



HAL
open science

“ La danse ” (populaire) est un mythe ?

Christophe Apprill

► **To cite this version:**

Christophe Apprill. “ La danse ” (populaire) est un mythe?. Recherches en Danse, 2020, 9, 10.4000/danse.3573 . hal-04006491

HAL Id: hal-04006491

<https://hal.science/hal-04006491>

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.

« La danse » (populaire) est un mythe ?

Christophe Apprill

« La danse » (populaire) est un mythe ?

Dire qu'une danse est populaire institue un classement hiérarchique. Sont-ce des danses du peuple (dont la définition demeure problématique¹) distinctes de celles des élites ? D'un côté, il y aurait des danses vivantes, accueillantes, participatives, ouvertes, pratiquées dans des contextes peu institutionnels... ; et de l'autre, des danses sérieuses, accessibles au prix d'un travail de préparation corporelle, données en spectacle dans des lieux institutionnels. Le terme « populaire » jette un trouble car il « est compromis par trop d'usages idéologiques² ». Le questionner en danse consiste à ouvrir « autant une perspective de reconnaissance que d'exclusion³ ». Sans en objectiver toutes les nuances, il s'agit d'envisager cette catégorie en postulant que des enjeux de pouvoirs sont à l'œuvre dans sa construction. En quoi contient-elle l'écho d'une lutte qui s'exprime par des représentations adossées sur des faits sociaux⁴ ? D'où est-elle regardée ? En procédant d'une exclusion sémantique, la notion de populaire en danse n'émane-t-elle pas d'une forme d'ethnocentrisme ? S'il semble acquis que le caractère populaire s'oppose à des pratiques dominantes, la catégorie danse savante ne constitue pas dans le champ de la danse, la piste la plus prometteuse⁵.

Le « populaire » s'oppose à « la Danse », celle de publications savantes⁶ qui ont une propension à privilégier l'art chorégraphique, secondairement celle des formes de la danse contemporaine⁷. Plus généralement, « la Danse » sous entend une appartenance au champ de la culture cultivée, composé d'un corpus d'œuvres valorisées⁸. D'apparence neutre, cette catégorie permet par effet d'imposition d'inclure le « populaire » dans un système de pensée hiérarchique, tout en maintenant dans un impensé la construction de leur rapport. Il apparaît souhaitable de déconstruire ces implicites en se

1 BADIOU Alain, BOURDIEU Pierre, BUTLER Judith, DIDI-HUBERMAN Georges, KHIARI Sadri, RANCIÈRE Jacques, *Qu'est-ce qu'un peuple ?* Paris, La Fabrique Éditions, 2013.

2 CERTEAU Michel (de), « Pratiques quotidiennes », in POUJOL Geneviève, LABOURIE Raymond (éd.), *Les cultures populaires*, cité par, GRIGNON Claude, PASSERON Jean-Claude, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en littérature*, Paris, Gallimard – Le Seuil, 1989, p. 185.

3 FRIMAT François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? (Politiques de l'hybride)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 12.

4 « Dire que les classements sont des enjeux de luttes conduit à objectiver le travail d'objectivation. » BOURDIEU Pierre, *Sociologie générale. Vol. 1. Cours au Collège de France (1981-1983)*, Paris, Seuil, 2015, p. 89.

5 La catégorie danse savante est utilisée en histoire, par exemple pour désigner les danses de cour en Italie et en France au XV^{ème} siècle. Mais rares sont ceux qui l'emploient pour parler des danses d'aujourd'hui.

6 HECQUET Simon et PROKHORIS Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007. POUILLAUDE Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009. BEAUQUEL Julia et POUIVET Roger, *Philosophie de la danse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011. *Danse et politique. Démarche artistique et contexte historique*, Pantin, Centre national de la danse, 2003.

7 FRIMAT en livre une définition où il relève « une « intention chorégraphique à l'œuvre dans un corpus d'œuvres engagées vis-à-vis de l'art contemporain par refus, adhésion ou défi ». *Op. cit.*, p. 17.

8 À propos des trois composantes de la culture (style de vie, comportement déclaratif et corpus d'œuvres valorisées), cf. PASSERON Jean-Claude, *Le raisonnement sociologique*, Paris, Albin Michel, 2006, pp. 495-499.

dégageant du travers épistémologique qui consiste à privilégier l'approche du « populaire » en référence à l'art chorégraphique. Et de montrer en quoi ce coup de force sémantique participe d'une classification qui induit un processus de production de légitimité et d'illégitimité, organisant une fragmentation des mondes de la danse. Souvent avancée pour minimiser cette fragmentation, la « porosité » entre catégories demeure traversée par des asymétries.

