



HAL
open science

L'hétérosexualité et les danses de couple

Christophe Apprill

► **To cite this version:**

Christophe Apprill. L'hétérosexualité et les danses de couple. Catherine Deschamps; Laurent Gaissad; Christelle Taraud. Hétéros - Discours, lieux, pratiques, EPEL Editions, pp.97-108, 2009, 978-2-35427-004-9. hal-03983870

HAL Id: hal-03983870

<https://hal.science/hal-03983870>

Submitted on 11 Feb 2023

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.

Christophe Apprill

Sociologue, chercheur au SHADYC (Sociologie, Histoire, Anthropologie des Dynamiques Culturelles, EHESS, UMR 8562)

christophe.apprill@cegetel.net

Pour citer cet article :

Apprill Christophe, 2009, « L'hétérosexualité et les danses de couple », in Deschamps Catherine, Gaissad Laurent, Taraud Christelle (dir.), *Hétéros. Discours, lieux, pratiques*, Paris, EPEL Editions, pp. 97-108.

L'hétérosexualité et les danses de couple

Célébration de l'hétérosexualité, les danses telles que la valse, le tango, le be-bop... sont une dictature de la norme. Il existe de multiples façons de les nommer : sociales, de salon, de dancing, à deux, de parquet, de bal... Chaque terme contient un ensemble de significations implicites. Pourtant, nulle part, ni dans les enquêtes que j'ai menées en France¹, ni dans les sources consultées, je n'ai rencontré le terme « danse hétérosexuelle ». Le fait que cette catégorie n'ait pas jusqu'à ce jour d'existence montre à quel point la nature des relations dans ces espaces de pratique et d'apprentissage était si « évidente » qu'elle n'avait pas besoin d'être qualifiée en ces termes, ce qui rejoint la naturalité, soulignée par Alain Corbin², de la considération du genre au XIX^e siècle. Ces danses sont, en effet, basées sur la mise en scène, la pratique et la négociation des constructions de genre. Contrairement à d'autres pratiques corporelles, elles se caractérisent par une mixité sexuelle archétypale reposant sur l'association avec un partenaire du sexe opposé. A travers la réalisation d'une ou de plusieurs danses, ce couple fictif crée cependant un véritable partenariat qui nécessite plus ou moins d'implications techniques, rythmiques, corporelles, et sensuelles, tout en s'inscrivant dans une stricte division sexuelle (« l'homme guide et la femme suit ») qui produit une extraversion des qualités respectives de l'homme et de la femme : virilité et féminité sortent valorisés de ce face à face. Cette normativité, qui se prolonge dans les parties du corps offertes au regard, concerne aussi bien la répartition des rôles que l'hétérosexualité qu'elle est censée servir. Depuis la première moitié du XIX^e siècle, l'hétérosexualité implicite des formes de danse à deux conduit donc à s'interroger sur ce qui fonde historiquement cette évidence. Du début du XIX^e siècle à nos jours, les danses de couple s'érigent en système, et jouent, par la même, un rôle central dans la formation matrimoniale et conjugale. Leur montée en puissance au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, qui se caractérise par leur évidente prolifération et par leur nomadisme au travers de la diversité des lieux et des espaces où l'on peut les pratiquer, est pourtant concomitante de l'émergence de la catégorie homosexuelle. Du coup, il est assez logique de se demander quels liens, formels ou informels, ces danses entretiennent avec les formes modernes de sociabilités homosexuelles qui apparaissent alors³ ? Cette modernité homosexuelle se répand-t-elle, par exemple, dans les territoires d'apprentissage et de pratique des danses de couple ? Son existence est-elle perceptible dans les techniques de danses transmises par une corporation de professeur qui se lance à la conquête d'un nouveau public

¹ Christophe Apprill, *Sociologie des danses de couple*, Paris, L'Harmattan, 2005.

² Alain Corbin, préface à Régis Revenin (dir.), *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours*, Paris, Autrement, 2007, pp.7-11.

³ Revenin, *op. cit.*, p. 23.

par l'encodage de nouvelles danses ? Depuis quelques années, des brèches s'ouvrent toutefois dans l'hégémonie hétérosexuelle de ces pratiques. Très médiatisé, le tango *queer* est ainsi communément présenté comme dissonant au regard des modalités traditionnelles des pratiques de danse. Reste à savoir cependant si les remises en cause de la normativité hétérosexuelle dans les danses de couples ne se situent pas très au-delà de cette simple bipolarisation ?

