J. Freire, L. Zegmar, C. Devineau, E. Nesti nous décrivent ces croisements. D'un point de vue épistémologique, l'intergestualité est une démarche de connaissance née de la rencontre de deux cultures gestuelles, l'expérience partagée, pouvant alors fonder une nouvelle anthropologie (les contributions de M. Mazzela, L. Pires Rosse, L. Fléty et J.-M. Beudet s'inscrivent dans cette perspective, même lorsque cette participation n'est pas explicite). Ces deux acceptions ne sont pas séparées car, alors que la perception est active, le chercheur ou la chercheuse s'immerge dans la culture cinétique hôte. Nous aimerions pouvoir dire que ces contributions participent à l'esquisse de ce que beaucoup appellent de leurs vœux : une anthropologie par le mouvement (Leigh Foster, 1998). Après « l'hospitalité linguistique » de Ricoeur ([1964] 2004), et la « traduction comme hospitalité ethnographique » de Kapchan et Marjane (2020), nous aurions ici la perspective d'une hospitalité gestuelle⁷.

Acte cinétique, acte de danse, intergestualité



En premier lieu, nous croyons fructueux de conserver, après Bollens (2016), la distinction terminologique entre le « kinétique » qui se réfère à la composante physique

du mouvement, le « kinésique » qui considère le mouvement comme un événement relationnel, et enfin la kinesthésie qui est la sensation du mouvement. Les trois signifiés sont inséparables et peuvent être regroupés sous l'adjectif « cinétique ». Si la formulation « pratiques cinétiques » nous semble apporter la neutralité et la rigueur correspondant à une première approche descriptive de tout mouvement, celles d'« acte cinétique » et d'« acte de danse » s'approcheraient du désir de transformation du monde où nous amènent nos mouvements, quotidiens ou extraordinaires⁸. Ceux-ci peuvent par ailleurs être appréhendés non pas séparément, mais à travers leurs relations : de quelles manières les mouvements se rencontrent-ils ?

⁸ L'intergestualité envisage les actes cinétiques comme un réseau d'échanges où des gestes en transforment d'autres qui les modifient en retour⁹. Plutôt que de chercher à comprendre l'origine (figée) d'une danse ou d'un mouvement, l'accent est mis sur la circulation ou l'appropriation des gestes, leur actualisation, leur remodelage et leur rencontre. L'article de Maria José Freire ouvre ainsi le numéro avec une ethnographie de la danse du *wititi*, danse andine réalisée lors des fêtes patronales de la vallée du Colca (Arequipa, Pérou). Elle s'intéresse à la manière dont cette danse construit différentes ressources d'interaction et articule plusieurs gestualités : celles des éleveurs des hautes terres, celles des agriculteurs de la partie basse de la vallée et celles de la ville et des situations festives urbaines. En continuité de ce questionnement sur l'intergestualité, l'article de Jean-Michel Beudet nous plonge dans la description détaillée de deux gestes : celui d'un homme et celui d'une femme wayāpi, gestes associés à une grande cérémonie dansée chez les Indiens du haut Oyapock. En analysant les aspects plastiques de ces gestes et en nous faisant ressentir toute la poésie corporelle qui s'en dégage, cette contribution amène à penser la manière dont gestes techniques, gestes quotidiens et gestes d'apparat se distinguent et se répondent.

⁹ Sans esquisser ici un panorama du champ de l'anthropologie de la danse¹⁰, rappelons qu'il s'agit d'une discipline qui se construit en champ propre à partir d'approches et d'outils d'analyse issus de disciplines aussi variées que la philosophie, l'ethnomusicologie, la sociologie, la neurologie, l'anthropologie, les *performance studies*, etc. L'article de Kurath, « Panorama of Dance Ethnology », qui constitue la première véritable synthèse de ce champ disciplinaire ne date que de 1960. En France, le livre de Guilcher sur les danses bretonnes (1963) peut également être considéré comme fondateur, tant par la finesse de l'observation et la rigueur des analyses que par la connaissance intime de ces traditions chorégraphiques (Beudet, 1999 : 217). Dès les années 1960, les anthropologues de la danse utilisent les notions de la linguistique structurale et de la sémiologie¹¹ pour envisager la danse comme un système de communication dans lequel les gestes sont traités comme des signes (Giurchescu, 1973 ; Kaepler, 1972). L'objectif était alors de constituer des analyses systématiques des matériaux chorégraphiques pour mener des comparaisons de portée anthropologique plus large.