1/ Des danses adjectives

Afin d'opérer d'éventuelles distinctions avec les arts de masse, le philosophe Jean-Pierre Cometti rappelle les trois critères qui constituent une pratique « populaire » : elle est répandue, elle se réalise avec « une certaine simplicité d'intention et de moyen », elle correspond aux habitudes culturelles d'une classe sociale particulière, la plus défavorisée (emplois les plus physiques, les moins qualifiés et les moins rémunérés) ; tout en supposant deux conditions d'accessibilité, financière et cognitive⁹. Les deux premiers critères ainsi que les conditions d'accès sont remplis¹⁰, le troisième demeure en suspend tant que nous ne disposerons pas d'étude nationale récente sur les différents milieux sociaux de la danse¹¹. Cependant, des études portant sur les structures d'enseignement attestent qu'elles sont pratiquées, à des degrés divers, par plusieurs groupes sociaux¹². Mais il ne s'agit plus, dans la France contemporaine majoritairement urbaine, de la danse des « anciens milieux ruraux français¹³ ».

Le plus grand nombre distingue les danses populaires des autres pratiques de danse, et cette distinction porte sur le type de pratique et sur sa qualité, ce dernier critère instaurant un classement¹⁴. Ces danses se distinguent d'abord par un attribut. « Populaires », « sociales », « de groupe », « en couple », « de bal »..., ce sont des danses adjectives. Ces critères renvoient à l'esthétique, à l'histoire, à la géographie et aux lieux et conditions de pratique. L'adjectif des danses « populaires » les rangent du côté des danses de participation¹⁵ : un lien historique existe avec le bal lui aussi « populaire ». Bals publics, bals de barrière et guinguettes s'inscrivent dans une historiographie documentant traditions et folklores, ainsi que sociabilités et loisirs urbains. Facilement accessibles,

9 COMETTI Jean-Pierre (dir.), *Les arts de masse en question*, Bruxelles, La lettre volée, 2007.

10 APPRILL Christophe, *Les mondes du bal*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2018.

11 Les résultats de l'enquête de 1997 sur *Les pratiques culturelles des Français* (DONNAT Olivier, Paris, La Documentation française, 1998, p. 42) plaident pour une inscription populaire en termes de professions et catégories socio-professionnelles. L'enquête de 2008 ne documente pas ces aspects.

12 APPRILL Christophe, DJAKOUANE Aurélien et NICOLAS-DANIEL Maud, *L'enseignement des danses du monde et des danses traditionnelles*, Paris, L'Harmattan, 2013.

13 GUILCHER Jean-Michel, *Danse traditionnelle et anciens milieux ruraux français. Tradition, Histoire, Société*, Paris, L'Harmattan, « Ethnomusicologie et anthropologie musicale de l'espace français », 2009.

14 Ce sont ces opérations de classement hiérarchique que les travaux critiques en sociologie de la culture sur la littérature (GRIGNON Claude, PASSERON Jean-Claude, *op. cit.*) et la musique (LE MENESTREL Sara (Ed.), « Musiques « populaires ». Catégorisations et usages sociaux », *Civilisations*, Vol. LIII, N°1-2, 2006) ont analysé.

15 KAEPLER Adrienne L., « La danse selon une perspective anthropologique », *Nouvelles de danse*, « Danse nomade », n°34-35, 1998 [1978], pp. 24-46.

les danses y sont démocratiques. Le bal¹⁶ véhicule un imaginaire puissant, évoquant des assemblées joyeuses où l'érotisation des corps et du mouvement offre des opportunités de flirt et de rencontre. Communément, les danses y sont rabattues sur leurs dimensions fonctionnelles, notamment « le plaisir de la danse » et « le plaisir de la rencontre ». Les travaux de Michel Bozon et François Héran¹⁷ montrent que le bal fut jusqu'au milieu des années 1970 une « institution marieuse ». Statistiquement, « nous sommes tous les enfants du bal¹⁸ ».

Cette fonction utilitaire s'oppose à l'inutilité¹⁹ qui traverse « La danse », où prime l'esthétique et la recherche du beau²⁰. Le populaire est une manière de dire que l'esthétique et les contextes de pratique des danses populaires sont distincts de l'économie du spectacle vivant et ne relèvent pas de la création. Plusieurs acteurs considèrent néanmoins qu'ils pratiquent un art. Mais il convient de soumettre ces discours sur la qualité artistique de la salsa, de la bourrée ou de la country à un critique de danse, un historien de l'art ou un sociologue de l'art²¹ pour se rendre compte de leur scepticisme. Si reconnaître des vertus aux paroles des praticiens remet en jeu certaines représentations ou hypothèses, l'art n'en demeure pas moins un construit social, produit à une époque donnée dans une société donnée, par un ensemble d'acteurs qui détiennent une légitimité à effectuer ce classement²².

La majorité des danses dites « populaires » ne sont qu'exceptionnellement présentées sur scène ; et lorsqu'elles le sont, comme c'est le cas pour les cercles folkloriques de danses bretonnes, il s'agit rarement de formes de spectacle qui relèvent de la création artistique, (création qui s'inscrit dans des dispositifs animés par des chaînes de coopération entre professionnels pour qui l'acte créatif représente un critère d'évaluation).

