



**HAL**  
open science

# One step beyond : la danse ne circule pas comme la musique

Christophe Apprill

► **To cite this version:**

Christophe Apprill. One step beyond : la danse ne circule pas comme la musique. Géographie et cultures, 2016, Géographie de la danse, 96, p. 131-150. 10.4000/gc.4236 . hal-04006419

**HAL Id: hal-04006419**

**<https://hal.science/hal-04006419>**

Submitted on 27 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.

***One step beyond*<sup>1</sup>: la danse ne circule pas comme la musique**  
**Christophe APPRILL**

« La danse se pratique pour et avec le même corps avec lequel nous bâtissons notre quotidien. Le corps est mobile. Je peux donc emporter ma danse avec moi, marcher dix kilomètres et danser à nouveau. La danse nomade n'a besoin que du corps du danseur. Et parfois, peut-être, d'un musicien. » Entretien avec Susan Buirge, par Nicole-Lise Bernheim, 1998, « La danse, nomade, n'a besoin que du corps du danseur », *Nouvelles de Danse*, n°34-35, Bruxelles, Editions Contredanse, pp. 138-143.

De manière de vivre et de concevoir l'existence, la notion de nomadisme s'est étendue au monde des objets et des pratiques. Elle qualifie autant des biens matériels que des biens immatériels. La circulation est ainsi devenue une catégorie générique, accréditant l'idée qu'une incoercible fluidité affecterait également tous les objets culturels. Qualifier un objet « du monde » permet de désigner ce tourbillon : même si on ne comprend pas toujours comment ça circule, l'important est de signifier que *ça circule*. N'échappant pas à cette catégorisation, les musiques et les danses sont souvent « naturellement » associées : il semble acquis que leur circulation relève *a priori* de processus et de régimes identiques. Bien immatériel par excellence, jouissant d'une grande variété de supports matériels qui bénéficient des progrès constants des technologies de l'impression, de l'enregistrement et de la lecture, la musique est depuis longtemps concernée par le phénomène de la circulation. En danse, la problématique des circulations est également ancienne, abordée par les chercheurs du point de vue de l'échange des répertoires (Guilcher, 1963 ; Charles-Dominique, 1994), de l'exotisme (Decoret-Ahiha, 2004), et par les maîtres à danser, à travers la production de notices vernaculaires dont les « histoires » insistent sur la diversité des influences et des mélanges. Afin d'ouvrir une discussion autour des conditions de circulation, faisons un pas de côté en partant de leurs propriétés formelles afin d'éclairer leur nomadisme et leurs rapports à l'espace.

Qu'il s'agisse de musique ou de danse, comment s'effectue le passage d'une écoute ou d'un visionnement à une appropriation ? On considère généralement qu'elle se fait par immersion ; on présume également qu'elle se réalise par imitation. Un retour sur la mobilisation sensorielle s'impose, afin de savoir si nous vivons objectivement la réception de ces objets selon les mêmes modalités. Ensuite, nous verrons combien les conditions de transmission apparaissent étroitement liées à la diversité ou non de leur instrumentation. L'accessibilité, qui demeure tributaire de la mobilisation sensorielle, ainsi que les processus de médiatisation sont deux critères qui nous permettront d'objectiver les dimensions agissantes des danses et des musiques, d'en montrer les convergences et les différences en terme de circulation. En nous gardant de vouloir dégager une quelconque singularité de « la danse », nous verrons que certaines propriétés formelles peuvent contribuer à éclairer des divergences en matière de circulation.

---

<sup>1</sup> Titre du premier album du groupe Madness enregistré en 1979. Littéralement : « Un pas au-delà », « un pas de côté. »

## Mobilisation sensorielle

Dans les mondes de la musique, trois postures<sup>2</sup> distinctes sont identifiables : les praticiens, les auditeurs et les spectateurs. Parmi les praticiens, qu'ils soient amateurs ou professionnels, l'ouïe est prioritairement mobilisée. La vue peut également l'être, mais la mobilisation de ce sens n'est pas une condition absolument nécessaire à la posture du musicien praticien.

Parmi les auditeurs, deux types de contextes se distinguent. Dans la sphère privée, l'écoute peut se dérouler les yeux fermés, allongé sur un divan par exemple. Cette écoute concentrée peut également se réaliser depuis le début des années 1980 dans la sphère publique grâce aux baladeurs. Ce type d'écoute existait antérieurement à ces progrès techniques, en situation de concert par exemple, tout auditeur ayant le droit de clore les paupières. Mais l'avènement des arts de masse, produits et diffusés par des technologies de masse, a bouleversé les conditions d'accès aux œuvres musicales : la production y est régie par le mode de diffusion, les conditions de diffusion génèrent une accessibilité aisée, l'œuvre est douée d'ubiquité et elle est immédiatement accessible (Cometti, 2008).

Parmi les spectateurs de concert, à la mobilisation de l'ouïe s'ajoute celle de la vue : voir un musicien en chair et en os, surtout lorsqu'il s'agit d'une vedette au rayonnement international, participe des attentes ordinaires d'un spectateur. Mais la posture du spectateur peut également se déployer dans la sphère privée, devant une télévision, transmettant en direct ou en différé un concert, où devant une vidéo. Dans ce cas également, l'ouïe est complétée par la vue.

La combinaison de ces postures nous est familière. Fredonner, chantonner, battre la mesure de l'index, du gros orteil ou par des moulinets de bras, comme le fait Nanni Moretti, dans un bar face à un écran de télévision (*Aprile*, 1998), voici quelques manières d'être en relation « active » avec la musique en situation d'écoute. Mais parmi cette grande variété de postures qui se déclinent selon une multitude de situations, du fait des progrès des technologies permettant de diffuser de la musique, l'écoute de l'auditeur peut aussi se réaliser ordinairement en mobilisant un seul sens. Cette évidente particularité constitue une singularité pour ce qui est des conditions d'accessibilité à l'univers de la musique. Accessibles au plus grand nombre, ces modalités, quelle que soit la complexité de l'œuvre et/ou son classement dans une hiérarchie, ne sont pas envisageables selon les mêmes conditions en danse.

En danse, nous identifions deux postures principales : les praticiens et les spectateurs. Parmi les praticiens se distinguent, comme chez les musiciens, les amateurs et les professionnels. Dans les deux cas, du fait de l'engagement du corps, les sens mobilisés sont l'ouïe, la vue, le toucher et la proprioception (et aussi, dans certains dispositifs, l'odorat). Parmi les spectateurs, qu'il s'agisse de la sphère privée (chez soi devant un écran) ou de la sphère publique (dans un théâtre ou dans la rue), l'ouïe et la vue sont mobilisés.