¹⁰ Si cette approche a permis de montrer l'importance de décrire les contenus de la danse et de mettre au jour sa réalité structurelle, l'homologie avec le langage, et notamment la focale sur la fonction référentielle, peut être enrichie d'un regard qui saisit ce que fait la danse plus que ce qu'elle signifie, en mobilisant les études de la performance et celles de la corporité. D'une part, les études sur la performance¹² interrogent la manière dont la pratique chorégraphique est génératrice d'expériences transformatrices, par la nature des rapports qui lient les spectateurs aux danseurs, par la construction collective de la séquence performative dans son ensemble, ou encore à travers les processus de transmission, de création et d'évaluation de la danse. Par exemple dans son article, Marie Mazella étudie la construction des modes relationnels dans les danses dites « libres en conscience », qu'elle observe au sein de cours réguliers



à Paris et en proche banlieue. Elle envisage la danse comme un « laboratoire d'expérimentation relationnelle » où se jouent d'imperceptibles négociations interpersonnelles développant un pluralisme de régimes d'attention. En se plaçant cette fois du côté de la réception des mouvements, l'article d'Elena Nesti analyse les performances scéniques et virtuelles d'une célèbre chanteuse italienne et explore comment ses fans les perçoivent, les ressentent, les commentent et les interprètent. L'auteure s'intéresse à la manière dont ces derniers projettent leurs propres imaginaires et désirs sur cette figure féminine et modèlent une icône à même de les représenter.

11 En poursuivant l'exploration de la dimension performative des actes cinétiques, nous nous sommes interrogé-e-s sur la manière dont l'abandon ou l'occupation collective d'un espace par les corps, loin d'être de simples reflets des alliances, des frictions et des recompositions sociales, en constituent de puissants moteurs. Le mouvement est ici envisagé comme une expérience génératrice de sociabilités spécifiques qui renvoient à des enjeux relationnels fondateurs dans la vie des personnes. La focale est mise sur la dimension agonistique des pratiques corporelles et leur capacité à créer, détourner ou renverser des rapports de force, mais aussi à engager sous de multiples formes, des adaptations, des concessions, pour *faire* avec les autres sans effacer totalement les éléments conflictuels. À partir d'une fine ethnographie des déplacements et des parcours des cultivateurs du haut Jequitinhonha (centre du Brésil), Leonardo Pires Rosse questionne l'émergence de pratiques de rivalités lors de séances collectives de nettoyage des champs, qui s'articulent plus largement aux dimensions productives et à toute une culture singulière du travail agricole. Ensuite, l'article de Laura Fléty met en lumière les procédés de construction collective d'un dispositif de danse, celui de la *morenada*, une danse dévotionnelle exécutée lors des fêtes patronales boliviennes. En s'intéressant spécifiquement aux déplacements des danseuses, elle montre comment l'un des mécanismes centraux de ce groupe repose sur une mise en tension entre synchronisation collective et actions de perturbation spatiale. Elle travaille ainsi à comprendre la relation qui se noue entre pratique dansée, enjeux de la spatialité et manifestation d'une sociabilité féminine singulière.

12 Toujours sur la question des tensions, des rivalités et des forces d'opposition exprimées dans et par la danse, Maria Acselrad nous présente la danse des caboclinhos, associations de carnaval défilant dans les quartiers périphériques des villes de la région du Pernambuco (Brésil). L'auteure met en parallèle mouvements dansés et mouvements de guerre. Par des « manœuvres » chorégraphiques et des stratégies d'occupation de l'espace, les groupes de caboclinhos s'affrontent dans les rues de la ville. Ce combat dansé fait écho à une bataille qui se livre simultanément sur un autre plan, au sein du monde invisible, entre les esprits d'ancêtres indigènes, guerriers et guérisseurs, liés à la Jurema, religion afro-indigène pratiquée par les danseurs et danseuses. Cette relation aux entités invisibles, matérialisée par la danse, est également au cœur de l'article de Camille Devineau. Dans la danse des masques des griots bwaba (Burkina Faso), l'efficacité du rituel dépend des rapports qu'entretiennent les griots avec les masques et donc avec les génies. L'auteure montre comment les qualités sensibles de la danse révèlent le lien intime qui unit les porteurs de masque aux génies et comment ces derniers agissent sur le monde humain.

