



HAL
open science

L'OMNIPRESENCE DES SEXES DANS LE CHAMP DE LA DANSE : EFFACEMENT OU SOULIGNEMENT ?

Christophe Apprill

► **To cite this version:**

Christophe Apprill. L'OMNIPRESENCE DES SEXES DANS LE CHAMP DE LA DANSE : EFFACEMENT OU SOULIGNEMENT ?. Le genre à l'oeuvre, 2012, 978-2-336-00134-0. hal-03983873

HAL Id: hal-03983873

<https://hal.science/hal-03983873>

Submitted on 21 Mar 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, 2012, « L'omniprésence des sexes dans le champ de la danse : effacement ou soulignement ? », in *Le genre à l'œuvre*, vol. 3, sous la direction de Melody Jan-Ré, Paris, L'Harmattan, pp. 11-25.

L'OMNIPRESENCE DES SEXES DANS LE CHAMP DE LA DANSE¹ : EFFACEMENT OU SOULIGNEMENT ?

Participant à la récréation de Kontakthof², un adolescent de seize ans remarque : « *La danse, ce n'est ni masculin, ni féminin* ». L'identification sexuée péjorative qui, *a priori*, imprégnait ses représentations, semble battue en brèche par la richesse de son expérience, sans pour autant que son appartenance au groupe des hommes ne soit remise en cause. En tant que jeune garçon, il découvre qu'il peut danser sans être pris pour une fille, et qu'il peut côtoyer un univers féminin en demeurant ancré dans une identité hétérosexuelle, tout en expérimentant la porosité des frontières entre le masculin et le féminin. Plusieurs recherches récentes³ soulignent que la danse met en jeu des questions qui gravitent autour de la thématique du genre, entendu selon la perspective relationnelle où le féminin et le masculin sont le produit d'un rapport social. La mise en scène du corps en mouvement – corps qui est « à la fois le sujet, l'objet et l'outil de son propre savoir⁴ » - va de pair avec celle du désir, traçant des territoires, des contextes et des agencements où sa sémantique s'avère extrêmement changeante⁵. Les « caractéristiques physiques secondaires (poitrine, pilosité, forme des hanches... »⁶, la construction sociale du masculin et du féminin et l'orientation sexuelle sont trois critères dont les interactions dessinent un ensemble de typification auquel peu de danses échappent. Qu'il s'agisse de danses de participation ou de représentation, nous sommes en présence d'expressions qui, de la première moitié du XIX^{ème} aux années 1970, ont produit avec régularité une bipartition hiérarchisée entre les hommes et les femmes. À partir du cas de trois œuvres chorégraphiques et de celui de la scène sociale du bal, nous proposons d'examiner cette configuration dans le champ de la danse.

L'omniprésence des sexes

De Mallarmé⁷ à Badiou⁸, une tradition intellectuelle insiste sur l'effacement de l'omniprésence des sexes en danse (le fameux « La danseuse n'est pas une femme »). Cette tradition a accompagné l'avènement de la danse moderne, puis celle de la danse contemporaine, dont l'une des caractéristiques consiste à se libérer du récit pour accéder à l'autonomie du mouvement⁹, tout en promouvant l'analyse de ce dernier et plus largement celle de l'ensemble des matériaux chorégraphiques. Comme dans le mime où les signes d'appartenance sexuée ne sont traditionnellement pas mis en avant, en raison d'un travail spécifique dont l'ambition est de produire une expressivité « projetée » hors du corps, le

1 Par « champ de la danse », nous entendons l'ensemble des disciplines dansées qui coexistent dans notre société. Certaines sont largement reconnues institutionnellement, comme la danse classique et la danse contemporaine, d'autres sont moins visibles mais concernent néanmoins un grand nombre de pratiquants, comme les danses dites « traditionnelles » ou « du monde ». Nous désignerons les premières, soit les danses de scènes, par la notion de champ chorégraphique.

² Les rêves dansants, Anne Linsel et Rainer Hoffmann, 2010.