Si l'on retient comme critère principal les sens mobilisés dans chacune de ces postures, quelles similitudes et quelles divergences se dégagent ? Les postures du spectateur en musique et en danse (en contextes publics ou privés) sont similaires puisque l'ouïe et la vue y sont mobilisées dans les deux cas. C'est entre l'auditeur et le praticien de danse que l'on observe les plus grandes divergences en termes de sens mobilisés : une posture équivalente à celle de l'auditeur – fondée sur l'écoute - n'existe pas en danse à ce niveau, et pas davantage ultérieurement. Pine et Gilmore (1999) distinguent le concept d'absorption (l'expérience occupe l'attention) du concept d'immersion (l'expérience nécessite de prendre part

<sup>2</sup> Ce terme est utilisé dans une acception médiane entre celle de position du corps et celle d'attitude morale (Saint-Amand, Vrydaghs, 2011) ; il s'agit de ce qui, dans une situation donnée, est capable d'être activé sensiblement chez la personne.

physiquement ou virtuellement). L'écoute relève davantage d'une expérience d'absorption, et danser d'une immersion. S'« il reste à penser ce qu'écouter veut dire » (Szendy, 2001 : 27), il apparaît que la relation d'écoute spécifique à la réception de la musique ne trouve pas d'équivalent en danse chez les amateurs comme chez les praticiens<sup>3</sup>. Plus largement, bien des aspects relevant d'une histoire de l'écoute ne trouvent pas de traduction dans le champ de la danse. Serait-il possible par exemple d'identifier une histoire juridique de la danse comme il en est question en musique ? Une relation au silence ? Une part importante, voire centrale, d'investissement en privé (Szendy, 2001 : 20) ? Etre spectateur<sup>4</sup> désigne un faisceau de postures face à une multiplicité d'objets et de situations. Etre auditeur<sup>5</sup> désigne un faisceau de postures face à quelques objets spécifiques. Bien que l'on ne puisse réduire la posture face à la musique à la qualité d'auditeur, pas plus qu'on ne peut privilégier la seule qualité de spectateur face à la danse, il n'en demeure pas moins que cette différence sémantique – qui renvoie à des expériences sensibles distinctes – signifie l'importance que nous attachons aux sens dans notre relation aux objets : la différence de mobilisation sensorielle, qui est au fondement de notre *relation sensible*, rappelle qu'on ne peut entièrement assimiler musique et danse. Dans l'une et l'autre posture, le pacte de réception et l'usage culturel qui est fait de la musique et de la danse, ne mobilisent pas des problématiques identiques. Les postures de l'auditeur comme celle du spectateur sont évidemment mouvantes, mais les possibilités de mutations et de recompositions demeurent dissemblables, du fait d'une mobilisation sensorielle, qui à la base, s'avère distincte. Elles relèvent de régimes d'engagement distincts qui préfigurent des différences en matière d'accessibilité, d'appropriation et de circulation.

Ainsi posés en termes de mobilisation sensorielle, ces écarts se conjuguent aux progrès technologiques déterminants dans l'émergence des nouvelles catégories de médiaculture (Maigret, Macé, 2005) et d'arts de masse (Cometti, 2008) où musiques et danses s'inscrivent de façon différenciée. Traditionnellement rangés dans « l'hyperculture globalisante » se déployant au sein d'un écosystème symbolique (Tardif, 2008 : 220), les images, les textes et les musiques relèvent pleinement du concept d'espace mobile, soit d'un régime où la notion de flux participe d'abord des propriétés formelles et historiques des objets<sup>6</sup>. Cette hyper médiatisation de la musique peut engendrer une perte de « repères spatiaux et culturels » (Crozat, 2008 : 21) qui tend à dissoudre une partie de l'expérience musicale : nous rejoignons alors l'une des conditions de notre modernité où faire l'expérience devient parfois irréalisable (Agamben, 2002 : 23). Selon Dominique Crozat qui emprunte le concept à Baudrillard<sup>7</sup>, la musique participe de la construction d'espaces hyper réels : « à travers la scène, elle bouscule les échelles et relie global et local ; elle participe de l'obsession identitaire ; elle permet de construire des univers sécurisés, dans un monde marchandisé. » (Crozat, 2011 : 16). Certaines pratiques de danses du monde sont traversées par des problématiques identitaires et par le lien entre global et local. Mais d'autres comme la danse contemporaine ne sont pas concernées par cette « obsession identitaire ». D'une manière générale, les danses ne relèvent pas d'espace mobile car leurs propriétés sont peu tributaires de flux. Et si elles le sont parfois, l'intensité n'a pas d'équivalent avec ce qui se joue pour les musiques. Dans le développement

<sup>3</sup> « ... la lecture de Peter Szendy me fait imaginer l'indication *ascoltando* : « en écoutant ». Elle prescrirait de jouer en écoutant : en écoutant quoi ? Mais quoi d'autre que la musique qu'il s'agit de jouer ? Il est aussitôt évident que cette indication ne pourrait avoir aucune spécificité, puisque aucun instrumentiste ne joue autrement qu'en écoutant. » J. L. Nancy, in Szendy, 2001 : 7. Notons que le danseur danse sans établir systématiquement de relation circulaire de ce type.

<sup>4</sup> « Celui, celle qui est témoin d'une chose, quelle qu'elle soit, qui la voit des yeux du corps ou de ceux de l'esprit. » (*Littre*, Gallimard-Hachette, 1964, p. 416).

<sup>5</sup> « Celui qui écoute » (*Littre*, Gallimard-Hachette, 1964, p. 714.)

<sup>6</sup> « La notion d'espace mobile insiste sur l'idée d'un mouvement premier et renvoie à la méthode systémique qui demande d'observer d'abord les flux pour ensuite caractériser les éléments. » (Retailé, 2013 : 578)

<sup>7</sup> 1995, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée.

de la danse moderne puis contemporaine, la notion d'espace a exercé un rôle majeur dans la théorisation du mouvement (Laban, 1994). Il ne s'agit pas d'un espace global comme cela est le cas pour les musiques, mais d'un espace matérialisé par d'autres corps ou par leur absence, et par une relation forte aux matières et aux revêtements (murs, sols), aux éléments du paysage à la fois géographique et psychique (Oury, 1989). L'échelle interprétative du monde extérieur provient des mouvements du corps du danseur dans l'espace : « Dans le mouvement dansé, le sens devient action. Et c'est dans le mouvement que « l'esprit et le corps ne font qu'un » (Gil, 2000 : 65). C'est au geste que l'appréhension de l'espace est liée<sup>8</sup>. Aux antipodes de l'hyper réalité, le réel se déploie à l'échelle de l'expérience du corps qui est au cœur de l'acte de danser.

Dans les faits, aucune des propriétés relevées pour la musique ne s'observe identiquement en danse. Il est difficile de parler à propos des danses de médiaculture, de même qu'il est impropre de les faire entrer parmi les arts de masse et l'« hyperculture globalisante ». Qu'il s'agisse de production, de diffusion et de médiatisation, l'intégration dans l'économie y est sans commune mesure ; et la problématique de l'espace, telle qu'analysée en musique, ne peut être transposée en l'état en danse.