13 Dans un autre type d'approche, les études en danse¹³ ont élevé au rang de paradigme la notion de *corporeité*, c'est-à-dire comment l'imaginaire investit le corps et comment le corps produit de l'imaginaire. À partir d'une réflexion d'inspiration phénoménologique, la corporeité questionne le vécu des danseurs et élargit la notion de corps à l'ensemble de ce qui le constitue et l'anime : les émotions, les affects, l'expressivité (Bernard, 1995, s. d.). Quel « mode d'existence » original produit la danse ?



- 14 En écho à cette perspective phénoménologique, l'article de Lydia Zeghmar s'intéresse au Zeybek, un répertoire folklorique turc composé de danses, de musiques et de poésies chantées qui célèbrent l'héroïsme des rebelles maquisards de la période ottomane, les *efe*. L'auteure analyse comment le vécu du danseur soliste zeybek s'inscrit dans la recherche d'un « état de danse » particulier, qui maintient une frontière ambiguë entre la marche et la danse ainsi qu'entre la personne du danseur et le personnage du *efe*. La danse devient une expérience singulière où s'entrelacent et se confondent la gestualité spécifique du danseur avec celle des figures héroïques du passé.

Quels regards sur les mouvements ?

- 15 Schématiquement, si on prend une séquence de mouvements — une danse ou un geste — comme un texte, on peut la considérer selon trois perspectives analytiques (il est entendu que, hors de cette visée analytique, les trois champs ne sont pas complètement séparés, et il est bon de mener simultanément ces trois types d'analyse).
- 16 Premièrement, on peut appréhender cette séquence de mouvements du point de vue de sa grammaire, c'est-à-dire la relation du texte avec lui-même. La première notion qui se dégage alors est celle de système de mouvements. Un mouvement quel qu'il soit, une manière de marcher, de s'asseoir¹⁴, de bavarder, de porter un enfant, mais aussi une danse, un répertoire ou un type de danse, sont alors appréhendés comme différentes actions et postures qui s'inscrivent dans un ensemble, un tout à la fois contrastant et cohérent. Dans l'histoire des sciences humaines, la notion de système est, on le sait, liée au structuralisme. Sans se réclamer du structuralisme, et malgré les critiques épistémologiques justifiées qui ont été adressées à la notion de système¹⁵, nous gardons qu'une analyse différentielle permet de faire avancer la description, de tisser un premier objet analytique en évitant les écueils de l'évolutionnisme et du fonctionnalisme. Ainsi, John Blacking propose d'observer les contrastes entre des événements différents, et des contrastes à l'intérieur d'un même événement¹⁶ : la nudité par exemple, un même aspect du corps, peut produire différentes significations ou transformations, à différents moments d'un même rituel.
- 17 La sémantique, la relation du texte au monde, serait la deuxième perspective analytique. Grâce à celle-ci, nous pouvons proposer une définition de la danse très efficace bien que partielle : la danse est un langage sensible fondé sur des mouvements corporels. Bien entendu, le premier intérêt de cette perspective est d'affirmer que la danse peut produire du sens. C'est-à-dire, et ce n'est pas rien d'en accepter toutes les conséquences, que des mouvements, des unités ou des groupes de mouvements, peuvent être considérés comme la face signifiante d'un contenu sémantique. Considérer ainsi que la danse puisse renvoyer à autre chose qu'à elle-même va une fois de plus à l'encontre des théories essentialistes apparemment dominantes dans les conceptions modernes de l'art, où de nombreuses définitions de la danse veulent en faire quelque chose d'autoréférentiel¹⁷. Enfin, de manière plus concrète pour l'anthropologie, une approche sémiotique permet de montrer les interrelations de la danse avec d'autres langages, sensibles ou non, et d'autres pratiques de la vie sociale. La danse *et* la musique et les parures, mais aussi la danse et la poésie, la parenté, la politique, la taxinomie zoologique, la boisson, etc.
- 18 Dans les grandes fêtes patronales boliviennes par exemple, les danseurs construisent une expérience chorégraphique intimement liée aux propriétés sensibles des costumes et des artefacts qu'ils portent — masques, casques, plumes.