Au contraire, les danses contemporaines et le hip hop entretiennent un faible rapport au bal. Le statut du hip hop est hybride, partagé entre l'imaginaire (tenace) de la rue et son accès aux scènes reconnues de la création chorégraphique²³. Plus ou moins codées, les battles, défis chorégraphiques

16 Le bal étant entendu ici comme « une assemblée de personnes qui dansent », Georges DESRAT, *Dictionnaire de la danse, Historique, théorique, pratique et bibliographique depuis l'origine de la danse jusqu'à nos jours*, Genève, Éditions Slatkine, 1980 [1895]. Les jams de Contact et les rodas du hip hop font exception : ces formes de bal ne sont pas qualifiées de « populaire ».

17 BOZON Michel, HERAN François, *La formation du couple*, Paris, Éditions La Découverte, 2006.

18 APPRILL Christophe, *op. cit.*, p. 62.

19 POUILLAUDE Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

20 Ce rapport d'opposition est analysé par Claude Grignon, in GRIGNON Claude, PASSERON Jean-Claude, *op. cit.*, p. 42.

21 De 2003 à 2017, la revue *Sociologie de l'art* ne comprend aucun article sur les danses « populaires ».

22 HEINICH Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, Éditions La Découverte, 2001. GOMBRICH Ernst, *Histoire de l'art*, Paris, Phaidon, 2001.

23 Ce processus est analysé par SHAPIRO Roberta, « Du smurf au ballet. L'invention de la danse hip-hop », in HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta ed., *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, 2012, pp. 171-192.

du hip hop dit de « compétition²⁴ », se distinguent des bals ordinaires en ce sens que l'intention de se donner en spectacle y est plus marquée. La danse contemporaine constitue en revanche l'une des références les plus légitimes du champ chorégraphique, depuis qu'elle a bénéficié d'un soutien politique renforcé à partir du début des années 1980. En créant des liens avec l'univers de l'art contemporain, cette institutionnalisation a provoqué une coupure avec les publics et les amateurs de danse que certains acteurs se sont efforcés de réduire (créations partagées, investissement de l'espace public, école du spectateur, etc.).

Le statut différentiel de la création tel qu'il est vécu, construit et institutionnalisé, contribue à forger des représentations et imaginaires distincts. Chacune de ces catégories, bien qu'hétérogène, détient ses valeurs propres rattachées à des univers de pratique, où s'enchevêtrent des données afférentes à la professionnalisation, aux cadres d'emploi (grille salariale, convention collective, type de contrats, dispositif assurantiel des annexes 8 et 10, diplôme d'État), aux modes de pratique et d'apprentissage, aux dispositifs de légitimation (symbolique, matérielle, financière et institutionnelle).

En définissant des contextes particuliers, imaginaires et valeurs nous procurant des *images* de « la Danse ». Dans les années 1970, elle était représentée, le plus grand nombre, sous la forme du ballet classique²⁵. De nos jours, les figures diversifiées du contemporain, du hip hop et des danses sociales s'imposent diversement à nous sous forme d'images, plus précisément, de percepts²⁶, c'est à dire des perceptions et des sensations qui survivent au moment de danse. Si toutes les danses produisent des percepts, leur inégale valorisation produit des images distinctes : les unes avec des corps indifférenciés, en groupe ou en couple ; les autres avec la figure resplendissante de l'artiste en majesté. Les unes avec un public de spectateurs prêts à participer ; les autres avec un public qui, dans les dispositifs non participatifs représentant la majorité des propositions de spectacle, n'aspire qu'à rester à sa place de public, tant une montée sur scène paraîtrait *obscène*.

Dans sa définition du percept, Gilles Deleuze privilégie le champ artistique, ainsi que leur diffusion à travers des canaux de diffusion (TV, films, magazines, « beaux livres », publicité) qui participent de la construction d'une hiérarchie fondée sur un ensemble de valeurs où la grâce²⁷ et la beauté, spécifiquement valorisées lors de leur présentation sur scène, occupent une place centrale (jusque

24 THIBAUD Virginie, « "Challenge" ou "Ballet". La formation de deux mondes professionnels de la danse hip hop », Thèse de doctorat, sous la direction de Bruno Péquignot, université Paris 3, 2014.

25 ANDREWS Jérôme, *La danse profonde. De la carcasse à l'extase*, Pantin, Centre national de la danse, 2016.

GRAND Amélie, VERRIÉLE Philippe, *Où va la danse ? L'aventure de la danse par ceux qui l'ont vécu*. Paris, Seuil/Archimbaud, 2005.

26 DELEUZE Gilles, *L'abécédaire*, [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=L_GZ_LZvpZc, consulté le 26/11/2019.