³ Thomas H. (dir.), *Dance, Gender and Culture*, Londres, Macmillan Press, 1993. Rannou J., Roharik I., *Les danseurs, un métier d'engagement*, Paris, Département des études et de la prospective, 2006. Donnat O., *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*, Paris, La Découverte, 2009. Apprill C., Djakouane A., Nicolas-Daniel M., *Enseigner les danses non réglementées en France. Le cas des danses du monde et des danses traditionnelles*, Paris, L'Harmattan, sous presse, 2012.

⁴ Louppe L., *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 13.

⁵ Kaufmann J.-C., *Corps de femmes, regards d'homme. Sociologie des seins nus*, Paris, Editions Nathan, 1998.

⁶ Bereni L. (et al.), 2011, *Introduction aux Gender Studies. Manuel des études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, p. 25.

⁷ Mallarmé Stéphane, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Editions Gallimard, 1976 [1897].

⁸ Badiou A., « La danse comme métaphore de la pensée », *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Editions du Seuil, 1998, p. 91-110.

⁹ « Motion, no emotion » comme l'a théorisé Alvin Nikolais, ce que L. Louppe traduit : « Motion (c'est-à-dire qualité d'être dans le mouvement), no emotion (c'est à dire compenser l'absence de vécu du mouvement par un simple « registre » affectif identifié par ailleurs. » Louppe, *op. cit.*, p. 273.

fondement de la représentation en danse repose sur des états de corps organisés en chorégraphie où la mise en scène peut se passer du logos. C'est à la condition de se focaliser exclusivement sur « le propos », résultant d'une « écriture », et reposant sur le corps du danseur en tant que « nef et chargement sémique de l'œuvre¹⁰ » que l'effacement de l'omniprésence des sexes devient possible. Mais le regard porté sur la danse n'atteint pas toujours, et exclusivement, cette profondeur. En quittant les rives de l'esthétique, on constate que l'omniprésence des sexes n'apparaît nullement effacée comme le soutient Alain Badiou¹¹.

De Baudelaire¹² à Sibony¹³, une autre tradition met en valeur le statut particulier du corps en danse dans la culture occidentale. À l'exception des entreprises particulières de neutralisation des appartenances sexuées telles que celles développées en Danse Contact Improvisation¹⁴, ou dans des expressions festives telles que le pogo¹⁵, le corps en danse y est présenté comme éminemment sexualisé. Parce qu'elle est fondée sur une mise en scène du corps jusque dans sa mise en abîme – comme à travers le travail spécifique sur le ralenti de Myriam Gourfink -, la danse est un médium privilégié¹⁶ où se négocient des différenciations sexuées indexées sur des zones corporelles. En situation de représentation, justes au corps et collants moulent les parties sexuelles des hommes et les seins des femmes ; décolletés et vêtement bâillent, laissant percevoir des parties dénudées, le plus souvent comprises dans les limites du convenu ; battements de jambes, étirements des parties du corps et duos ne sont pas sans évoquer certains chapitres échevelés du kamasutra. Loin d'être neutres, les parties du corps des participants et/ou des interprètes sont soumises à un travail de construction sociale du masculin et du féminin irréductible à la seule préparation physique liée au genre de danse : pilosité, musculature, corpulence, posture, souplesse, agilité, autant d'éléments relevant d'une élaboration qui trouve également ses sources en dehors des territoires de la danse ; cette érotisation latente peut parfois devenir centrale dans certains (rares) processus de recrutement où les canons de la beauté et le potentiel d'énergie sexuelle deviennent des critères de sélection¹⁷. Quant au public, il pressent que la condition du danseur interprète consiste à travailler autour de ses pulsions, et il reçoit ces marques de socialisation imprégnées d'érotisme comme autant de signes. A ce propos, L. Louppe note que « sa tentation est grande de capter dans l'immédiat un « sens » en faisant l'économie du travail de la danse, et du travail nécessaire à son approche (Michèle Fèbvre parle de « l'appétit sémiotisant du spectateur »)¹⁸ ».