Danseurs de *morenada*



Cliché Laura Fléty, La Paz, Bolivie, 2015

Chez les hommes, on ne danse bien que si l'on sait porter et faire bouger son costume avec une grande force musculaire. Le mouvement ne peut surgir et être rendu visible que si le danseur sait agiter avec précision les rubans ou les franges de perles qui bordent son costume-carapace, en périphérie du corps. La qualité de la danse repose autant sur les mouvements corporels que sur la texture, l'éclat et l'impact visuel des matières qui recouvrent et transforment les danseurs, devenus des « corps-objets » amplifiés et ostentatoires. La compréhension de la complexité de l'organisation sensible et de la nature des actes dansés passe ici par l'exploration de la relation du corps dansant *avec* les matérialités qui le transforment et le rendent saillant (Fléty, 2015).

- ¹⁹ La troisième perspective analytique envisage la danse comme événement¹⁸. En quoi « danser, c'est faire », en quoi se mouvoir produit des états émotionnels, sensibles, chez les personnes qui dansent ou qui regardent¹⁹. Nous avons vu que les mouvements de la danse s'insèrent dans un système de mouvements plus vaste comprenant par exemple les déictiques gestuels, la marche, les manières de s'asseoir, de se saluer, de boire, etc. En même temps, la danse est quelque chose de clairement distinct, un ensemble de comportements, d'actions, de sons, d'odeurs, etc. circonscrits par des opérations particulières (sur le haut Oyapock, nettoyer la place de danse, jouer des instruments sur la place publique²⁰, etc.) ; cet ensemble se définit aussi par des combinaisons qui caractérisent et produisent un état particulier de la communauté (comme, sur l'Oyapock encore, l'association donnée à voir entre la boisson et les instruments de musique). Les Wayāpi de l'Oyapock désignent de manière métonymique cet état sensible, moteur, émotionnel et politique particulier de la collectivité par le terme *-polay* « danser ». Blacking (1985) et Seeger (1987) ont déjà souligné l'importance du contraste entre mode rituel et période sans cérémonie. J.-M. Guilcher, encore lui, insistait dans son article de 1971, sur ce que nous nommons des « actes de danse » (Beaudet et Pawe, 2010 : 30, 126) :



Leur organisation [il parle des formes chorégraphiques des campagnes françaises], inséparablement motrice et musicale, est à comprendre en termes de proportions,

d'équilibres et d'harmonies, non seulement sensibles, mais efficaces. Elle établit entre les hommes, par la sensation et l'action, une communication en profondeur, et vaut par les états qu'elle fait naître plutôt que par les messages qu'elle serait censée véhiculer (Guilcher, 1971 : 28).

Ici encore, on voit bien l'interpénétration son-mouvement, musique-danse, ces considérations épistémologiques s'appliquant à l'une et à l'autre²¹.