Des danses de couple aux danses hétérosexuelles

Des liens historiques structurent les relations entre le couple en danse et la famille occidentale. Bien avant que des études statistiques ne les éclairent⁴, les stigmatisations de l'Eglise, les codifications de la profession de maîtres à danser et la structuration des codes du bal sur le modèle patriarcal attestent de la place tenue par la danse dans l'organisation de la rencontre entre les sexes. Jusqu'au XIX^e siècle, la danse a été régulièrement stigmatisée par des écrits à caractère moral, des apologies et des textes didactiques⁵. Au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, ces ouvrages sont relayés par des chroniqueurs souvent anonymes, mais toujours masculins, qui présentent les bals comme des lieux de perdition comparables aux maisons closes. Cherchant à distinguer la moralité ou l'immoralité de la danse, dans son livre *Les catholiques et les danses nouvelles* publié en 1924, Ferdinand Antonin Vuillermet détaille ainsi précisément la nature de l'enlacement et les manières de se vêtir (« le décolletage exagéré des femmes »), les différents types de territoires (bals masqués, bals publics, bals de société) et le temps passé à danser avec le même partenaire. Les salons sont identifiés comme des espaces qu'il faut réglementer et d'où l'on doit proscrire « les tango, fox-trot, shimmy (...) et les dancings, un à un, disparaîtront ». Pour Vuillermet néanmoins, cette action à elle seule ne suffit pas. Il faut encore, dit-il, pour parachever l'œuvre d'éducation : « convaincre les mères de l'immoralité de ces danses » et leur rappeler que « les bals sont une véritable chasse au mari »⁶.

Le terrain de la moralité est également traité, par les manuels pour apprendre à danser, dans ses aspects techniques. Leurs prescriptions montrent combien la fonction de professeur de danse s'est construite autour d'une transmission des savoirs dansés indissociable d'une diffusion des rôles sexués⁷. Dans la première moitié du XIX^e siècle, la fonction de maître de ballet, qui transmettait une danse destinée aux situations ritualisées de la vie de cour, se diversifie - certains maîtres n'enseignant plus la danse pour la scène mais pour les salons. Prenant acte de la rupture qui s'établit entre la danse de théâtre et la danse de bal, l'ouvrage d'Henri Cellarius constitue des danses telles que la valse, la polka et la mazurka comme des entités adaptées au territoire des salons. Ce faisant, il témoigne clairement de l'émergence d'une sociabilité bourgeoise qui se développe dans ces lieux spécifiques, à côté des espaces de danses de cour où se retrouve l'aristocratie. En assujettissant l'apprentissage de la danse à une technique, mais également à une manière de se comporter, Cellarius accorde aux circonstances qui précèdent et suivent le moment de danse une attention particulière. Après deux paragraphes introductifs, ce dernier consacre ainsi le troisième à « Des exercices

⁴ Michel Bozon et François Heran, « La découverte du conjoint. I. Evolution et morphologie des scènes de rencontre », *Population*, n°6, 1987, pp. 943-986.

⁵ Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Etudes sur la danse. De la Renaissance au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.328.

⁶ Ferdinand Antonin Vuillermet, *Les catholiques et les danses nouvelles*, P. Lethellieux Editeur, 1924, pp. 13-48.

⁷ Dès la fin du XVI^e siècle, le manuel de Thoinot Arbeau contient ainsi des recommandations sur la manière de « choisir quelque honnête demoiselle ». Thoinot Arbeau, *Orchésographie, traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des danses*, rééd. Klincksieck, 1995, 1589, 104 p.

préliminaires – Du salut » où il critique la pédagogie inutilement complexe des maîtres à danser qui « se mêlaient d’enseigner à s’asseoir, à marcher, à traverser un salon, à descendre de voiture, à se ganter, à s’éventer.. », pour plaider en faveur d’un salut naturel s’inscrivant dans le prolongement de l’assouplissement et de l’apprentissage des pas de danse. Son manuel est illustré par onze dessins à l’encre de Paul Gavarni qui tous mettent en scène un agencement hétérosexuel⁸. Comme le montre l’évocation de la maîtresse de maison, cette normativité figure des relations sexuées implicitement désignées par la répartition des rôles et par le contexte du salon. Après Cellarius, plusieurs professeurs⁹ publient, dans le même sens, des manuels qui sont tous organisés selon le même principe. La première partie de leurs ouvrages est, en général, consacrée à la transcription des pas de danse tandis que la seconde contient des prescriptions qui en vantent la pratique et en précisent les modalités sociales. Celles-ci reconnaissent implicitement le caractère hétérosexuel de la pratique. Qu’il s’agisse des manuels ou de la presse, les sources ne comportent pas trace de danses associant des partenaires du même sexe. Aussi les recommandations pour aménager les postures et la distance entre les partenaires ne font-elles allusion qu’à des formes de sensualité hétérosexuelles. Conformément à l’organisation juridique de la famille où l’homme détient l’autorité sur la femme (Code civil français de 1804, *Allgemeines Landrecht* prussien de 1874), le rituel de l’invitation accorde le beau rôle à l’homme, et ceci est toujours réaffirmé dans les manuels. Le bal constitue un territoire d’expression parmi d’autres des valeurs du patriarcat de la bourgeoisie européenne¹⁰.