La continuité entre la construction sociale du genre sur scène et dans la salle s'observe dans de nombreuses chorégraphies contemporaines. Le buste des interprètes, dont la puissance érogène est distincte dans nos sociétés occidentales selon qu'il s'agit d'une homme ou d'une femme, est l'objet d'une réception attentive de la part du public. Son traitement chorégraphique contribue à la typification d'une pièce : permanence de la dénudation des seins et nous avons affaire à du music-hall¹⁹ ; recouvrement et utilisation ponctuelle de la nudité et nous sommes face à une œuvre dite « contemporaine ». Dans *Object Constant*, le chorégraphe portugais Rui Horta joue de ce différentiel en faisant évoluer quatre danseuses de dos, le buste dévêtues, tandis qu'un bonimenteur, juché sur une chaise d'arbitre de tennis située en avant-scène, harangue le public : « *Hein ! Vous aimeriez voir ces danseuses de*

¹⁰ Louppe, *op. cit.*, p. 272.

¹¹ *Op. cit.*

¹² Baudelaire C., *Petits poèmes en prose. La Fanfarlo*, Genève, A. Skira, 1943 [1847].

¹³ Sibony D., *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, 1995.

¹⁴ « Le Contact Improvisation, forme démocratique de duo qui emprunte aux arts martiaux, aux danses de société, aux sports et aux jeux d'enfants. » Banes S., *Terphichore en baskets. Post-moderne dance*, Paris, Chiron, 2002, p. 105.

¹⁵ Polhemus T., "Dance, Gender and Culture". *Dance, Gender and Culture*, Londres, Macmillan Press, 1993, p. 13.

¹⁶ Monnier M., Nancy J. L., *Allitérations. Conversations sur la danse*, Paris, Editions Galilée, 2005.

¹⁷ Sorignet P. E., *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, La Découverte, 2010, p. 162-166.

¹⁸ Louppe L., *op. cit.*, p. 272.

¹⁹ Fourmaux F., *Belles de Paris. Une ethnologie du music-hall*, Paris Editions du comité des travaux historiques et scientifiques, 2009.

face... ». Lorsque les quatre danseuses se tournent brièvement face au public, une attention soutenue traverse la salle tandis que certains spectateurs masculins tendent le cou et se tortillent sur leur siège. Le chorégraphe « joue » avec l'une des représentations de la danseuse construite au fil de l'histoire de la danse, où celle-ci évoque ici une princesse gracile et fragile, et se fait ailleurs l'incarnation des pulsions (nous pensons par exemple aux multiples versions du *Sacre du printemps*) ; mais partout, la danseuse figure un corps disponible au deux sens du terme : offert à l'art et offert aux regards, donc aux désirs masculins. Du statut singulier des danseuses de l'Opéra²⁰ aux figures débridées des danseuses de cancan, elle incarne depuis le XIX^{ème} siècle une femme libre de son corps et de ses désirs.

A l'attention du public féminin cette fois, Bill T. Jones dans *Still Here* (1993) a détourné les canons de l'érotisme, traditionnellement focalisés sur la danseuse. En revêtant ses danseurs de jupes, en omettant de leur donner un caleçon, et en leur faisant réaliser des sauts de façon à ce que leurs parties intimes puissent se découvrir, il suscite un émoi bien perceptible chez les spectatrices. Après la représentation, le hall de la Maison de la danse bruit de l'exclamation enjouée de la gente féminine²¹. On le voit, les dimensions sexuées du champ de la danse ne constituent pas seulement un ingrédient esthétique manié par des chorégraphes et des praticiens qui seraient déconnectés des aspects ordinaires des rapports entre les sexes. Alors même que la question de la différence entre les sexes ne constitue pas la thématique de ces pièces, le travail sur la sémiotique de certaines zones corporelles n'en demeure pas moins un élément notable, qui sans être central, suscite l'émoi du public et provoque des échanges entre spectateurs après la représentation.