## Médiatisation

### *Les formes traditionnelles de médiatisation : mimétisme et notation*

Les circulations des répertoires par mimétisme constituent une donnée permanente des pratiques musicales d'hier et d'aujourd'hui<sup>9</sup>. Vivace également en danse, le mode mimétique ne constitue pas un critère distinctif en terme de circulation, contrairement à l'usage de la transcription, dont Szendy rappelle à juste titre qu'elle constitue une notion incontournable dès lors qu'on s'intéresse à la musique. La large diffusion de ce processus de rationalisation est à la fois l'une de ses spécificités et une condition qui rend possible sa diffusion. Rien de tel en danse où les systèmes d'écriture (Benesh et Laban principalement) sont peu répandus, limités à des usages de conservation et de patrimonialisation, et qui bien qu'ils fassent l'objet d'un soutien spécifique de la part des pouvoirs publics, ne débordent que rarement des milieux professionnels. Contrairement à l'histoire de la musique, l'histoire sociale des danses est caractérisée par une faiblesse de la notation. De surcroît, de Feuillet à Laban, les procédés de transcription se caractérisent par leur instabilité (Hecquet, Prokhoris, 2007 : 26).

La transmission en danse repose essentiellement sur des processus empiriques, redevables parfois fort peu à l'enseignement (Guilcher, 1963). En France, le cas de la diffusion contemporaine du tango dit « argentin » est à ce titre exemplaire. Elle s'est réalisée de façon subspontanée, produisant au fur et à mesure, à la manière d'un chemin de fer en construction, ses propres structures, leur mise en réseaux, des polémiques autour des questions de styles et une rhétorique associant culte de l'authenticité et constructions mythologiques (Apprill, 1998). Bien d'autres exemples attestent que les modes de diffusion ne recourent à aucune formalisation et rationalisation préalables. Si en musique, « Tout droit d'écoute à la fois ouvre et ferme, c'est-à-dire règle des possibilités de repiquage (comme on

<sup>8</sup> « Nous aimons danser dans les lieux usés par les années, les lieux oubliés, abandonnés, visités de temps en temps, en destruction, en réhabilitation, en pleine activité. (...) Danser dans la rue, c'est un élan politique – lever des interdits – et c'est aussi proposer une torsion, un décalage, un pas de côté qui permet d'appréhender l'espace et le temps par le geste. Nous introduisons une forme de marginalité, une insouciance empreinte de naïveté enfantine. L'incongru, le fragile et l'éphémère l'emportent sur le structuré, l'établi, le convoqué, le "pré-maché", le "pré-consommé"... » Le Batard, Bigot, 2014 : 66-67.

<sup>9</sup> En étudiant le « réseau de promoteurs de la musique afro » dans l'Etat de Veracruz (Mexique), Kali Argyriadis note comment l'un des frères Mendez relate son apprentissage du répertoire grâce aux marins cubains du port de Vera Cruz qui se retrouvaient à chanter et à jouer de la musique dans la cour de son père (Argyriadis, 2012 : 143-144).

dirait dans le lexique de la phonographie moderne) » (Szendy, 2001 : 26), il n'en va pas de même en danse. Trois siècles après le fait d'arme de Mozart<sup>10</sup>, on s'imagine mal un danseur-chorégraphe noter une chorégraphie à main levée pour se l'approprier. S'il est possible de nouer une familiarité avec un univers chorégraphique comme on peut le faire avec un genre musical – le visionnement valant ici pour l'écoute –, la comparaison s'arrête là. L'appropriation d'une danse exige, pourrait-on dire, d'un point de vue culturel (du fait de la faible diffusion des outils de transcription), un engagement corporel, qui devient de ce fait à la fois le commencement et la fin, en l'absence de familiarité avec des systèmes de transcription qui permettraient une conceptualisation/mémorisation du mouvement sans bouger. Les possibilités de repiquage en danse sont donc beaucoup plus réduites qu'en musique. Si le critère du mimétisme ne départage pas musique et danse, celui de la familiarité avec des processus de rationalisation en revanche joue ce rôle clivant, que l'on observe également avec la notion d'œuvre.

### ***L'interprétation***

En danse, certains plaident pour le « désœuvrement », arguant que les expérimentations contemporaines conduisent à ne pas clore l'œuvre et à entretenir son caractère mouvant (Pouillaude, 2009 ; Frimat, 2011). Cette approche se tient lorsqu'on se positionne avec les outils du critique de danse où même de l'artiste, mais elle devient moins convaincante du point de vue du spectateur, confronté à des dispositifs dont l'institutionnalisation – y compris dans ses déconstructions les plus évidentes – le place en situation d'apprécier des œuvres.

La construction de cette singularité interprétative s'insère dans un débat plus large sur les propriétés de la danse. Ainsi, François Frimat écrit-il qu'« Il y a désœuvrement au sens où rien de matériel n'est capitalisable en danse. La vidéo, possiblement invoquée comme relais du moment chorégraphique, n'est en fait qu'une trace, un écho ontologiquement faible de ce qui fut. Cet aspect se renforce avec l'impossibilité pour une chorégraphie de subsister à elle-même dans le temps par delà ses protagonistes initiaux. » (Frimat, 2011 : 21). Ces critères ne qualifient pas une quelconque singularité dans la mesure où ils peuvent être appliqués presque selon les mêmes termes pour la musique : celle-ci disparaît également aussitôt qu'elle est produite ; la partition qui en subsiste exige interprétation, réinterprétation, adaptation<sup>11</sup>, voire arrangement car contrairement à une idée reçue, l'écriture d'une musique ou d'une danse ne fige pas, et nécessite une démarche d'interprétation, tant des acteurs que des récepteurs (Hecquet, Prokhoris, 2007 : 189). Ces modalités dépendent étroitement de l'humeur de l'interprète, et plus largement des contextes et conditions de production. En musique aussi, les interprètes vieillissent et les œuvres s'inscrivent dans une temporalité qui caractérise l'ensemble des arts dits « vivants ». Chère aux danseurs, la notion « d'état de corps » vaut aussi bien en musique, en mime, en cirque ou en chant. Cependant, du fait des limitations dans les conditions de reproduction, la danse laisse des traces plus évanescences, qui sont d'abord redevables de ses propriétés formelles, à savoir l'immanence de la danse au corps et la multiplicité des sens mobilisés, qui diffèrent du recours possible à un seul sens en musique. De cette faible inscription matérielle découle l'absence d'ubiquité que l'on constate pour la musique. Les registres subjectifs et discursifs organisés autour de cet antagonisme structurant travaillent à renforcer la différenciation des dimensions agissantes entre danse et musique, à travers la question de l'écoute et celle du statut du corps.