Ces manuels ne permettent toutefois pas de prendre la mesure de la lente construction de la notion de couple dans la danse qui s’élabore progressivement au XIX^e siècle. De 1830 à 1870, durant la période de leur plus fort succès, les sociabilités de bal ne sont pas exclusivement centrées ni sur la danse ni sur le couple dansant. En revanche, le répertoire se recompose autour de la valse, de la polka, de la mazurka et de la scottish, danses qui « entraînent l’abandon des danses traditionnelles en rond ou en ligne »¹¹. Aux danses pratiquées en groupe ou en solo (cancan, chahut) qui étaient souvent aussi un spectacle, se sont substituées des formes de bals où le couple s’est progressivement imposé. Le déclin du nombre de bal, leur transformation et l’apparition de nouvelles danses au début du XX^e siècle marquent l’émergence d’une systématisation de la mise en scène d’une relation relevant de la sphère privée dans des territoires qui ne sont pas forcément publics, mais qui bénéficient tout de même de l’audience d’un public. A Paris, l’arrivée du tango argentin, en 1905, constitue ainsi une nouveauté absolue. Basé sur l’improvisation, rompant avec le régulier tournoiement de la valse, il dessine de nouvelles répartitions des rôles masculins et féminins dans la danse¹². La valse mettait en scène l’ivresse de la rencontre dans une évolution étourdissante, le tango place l’homme et la femme face à face dans un duel qui oscille entre lenteur et vitesse. Distinctes dès le début, les attributions techniques de chaque partenaire ne cesseront de se complexifier. Au delà de la fièvre qu’elle génère, qui s’empare des capitales d’Europe

⁸ Henri Cellarius, *La danse des salons*, Grenoble, Edition Jérôme Millon, 1993 (1847), p. 50.

⁹ Alexandre, *Manuel des danses de société*, Lyon, Imprimerie Jevain et Bourgeon, 1869, 86 p ; Eugène Giraudet, *Traité de la danse. Seul guide complet, approuvé par l’académie de danse et renfermant 200 danses différentes de salons, bals, sociétés, théâtres, concert, province et étranger. Avec 500 dessins et figures explicatives*, chez l’auteur, Paris, 1890, 250 p ; Ferdinand Bolze, *Traité des danses anciennes et nouvelles*, Lyon, Bernoux et Camin, 1897, 79 p ; Georges Desrat, *Traité de la danse, contenant la théorie des danses françaises et étrangères, anciennes et modernes, le cotillon et ses figures*, Paris, Delarue éditeurs, sans date, 208 p ; Jacques Bense, *Les danses en vogue et leurs théories*, Paris, Bornemann, Tome 1 (1969), 110 p., Tome 2 (1967), 109 p.

¹⁰ Ute Gerhard, « Le statut juridique de la femme dans la société bourgeoise du XIX^e siècle », dans Jürgen Kocka, *Les bourgeois européennes au XIX^e siècle*, Paris, Belin, 1996, pp.333-362.

¹¹ François Gasnault, *Guinguettes et lorettes, bals publics à Paris au XIX^e siècle*, Paris, Aubier, 1986, p. 8.

¹² Remi Hess, *Le tango*, Paris, PUF, 1996, 127 p.

occidentale après la guerre de 14-18, le tango est l'une des rares danses de cette époque qui ait perduré et connu une propagation géographique sur les cinq continents¹³.

L'allégorie du corps à corps hétérosexuel

Après la Grande Guerre, l'adaptation des danses exotiques aux normes corporelles et morales du vieux continent permet de rendre compte des enjeux liés à la rencontre hétérosexuelle dont elles sont porteuses. A travers l'édulcoration d'une sensualité qui fascinait l'époque, la corporation des professeurs leur a donné une forme moralement acceptable et pédagogiquement transmissible. En cherchant à désamorcer la tension sexuelle liée au rapprochement des corps, l'argumentation pédagogique des manuels traduit des préoccupations qui dépassent les seuls aspects techniques de la danse¹⁴. La dimension érotique et la métaphore sexuelle de la danse sont repoussées par une pléthore d'injonctions : le frottement des corps est ainsi réglementé dans sa technique, mais aussi dans ses intentions. La transmission de ces savoirs-faires évoque, en creux, la capacité de la danse à faire vaciller l'ordre moral. L'expérience de cette dernière n'est pas envisagée comme simple moyen de prendre du plaisir et d'en donner au/à la partenaire. Elle ne consiste pas à se laisser aller grâce à l'aide d'un vocabulaire de pas, de rythmes et de figures donnés. On le comprend à la lecture de ces manuels, danser devient, au contraire, une manière de ventiler ce vocabulaire selon une syntaxe épurée, socialement correcte, placée sous la surveillance du groupe. Danser consiste aussi à savoir s'habiller et se présenter et à savoir qui, à quel moment et comment inviter. C'est autant par ces mises en garde concernant le rapprochement des corps que par la mise en scène, au travers de croquis, de figures et de schémas systématiquement hétérosexués, que les manuels pour apprendre à danser ont contribué à dessiner une norme hétérosexuelle.