En offrant un panorama de la création chorégraphique contemporaine, l'iconographie de l'ouvrage de Rosita Boisseau²² signifie avec force l'omniprésence des sexes. A propos de la notion de tension dans la poétique de la danse contemporaine, Laurence Louppe note que la « vision philosophique de la vie » de Doris Humphrey où « les figures lentes de la montée s'opposent à la rapidité du déclin » s'observe par exemple dans « l'augmentation de la tension sexuelle et la soudaineté dépressive de l'orgasme. Ces deux dernières données d'ailleurs constituent sans doute le moteur central de toutes ses pièces. ²³ ». On trouve une idée similaire chez Steve Paxton, qui dans une conférence accompagnant *Beautiful Lecture* (1968) rapproche en termes de dépense d'énergie et d'état de corps le métier de danseur au plus vieux métier du monde²⁴. Propos que l'on pourrait qualifier de paradoxaux eu égard à sa pratique de la danse contact, mais qui font simplement état des différentes strates qui composent autant l'analyse du mouvement que sa pratique. Notons enfin que la déconstruction multiforme de cette « signature » sexuée inspire une bonne partie des courants contemporains de la création chorégraphique²⁵.

Dans un tel contexte, prendre comme argument la bipartition entre les sexes fait figure d'exception. Dans *A fuego lento* (1996) et *Valser* (1999), la chorégraphe Catherine Barbessou a exploré les facettes de la construction sociale du masculin et du féminin pris dans le tourbillon de leur confrontation au prisme de la danse tango. La première pièce est fondée sur le présupposé selon lequel il faut être attiré par l'autre pour pouvoir danser le tango. Des renversés stéréotypés aux baisers, des pas de deux entremêlés au corps à corps, les étreintes

²⁰ Kahane M., *Le foyer de la danse*, Paris, Editions de la réunion des musées nationaux, 1988.

²¹ Observations de *Object Constant* et *Still here* réalisées lors de représentations programmées à la Maison de la Danse à Lyon dans les années 1990.

²² Boisseau R., *Panorama de la danse contemporaine. 90 chorégraphes*, Paris, Textuel, 2006.

²³ Louppe, *op. cit.*, p. 161.

²⁴ « Je subodore la chose suivante : certaines caractéristiques ont conduit le ballet, quoiqu'en pensent ses praticiens, à devenir la deuxième activité physique traditionnelle la plus anciennement pratiquée comme un métier ; ces caractéristiques proviennent de la distillation, à une époque reculée, d'approches psychologiques élémentaires de l'utilisation de l'énergie. J'y vois une ressemblance avec la dilatation extatique qui peut être éprouvée pendant certains types d'orgasmes...une dilatation positive qui donne de l'énergie. » Propos de Steve Paxton, cités par Jill Lohnston dans Banes, *op. cit.*, p. 112.

²⁵ Klein G., « La construction du féminin et du masculin dans la danse des modernes », in *Histoires de corps*, Paris, Cité de la Musique, 1988, p. 185-194.

fougueuses et rythmées dessinent la trame des rapports gouvernés par le désir où chaque sexe tient son rang. Dans *Valser*, la chorégraphe traite des difficultés à danser à deux, de la violence et des rapports de force qui traversent les histoires de couple. Mais elle y introduit un duo entre deux hommes dont la sensualité du corps à corps fait contrepoint à la sensualité hétérosexuelle du tango. Ces deux pièces s'inscrivent à rebours d'une position dominante du champ chorégraphique qui consiste à transcender la bipartition sexuée et à ne pas en faire un objet chorégraphique. Ici, la référence à la normativité des rapports entre les hommes et les femmes est encore accentuée par le recours à une gestuelle qui s'enracine dans le vocabulaire d'une danse sociale hétérosexuelle.