20 Jean-François Lyotard (1988 : 129-132) parle d'événements sensibles, ce qui commence où l'on sent. Il parle ainsi de « points de vue... points d'écoute... points de toucher... points d'arôme... ». Parlons de points de sensibilité, de sensations qui font le commencement, de sensations qui sont l'événement ; en termes un peu plus anthropologiques, d'organisations sensibles qui font l'événement : des esthétiques. C'est en effet ainsi que nous pourrions définir une esthétique : organisation culturelle du sensible qui fait l'événement, qui ouvre une connaissance ou un plaisir. Une esthétique fait les événements. Chaque geste est une source multiple de connaissances, d'expériences de connaissance. Et dans cette affirmation, il ne faut pas oublier les ratés : trébucher, chuter, être maladroit, les lapsus gestuels. Il s'agit d'un champ immense, y compris pour l'anthropologie, non abordé encore, et qui ne sera pas présent dans ce volume. Pourtant, on pourrait après Freud et Lyotard²² s'attacher aux différentes modalités de mouvement, aux différentes cultures cinétiques, en commençant par les gestes erratiques, les gestes en libre voyage, les gestes en fantaisie, plutôt que par les gestes conscients, contrôlés, efficaces (nous serions là dans une approche radicalement différente de celle de Mauss).

Deuxième planche du tout premier album de Gaston



On remarque que cette posture où les muscles toniques sont mobilisés de manière si singulière (cou tombant vers l'avant, dos courbé, ceinture pelvienne basse, regard plutôt périphérique) a été abandonnée dans les dessins plus récents de Gaston.

© Dupuis / Dargaud-Lombard, 2021

21 En résumé, parmi les études qui se définissent dans le champ de l'interculturalité, une des caractéristiques principales de l'anthropologie de la danse est qu'elle est une démarche de connaissance fondée explicitement, nécessairement, sur des expériences sensori-motrices. Pour comprendre un mouvement quel qu'il soit, il est bon de le faire soi-même : sur cette proposition, tout le monde, toutes les écoles d'ethnologie de la danse semblent d'accord²³, à commencer par Guilcher (1971 : 8) :

L'enquêteur doit s'astreindre à bien davantage. Il lui faut s'incorporer l'expérience



d'un autre, et cela au sens le plus concret du terme, en faisant passer les mouvements dans ses propres articulations et muscles. Non pas — comme le fait chacun de nous sans même s'en douter — pour les remodeler à sa convenance, mais au contraire pour se remodeler lui-même, en réduisant progressivement la distance qui sépare l'imitation du modèle. Le faire, ici, est condition du savoir. Du moins y a-t-il dans la danse, au-delà d'une organisation motrice générale plus ou moins vite discernable de l'extérieur, des caractères essentiels du mouvement impossibles à saisir sans le fondement de la pratique corporelle.

- 22 Sklar (1991 : 10-12) le redit aussi à sa manière, une approche mouvementée de l'ethnographie pose de manière nouvelle les questions d'« observation », d'« observation participante », d'« intérieur-extérieur », d'« empathie », ou encore d'expérience partagée pour reprendre la formulation de Georges Devereux. L'humilité de cette disposition de connaissance²⁴, nous mène, nous offre le risque d'être jetés dans l'inconnu où pensée et corps, pensée et sensation ne sont pas séparés. Il est bon d'être humble nous dit Guilcher, il est bon de se laisser guider par ceux qui, dans leur manière de marcher, de s'asseoir ou de converser, ne séparent pas, résistent à la séparation corps-esprit.

Bibliographie

BARBA, Eugenio et SAVARESE, Nicola

2008 *L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale* (Montpellier, L'Entretemps) [rééd. de 1985, *L'Anatomie de l'acteur*, Bouffonnerie-Contrastes-Lecture].

BEAUDET, Jean-Michel

1997 *Souffles d'Amazonie : les orchestres tulle des Wayāpi* (Nanterre, Société d'ethnologie).

1999 Polay, *uwa* : danser chez les Wayāpi et les Kalina. Notes pour une ethnographie des danses amérindiennes des basses terres d'Amérique du Sud, *Journal de la Société des américanistes*, 85 : 215-237 ; DOI : 10.3406/jsa.1999.1735.

DOI : 10.3406/jsa.1999.1735

BEAUDET, Jean-Michel et PAWE, Jacky

2010 *Nous danserons jusqu'à l'aube : essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie* (Paris, Éditions du CTHS).

BERNARD, Michel

s. d. L'imaginaire germanique du mouvement ou les paradoxes du « langage de la danse » de Mary Wigman, in *Confluences : le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains* (Saint-Cyr L'École, Prépublications du petit bricoleur de Bois-Robert).