Dans le même temps, les moments de danse sont considérés comme une sorte de parade nuptiale. Les représentations communes, omniprésentes dans les sources comme dans la résurgence contemporaines de danses telles que le tango argentin, la salsa et le lindy hop, prennent la forme d'une allégorie animalière où le « couple en danse » franchirait une étape qui précéderait la procréation. Ces constructions, et leurs actualisations, à travers le crédit que leur accordent les acteurs (« le plaisir de séduire ») sont renforcées par la similitude entre le « couple en danse » et les constituants de base de la famille biologique¹⁵. De la transmission à la pratique, la danse est contenue dans sa principale fonction d'usage qui est de médiatiser la rencontre des sexes dans une problématique hétérosexuelle. Pour la bourgeoisie du XIX^e siècle, le bal détient, en effet, deux fonctions essentielles - « une fonction représentative et une fonction endogamique » - qui imprègnent la littérature du XIX^e siècle¹⁶. Jusqu'au milieu du XX^e siècle, il constitue l'une des scènes festives de pratique de la danse, qui permet d'autocélébrer l'appartenance des participants et des organisateurs aux classes supérieures, ce dont les rallyes attestent encore de nos jours¹⁷. Dans leur étude sur les lieux de rencontre,

¹³ Ramon Pelinski (dir.), *Tango nomade*, Montréal, Editions Triptyque, 1995, 469 p.

¹⁴ Paul Boucher et Paul Gaffet, *Toutes les danses pour tous, étude détaillée des danses classiques et du one step, fox trot, tango, maxixe, paso doble, valse hésitation, java, shimmy, blues, samba, charleston, black-bottom, heebies-jeebies, yale blues*, Besançon, imprimerie Jacques et Demontrond, 1928, 102 p ; José Germain, « Les danses modernes, grande enquête sur la danse », *La revue mondiale*, 1^{er} mars, 15 mars, 1^{er} avril 1922, 290 p ; *La danse*, février 1921, 20 p.

¹⁵ « Une autre similitude, toute contingente, se voit dans le fait que les composants normaux de la famille telle qu'on l'observe de nos jours en Occident : le père, la mère et les enfants, sont les mêmes que ceux de la famille biologique ». Jacques Lacan, *Les complexes familiaux*, Paris, Navarin Editeur, 1938.

¹⁶ Marie-Françoise Boucheron, « Les représentations du bal dans le ballet du XIX^e siècle », dans *Histoires de bal*, Paris, Cité de la musique, 1998, p.154.

¹⁷ Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot, *Voyage en grande bourgeoisie, journal d'enquête*, Paris, PUF,

Michel Bozon et François Heran ont d'ailleurs bien montré l'étonnante stabilité du bal jusqu'à la fin des années 1960, ce qui les a conduit à le qualifier d' « institution marieuse »¹⁸.

On ne trouve pas dans toutes ces sources et ces études de mention particulière aux possibles rencontres entre personnes du même sexe, contrairement à ce que George Chauncey, par exemple, a pu mobiliser sur les bals travestis à New York avant la seconde guerre mondiale¹⁹. Aussi peut-on interroger le caractère hétérosexuel de cette culture dansée et des études précitées en examinant ces ressemblances avec la norme hétérosexuelle dominante. Comment interpréter la vigueur des recommandations, des mises en garde, des injonctions, et des préoccupations qui dépassent très largement les seuls soucis techniques de la corporation des professeurs ? L'importance accordée à la rencontre hétérosexuelle favorisée par les danses de couple dans la littérature religieuse, morale et spécialisée interroge puisque ces modalités de rencontre ne devraient pas poser le moindre problème dans une société où l'hétérosexualité va de soi. Comme fabrique de genre, le moment de danse de couple est bel et bien inscrit dans un registre normatif, mais n'en demeure pas moins soumis à la critique. L'affirmation publique, par sa mise en scène dansée, d'une intimité hétérosexuelle n'est finalement pas passée inaperçue, tout comme la multiplication de la visibilité des sociabilités homosexuelles.

Une fabrique du genre au prise avec l'homosexualité

La montée en puissance des danses de couple se réalise à la fin du XIX^e siècle au moment où apparaissent les premières occurrences du mot hétérosexualité qui surviennent quelques années après celles du mot homosexuel²⁰. Qu'advient-il, dès lors, de l'hétérosexualité et de l'homosexualité comme catégorie de pensée et de mise en scène de soi dans l'espace des danses sociales ? Quelles relations peut-on établir entre les fonctions du système des danses de couple qui se constituent comme catégorie spécifique au sein du monde des danses ? Considérer leur ancrage comme une réaction au développement d'une visibilité des sociabilités gaies à la fin du XIX^e siècle, dans l'ensemble des classes sociales, perceptible dans les lieux de loisirs et la littérature²¹, reviendrait à privilégier une option mécaniste. Les acteurs du système des danses de couple se seraient-ils attachés à réaffirmer une différence des sexes et des régimes de relations sexuelles à l'époque où se produisait, précisément, la reconnaissance de ces différences et la distinction de ces régimes²² ? Dans les manuels pour apprendre à danser, les stigmatisations à l'encontre des danses « nègres », « sauvages », « débridées », « lascives », attestent d'une volonté de protéger la morale, les mœurs et « le bon goût français ». On n'y trouve cependant aucune trace de la nécessité de contrecarrer l'avancée des homosexuels. « L'hypothèse répressive », théorisée par Michel Foucault, se serait-elle exercée dans les milieux des danses de couple, pour d'un côté censurer la sensualité des postures et de l'autre interdire la progression des sociabilités homosexuelles au sein de ces techniques du corps marquées par la mixité²³ ? Cette répression diffuse n'aurait-elle rendu

1997, 186 p.