Danses et orientation sexuelle

L'omniprésence des sexes en danse se traduit aussi par une présomption sur l'orientation sexuelle des pratiquants. Une présomption d'homosexualité masculine traverse les univers de pratique des danses de représentation, jusqu'à composer la signature de certains secteurs de la profession²⁶, tandis qu'une dictature de la norme hétérosexuelle imprègne l'encodage de la technique et les sociabilités des danses de couple, au point que l'agencement des relations entre les sexes est constitutif de leurs propriétés formelles.

Dans le système des danses de couple, les rapports sociaux de sexe se trouvent au cœur du dispositif puisqu'une bipartition préside aux différentes scènes que sont les territoires de pratique (bal) et d'apprentissage (cours, stages). Avant même que le moment de danse ne mobilise des affects qui touchent à la construction du masculin et du féminin, un classement des partenaires se réalise « spontanément » à partir d'une appréciation des signes extérieurs communément admis de la masculinité et de la féminité. Conformément à cette bipartition, - qui est conforme aux composants traditionnels de la cellule familiale occidentale²⁷ - les couples se forment, chacun prenant son rôle. A partir de ce moment débute un véritable apprentissage sensoriel, moteur et social de la fonction générique que chaque partenaire doit respecter afin de remplir un cahier des charges informel fondé sur une définition du couple dans et par la danse. Le vocabulaire en usage dans les territoires d'apprentissage en décrit les contours (« *l'homme guide et la femme suit* ») et organise les principes d'une subordination tacite : employé pour exprimer la distribution sexuelle des rôles dans la danse, et la nécessité qu'il y a de les incorporer, la force péjorative du verbe « suivre » est rarement interrogée. L'homme se doit d'être « *actif* » et d'« *assurer* » ; la femme doit être « *docile* » et « *ne pas anticiper* ». Il en va du désir de danser. L'agencement des rôles où l'homme domine, dirige et décide et où la femme suit, subit et obéit compose un paradigme qui n'est pas sans rappeler le « bon ordre » de l'acte sexuel hétérosexuel qui renvoie aux « principes fondamentaux de l'organisation sociale.²⁸ » A chaque étape, les sociabilités, les mentalités et les discours sont dominés par cette polarisation sexuée où l'homme est en situation de maîtrise. Qu'il s'agisse du bal ou des territoires d'apprentissage, la tension et l'émoi palpables entre les partenaires soulignent que la rencontre des sexes n'est pas dénuée d'enjeux qui sont concomitants avec ceux de la rencontre amoureuse. « *L'âme* », le « *cœur* », la « *passion* » ou le « *ravissement* » dont parlent les pratiquants attestent de l'intensité émotionnelle de ces moments d'interaction, où la danse mobilise bien plus qu'elle-même.

Une dépendance intense peut se développer vis-à-vis de la pratique, allant jusqu'à motiver l'étude d'un nouveau genre d'addiction²⁹. A la différence des sociabilités électroniques, le

²⁶ Sorignet, *op. cit.*, p. 243-273.

²⁷ « (...) 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. Cette identité n'est rien de plus qu'une égalité numérique. Mais l'esprit est tenté d'y reconnaître une communauté de structure directement fondée sur la constance des instincts, constance qu'il lui faut alors retrouver dans les formes primitives de la famille. » Lacan J., *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 25.

²⁸ Bozon M., *Sociologie de la sexualité*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 9.

²⁹ En 2012, une enquête est lancée sur l'addiction au tango par les Docteurs Rémi Targhetta et Bertrand Nalpas du service d'Addictologie du CHU de Nîmes.

toucher est mobilisé dans les interactions des danses sociales, de même que la proprioception. Ces deux registres sensoriels mobilisent qualitativement des registres émotionnels considérablement plus étendus que ceux provenant des interactions et des addictions numériques.