27 À la grâce, la « nouvelle danse » des années 1980 substitue une conception du corps et du mouvement alimentée par une pluralité de démarches réflexives. « Corps de danseurs », *Repères, cahier de danse*, 2009/2 (n° 24). LE MOAL Philippe, *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse/Bordas, 1999, pp. 764-765.

dans les courants initiés autour de sa déconstruction). On voit combien les traces rémanentes de « la Danse » ont été confisquées par le devenir artiste. Les qualificatifs des danses adjectives opèrent une distinction avec « la Danse », étalon de référence qui n'a pas besoin d'être qualifié²⁸. Partons de cette catégorie pour interroger la danse « populaire ».

2/ « La Danse », une catégorie essentialisante

D'apparence générique, « la Danse » contient une spécificité intrigante car elle ne désigne qu'une minorité de « danseurs²⁹ », ceux qui évoluent sur une diversité de scènes artistiques (allant du Cabaret au réseau des « scènes nationales » et internationales). La matrice en est l'art chorégraphique, et plus spécifiquement la danse contemporaine, autour de laquelle s'est élaborée dans les années 1980 une valorisation intellectuelle et politique. Bâtisseuse d'une pensée du mouvement, Laurence Louppe inscrit ce type de danse dans la généalogie des travaux des théoriciens du corps, en s'efforçant de révéler les continuités avec les œuvres des praticiens³⁰.

Le développement depuis quarante ans d'un méta langage aurait dû légitimement concerner toutes les danses. Le contraire s'est produit. Louppe entérine cette restriction en 1997³¹ en précisant que l'approche par la poétique ne se justifie qu'à la condition que la danse soit un art. Tout en contribuant par ses analyses à enrichir la recherche en danse, elle opère un classement entre les pratiques, indexé sur le critère de la création artistique. Elle parachève une tendance marquée des études académiques sur la danse en France, où historiquement, les références à l'art chorégraphique, à la scène, au spectacle et à la création l'emportent³².

Cette orientation est perceptible dans les travaux qui marquent le début de l'institutionnalisation de la recherche en danse à l'université Paris Sorbonne au début des années 1980³³. Dans les quatre numéros de *La recherche en danse* publiés de 1982 à 1988 par Jean Claude Serre (Responsable du diplôme d'Université en danse de Paris IV), 50 articles (sur 77, soit 64,9 %) traitent de la danse comme art. Cette position s'observe, vingt-cinq ans plus tard, dans l'éditorial³⁴ annonçant le

28 « L'attention portée aux termes par lesquels on désigne les objets dont se compose la réalité (pouvant aller jusqu'à l'obsession du « mot juste ») tient alors au fait que la référence à des types rend saillante leur place dans une hiérarchie de valeurs (...). BOLTANSKI Luc, *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*, Paris, Gallimard, 2009, p. 109.

29 5000 selon le recensement de RANNOU Janine, ROHARIK Ionela (*Les danseurs, un métier d'engagement*, Paris, Département des études et de la prospective, 2006).

30 Bien d'autres auteurs produisent un discours savant sur la danse dans les années 1970-1980 ; cependant, les recherches de Louppe se centrent particulièrement sur l'élaboration d'une définition de la « danse contemporaine ».

31 *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997.

32 GUILBERT Laure, « Brève historiographie de l'émergence des recherches en danse au sein de l'université française. Quel rôle pour l'histoire ? », *Recherches en danse*, n°1, 2014. MARQUIÉ Hélène, « Regard rétrospectif sur les études en danse en France », *Recherches en danse*, « Être chercheur en danse », n°1, 2014. Cf. aussi plus bas note 36.

33 CLAMENS Simone, BERNARD Michel et CRANG Robert, « La danse entre à l'université française : histoire des origines », *Recherches en danse*, « Être chercheur en danse », n°1, 2014.

34 « *Recherches en danse* ne veut se fermer à aucun mode d'écriture et accueillera des textes à caractère universitaire (et c'est tout particulièrement le cas dans ce numéro initial), mais également des témoignages d'artistes ou autres

lancement de la revue de l'aCD³⁵, *Recherches en danse*, où collaborations et dialogues avec les artistes sont mis en avant³⁶. Ces liens sont réaffirmés dans l'introduction du « Panorama de la recherche en danse en France et en Italie », puis par la plupart des contributeurs du numéro³⁷. Les acteurs institutionnels observent eux-mêmes qu'ils privilégient une « structuration de la recherche au sein des formations artistiques (écoles d'art et formations des Centres chorégraphiques nationaux, CCN) comme à l'université³⁸ ». Nourrie par l'apport du champ des pratiques somatiques, la recherche en danse s'est principalement resserrée sur « le domaine de l'art et des pratiques chorégraphiques ». Autrement dit, si le singulier de la danse désigne *a priori* l'objet culturel et l'objet artistique³⁹, « la Danse » est devenu un signifiant valorisant le second. Cette construction conceptuelle « spectaculo-centrée⁴⁰ » est redevable en partie des choix d'une politique culturelle.