¹⁸ *Op. cit.*

¹⁹ George Chauncey, *Gay New York, 1890-1940*, Paris, Fayard, 2003, 534 p.

²⁰ Hétérosexuel (1894) et hétérosexualité (1895) ; Homosexuel se forme vraisemblablement à partir de l'anglais *homosexual* (1869) ou de l'allemand *homosexuell* (1891), dans Alain Rey (dir.), 1992, *Le dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, pp.1937-1938. D'autres termes (pédéraste, inverti, uranien...) sont toutefois utilisés avant 1914 dans Régis Revenin, *Homosexualité et prostitution masculines à Paris : 1870-1918*, Paris, L'Harmattan, 2005, 225 p.

²¹ Revenin, *op. cit.*

²² Thomas Laqueur *La fabrique du sexe. Essai sur le corps en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, 355 p.

²³ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I*, Paris, Gallimard, 1976, 211 p.

possible que de ponctuelles inversions qui relèvent davantage d'une ritualisation carnavalesque que de pratiques régulières²⁴ ? La coercition se serait alors exercée à travers une résistance du système des danses de couple comme corporation, techniques et symbolique du couple hétérosexuel. Ce système peut-il, pour autant, être envisagé comme un terrain où a pu s'exercer une affirmation de la visibilité de la masculinité, prolongeant celle qui se manifestait ailleurs dans les comportements et dans la loi (le code civil de 1804 plaçant la femme sous la domination totale de son mari) ? Considérer ces moments de danse comme des moyens, parmi d'autres, d'affirmer une virilité pourrait amener à faire un contresens préjudiciable : d'un côté, la pratique des danses de couple peut-être comparée aux duels, à la moustache, à la barbe et à l'affichage de performance sexuelle²⁵ ; mais, de l'autre, au lieu de se dérouler dans une dualité avec l'autre sexe, elle se réalise face à ce dernier, ce qui n'est pas tout à fait la même chose. L'objectivation de la relation de danse permet de souligner les conditions d'accomplissement d'une performance qui relève davantage d'un partenariat que d'une relation où l'homme aurait le beau rôle. D'une manière générale, que l'un des deux partenaires vienne à faillir et c'est l'ensemble de la danse qui en pâtit²⁶.

Dans la période qui s'étend avant et après la Première Guerre Mondiale, des centaines de danses s'inventent outre Atlantique et sont introduites en Europe. Portent-elles la trace d'un agencement homosexuel ? Les recherches récentes ne désignent pas l'accouplement de sexes semblables comme des formes de pratique notables²⁷. Fin observateur du bal durant l'entre-deux-guerres aux USA, Paul Cressey ne relève pas l'occurrence d'un taxi boy ou d'une taxi girl qui eut travaillé avec le même sexe²⁸. Pourtant, ne dit-on pas qu'à ses origines, le tango se dansait entre hommes sur les trottoirs ? Une série de photographies publiées en 1903 par la revue *Caras y Caretas*, et largement reprises par la suite dans la plupart des ouvrages sur le tango, accreditent cette idée. On y voit deux hommes, coiffés de chapeaux mous et chaussés de bottes, effectuer ensemble plusieurs figures sur le bord d'un trottoir. Ces photos sont à l'évidence mises en scène : sur un autre cliché, pris exactement au même endroit et plus rarement publié, on observe que l'un de ces deux hommes danse ensuite avec une femme. Le faible nombre de femmes parmi les immigrants est évoqué pour expliquer cette danse entre hommes²⁹. Cependant, cette manière de danser s'est maintenue plus tard alors même que les femmes étaient devenues aussi nombreuses que les hommes. Le phénomène s'explique alors non dans son rapport avec l'homosexualité mais davantage avec les modalités de transmission du tango³⁰. Aujourd'hui encore, se mettre à la place de la femme permet aux danseurs d'appréhender, de l'intérieur, les sensations kinesthésiques qui émanent du guidage, puis de retrouver dans leur rôle une qualité augmentée par ce retour de sensation.

²⁴ Chauncey, *op. cit.*

²⁵ Alain Corbin, *op.cit.*

²⁶ Véronique Nahoum-Grappe, "Le couple en piste", in Dorier-Apprill Elisabeth (dir.), *Danses "latines" et identités, d'une rive à l'autre*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 191-212.