Fondé sur la mixité et privilégiant le face à face corporel, ce champ de pratique structure les identités sexuées par l'investissement des terrains du toucher, de la perception de la corporéité, des codes vestimentaires et des rôles imposés par la danse. L'expérience émotionnelle qui en résulte vaut à la fois pour le registre intime qu'il mobilise, tout autant que pour sa contextualisation dans une scène publique extrêmement codifiée. Construction identitaire de genre et affirmation de soi côtoient la force de la réassurance narcissique, moteur puissant de cette rencontre, dont l'une des propriétés majeures réside dans la non verbalité³⁰. Pouvoir aussi simplement abandonner le logos au bord de la piste pour plonger dans l'intimité de l'autre est vraisemblablement l'un des facteurs qui permet de rendre compte de la permanence du bal et des danses de couple depuis un siècle et demi.

Mais plus encore, cette permanence constitue une scène sociale où sont réaffirmés les principes de l'hétérosexualité à travers une répétition performative soutenue par le dispositif codifié des danses de couple, qui aussi bien pour les participants que pour les spectateurs du bal, rend compte d'un système « qui marche³¹ ». L'impact socialisateur du système des danses de couple pratiquée en bal se mesure dans sa fonction matrimoniale. De 1945 à 1975, les danses de couple pratiquées dans le bal et le bal en tant que lieu de sociabilité³² constituent le premier territoire de rencontre des Français. Durant cette période de notre histoire, une corrélation forte a prévalu entre la disposition des rôles dans le champ de pratique des danses de couple et l'agencement des relations entre les sexes en dehors de la danse, aussi bien dans les situations d'interaction publique que dans les contextes intimes. Selon la formule désormais célèbre de Bozon et Heran, le bal est une institution sociale qui fut pour un temps une « institution marieuse³³ ».

La Loi implicite qui régit encore aujourd'hui les inégalités entre les sexes se reproduit dans les moments de danse ; comme dans la formation des couples³⁴, elles touchent à la morphologie et à l'écart d'âge entre partenaires. Ainsi en va-t-il dans le contexte professionnel de la démonstration de tango qui fait office de vitrine publicitaire sur le marché de l'enseignement. Dans la majeure partie des cas, les hommes sont plus grands que les femmes, cette différence étant atténuée par la hauteur des talons (8 à 10 cm). Comme dans le ballet académique avant sa rénovation, les écarts à la norme narrative (femme portant l'homme), corporelle ou hétérosexuelle³⁵, sont rares. Les danseuses sont le plus souvent plus jeunes que les danseurs, bénéficiant de la renommée d'un partenaire qui est aussi parfois leur formateur aux techniques du tango de scène. Dans ce contexte comme dans celui du choix du conjoint, l'écart d'âge signifie également, au moment de la formation du couple, un écart de technique et de renommée où l'*âge social*³⁶ du danseur constitue une force d'attraction. Dans ce milieu professionnel, le nom du danseur constitue le plus souvent le critère de référence pour désigner le couple, tandis que le renouvellement régulier des danseuses constitue une règle tacite, celles-ci parvenant difficilement à faire prévaloir leur technicité, leur compétence et leur aura. Ce type d'inégalité se fait également sentir dans les *milongas*³⁷ branchées où il s'avère délicat de se mouler dans l'image stéréotypée de la danseuse jeune, jolie et maîtrisant

³⁰ Apprill C., « Des nuits à danser : passion ou décentrement ? », in Joyal F. (dir.), *Tango sans frontières*, Québec, PUQ, 2010, p. 81-113.

³¹ Sibony D., *Evènements*, Tome 1 à 3, Paris, Seuil, 1995.

³² Gerbod, P., « Un espace de sociabilité : le bal en France au XX^e siècle », *Ethnologie française*, 4, 1989, p. 362-370.

³³ Bozon, Heran, *op. cit.*, p. 38-39.

³⁴ *Op. cit.*

³⁵ Quelques exceptions à cette règle, comme par exemple les démonstrations de Mauricio Ghella et Martin Maldonado.

³⁶ Bozon, Heran, *Op. cit.*, p. 19.