« La reconnaissance de la recherche en danse est, en France, liée à la reconnaissance de la danse contemporaine⁴¹ » note Hélène Marquié. Amorcée dans les années 1970, elle est accélérée à la faveur de l'alternance politique de 1981. Les ruptures de la « nouvelle danse » associent le renouvellement chorégraphique et son institutionnalisation en tant que catégorie d'intervention publique. Pour la légitimer, le registre esthétique est investi par l'intermédiaire de la *création artistique* qui devient un concept réaffirmé par le « vitalisme culturel » de Jack Lang. Qualifiant un processus où la figure de l'artiste est placée « au centre », le maniement de ce concept est décisif dans les dispositifs des politiques culturelles publiques qui se sont développées à partir de 1959 avec le ministère des Affaires Culturelles d'André Malraux⁴². Autour de la *création* s'est cristallisée un ensemble de significations dont deux indicateurs accompagnent l'émergence de ce courant chorégraphique. D'une part, trente ans de politique culturelle ont forgé une partition entre professionnels et amateurs. Dans les mondes de la danse, ses déclinaisons confèrent un sens

professionnels de la danse, des entretiens ou dialogues entre chercheurs et/ou artistes, (...) » À quelques exceptions près, les numéros publiés présentent des démarches de recherche prenant comme référence des concepts et des méthodologies issues de travaux d'universitaires qui ont pour objet les danses de scènes, les parcours d'artistes, l'univers de la création et le moment du spectacle. Le N°4 (2015) semble contredire cette tendance. Cependant, les quelques articles qui abordent plus ou moins directement les danses « populaires » ne concernent pas la France. Ceux de Christine Roquet, de François Gasnault et de Béatrice Boldrin font exception, quoique dans ce dernier, le prisme analytique principal demeure organisé autour de la création, de la scène et du parcours d'une artiste.

35 aCD, Association des Chercheurs en Danse (Loi de 1901) a été fondée fin 2007 et le premier n° de la revue *Recherches en danse* est sorti en 2014.

36 CLAVEL Joanne et al., « Devenir chercheuses en danse », *Recherches en danse*, « Être chercheur en danse », n°1, 2014.

37 CERVELLATI Elena et al., « Panorama de la recherche en danse en France et en Italie », *Recherches en danse*, « Être chercheur en danse », n° 1, 2014.

38 NORDERA Marina in « Devenir chercheuses en danse. Entretien à plusieurs voix », *op. cit.*

39 « De quelle danse et de quelle éducation physique parle-t-on ? Implicitement : quelle signification attribue-t-on à la danse en tant qu'objet culturel artistique et à l'éducation physique en tant que culture physique ? » Voir ARGUEL Mireille, « L'EPS et la danse ou des faits et des femmes », in *Danse : le corps enjeu*, ARGUEL Mireille (dir.), Paris, PUF, 1992, pp. 17-33.

40 LAUNAY Isabelle in « Devenir chercheuses en danse. Entretien à plusieurs voix », *op. cit.*

41 MARQUIÉ Hélène, 2014, *op. cit.*

42 URFALINO Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette Littératures, 2004, pp. 18-19.

pragmatique aux catégorisations d'Adrienne Kaeppler entre « danses de représentation » et « danses de participation⁴³ ». D'autre part, conformément aux politiques mis en œuvre par le ministère de Malraux, la culture devient synonyme de création, et la création condense l'essence de ce qui est considéré comme faisant partie de la culture. Gaëtan Picon, directeur général des Arts et Lettres « associe culture, œuvres et création au point de les identifier ». « *La culture, c'est la diffusion même de la création* » affirme-t-il en 1960, tandis qu'en 1966, les maisons de la culture sont baptisées « Maisons des œuvres⁴⁴ ». Selon cette perspective, la culture, qui prend comme repoussoir les activités de l'éducation populaire et les loisirs de la culture de masse, est portée par des professionnels qui font œuvre de création. C'est dans cette catégorie que s'insèrent les chorégraphes de la « nouvelle danse ». Cette conception spectaculo-centrée est perceptible à travers l'observation de données empiriques. Elle se traduit dans la ligne éditoriale des éditions du Centre national de la danse. Sur 66 ouvrages publiés depuis 1999, la majorité traite des danses de représentation (contemporaine, moderne, danses de cours, ballet, jazz, bûto...). 57.5% concernent la danse contemporaine. Seuls 12% concernent d'autres danses que les danses de représentation.

On retrouve cette direction dans l'exposition « On danse ? » présentée au Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (Mucem) de janvier à mai 2019. Le dispositif muséographique est fondé sur l'installation d'écrans de plusieurs tailles qui diffusent soixante films durant six heures. Seuls deux d'entre eux, soit 3.3% « témoignent des pratiques dansées dans les différentes régions de France, souvent en contexte festif (mariages, fêtes de village...)⁴⁵ ». On peut s'étonner qu'un musée des civilisations, héritier du Musée des Arts et Traditions populaires, ne consacre que si peu de place pour en rendre compte. Au lieu de traiter les danses dans leur diversité, ce dispositif privilégie l'aspect de la représentation, indexé sur la norme de la création artistique.