²⁷ Anne Decoret-Ahiha, *Les danses exotiques en France, 1880-1940*, Pantin, CND, 2004, 317 p ; Sophie Jacotot, « L'imaginaire des lieux de pratique sociale de la danse ou l'identité rêvée du Paris nocturne de l'entre-deux-guerres », dans Laurent Viala et Stéphane Villepontoux (dir.), *Imaginaire, Territoires, Sociétés. Contribution à un déploiement transdisciplinaire de la géographie sociale*, Montpellier, Publications de l'Université Paul Valéry, 2007, pp.243-253. Voir aussi Sophie Jacotot, « Genre et danses nouvelles en France dans l'entre-deux-guerres : transgressions ou crise des représentations ? », dans Luc Capdevila et Capucine Boidin, *Clio, Histoire, Femmes et Sociétés*, n°27, (à paraître en 2008).

²⁸ Paul G. Cressey, *The taxi-dance hall*, Chicago, Chicago University Press, 1932, 300 p.

²⁹ Michel Plisson, *Tango. Du noir au blanc*, Paris, Cité de la Musique/Actes Sud, 2001, 180 p.

³⁰ Christophe Apprill, Elisabeth Dorier-Apprill et Federico Rodríguez Moreno, « Des *conventillos* au studio de danse », dans Elisabeth Dorier-Apprill (dir), *Danses latines. Désir des continents, Autrement n°207*, 2001, pp.204-217.

On peut pourtant se demander si, dans sa diffusion rapide en dehors de son berceau d'origine, le tango n'a pas été le terrain de formes de pratiques homosexuelles qui auraient été concomitantes avec la vigueur du monde gay à New York avant 1940 ? George Chauncey consacre une partie de son ouvrage aux « bals travestis et à la culture gay » à New York de 1890 à 1940, mais il mentionne *aussi* leur caractère exceptionnel³¹. Se tenant une fois par an, ces derniers s'inscrivaient alors dans la tradition des bals masqués et travestis. Dans les bals parisiens, de 1870 à 1918, c'est principalement à Mardi-gras et à la Mi-carême que se manifestait la présence d'homosexuels³². Préciser la place des homosexuels dans les lieux de pratique de la danse de l'entre-deux-guerres demeure donc un chantier ouvert. Il est toutefois intéressant de constater une divergence de résultats entre les études centrées sur les sociabilités gaies et celles portant sur la danse. Les premières relèvent la présence d'homosexuels dans certaines manifestations dansées, tandis que les autres ne permettent pas de prendre la mesure de ce phénomène.

Un espace de relation à l'épreuve des redéfinitions de rôles

Les danses de couple sont caractérisées par une ritualisation d'un face à face corporel où se développe une relation charnelle basée sur la sensation du poids, de la corpulence et du corps de l'autre. Les sphères kinesthésiques relèvent d'une intimité partagée et composent des espaces d'identification par l'altérité, davantage ressentie qu'exprimée par des signes distinctifs extérieurs. Dans cette relation intensément sexuée, la construction du genre et la construction narcissique emplissent le sentiment d'existence. La banalisation des sociabilités gaies et lesbiennes n'oblitére pas une mixité qui demeure la forme la plus répandue de la danse à deux aussi bien dans les moments d'apprentissage que dans les moments de pratique. Les femmes qui apprennent le rôle de l'homme se multiplient, non pas pour pallier au déficit traditionnel des hommes dans cet univers de pratique (les morts de la Grande Guerre, le manque d'intérêt des hommes pour la danse...), ce que les femmes qui dansent entre elles dans les bals rappellent ostensiblement, mais par choix volontaire. La motivation annoncée est rarement celle d'une bisexualité qui s'afficherait dans l'espace social du bal. Est-ce par pudeur ou bien parce que cette motivation demeure réellement minoritaire ? Il est difficile de la savoir, mais cette motivation s'exprime par les termes « apprendre le rôle de l'homme », ce qui en dit long sur la capacité de cette pratique à construire une manière d'être. Derrière cette formulation standardisée par le vocabulaire des transmetteurs se dissimulent, néanmoins, de multiples désirs qui ne sont pas réductibles à une interprétation de la bisexualité, constitutive du psychisme, visant à échapper à la normalisation du couple dansant où chaque sexe doit tenir son rang. La volonté des femmes – plus fréquente que chez les hommes - de s'affranchir du sempiternel jeu de rôle et de ses attributs renvoie sans doute en partie à la recherche d'une souveraineté sur leur propre mouvement, dimension qui réévalue la primauté du geste, du mouvement et du corps dans cet univers de pratique sociale.

Les rôles dans la danse (actif/passif ; guider/suivre ; proposer/écouter) ainsi que les postures corporelles (prendre dans ses bras ou contre soi, être mené, séduire, s'offrir, s'abandonner) dessinent des assignations sexuées normatives. Les horizons d'attentes le sont également : les femmes « veulent danser » et prendre du « plaisir » tandis que les hommes viennent pour mener, c'est-à-dire pour dominer la situation. Au travers des rôles et des *hexis*

³¹ *Op. cit.*

³² Régis Revenin, *op. cit.*

corporels se perpétuent ainsi la construction de la différence des sexes³³ qui procède à une permanente opération de classification grâce, notamment, à la répartition des capacités techniques requises et des codes vestimentaires (d'où se distinguent les manières d'être chaussé par exemple). Il s'y lit les traces d'une acceptation silencieuse, tacite et conventionnelle, d'une hiérarchie où l'homme est dominant. Malgré les recompositions contemporaines, les moments de danse de couple demeurent une mise en scène des archétypes de la virilité et de la féminité au travers des tenues vestimentaires, de l'invitation patriarcale, des manières dissymétriques de souffrir et d'endurer une *sex-ratio* favorable aux hommes³⁴.