³⁷ Le bal tango. Observations réalisées à Buenos Aires à la Practica X en 2009 et 2010.

potentiellement les codes du tango *nuevo* (connoté « jeune ») pour celles qui ont dépassé les trente cinq ans. Le risque de faire tapisserie s'y accroît avec l'âge.

Le dispositif interactionnel des danses de couple apparaît comme un univers par excellence d'« hétérosexualisation du désir [qui] institue la production d'oppositions binaires et hiérarchiques entre le « féminin » et le « masculin » entendus comme des attributs exprimant le « mâle » et le « femelle ».³⁸ ». En tant que « *pratiques régulatrices* », ces danses « instaurent et maintiennent une cohérence et une continuité entre le sexe, le genre, la pratique sexuelle et le désir.³⁹ » Associant un mode participatif et spectaculaire, elles rendent non seulement intelligible mais également séduisante la normativité hétérosexuelle. Cette régulation binaire des rapports de désir entre les sexes tolère quelques entorses. Celle des femmes dansant avec d'autres femmes est acceptée car elle tire sa garantie morale d'une justification fondée sur le déséquilibre entre les sexes, courante dans les territoires du bal. Raison pour laquelle le corps à corps des femmes est exonéré d'une présomption d'homosexualité, ce qui n'est pas le cas pour celui des hommes, qui n'est autorisé à se produire que dans des circonstances exceptionnelles⁴⁰ ou dans les limbes d'un passé reconstruit (« le tango se dansait entre hommes »).

Bien qu'elle soit soumise de multiples formes d'exaltation et d'esthétisation, l'hétérosexualité de cet agencement est une évidence qui est rarement questionnée. Pour les praticiens des danses de couple, l'interroger semble aussi saugrenu que la présomption d'homosexualité en danse peut paraître « normale ». La notion de danse hétérosexuelle ne relève ni d'un usage vernaculaire, ni d'un usage savant⁴¹. Le terme même suscite l'étonnement, voire la méfiance. Il s'agit d'un impensé en danse, comme dans l'ensemble des sciences sociales⁴².

Sur scène ou dans le bal, en surlignant la construction social du féminin et du masculin, la pratique de la danse se caractérise par l'avènement ritualisé d'un contexte performatif, qui contribue à accréditer l'une des acceptions nietzschéenne du genre proposée par Judith Butler, selon laquelle il relève d'abord d'un faire⁴³. A travers des processus de déconstruction qui visent à s'autonomiser de la polarisation d'attributs sexués, ou au contraire, avec des mises en scène du désir qui rejoignent les conceptions dominantes de l'hétérosexualité et qui stabilisent le marquage des sexes, les pratiques de danses se soustraient rarement à la problématique des rapports sociaux du masculin et du féminin. Qu'il s'agisse des différents secteurs amateurs et professionnels de la pratique, ou du « propos » des chorégraphies, les rapports de domination entre les sexes s'y trouvent également mobilisés. Parce qu'elle mobilise le corps et certains sens comme le toucher, relevant communément d'un effacement rituel dans les contextes ordinaires de la vie en société, parce qu'elle pose historiquement un débat en termes de valeurs morales, et enfin parce l'orientation sexuelle constitue parfois la matière même de certaines de ses formes, le monde des danses questionne la notion d'ordre social. Ni marginale, ni superficielle, la thématique du genre se déploie ainsi avec force dans le champ de la danse. Prendre cette omniprésence en compte constitue une manière d'en saisir les dimensions agissantes.

³⁸ Butler J., *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, Editions La Découverte, 2005, p. 85.

³⁹ *Op. cit.*, p. 84.

⁴⁰ Il ne viendrait à personne l'idée de se représenter le bal comme étant une communauté composée d'un seul sexe : point de bals de femmes ou de bals d'hommes, à l'exception d'événements exceptionnels, comme durant la Grande Guerre, durant laquelle une photographie prise en 1915 nous montre une communauté de soldats masculins enlacés, dansant dans la cour d'une ferme, sous le regards d'autres soldats. *Dans la cour d'une ferme, une fête entre hommes*. Photo de Henri Tessier. Rousier C. (dir.), *Scènes de bal, bals en scène*, Paris, Editions du CND, 2010, p. 67.