Dans le cadre de cette exposition, Boris Charmatz est « artiste invité » du Mucem. Les danseurs de sa compagnie sont programmés pour animer des séances de « chauffe », en binôme avec des danseurs contemporains de la région. À l'observation selon laquelle cette programmation centrée sur des danses de représentation constitue une traduction tangible de cette distinction, qui plus est dans un musée de Civilisation où une part notable devrait logiquement être accordée aux danses de participation, Charmatz avance l'argument de « la porosité⁴⁶ ». En n'évoquant pas la possibilité de l'existence d'une partition entre les danses, il disqualifie tous classements hiérarchiques en arguant

43 KAEPLER Adrienne, *op. cit.*

44 URFALINO Philippe, *op. cit.*, p. 48.

45 Émilie Girard et Aurélie Couillaud, commissaires de l'exposition. Mucem [en ligne] <http://www.mucem.org/programme/exposition-et-temps-forts/on-danse> – page consultée le 26/11/2019. En contradiction avec la mission du Mucem, certains films traitent de danses « populaires » d'autres régions du monde. D'autres témoignent de propositions d'artistes autour des danses de participation, mais c'est alors encore le prisme artistique qui est privilégié.

46 Rencontre publique, Mucem, 2018.

qu'ils seraient mécaniquement atténués par un omnivorisme (des publics et des amateurs) et des circulations entre les univers de pratique. On pourrait interpréter ce cas comme une posture (inconsciente ?) justifiant sa domination par une tentative de déconstruction des rapports de force et des échelles de classement en terme de légitimité entre des pratiques qu'il estime « poreuses ». Soit une rhétorique adossée sur une compétence sociale, défendant sa position professionnelle de chorégraphe qui lui permet d'être invité par le Mucem et de construire un discours qui légitime cette reconnaissance et la fait passer pour « naturelle ».

3/ Une « porosité » entre les danses ?

Les circulations et les multi-références des publics, les partenariats et les collaborations (Suresnes cité danse), le développement de pratiques de bal inspirées des pratiques de danse contemporaine (jam de *Contact*)..., de multiples exemples illustrent une homogénéisation des pratiques atténuant les antagonismes relevés plus haut. Dans le champ de la danse comme ailleurs, nous serions alors entrés dans un processus de personnalisation tel qu'analysé par Gilles Lipovetski où « la hiérarchie des significations s'effrite » et où les « oppositions rigides sont déstabilisées⁴⁷ ». Ce processus se traduit par l'idée qu'il y aurait peu d'étanchéité entre catégories de danse. Elle est congruente avec les thèses qui défendent un omnivorisme croissant des publics en lien avec la multiplication des configurations hybrides dans les arts⁴⁸. Mais si l'on s'attache à objectiver les objectivations, il convient de rappeler qu'au sein de ces circulations, les relations entre catégories de danse ne sont pas symétriques.

Ce n'est pas parce que les battles font sens pour une partie des danseurs hip hop que d'autres ne sont pas animés par la perspective de danser sur des scènes prestigieuses, dans le cadre de tournées nationales et/ou internationales. Si tel n'était pas le cas, le fait de confier si tardivement la direction de deux Centres chorégraphiques nationaux⁴⁹ à des chorégraphes hip hop n'aurait pas été à la fois tant désiré et si problématique. Une partie des protagonistes a œuvré pour une reconnaissance du hip hop auprès des institutions du champ de la danse, des médias, des intellectuels, des critiques de danse.

Des processus de recomposition sont avancés pour attester de la porosité. On l'observe pour les danses tribales américaines (American Tribal Style Bellydance), mélange de danses orientales, de flamenco, sur des musiques d'origine variée, avec des costumes s'inspirant d'emprunts multiples. Rompant avec le cliché de la « danse du ventre » connotée sexuellement, l'American Tribal Style

47 LIPOVETSKI Gilles, *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 148-149.

48 FRIMAT François, *op. cit.*

49 En 2008, Kader Attou prend la direction du CCN de La Rochelle. Un an plus tard, Mourad Merzouki prend la direction du CCN de Créteil.

promeut une danse artistique portée par de « véritables » artistes, où la dimension symbolique et expressive est remodelée. Sa présentation scénique, observable dans la matrice, est conservée. Dans de tels processus d'hybridation, il est rare que l'occurrence de la scène disparaisse.

Les cas de transfuges dans l'autre sens sont légion, tels ces chorégraphes qui délaissent les scènes des théâtres pour investir la rue, l'hôpital, la prison, les champs, comme la compagnie Humaine d'Eric Oberdoff, dont le parcours témoigne d'une inscription dans les réseaux d'excellence de la danse classique. Ces artistes déplacent le curseur en terme de relations aux publics et de réception. Mais il est rare de trouver des cas symétriques : des danseurs de country qui investiraient le hall de l'Opéra Garnier pour un bal improvisé ; des danseurs de salsa qui prendraient d'assaut la scène du théâtre des Célestins de Lyon lors d'un entracte ; des danseurs de rock acrobatique qui occuperaient un conservatoire national de musique et de danse pendant trois jours et trois nuits... Sauf lorsqu'une institution « ouvre ses portes⁵⁰ ».