<sup>10</sup> Mozart-père, dans une lettre (4 avril 1770) à sa femme raconte comment Mozart-fils « a écrit de tête » le célèbre *Miserere* de Rome (composé par Allegri), « dont les droits d'exécution et de diffusion étaient strictement réservés à la chapelle Sixtine » (Szendy, 2001 : 26).

<sup>11</sup> Ou recreation comme l'argumentent Simon Hecquet et Sabine Prokhoris (2007).

En musique, Szendy estime que la grande diversité des contextes et des conditions d'écoute, ainsi que les mutations contemporaines dont elle est l'objet, entraînent un processus de décollement entre les propriétés internes d'une œuvre et les conditions de réception démultipliées par la prolifération des instruments : « le disque, l'échantillonneur, l'indexation numérique du son en général » (Szendy, 2001 : 27). Par clôture, il désigne la fin d'un régime où l'œuvre s'imposait d'elle-même ; depuis le début de la *phonogrammatization*<sup>12</sup> de la musique, la *physicalité*<sup>13</sup> s'est de fait effacée pour devenir de nos jours une occasion particulière, propre au contexte des concerts *live*.

Frimat et Szendy décrivent un phénomène dont les ressorts se situent en deux endroits distincts. En danse, les causes du désœuvrement sont localisées au niveau du travail créateur de l'artiste et des conditions de présentation des œuvres. Tandis qu'en musique, la plasticité grandissante de l'écoute se négocie au niveau des auditeurs. Cette divergence trouve un écho dans les perspectives potentielles de professionnalisation qui gravitent autour de la question de l'interprétation. Les possibilités de devenir arrangeur (Szendy, 2001 : 23), métier dont les contours sont définis en musique par une certification<sup>14</sup>, et dont Szendy a souligné les nombreuses controverses juridiques, n'existe pas en danse. Ces divergences se déploient également à l'interface des instrumentations et de leurs modalités d'usage.

### ***La médiatisation numérique à l'épreuve de la danse***

La liberté gagnée dans le domaine de la musique grâce aux progrès des technologies numériques n'a pas d'équivalent en danse, non pas tant en raison de la spécificité des supports numériques – qui joue également un rôle dans leur diffusion – qu'à cause des conditions sensorielles de perception, qui ne sont pas identiques. Pour l'auditeur, l'accès aux œuvres musicales est facilité à la fois par les progrès de la diffusion et par la simplicité des moyens mis en œuvre pour y accéder. L'écoute peut se réaliser dans des conditions extraordinairement variées, tant du point de vue des postures corporelles que des contextes sociaux et des lieux : en courant, en skiant, en volant, en roulant, ou au contraire immobile ; seul ou à plusieurs ; elle bénéficie d'une multitude d'appareils qui lui sont entièrement dédiés.

En danse, il faut se tourner du côté de la construction des images pour trouver une circulation qui n'a rien de comparable, ni dans les sens mobilisés, ni dans les conséquences et la grandeur des transferts autorisés. Avec le cinéma parlant, après que le chant eut été à l'honneur (1928, *Le chanteur de jazz*), la comédie américaine s'est emparée de la danse, initiant ici et là les premiers transferts, à mesure que l'hégémonie culturelle américaine s'imposait dans le monde. Diffusées à la télévision, les comédies musicales infléchissent par exemple la trajectoire de William Forsythe, lui faisant découvrir la danse de Fred Astaire et le

<sup>12</sup> Néologisme de Szendy (2001 : 26).

<sup>13</sup> Le terme de corporéité appelle la notion d'incarnation (Andrieu, 2006 : 253-254) et renvoie plus largement à celle du corps socialisé, résultant d'une construction sociale (Detrez, 2002), nécessitant l'usage des notions d'*habitus* et d'incorporation. Je lui préfère le terme de *physicalité*, qui désigne non pas l'illusoire pureté d'un état de corps originel, mais une représentation du corps en tant que matière qui ne nécessite pas la mobilisation d'un appareillage conceptuel et analytique. *Physicalité* autorise de nous croire ignorant de ce qu'est le corps, comme le pose Stéphane Breton (2006 : 13) mais de considérer qu'il est pourtant bien là, dans l'ontologie de l'acte, de l'œuvre et du moment de danse.

<sup>14</sup> « Les métiers de la création musicale relèvent historiquement des domaines de la composition, de l'arrangement et de l'orchestration. (...) L'arrangeur, l'orchestrateur transforment une œuvre musicale préexistante. L'orchestrateur transpose une composition vers d'autres nomenclatures instrumentales, vocales et d'autres dispositifs, l'arrangeur la retravaille pour une application particulière, éventuellement dans sa forme. Un arrangeur est le plus souvent également orchestrateur. Ces deux fonctions peuvent toutefois être différenciées. » Extrait du « Résumé du référentiel d'emploi ou éléments de compétence acquis » de la certification correspondant au « Diplôme national supérieur professionnel de musicien, spécialité métiers de la création musicale », in le Répertoire National Des Certifications Professionnelles (RNCP), <http://www.cncp.gouv.fr/grand-public/visualisationFiche?format=fr&fiche=9045> ; consulté le 1<sup>er</sup> juin 2011.

rock'n roll. Plus récemment, le clip vidéo a eu un impact considérable sur les circulations des danses. En autorisant un accès simultané à la musique et à la danse, et en s'appuyant sur une trame narrative que cette dernière peut servir, le clip a marqué une génération en Europe. La circulation du swing de Michael Jackson et la diffusion de la danse hip hop en France à partir de l'émission télévisuelle de Sydney (H.i.p H.o.p sur TF1 de 1984) ont permis des cas magnifiques de repiquage, mais, à l'exception de ces quelques exemples particuliers étroitement liés à l'audience et à la popularité d'une vedette et au succès spontané d'une émission télévisuelle, les supports analogiques et numériques ne peuvent être tenus responsables d'une modification en profondeur des modes de circulation et d'enracinement des danses, comme cela est le cas pour la musique.

L'invention du clip, dont les effets sont relayés par des sites web d'hébergement de vidéos, a eu pour conséquence un changement d'échelle en termes de réappropriation. Mais depuis les années 1980, nous constatons peu d'innovations dans le domaine des instrumentations de la danse<sup>15</sup>. Reposant sur le socle de progrès antérieurs qui avaient ouvert des habitudes et des façons de faire, l'extension des possibilités d'écoute permise par le numérique ne produit pas d'effet comparable en danse, ou dans des quantités infimes, car l'instrumentation y demeure peu répandue. Notons que les différentes possibilités de médiatisation de la danse privilégient en premier lieu une posture spectatorielle en contexte public ou privé, nécessitant une mobilisation de la vue et de l'ouïe. Nous sommes dans une configuration distincte de celle de l'écoute. Non seulement, les possibilités de repiquage se réalisent dans des contextes infiniment plus réduits qu'en musique du fait du nombre bien inférieur de moyens de médiatisation de la danse, mais lorsqu'ils se produisent, ils prennent bien davantage de temps et se font autrement qu'en mobilisant la seule écoute.