Pourtant, les signes d'une hiérarchie entre les sexes sont nuancés par le fait que ces danses apparaissent aussi comme la présentation d'une dualité dont le régime est le partenariat. Se construisant objectivement à deux, selon une répartition spécifique des tâches, ces danses n'en demeurent pas moins des espaces de négociation où l'apprentissage du partenariat passe par un alignement sur ces stéréotypes, ou bute sur leur déconstruction. L'improvisation par exemple, fondée sur le principe d'un partage des plaisirs, introduit une forme de parité, ce qui n'est pas sans procurer des plus values secondaires aux danseuses, que se soit dans l'intimité du couple dansant, dans la sociabilité du bal ou dans le voyage à Buenos Aires entrepris dans « le but de danser ».

Erotisme, sensualité, passion, tels sont les termes communément accolés à ces danses. L'objectivation de la puissance symbolique du couple dansant permet donc de mesurer leur catégorisation au sein du monde des danses. En mettant en valeur la différence sexuée, celle-ci qualifie exclusivement des relations hétérosexuelles. Ces espaces de relation dansés ont été, dès la première moitié du XIX^e siècle, des manières d'exprimer sans les nommer des modalités de rencontre, de couple, de relations hétérosexuées, dans leurs dimensions érotiques en deçà de l'acte sexuel. Cette tonalité hétérosexuée, quoique demeurant largement majoritaire dans l'ensemble du système des danses de couple, est l'objet de deux types de recompositions. L'avènement récent des premiers festivals de tango *queer*³⁵, ainsi que l'ouverture de la *milonga*³⁶ homosexuelle *La Marshall* à Buenos Aires, battent en brèche la mixité, tandis que sur la côte Ouest des USA, des formes de pratiques déssexualisées s'inspirant du *Contact Improvisation*³⁷ abolissent la répartition traditionnelle des rôles. A la fois guidant et guidé, chaque partenaire organise une réversibilité qui neutralise l'appartenance sexuée. Ancrées dans la nature de la danse, ces redéfinitions contemporaines posent inégalement la question de la recomposition des assignations sexuées. La pratique *queer* ne remet pas en question la répartition des rôles, tout comme les fondements du tango reposant sur le désir, la séduction et l'érotisation du mouvement. Si la rupture avec l'apparence du couple hétérosexuel est manifeste, elle ne fait que recycler la trame principale du couple de danse. La diffusion contemporaine des sociabilités gays et lesbiennes apparaît distincte de celle d'il y a un siècle puisqu'elles vont jusqu'à reproduire, dans une temporalité régulière, les codes et les règles des techniques de danse hétérosexuelles³⁸.

³³ Françoise Héritier, « Modèles dominant et usage des corps des femmes », dans Françoise Héritier, Jean-Luc Nancy, André Green, Claude Régy et Jean-Claude Ameisen, *Le corps, le sens*, Paris, Le Seuil, 2007, pp.15-86.

³⁴ Christophe Apprill, *Tango. Le couple, le bal, la scène*, Paris, Autrement, 2008.

³⁵ Un festival international de tango queer se tient, chaque année depuis 2000, à Hambourg.

³⁶ Le terme a plusieurs sens. Il désigne une danse plus ancienne que le tango, de structure semblable, mais sur une mesure binaire et un tempo plus rapide. Le terme *milonga* désigne aussi le bal où l'on danse le tango, la valse argentine et la *milonga*.

³⁷ « Le Contact Improvisation : forme démocratique de duo qui emprunte aux arts martiaux, aux danses de société, aux sports et aux jeux d'enfants. », Sally Banes, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*. Paris, Editions Chiron, 2002, p.105.

³⁸ « Sachez choisir : être guidé ou guideur, telle est la question. (...) Il va de soit que la version hétérosexuelle grossière de cette dichotomie rend l'homme guideur et la femme guidée. À la Boîte à Frissons, les choses sont plus subtiles et donc moins vulgaires. Toutes les combinaisons sont possibles, certains guident la valse mais se