1995 *Le corps* (Paris, Le Seuil).

BERTHOZ, Alain

1997 *Le sens du mouvement* (Paris, Odile Jacob).

2003 *La décision* (Paris, Odile Jacob).

BLACKING, John

1985 Movement, dance, music, and the Venda girl's initiation cycle, in P. Spencer (éd.), *Society and the dance : The social anthropology of process and performance* (Cambridge, Cambridge University Press) : 64-91.

BOLENS, Guillemette

2016 Comment lire la musicalité du geste ?, *Filigrane*, 21, en ligne : <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=804>.

CANDAU, Joël, GAUCHER, Charles et HALLOY, Arnaud

2012 Présentation : gestes et cultures, un état des lieux, *Anthropologie et sociétés*, 36 (3) : 9-26 ; DOI : 10.7202/1014163ar.

DOI : 10.7202/1014163ar

CASTELLOTTI, Véronique

2011 Alternances, parlars plurilingues, interlecte ? Quelle(s) terminologie(s) pour quelle(s) conception(s) de la pluralité ?, *Langues et cité*, 19 : 4-5.



CORBIN, Alain

2006 « Ne rien refuser d'entendre » : entretien avec Alain Corbin (propos recueillis par V. Casanova, P. Mangeot et P. Masanet), *Vacarme*, 35 : 4-12 ; DOI : 10.3917/vaca.035.0004.
DOI : 10.3917/vaca.035.0004

COWAN, Jane

1990 *Dance and the body politic in Northern Greece* (Princeton, Princeton University Press).

FELD, Steven

1990 Aesthetics and synesthesia in Kaluli ceremonial dance, *UCLA Journal of Dance Ethnology*, 14 : 1-16.

FLÉTY, Laura

2015 *Les cortèges de la fortune : dynamiques sociales et corporelles chez les danseurs de morenada (La Paz, Bolivie)*, thèse de doctorat, université Paris Ouest Nanterre La Défense.

GIURCHESCU, Anca

1973 La danse comme objet sémiotique, *Yearbook of the International Folk Music Council*, 5 : 175-178 ; DOI : 10.2307/767502.
DOI : 10.2307/767502

GLON, Marie et LAUNAY, Isabelle

2012 *Histoires de gestes* (Arles, Actes Sud).

GODARD, Hubert

1990 Proposition pour une lecture du corps en danse, *Bulletin du CNDC d'Angers*, 6 : 8-20.

GRAU, Andrée et WIERRE-GORE, Georgiana (éd.)

2005 *Anthropologie de la danse : genèse et construction d'une discipline* (Pantin, Centre national de la danse).

GUELLOUZ, Mariem

2014 Du devenir anthropologue du sémiologue : pour une anthropo-sémiologie du corps dansant, *Cygne noir*, 2, en ligne : <http://www.revuecygnenoir.org/numero/article/anthropo-semiologie-du-corps-dansant>.

GUILCHER, Jean-Michel

[1963] 1976 *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne* (Paris, Mouton).

1971 Aspects et problèmes de la danse populaire traditionnelle, *Ethnologie française*, 1 (2) : 7-48.

JOUSSE, Marcel

1969 *L'anthropologie du geste* (Paris, Resma).

KAEPPLER, Adrienne

1972 Method and theory in analyzing dance structure with an analysis of Tongan dance, *Ethnomusicology*, 16 (2) : 173-217 ; DOI : 10.2307/849721.
DOI : 10.2307/849721

1989 Dance, in *International encyclopedia of communications* (New York, Oxford University Press), vol. 1 : 450-454.

KAPCHAN, Deborah et MARJANE, Driss

2020 *Poetic justice : An anthology of contemporary Moroccan poetry* (Austin, University of Texas Press).

KURATH, Gertrude

1960 Panorama of dance ethnology, *Current Anthropology*, 1 (3) : 233-254 ; DOI : 10.1086/200101.
DOI : 10.1086/200101

LABAN, Rudolf von

1994 *La maîtrise du mouvement* (Arles, Actes Sud) [1^{re} éd. angl. 1950].