La faiblesse de l'instrumentation en danse décerne à la physicalité une place majeure. Les cultures de danse échappent en partie aux analyses en termes de tradition orale et/ou écrite et ressortent davantage d'une transmission de corps à corps (Faure, 2000) qui exacerbe les différences de techniques du corps. Qu'il s'agisse des contextes de représentation, des moments de bals ou des adaptations à l'écran, les régimes d'accès à la danse sont indissociables d'un recours au corps. En premier et en dernier lieu, c'est par lui que se réalise la danse : elle est à la fois ancrée dans le corps et éphémère, c'est à dire frappée d'une volatilité car éloignée de processus de médiatisation simplement accessibles. Les processus de circulation en sont altérés au regard de ceux qui caractérisent la musique. Hormis les confrontations corporelles directes entre les acteurs, seules les images télévisuelles, cinématographiques et les clips constituent des occasions de renouer de façon différée avec cette physicalité.

Les durées de vie limitées de la lambada et de la techtonik rappellent qu'une force de frappe médiatique promouvant une culture dansée « hors-sol » ne suffit aucunement à assurer leur pérennisation. Comme l'a constaté Jean-Michel Guilcher à propos des danses de Basse-Bretagne, « Le cours suivi par les transformations n'est pas le même selon qu'il s'agit d'une danse empruntée à une autre culture, et dont le milieu qui l'adopte n'avait jusque-là aucune expérience, ou d'une danse familière, engagée sur le tard dans un processus de rajeunissement. Dans le second cas, il diffère encore selon qu'il y a rupture brutale par quelques-uns, ou remodelage par tous de l'habitude précédemment partagée. » (Guilcher, 1963 : XXI). Expérience et habitude s'inscrivent dans une temporalité longue et non dans une immédiateté. Guilcher a souligné l'importance de la stabilité des répertoires pour la communauté des danseurs : indispensable pour que la danse soit un plaisir accessible à toutes les générations, elle est à la fois une condition et une conséquence de la danse entendue comme activité sociale (Guilcher, 1963 : 50-51). Il faut donc considérer cette dimension collective des pratiques de danse comme un facteur d'inertie entravant les circulations.

---

<sup>15</sup> Le développement d'un portail comme celui de Numéridanse.fr demeure une initiative isolée.



## De la médiation à l'engagement

En va-t-il du goût pour la danse comme du goût pour la musique ? L'association fréquente des deux tend à recouvrir l'expérience ordinaire des praticiens de danse de références qui ont été construites pour les amateurs de musique. Nous venons de voir que la notion d'écoute, centrale dans la réception de la musique, ne peut être transposée en danse, car au-delà de l'ouïe, d'autres sens et parties du corps sont impliqués. Mais les divergences dans les modalités d'appropriation ne sont pas seulement liées au sens mobilisés. Elles dépendent au moins tout autant de l'engagement du corps qui appelle quelques remarques sur le statut donné à celui-ci : peut-on se satisfaire de l'analogie avec la musique, où le corps est engagé dans des régimes d'intensité bien distincts ? Plus que la notion d'attachement et de médiation développée par Hennion (1993) pour analyser le goût musical, ne faudrait-il pas plutôt parler d'engagement en danse ?

### *Le corps dansant : plus qu'une médiation, une immédiatité*

Si le corps est partout (Berthelot, 1992), il semble cependant engagé un peu plus qu'ailleurs en danse. « Tout de suite », note Jean Luc Nancy, « le corps est là, c'est là que ça se passe, c'est-à-dire que l'on est, si je peux dire, simultanément dans l'ordre d'un médium, d'une médiation, et dans celui d'une... "immédiatité", pour essayer de ne pas dire "immédiateté". » (Monnier, Nancy, 2007 : 34). La nature de cette médiation, pour évidente soi-elle à nommer et à distinguer, constitue un point d'achoppement dans la construction de l'objet danse, car le corps ne peut être réduit à la seule fonction de médiateur : par le degré d'engagement corporel que suppose l'activité dansée, le sujet est impliqué globalement, et la notion de médiation s'avère insuffisante. Du fait de cette propriété fondamentale, toute comparaison avec le goût pour la musique devient hasardeuse.

### *L'implication du corps*

Quel que soit le genre chorégraphique et son contexte d'effectuation, il convient d'insister sur la dimension corporelle participative. Celle-ci est fondée sur l'engagement simultané d'une pluralité de sens, qui tout en constituant l'une des propriétés<sup>16</sup> à la fois formelle et historique de l'acte dansé, participe aussi de son insaisissabilité, comme en rendent compte des approches renouvelées<sup>17</sup>. A l'exception de deux dispositifs, celui du solo relevant d'un travail chorégraphique et celui de la « petite danse » dans l'intimité du foyer domestique, on est rarement seul dans la danse. Mais que ce soit dans la solitude ou dans des contextes collectifs et participatifs, les moments dansés se distinguent nettement des pratiques musicales.

A propos du solo en danse, Jean Luc Nancy identifie une « pureté (...) qui n'existe nulle part ailleurs », une « radicalité » qui le différencie du solo en musique : « Un danseur en solo est sans doute le seul artiste qui rassemble entièrement sur lui le moyen, la forme, la fin, l'instrument » (Monnier, Nancy, 2007 : 86). En effet, la différence démarquant le soliste en

<sup>16</sup> Cette propriété est mentionnée dans les travaux contemporains portant sur l'expérience de la danse. Dans la sphère professionnelle de ceux qui font de la danse un métier, elle se décline selon plusieurs versants tels que les ressentis (la « jubilation d'éprouver son corps »), l'incorporation avec l'inscription de la vocation du métier de danseur dans le corps (Sorignet, 2010 : 20), le corps considérés comme outil (« outil de travail », « outil de l'engagement de soi ») et comme « moyen d'expression essentiel » (Rannou, Roharik, 2006 : 129-133). La pluralité de ces phénomènes est aussi condensée dans la notion d'*état de corps* - chère aux critiques de danse et aux exégètes des courants contemporains de la création en danse (Frimat, 2011) -, que Laurence Louppe (1997) a analysé, montrant son enracinement dans une pluralité de techniques somatiques.

<sup>17</sup> Voir les travaux en philosophie de Bernard Andrieu (2010), de Julia Beauquel et de Roger Pouivet (2010), en sociologie de Dominique Memmi, Dominique Guillo et Olivier Martin (2009).

musique et en danse est comprise dans la qualité de l'engagement corporel qui est l'expression même de sa performance. Comme le remarque justement Nancy, la solitude du musicien n'atteint pas cette radicale pureté propre au danseur soliste.

Dans l'intimité du foyer domestique, il existe d'autres moments de danse solitaire. Après avoir raconté comment elle a pris le parti de travailler autour de la matière de ces petites danses qui sont communes « à tout le monde »<sup>18</sup>, Monnier en conclut : « Ce qui est singulier, c'est cette sensation de s'approcher d'états qui s'apparentent à des mini transes. C'est une danse autoréférencée, qui cherche sa référence en elle-même. » (Monnier, Nancy, 2007 : 58). Notons que cette propriété autoréférentielle de la pratique de la danse évince la notion de médiation.