Cette évolution est similaire à celle qui touche la création du Pacs tout en conservant le mariage comme valeur de la culture occidentale. La pratique des danses hétérosexuelles questionne des valeurs propres au lien du mariage régit par un ensemble de notions telles que le devoir conjugal, la fidélité, l'adultère. Comme le stipule le droit civil et pénal, différentes instances prescriptives se sont relayées pour encadrer, moraliser et assagir le marché matrimonial³⁹. Ces danses sont à la fois fortement imprégnées par une norme hétérosexuelle encadrée juridiquement, tout en étant une occasion de les faire jouer⁴⁰. Il s'agit d'une scène où n'est pas interrogée la normativité des sexualités imposées par le droit mais où d'autres valeurs fondatrices telles que la fidélité, la virilité et la féminité sont questionnées et affirmées. Par l'échange des partenaires qui fonde le bal, la danse est une façon de faire couple dans une durée et un espace circonscrits, selon un engagement temporaire limité à l'étreinte dansée. Mais la circulation entre les partenaires contredit la règle de fidélité du mariage : les danses sociales pratiquées en bal reposant sur l'acceptation d'une polygamie dans la danse. Que le couple soit hétéro ou homo ne change rien. Il en va tout à fait autrement dans une forme de pratique déssexualisée ou l'altérité des rôles est effacée. Les spécialistes de la danse, comme Gustavo Naveira, peinent ainsi à définir le tango, mais une conception fondée sur une primauté des rôles respectifs conduit à penser que la forme tango disparaîtrait si cette déssexualisation se vulgarisait. La distinction entre ces deux formes de recompositions place le débat non plus sur le terrain de la nature du couple mais sur celui de la nature de la danse.

Le moment de danse de couple est un élément de sociabilité qui constitue un témoin de l'affirmation de la norme hétérosexuelle qui se met en place à la fin du XIX^e siècle dans les pays d'Europe occidentale. Paradoxalement, cette mise en scène de l'accouplement hétérosexuel, à la fois corporelle (dans les bras l'un de l'autre) et symbolique (homologie avec l'acte sexuel) perdure sous des formes contemporaines renouvelées et mondialisées, tout en demeurant un point aveugle des sciences sociales. Les retards accumulés dans la recherche en danse sont finalement comparables à l'absence de questionnement qui entoure cette évidence occidentale : les danses qui se pratiquent en couple sont un marqueur de la norme hétérosexuelle doublement peu questionnées dans les sciences sociales, parce qu'il s'agit de danse, objet traditionnellement ignoré par elles, et parce que ces pratiques sont essentialisées par le plus grand nombre. Cette double qualité peut expliquer que le terme « danse hétérosexuelle » n'apparaisse que lorsqu'on en fait l'étude.

En réunissant les sexes opposés dans une pratique corporelle commune ou le toucher est impératif, le moment de danse de couple constitue un observatoire privilégié des constructions d'identité de genre. Cette mixité dans la sensualité ne se déroule ni dans l'intimité privée du couple, ni dans l'intimité des lieux collectifs d'accomplissement d'actes sexuels. Elle demeure fondée sur une ritualisation de la rencontre des sexes où les notions de masculinité et de féminité sont exacerbées, où le contact entre les sexes augure de possibles extensions vers l'acte proprement dit, mais où systématiquement, cette perspective demeure

laissent guider au tango, au paso les rôles vont s'inverser, etc. Cependant, une fois le rôle choisi et déterminé d'un commun accord, l'harmonie ne s'obtient qu'en respectant un certain savoir-faire... » Recommandations pour danser à La Boîte à Frisson, « temple de la danse à deux gay et lesbienne », Paris, <http://www.boite-a-frissons.fr/dansesa2/goutez.htm>.

³⁹ Daniel Borillo, « La surveillance juridique des pratiques sexuelles légitimes », dans Didier Fassin et Dominique Memmi (dir.), *Le gouvernement des corps*, Paris, Editions de l'EHESS, 2004, pp.185-206.

⁴⁰ Daniel Borillo montre que si la jurisprudence ne détient pas le monopole de la promotion des pratiques hétérosexuelles, elle en assure une large part qui se traduit par le gouvernement des actes sexuels et des sexualités, *op. cit.*

dans le registre des possibles. Cette mixité est un creuset où se mijotent des conceptions œdipiennes du couple, inspirées par les représentations associées à l'amour, au « grand amour » du XIX^e siècle, qui tient à distance le coït mais valorise l'érotisme de la rencontre et du flirt⁴¹. La dimension symbolique d'une mise en scène qui n'a pas seulement pour finalité son dénouement le plus probable, explique la force des représentations associées à la danse tout autant que la vigueur des dénégations qu'elle suscite. L'étude du monde des danses à travers la problématique du genre, et réciproquement l'étude du genre à travers les danses constitue un chantier prometteur, parce qu'il croise des objets communs où la critique des représentations et l'historiographie des constructions catégorielles tient une place centrale. Dans le domaine de ce qu'il est convenu de nommer les loisirs et les activités de divertissement, les contextes des danses de couple représentent un lieu de réconciliation de l'historiographie contemporaine qui, tout en étant dans la nécessité de construire l'histoire sectorielle des femmes et des hommes, reconnaît à ces mêmes conceptualisations la capacité à mettre en évidence l'interdépendance de ces constructions de genre⁴².

⁴¹ Jonathan Ned Katz, *L'invention de l'hétérosexualité*, Paris, EPEL, 2001, 236 p.

⁴² Judith Surkis, « Histoire des hommes et des masculinités : passé et avenir », dans Régis Revenin (dir.), *op. cit.*, 2007, pp.13-19.