LABAN, Rudolf von et LAWRENCE, Frederick Charles

1947 *Effort* (Londres, Macdonald & Evans).

LABARRIÈRE, Pierre-Jean

1990 Système, in S. Auroux (éd.), *Les notions philosophiques* (Paris, PUF).

LEIGH FOSTER, Susan

1998 Danses de l'écriture, courses dansantes et anthropologie de la kinesthésie, *Littérature*, 112 : 100-111 ; DOI : 10.3406/litt.1998.1604.
DOI : 10.3406/litt.1998.1604

LYOTARD, Jean-François

1988 *Le postmoderne expliqué aux enfants : correspondance, 1982-1985* (Paris, Galilée).

2011 *Rudiments païens : genre dissertatif* (Paris, Klincksieck).

MAUSS, Marcel

1935 Les techniques du corps, *Journal de psychologie normale et pathologique*, 32 (3-4) : 271-293.

RICŒUR, Paul

[1964] 2004 *Sur la traduction* (Paris, Bayard).

ROQUET, Christine

2019 *Vu du geste : interpréter le mouvement dansé* (Pantin, Centre national de la danse).

ROUQUET, Odile

1991 *La tête aux pieds : esquisses 89-90* (Pantin, Recherche en mouvement).

SCHECHNER, Richard

[2002] 2013 *Performance studies : An introduction* (Londres et New York, Routledge).

SEGER, Anthony

1987 *Why Suyà sing : A musical anthropology of an Amazonian people* (Cambridge, Cambridge University Press).

SKLAR, Deidre

1991 Invigorating dance ethnology, *UCLA Journal of Dance Ethnology*, XV : 4-15.

SNYDER, Allegra

1992 Past, present and future, *UCLA Journal of Dance Ethnology*, XVI : 1-28.

STOKES, Martin (éd.)

1994 *Ethnicity, identity, and music : The musical construction of place* (Oxford et New York, Berg Publishers).

VARELA, Francisco, THOMPSON, Evan et ROSCH, Eleanor

1993 *L'inscription corporelle de l'esprit : sciences cognitives et expérience humaine* (Paris, Le Seuil).

VALÉRY, Paul

1924 *L'âme et la danse* (Paris, Gallimard).

Notes

1 Pour un début de discussion sur la notion de corps, *cf.*, parmi d'autres, BERNARD, 1995 ; GLON et LAUNAY, 2012 : 17 ; ROQUET, 2019.

2 *Cf.* par exemple le numéro 36 (3) de la revue *Anthropologie et société* « Anthropologie du geste » dirigé par CANDAU *et al.* (2012).

3 Il est aujourd'hui admis que la perception et l'action ne sont pas séparées, et que le corps n'est pas seulement perçu, mais aussi vécu et conçu (BERTHOZ, 1997, 2003).

4 Rudolf Laban a étudié la biomécanique et la cinétique afin d'élaborer une théorie et un système d'analyse du mouvement reposant sur une méthode de transcription qui prend en compte la relation du corps avec la force de gravité. Il cherche à rendre compte de la qualité expressive du geste dansé, à travers un cadre théorique et méthodologique pour l'analyse du mouvement, appelé *Effort* (LABAN et LAWRENCE, 1947).

5 Pour ne pas trop compliquer la lecture et en l'absence d'unification de l'écriture inclusive, nous choisirons d'alterner tant le point médian que l'usage du féminin et/ou du masculin.

6 *Cf.*, pour la linguistique, CASTELLOTTI, 2011.

7 Néanmoins, il n'est bien sûr pas question d'ignorer la question de la violence qui peut être associée au mouvement.

8 Sur cette opposition mouvements quotidiens/mouvements extraordinaires, *cf.* BARBA et SAVARESE, 2008.

9 *Cf.* aussi la notion d'intercorporéité développée par ROQUET (2019 : 144).

10 L'ouvrage de GRAU et WIERRE-GORE (2005) retrace, à travers une compilation d'articles, l'histoire et certaines étapes décisives de l'anthropologie de la danse. *Cf.* aussi SNYDER, 1992.