Les danses pratiquées en bal constituent l'antithèse absolue de cet isolement. A l'exception des raves parties et des fêtes techno où certains moments de danse peuvent relèver de l'isolement à plusieurs, - sans que cet isolement ne l'emporte objectivement au sein de dispositifs où se retrouver en nombre demeure une motivation centrale – la majorité des bals valorise une relation avec l'autre qui passe par un contact visuel et tactile, dont la nature n'est aucunement fortuite, passagère, ou transgressive. Bien au contraire, la dimension tactile est une condition de possibilité majeure du dispositif du bal. A l'instar de la danse, le mime, le clown, l'acrobatie et le chant engagent le corps, relèguent le logos au second plan, et font que l'acteur est « soi-même le médium » (Nancy, 2007 : 30). Mais de toutes ces disciplines, la danse est la seule à pouvoir être actualisée dans des contextes festifs ritualisés, fondés sur l'improvisation et sur la mise en commun d'un engagement corporel qui soutient des formes de lien dont les propriétés principales ne relèvent exclusivement ni de la socialité, ni des impératifs d'une esthétisation.

Si la musique peut être une simple écoute, ou « quelque chose à faire (y compris pour ses spectateurs) » (Hennion, 2004 : 18), en danse, le faire est de nature bien différente : il est actif en soi, car il mobilise une énergie, des compétences, une volonté de faire – tellement forte que bien des danseurs doivent apprendre à « laisser-faire » - qui même dans les situations de danse en solitaire, s'inscrivent dans une démarche de synchronisation avec le reste du groupe et avec un ou plusieurs partenaires à l'intérieur de ce groupe, et ce à plusieurs échelles, jusqu'à celle plus resserrée d'une relation avec un seul partenaire comme c'est le cas dans les danses de couple.

Ce faire n'est pas que relationnel ; il est éminemment sensuel, au double sens du terme : une mobilisation des sens et une qualification de la relation en terme d'orientation sexuelle. Les danses de bal mettent en jeu un investissement libidinal qui ne relève pas simplement du fantasme, du rêve ou d'une projection, mais résulte d'une confrontation corporelle, gestuelle et rythmée avec l'autre. Les modalités de cette relation (l'effleurement des mains et des corps, les regards et sourires échangés) ne sont pas seulement intermittentes. Au contraire, elles relèvent de temporalités étirées, le temps d'une ou de plusieurs danses. C'est nécessairement un faire ensemble où le degré d'engagement corporel des acteurs les implique en tant que sujet. Ce faire, à la fois interne et externe, procède de degrés d'intensités qui s'arriment à une multiplicité de sens mobilisés, ce en quoi il ne saurait être comparé à l'expérience de l'écoute musicale, pour la raison simple qu'il comprend également la dimension de cette écoute.

### ***Quel statut donner au corps ?***

Les danses ne se caractérisent pas seulement par l'immanence de la danse au corps, mais par le fait qu'elles ne relèvent pas de l'ordinaire du langage, comme d'autres *pratiques quotidiennes* telles que la lecture, la promenade et la cuisine (De Certeau, 1990). Comme l'a

---

<sup>18</sup> S'adressant à J. L. Nancy, elle lui dit : « Je pense à cette phrase que tu dis souvent : "Tout le monde danse une fois dans sa vie"... » Monnier, 2007, *op. cit.*, p. 56.

analysé le psychanalyste Roger Gentis, l'engagement corporel pose la question du statut du corps et du sujet dans le langage et la pensée<sup>19</sup>, et donc par extension dans l'appréhension rationnelle du mouvement dansé. En s'intéressant aux discours des *nouveaux thérapeutes*, Gentis observe qu'il y a « une assignation du sujet dans le corps : dans un organe, dans une partie du corps ». Comme si chaque organe, ou chaque partie du corps avait son autonomie. D'où un conflit entre le sujet « central » et l'autonomie du corps, « comme si le sujet personnel était celui de l'inhibition, du contrôle, de la résistance – celui qui brime la liberté, l'autonomie des parties ». Gentis considère que le travail de ces thérapeutes génère « toute une idéologie du corps et de la personne (...) dans laquelle ils forcent le sujet » (Gentis, 1980 : 26-27). Traduite par l'assertion « Le corps ne ment pas », cette représentation est répandue chez les praticiens de la danse ; elle fait du corps un sujet autonome qui tiendrait systématiquement et « naturellement » un discours de vérité, distinct de celui du sujet personnel.

Si cette option semble exagérée, celle qui envisage le corps au service de la pensée l'est tout autant. Une voie médiane a été explorée par Danis Bois et ses collègues au sein du Centre d'Etudes et de Recherche Appliquées en Psychopédagogie Perceptive de l'Université de Lisbonne. En partant de l'expérience du sujet qui peut se percevoir percevant, leur approche phénoménologique a pour « projet fondamental de contribuer à réhabiliter le corps sensible, en tant que dimension expérientielle et en tant que sources de connaissances. » (Bois, Austray, 2007 : 6). Pour ce faire ils ont développé le paradigme du Sensible qui « prend corps dans le *mouvement interne*, une animation autonome de l'ensemble des tissus du corps (...) Le mouvement interne est pour nous l'ancrage premier d'une subjectivité corporalisée. (...) Cela a représenté une de nos grandes surprises de nous rendre compte que les contenus de vécus en lien avec le mouvement interne n'étaient pas seulement des perceptions du corps, mais étaient aussi *porteurs de sens* pour le sujet lui-même, porteur d'un nouveau type de connaissance. Dans le paradigme du Sensible, nous avons dénommé ce nouveau type de connaissance : *connaissance immanente* ; immanente parce que celle-ci émerge d'une relation au mouvement interne, principe cinétique animant toute la matière du corps. » (Bois, Austray, 2007 : 7).

Cette approche réexamine à nouveau frais le rapport entre le sujet, le mouvement interne et l'expérience. Dans sa thèse,<sup>20</sup> Bois a répertorié « toute une gamme de rapport au corps qui se déclinent selon le mode de perception, plus ou moins affiné, du sujet percevant : " j'ai un corps ", " je vis mon corps ", " je suis mon corps ", et, enfin, " mon corps m'apprend quelque chose de moi-même." » Prenons dans cette configuration les deux situations extrêmes. Dans la première, écrit Bois, « "J'ai un corps" traduit un rapport d'éloignement envers son corps, considéré comme un *corps objet*. Celui-ci est considéré comme une machine, utilitaire, un simple exécutant soumis à la commande volontaire de la personne. Dans ce cas de figure, le rapport au corps définit en réalité une absence de rapport car le "propriétaire " ne recrute à son égard aucun effort perceptif et ne sollicite envers lui qu'une attention de faible niveau. » Dans les autres rapports, on passe « d'un corps objet au *corps sujet*. » Quant au dernier rapport (« mon corps m'apprend quelque chose de moi-même »), Bois le désigne par le corps sensible. « Le corps sensible devient « caisse de résonance de l'expérience, capable de recevoir l'expérience et de la renvoyer, en quelque sorte, au sujet qui la vit. » (Bois, Austray, 2007 : 12).