⁴¹ Apprill C., « L'hétérosexualité et les danses de couple », in Deschamps C., Gaissad L., Taraud C. (dir.), *Hétéros. Discours, lieux, pratiques*, Paris, EPEL Editions, 2009, p. 97-108.

⁴² Deschamps C., Gaissad L., Taraud C. (dir.), *Hétéros. Discours, lieux, pratiques*, Paris, EPEL Editions, 2009.

⁴³ « Ainsi, le genre est toujours un faire, mais non le fait d'un sujet qui précéderait le faire. » Butler, *op. cit.*, p. 96.

Bibliographie

Apprill C., Djakouane A., Nicolas-Daniel M., *Enseigner les danses non réglementées en France. Le cas des danses du monde et des danses traditionnelles*, Paris, L'Harmattan, sous presse, 2012.

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

Apprill C., « Des nuits à danser : passion ou décentrement ? », in Joyal F. (dir.), *Tango sans frontières*, Québec, PUQ, 2010, p. 81-113.

Badiou A., « La danse comme métaphore de la pensée », *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Editions du Seuil, 1998, p. 91-110.

Baudelaire C., *Petits poèmes en prose. La Fanfarlo*, Genève, A. Skira, 1943 [1847].

Banes S., *Terpichore en baskets. Post-moderne dance*, Paris, Chiron, 2002.

Bereni L. (et al.), 2011, *Introduction aux Gender Studies. Manuel des études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck.

Boisseau R., *Panorama de la danse contemporaine. 90 chorégraphes*, Paris, Textuel, 2006.

Bozon M., *Sociologie de la sexualité*, Paris, Armand Colin, 2005.

Bozon M., Heran F., *La formation du couple*, Paris, La Découverte, 2006.

Butler J., *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, Editions La Découverte, 2005.

Deschamps C., Gaissad L., Taraud C. (dir.), *Hétéros. Discours, lieux, pratiques*, Paris, EPEL Editions, 2009.

Donnat O., *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*, Paris, La Découverte, 2009.

Fourmaux F., *Belles de Paris. Une ethnologie du music-hall*, Paris Editions du comité des travaux historiques et scientifiques, 2009.

Gerbod, P., « Un espace de sociabilité : le bal en France au XX^e siècle », *Ethnologie française*, 4, 1989, p. 362-370.

Kahane M., *Le foyer de la danse*, Paris, Editions de la réunion des musées nationaux, 1988.

Kaufmann J.-C., *Corps de femmes, regards d'homme. Sociologie des seins nus*, Paris, Editions Nathan, 1998.

Klein G., « La construction du féminin et du masculin dans la danse des modernes », in *Histoires de corps*, Paris, Cité de la Musique, 1988, p. 185-194.

Lacan J., *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001.

Loupe L., *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997.

Mallarmé S., *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Editions Gallimard, 1976 [1897].

Polhemus T., “Dance, Gender and Culture”. *Dance, Gender and Culture*, Londres, Macmillan Press, 1993, p. 3-15.

Rannou J., Roharik I., *Les danseurs, un métier d’engagement*, Paris, Département des études et de la prospective, 2006.

Rousier C. (dir.), *Scènes de bal, bals en scène*, Paris, Editions du CND, 2010.

Sibony D., *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, 1995.

Sibony D., *Evènements*, Tome 1 à 3, Paris, Seuil, 1995.

Sorignet P. E., *Danser. Enquête dans les coulisses d’une vocation*, Paris, La Découverte, 2010.

Thomas H. (dir.), *Dance, Gender and Culture*, Londres, Macmillan Press, 1993.

Christophe Apprill – Sociologue, Centre Norbert Elias (EHESS-CNRS), Marseille, France.