Le passage d'un univers à un autre ne dissout en rien la consistance symbolique, matérielle, institutionnelle et économique des univers de pratiques. Nous avons bien des amateurs qui circulent, mais leur présence ne constitue pas le critère unique de définition des pratiques. L'asymétrie de ces « porosités » témoigne des rapports de sujétion établis entre les catégories de pratique par les acteurs impliqués dans le champ de la danse. Elle est la marque la plus probante de la persistance d'un classement sur une échelle de légitimité. Dans ce contexte, la catégorie « danse populaire » peut parfois apparaître comme un alibi pour occulter la toute-puissance de « la Danse » en tant qu'art chorégraphique, historiquement fondée depuis au moins quatre siècles par des processus de rationalisation et de reconnaissance institutionnels (corpus de textes, d'études et d'exégèses, dispositifs de conservation et de notation, insertion dans une histoire de l'art, valorisation patrimoniale dans les institutions contemporaines).

Ouvrir un chantier réflexif sur la danse comme objet de recherche

L'attention portée aux cultures populaires dans le champ de la danse peut conduire à négliger l'implicite de catégorisations qui organisent des perceptions hiérarchiques. Si on n'y prête pas attention, en France, les danses « populaires » courent le risque d'être considérées à l'aune des critères professionnels de « la Danse » comme art chorégraphique. Dans une perspective descendante qui consiste à amener l'art au peuple, l'usage de « la Danse » comme catégorie détermine un processus de disqualification symbolique des danses dites « populaires ». Car elle apparaît communément comme celle des maîtres. Elle a « les honneurs, la loi, la force pour soi⁵¹ ».

50 Cf. « Le bal sous les étoiles » organisé par le Théâtre Auditorium de Poitiers (2018).

51 BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 52.

Prises dans ce jeu de catégorisations adjectives, les danses « populaires » peuvent être considérées comme subalternes.

« La Danse » comme catégorie apparaît en fin de compte comme un mythe tel qu'analysé par Roland Barthes. Elle « ne cache rien : sa fonction est de déformer, non de faire disparaître⁵² » les dimensions agissantes des danses « populaires ». Déformation qui constitue un obstacle à l'impératif de neutralité axiologique, lorsque les implicites de ce terme ne sont pas considérés en tant que catégorie.

Aussi faut-il se féliciter de ce numéro qui inaugure un chantier réflexif sur les catégories de danses, permettant d'entrevoir comment certaines constituent des objets illégitimes⁵³, alors que d'autres détiennent toute légitimité. Interrogeant le métier de chercheuse en danse, Isabelle Launay se demande « jusqu'à quel point le cadre académique permet une pensée non académique⁵⁴ ? » Poursuivant ce questionnement, on peut interroger la naturalisation d'une référence dominante à l'art chorégraphique dans le contexte d'institutionnalisation des études en danse. Peut-on la réduire à un avatar de la « construction historique (consciente et inconsciente) de la discipline⁵⁵ »? Cette option méthodologique relève-t-elle d'un « inconscient épistémologique⁵⁶ » ? Est-ce une stratégie nécessaire qui s'est justifiée par la somme des combats à mener pour imposer une discipline dans l'espace universitaire⁵⁷ ? Il est également possible d'explorer l'hypothèse selon laquelle le soutien politique aux danseurs-chorégraphes depuis les années 1980, en aboutissant à des formes d'institutionnalisation et de catégorisation, a infléchi nos regards sur la danse comme objet.

52 BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 207.

53 Cf. Sophie JACOTOT, « Devenir chercheuses en danse. Entretien à plusieurs voix », *op. cit.* Le séminaire « Hiérarchie des objets : objets légitimes et illégitimes » du Laboratoire d'analyses socio-anthropologiques du contemporain, animé par les sociologues Philippe COMBESSIE et Gabriel SEGRE, Université Paris-Ouest, 2018-2019.

54 In « Devenir chercheuses en danse. Entretien à plusieurs voix », *op. cit.*

55 *Ibid.*

56 « L'analysé de toute analyse savante (subjectiviste autant qu'objectiviste) est le rapport subjectif du savant au monde social et le rapport (social) objectif que suppose ce rapport subjectif. » BOURDIEU Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 49 et p. 51.

57 LEFEVRE Betty, « Chercheuse et danseuse : du genre incorporé », *Recherches en danse*, « Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse », n°3, 2015.

Bibliographie

ANDREWS Jérôme, *La danse profonde. De la carcasse à l'extase*, Pantin, Centre national de la danse, 2016.

APRILL Christophe, *Les mondes du bal*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2018.

APRILL Christophe, DJAKOUANE Aurélien et NICOLAS-DANIEL Maud, *L'enseignement des danses du monde et des danses traditionnelles*, Paris, L'Harmattan, 2013.