Cette perspective abolit la coupure entre le corps et l'esprit. Le rapport entre la perception de soi et celle du monde engendre un changement de statut du corps : il se trouve ici partie prenante dans la connaissance que nous développons. Le corps devient connaissant,

<sup>19</sup> « Le corps propre a dans le langage et la pensée un statut très ambigu, à la fois dans l'être et dans l'avoir », (Gentis, 1980 : 26).

<sup>20</sup> « Le corps sensible et la transformation des représentations chez l'adulte », 2007.

il participe à la production de l'intelligibilité, et ceci est particulièrement accentué dans les moments de danse. Bois va jusqu'à en suggérer la formation d'un moi spécifique : « (...) dans ce processus allant de la perception du Sensible à la saisie du sens qui s'en dégage, on assiste à l'éclosion d'un moi qui dépasse le moi social ou psychologique, que nous avons appelé *moi ressentant*. Celui-ci nous intéresse plus particulièrement, parce qu'il est à la fois sujet connaissant et sujet ressentant. » (Bois, Austray, 2007 : 12). Cette double dimension est particulièrement présente dans les moments de danse, et nettement moins dans les moments d'écoute musicale.

### **Corps engagé : corps connaissant ou corps ignorant ?**

Sur un versant opposé se déploient des conceptions qui tendent à gommer la place du corps pour ne privilégier que la puissance du sujet souverain. « Le corps qui serait spontané » et le langage verbal qui serait contrôlé sont deux options compatibles en ce qu'elles minimisent les interactions entre le sujet et corps (Gentis, 1980 : 39-52). Celles-ci parcourent implicitement la théorisation de l'attachement<sup>21</sup> qu'Antoine Hennion a élaboré pour décrire les goûts musicaux. Une confusion est instaurée quant à la place et au statut du corps dans « l'empire imaginaire que les objets auraient sur nous ». Selon lui, c'est à travers le goût, médiation primordiale, que s'effectuent les rapports des amateurs « aux objets, aux autres, à leur corps et à eux-mêmes. » (Hennion, 2004 : 24). Dans la théorie de l'attachement, le corps connaissant est évacué. Ce qui motive les actions des sujets demeure du ressort des objets et des pratiques : la musique me fait, la danse me transforme, etc. En se positionnant entre deux théories antagonistes, celle qui accorde une importance au poids de la détermination sociale et celle qui vante la liberté du sujet, cette théorisation privilégie les interactions dynamiques entre les objets, les pratiques et le sujet. Ce que Bruno Latour a cherché à traduire avec la notion de faitiche : « Ni la détermination, ni la liberté, ni l'action des structures, ni l'action individuelle, ne sont des ingrédients du monde : ces artefacts (au sens d'artifice superflu) furent introduits peu à peu, au fur et à mesure que l'on se privait de ces autres artefacts : les faitiches. » (Latour, 2000 : 10). Cette dernière notion « déplace l'attention vers ce qui nous fait agir, [nous] éloigne de l'obsédante distinction du rationnel — les faits — et de l'irrationnel — les fétiches. Autrement dit, les faitiches nous autorisent à ne pas prendre trop au sérieux les formes toujours conjointes des objets et des sujets : ce qui met en branle n'a jamais la force d'une causalité - qu'il s'agisse du sujet maître ou de l'objet causal ; ce qui est mis en branle ne manque jamais de transformer l'action - ne donnant donc naissance ni à l'objet-ustensile ni au sujet réifié. » (Latour, 2000 : 3). Sa conception escamote le corps et tout se qui s'y trame en termes de mise en mouvement et d'incidence sur les processus de décision. Nous sommes clairement dans une négation du passage du corps objet au corps sujet décrit par Danis Bois. Il n'y a que des relations entre sujets et objets, mais un sujet réifié d'une manière inattendue, dans une gangue qui recycle la césure traditionnelle entre le corps et l'esprit.

En privilégiant le faire sur l'analyse, le ressenti sur la prise de distance, et l'immédiateté sur le décollement, les pratiques de danse ne sont pas seulement le théâtre d'un conflit entre des déterminations sociales et la liberté, ni entre sujet et objet, car le lieu et le moment de l'engagement est d'abord situé dans et par le corps. C'est davantage un principe relationnel fondé sur la réciprocité entre sujet connaissant et sujet ressentant qui s'établit. Difficile dans ces conditions de dire que je suis agi par la danse telle une marionnette, où que je décide consciemment et rationnellement de danser.

---

<sup>21</sup> « Les attachements, c'est tout cela, les corps et les collectifs, les choses et les dispositifs, tous sont des médiateurs, ils sont à la fois déterminants et déterminés, ils portent des contraintes et font rebondir le cours des choses ». Hennion, 2004 : 24.

\*\*\*\*\*

Des différences que nous venons d'observer entre la posture de l'auditeur et celle du spectateur, et de celles qui proviennent des propriétés des objets eux-mêmes, il résulte que dans la majorité des cas, la danse circule entre les personnes autrement que la musique. L'ontologie de la musique et de la danse détermine les conditions d'appropriation, et par conséquent, des échelles de grandeur distinctes pour ce qui est de leur mondialisation.

C'est parce que la notion de pratique est centrale dans le monde des danses qu'elles échappent en partie à la rhétorique de la médiation pour se situer bien davantage dans une problématique de l'engagement. Les notions de médiation et d'attachement ne détiennent pas pour les danses la vertu magique de rendre compte de la complexité qui gravite autour de l'engagement du corps. Ce dernier présente plusieurs intérêts. A partir du constat initial sur les différences d'accessibilité sensorielle, il pointe la spécificité de la notion d'écoute en musique et celle de l'investissement corporel en danse. En insistant sur les propriétés de la pratique, il valorise les dimensions agissantes de l'expérience corporelle et souligne l'importance de tous les milieux amateurs, y compris de ceux qui n'évoluent pas dans les mondes de l'art. Il permet de resituer l'importance et la place du corps comme acteur, c'est-à-dire non plus seulement comme médiateur mais comme producteur d'intelligibilité. Il rappelle enfin que les possibilités de circulation de la danse ne sont pas comparables à celles de la musique.