11 Pour une synthèse de cette relation entre danse et sémiologie, *cf.* GUELLOUZ, 2014.



12 Cf. SCHECHNER, [2002] 2013.

13 En France, Odile Rouquet et Hubert Godard inventent des outils d'analyse du geste, impulsant une formation reconnue institutionnellement comme l'Analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD, cf. ROUQUET, 2019 ; GODARD, 1990 ; ROUQUET, 1991).

14 Comment on s'assoit, mais aussi qui, quand et où ? Par exemple, chez les gens du haut Oyapock (Amazonie du Nord-Est), les hommes ne croisent pas les genoux, alors que les femmes le font : les mères et les grand-mères enjoignent aux jeunes filles de croiser les jambes et de les tourner vers l'extérieur de l'assemblée, c'est ainsi que l'on se tient lorsqu'on est une jeune fille de bonne famille. Sur ce sujet, cf. aussi BARBA et SAVARESE, 2008 et MAUSS, 1934.

15 Cf., entre autres, LABARRIÈRE, 1990.

16 BLACKING, 1985.

17 Cf. par exemple Paul VALÉRY (1924), mais aussi KAEPLER (1989 : 452), citée par FELD (1990 : 1).

18 Jane COWAN, à propos de danses grecques, a tenté de conceptualiser la notion d'événement de danse (1990).

19 Ou encore chez les musiciens, si ceux-ci ne sont pas les danseurs.

20 Ce qui, rappelons-le, ne se fait jamais hors d'une fête : jouer seul ne peut se réaliser que dans une situation non publique, à la maison, ou sur un chemin en forêt (cf. BEAUDET, 1997 ; BEAUDET et PAWE, 2010).


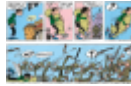
21 Pour l'ethnomusicologie, cf. par exemple STOKES, 1994.

22 « Rappelons-nous ce que dit Freud en préfaçant l'édition anglaise du livre de Varendonck, *The Psychology of Day Dream* (1921) : "Pour établir une distinction entre les différentes modalités d'activité de pensée, je crois juste [*advisable*] de ne pas utiliser en première instance la relation à la conscience et de désigner les *day-dreams* ainsi que les chaînes de pensée étudiées par Varendonck, comme des pensées de libre voyage ou de fantaisie [*as freely wandering or fantastic thinking*], par opposition avec une réflexion dirigée intentionnellement." » (LYOTARD, 2011 : 23).

23 Même si, bien entendu, on ne saurait en faire un dogme.

24 Ce que l'historien Alain CORBIN (2006) nomme « la candeur ».

Table des illustrations

	Titre	Danseurs de <i>morenada</i>
	Crédits	Cliché Laura Fléty, La Paz, Bolivie, 2015
	URL	http://journals.openedition.org/ateliers/docannexe/image/14796/img-1.jpg
	Fichier	image/jpeg, 645k
	URL	http://journals.openedition.org/ateliers/docannexe/image/14796/img-2.jpg
	Fichier	image/jpeg, 520k

Pour citer cet article

Référence électronique

Jean-Michel Beaudet et Laura Fléty, « Introduction », *Ateliers d'anthropologie* [En ligne], 50 | 2021, mis en ligne le 12 juillet 2021, consulté le 19 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ateliers/14796> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ateliers.14796>

Auteurs



Jean-Michel Beaudet

Professeur, département d'anthropologie, Lesc-Crem – UMR7186, Université Paris Nanterre/CNRS

*Articles du même auteur***Deux gestes pour une grande danse** [Texte intégral]

Plastique quotidienne et plastique d'apparat dans une cérémonie amazonienne

Paru dans *Ateliers d'anthropologie*, 50 | 2021

Laura Fléty

Anthropologue, membre associée au Lesc-Crem – UMR7186, Université Paris Nanterre/CNRS

*Articles du même auteur***Faire, défaire, refaire les lignes** [Texte intégral]

Un dispositif chorégraphique en tension (Bolivie)

Paru dans *Ateliers d'anthropologie*, 50 | 2021

Droits d'auteur

Ateliers d'anthropologie – Revue éditée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