ARGUEL Mireille, « L'EPS et la danse ou des faits et des femmes », in *Danse : le corps enjeu*, ARGUEL Mireille (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 17-33.

BADIOU Alain, BOURDIEU Pierre, BUTLER Judith, DIDI-HUBERMAN Georges, KHIARI Sadri, RANCIÈRE Jacques, *Qu'est-ce qu'un peuple ?* Paris, La Fabrique Éditions, 2013.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

BEAUQUEL Julia et POUIVET Roger, *Philosophie de la danse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

BOLTANSKI Luc, 2009, *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*, Paris, Gallimard.

BOURDIEU Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

BOURDIEU Pierre, *Sociologie générale. Vol. 1. Cours au Collège de France (1981-1983)*, Paris, Éditions Raison d'agir/Éditions du Seuil, 2015.

BOZON Michel, HERAN François, *La formation du couple*, Paris, Éditions La Découverte, 2006.

CERTEAU Michel (de), « Pratiques quotidiennes », in POUJOL Geneviève, LABOURIE Raymond (éd.), *Les cultures populaires*, cité par, GRIGNON Claude, PASSERON Jean-Claude, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en littérature*, Paris, Gallimard – Le Seuil, 1989, p. 185.

CERVELLATI Elena, CLAMENS Simone, CRANG Robert, GERMAIN-THOMAS Patrick, MAURMAYR Bianca, MASSIANI Léna, NIOCHE Karen, NORDERA Marina, VELLETT Joëlle et VEROLI, Patrizia, « Panorama de la recherche en danse en France et en Italie », *Recherches en danse*, « Etre chercheur en danse », n° 1, 2014.

CLAMENS Simone, BERNARD Michel et CRANG Robert, « La danse entre à l'université française : histoire des origines », *Recherches en danse*, « Etre chercheur en danse », n°1, 2014.

CLAVEL Joanne, JACOTOT Sophie, LAUNAY Isabelle, PROUTEAU-STEINHAUSSER Ninon et SALVATIERRA Violeta, « Devenir chercheuses en danse », *Recherches en danse*, « Etre chercheur en danse », n°1, 2014.

COMETTI Jean-Pierre (dir.), *Les arts de masse en question*, Bruxelles, La lettre volée, 2007.

Danse et politique. Démarche artistique et contexte historique, Pantin, Centre national de la danse, 2003.

- DONNAT Olivier, *Les pratiques culturelles des Français*, Paris, La Documentation française, 1998.
- FRIMAT François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? (Politiques de l'hybride)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
- GRAND Amélie, VERRIÉLE Philippe, *Où va la danse ? L'aventure de la danse par ceux qui l'ont vécu*, Paris, Seuil/ Archimbaud, 2005.
- GRIGNON Claude, PASSERON Jean-Claude, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en littérature*, Paris, Gallimard – Le Seuil, 1989.
- GUILBERT Laure, « Brève historiographie de l'émergence des recherches en danse au sein de l'université française. Quel rôle pour l'histoire ? », *Recherches en danse*, « Etre chercheur en danse », n°1, 2014.
- GUILCHER Jean-Michel, *Danse traditionnelle et anciens milieux ruraux français. Tradition, Histoire, Société*, Paris, L'Harmattan, « Ethnomusicologie et anthropologie musicale de l'espace français », 2009.
- HECQUET Simon et PROKHORIS Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
- GOMBRICH Ernst, *Histoire de l'art*, Paris, Phaidon, 2001.
- HEINICH Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, Éditions La Découverte, 2001.
- KAEPPLER Adrienne L., « La danse selon une perspective anthropologique », *Nouvelles de danse*, « Danse nomade », n°34-35, 1998 [1978], pp. 24-46.
- LEFEVRE Betty, « Chercheuse et danseuse : du genre incorporé », *Recherches en danse*, « Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse », n°3, 2015.
- LE MENESTREL Sara (Ed.), « Musiques « populaires ». Catégorisations et usages sociaux », *Civilisations*, « Musiques "populaires". Catégorisations et usages sociaux », Vol. LIII, N°1-2, 2006.
- LE MOAL Philippe, *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse/Bordas, 1999.
- LIPOVETSKI Gilles, *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997.
- MARQUIÉ Hélène, « Regard rétrospectif sur les études en danse en France », *Recherches en danse*, « Etre chercheur en danse », n°1, 2014.
- PASSERON Jean-Claude, *Le raisonnement sociologique*, Paris, Albin Michel, 2006.
- POUILLAUDE Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

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

SHAPIRO Roberta, « Du smurf au ballet. L'invention de la danse hip-hop », in HEINICH Nahalie, SHAPIRO Roberta ed., *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, 2012, pp. 171-192.

THIBAUD Virginie, « "Challenge" ou "Ballet". La formation de deux mondes professionnels de la danse hip hop », Thèse de doctorat, sous la direction de Bruno Péquignot, université Paris 3, 2014.

URFALINO Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette Littératures, 2004.