L'histoire sociale de ces disciplines rend également compte d'un certain nombre de différences, comme l'atteste la relation aux lieux, si faible en danse<sup>22</sup>, quand elle est extraordinairement variable en musique. Les analyses de Jean-Michel Guilcher sur la géographie des danses bretonnes ont clairement démontré la variabilité et l'instabilité des aires culturelles en ce qui concerne l'étude des répertoires, ainsi que l'importance de la temporalité<sup>23</sup> : les danses voyagent certes, mais leur vitesse de circulation, est sans commune mesure avec celle des musiques. Indexées à des processus de transmission de corps à corps – à quelques exceptions près où les dispositifs mécaniques l'emportent –, l'inertie des danses les rend inaptes à intégrer les concepts de la géographie contemporaine tels que l'espace mobile et l'hyper réalité. Comme l'attestent de nombreux travaux anthropologiques, elles n'échappent pas aux processus de territorialisation et deterritorialisation ; mais elles relèvent de possibilités d'expérience fondamentalement différentes des expériences de la musique. L'écoute n'existe pas en danse. L'immédiateté du corps comme médium mais aussi comme signifiant y est primordial. Nous avons tendance mécaniquement à draper danses et musiques dans les voiles de la mondialisation et de la circulation indifférenciée, alors que l'ensemble de ces distinctions génère des régimes différenciés de circulation, d'appropriation et d'expérience. Ainsi, contrairement à l'idée reçue qui consiste dire que ce qui vaut pour la musique vaut également pour la danse, il semble beaucoup plus réaliste de considérer que danse et musique sont, du point de vue de leur circulation, des *faux frères*.

### **Bibliographie**

Agamben Giorgio, 2002, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Paris, Petite bibliothèque Payot.

Andrieu Bernard (dir.), 2006, *Le dictionnaire du corps en sciences humaines et sociales*, Paris, CNRS Editions.

<sup>22</sup> « Je crois que la danse est par définition hors-lieu en ce sens que – en Occident en tout cas – nous sommes condamnés à nomadiser. Il n'y a jamais eu ici de lieu spécialement conçu, construit, bâti, pour la danse. » Susan Buirge (Berheim, 1998 : 138).

<sup>23</sup> « Les faits de danse nous devenaient intelligibles dès lors que nous les considérions selon une double continuité, inséparablement spatiale et temporelle. » (Guilcher, 2007 : XII).

Andrieu Bernard (coord.), 2010, *Philosophie du corps. Expériences, interactions et écologie corporelle*, Paris, Vrin.

Apprill Christophe, 1998, *Le tango argentin en France*, Paris, Anthropos-Economica.

Argyriadis Kali, 2012, « Vivre et se penser (ou non) en réseau transnational. Les interprètes et promoteurs du répertoire afro-cubain dans le Veracruz », in Le Menestrel Sara et al., *Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations*, Paris, Hermann, pp. 123-151.

Beauquel Julia, Pouivet Roger (dir.), 2010, *Philosophie de la danse*, Paris, PUF.

Berheim Nicole-Lise, 1998, « La danse, nomade, n'a besoin que du corps du danseur. Entretien avec Susan Buirge », in *Nouvelles de danse*, 1998, N°34-35, Bruxelles, Editions Contredanse, pp. 138-143.

Berthelot Jean Michel, 1992, « Du corps comme opérateur discursif ou les apories d'une sociologie du corps », *Sociologies et sociétés*, vol. XXIV, n°1, pp. 11-18.

Breton Stéphane (dir.), 2006, *Qu'est-ce qu'un corps*, Paris, Flammarion.

Bois Danis, Austry Didier, 2007, « Vers l'émergence du paradigme du sensible », in *Réciprocités* n°1, novembre 2007, pp. 6-22.

Charles-Dominique Luc, 1994, *Les ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck.

Cometti Jean-Pierre (dir.), 2008, *Les arts de masse en question*, Paris, La lettre volée.

Crozat Dominique, 2008, « Scène, musique et espaces hyper réels », *Géocarrefour* [En ligne], Vol. 83/1|, mis en ligne le 31 mars 2011, consulté le 11 octobre 2012. URL : <http://geocarrefour.revues.org/5383>

De Certeau Michel, 1990, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard.

Decoret-Ahiha Anne, 2004, *Les danses exotiques en France, 1880-1940*, Paris, CND.

Detrez Christine, 2002, *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil.

Faure Sylvia, 2000, *Apprendre par corps*, Paris, La Dispute.

Frimat François, 2011, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ?* Paris, PUF.

Gentis Roger, 1980, *Leçons du corps*, Paris, Flammarion.

Gil José, 2000, « La danse, le corps, l'inconscient », *Terrain* n°35, pp. 57-74.

Guilcher Jean-Michel, [1963], 2007, *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*, Spézet, Coop Breizh.

Hecquet Simon, Prokhoris Sabine, 2007, *Fabriques de la danse*, Paris, PUF.

Hennion Antoine, 2004, « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur. », *Sociétés*, n°85, « Pratiques musicales », Petiau A. (dir.), pp. 9-24.

Hennion Antoine, 1993, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.

Le Batard Anne, Bigot Antoine, 2014, *Apparemment ce qui ne se voit pas*, Marseille, Editions Commune.

Laban Rudolf, 1994, *La maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud.

Latour Bruno, 2000, « Factures/fractures: de la notion de réseau à celle d'attachement » in *Ce qui nous relie*, André Micoud et Michel Peroni, Editions de l'Aube, La Tour d'Aigues, pp. 189-208.

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

Maigret Eric, Macé Eric (dir.), 2005, *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin.

Memmi Dominique, Guillo Dominique, Martin, Olivier (coord.), 2009, *La tentation du corps*, Paris, Edition de l'Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales.

Monnier Mathilde, Nancy Jean-Luc, 2005, *Allitérations. Conversations sur la danse*, Paris, Editions Galilée.

Oury Jean, 1989, *Création et schizophrénie*, Paris, Galilée.

Pine J. B., Gilmore J. H., 1999, *The experience economy :Work is Theatre and Every Business is a Stage*, Cambridge, Harvard Business School Press.

Pouillaude Frédéric, 2009, *Le désœuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris, Vrin.

Rannou Janine, Roharik Ionela, 2006, *Les danseurs, un métier d'engagement*, Paris, Département des études et de la prospective.

Retailé Denis, 2013, « Les Lieux de la mondialisation », *Annales de géographie* /5 (n° 693), p. 572-580.

Saint-Amand Denis, Vrydaghs David, 2011, « Retours sur la posture », *CONTEXTES* [En ligne], n°8, mis en ligne le 17 janvier 2011, consulté le 23 mars 2016. URL : <http://contextes.revues.org/4712> ; DOI : 10.4000/contextes.4712

Sorignet Pierre-Emmanuel, 2010, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, Edition de la découverte.

Szendy Peter, 2001, *Ecoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Editions de Minuit.

Tardif Jean, 2008, « Mondialisation et culture : un nouvel écosystème symbolique », *Questions de communication* [En ligne], 13 |, mis en ligne le 01 juillet 2010, consulté le 15 octobre 2012. URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/1764>