



La danse des bals

Christophe Apprill

► To cite this version:

| Christophe Apprill. La danse des bals. Sociétés & Représentations, 1998, 2 (7). hal-04025062

HAL Id: hal-04025062

<https://hal.science/hal-04025062>

Submitted on 11 Mar 2023

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

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

LA DANSE DES BALS ET LA RECHERCHE.

Christophe APPRILL

Résumé :

Cet article s'insère dans une recherche plus globale sur *les territoires de pratique et d'apprentissage des danses de couple en France*. Alors que la danse comme spectacle et comme pratique a connu un renouveau spectaculaire depuis le début des années 1980, elle apparaît considérablement négligée par les sciences sociales. Les silences concernant la danse en général et la danse des bals en particulier sont nombreux et récurrents quelles que soient les disciplines. Et ils le sont depuis fort longtemps, y compris à des époques où le bal était l'un des espaces privilégiés de rencontre entre les sexes. Travaillant sur la danse, nous avons voulu explorer les rapports de la recherche avec cet objet "indigne", dont les implications corporelles laisseraient entendre qu'il est peu "sérieux".

LA DANSE DES BALS ET LA RECHERCHE.

Le renouveau créatif de la danse contemporaine en Europe ces vingt dernières années s'est accompagné en France, à la fois d'un essor de l'écriture sur la danse, et d'un "retour" de la danse dans le champ social. Danses de groupe (folkloriques, ethniques...) et danses de couple occupent la scène sociale à travers le développement de réseaux associatifs, la tenue annuelle de festivals, l'organisation régulière de stages et l'animation de bals. Dans le même temps, une rencontre entre la danse et la recherche a commencé de s'instaurer, alors qu'elle est longtemps restée problématique. Des signes tangibles, comme le soutien accordé à l'écriture et à la publication de livres sur la danse par le ministère de la culture, montrent encore que considérer la danse comme un objet d'étude nécessite l'adoption de précautions et d'encouragements spécifiques.

*"Un des objets les plus importants de la sociologie de la connaissance serait la hiérarchie des objets de recherche".*¹ S'il existe des objets dignes et indignes, la danse semble davantage appartenir aujourd'hui encore à la seconde catégorie. Avec de multiples autres objets comme les pratiques et les installations sportives, le tourisme et la mobilité non quotidienne, les beaux quartiers et la grande bourgeoisie, qui ont des difficultés à trouver leurs marques dans les programmes de recherche, la danse au sens large, vue du belvédère des canons institués de la recherche en sciences sociales, partage ce statut confus mais mesurable d'objet indigne et peu sérieux.

Dans son versant artistique, elle est considérée depuis un demi siècle comme "un art mineur" par les chroniqueurs et les chercheurs et vécue comme telle par les chorégraphes² et les danseurs eux-mêmes. A l'université, son droit de cité est précaire et toujours contenu par un compartimentage absolu : à côté de la musicologie, point de département de "choréologie", auprès des ethnomusicologues, on trouve bien quelques "choréo-ethnologues"³, mais l'inversion même des termes montre à quel point la science (ici, l'ethnologie) est considérée à priori comme secondaire dès lors qu'on s'intéresse à cet objet.

Au sein de cette relégation, les danses de couple -pratiquées dans une pluralité de lieux et de territoires en bal (des couples, à papa, des jeunes, du 14 juillet, bal dingue⁴...), dans les thés et après-midi dansants, les guinguettes et les boîtes spécialisées (de rock, de lindy hop), les dancings institués et mythiques des grandes villes et ceux régulièrement fréquentés des villes moyennes-occupent elles-mêmes un statut à part. Dénuées de l'aura artistique des danses de scènes, elles se situent en tant que pratique corporelle et pratique sociale, à l'intersection de plusieurs champs, ce qui ne contribue pas à asseoir leur légitimité.

LA DANSE, UN OBJET ILLÉGITIME ?

A travers les occurrences de la danse dans la recherche, quelle statut lui donne-t-on ? La danse de couple⁵ semble concentrer une double indignité : c'est d'une part un objet d'étude illégitime, et d'autre part une pratique marquée par l'inculture, celle qui imprègne l'ensemble des activités sportives, opposées à une "haute culture littéraire"⁶. Elle est bien souvent maintenue dans une

1 Pierre Bourdieu, *Question de sociologie*, Éditions de minuit, 1984, p. 196.

2 Fêtant les 13 ans d'existence de son ballet, Angelin Preljocaj l'évoque ainsi : "Treize ans c'est peut être aussi le temps qu'il va falloir pour que le pouvoir public, les collectivités locales comprennent que la profession de danseur est la plus fragile des carrières, la plus courte, la plus exigeante et la plus mal rétribuée." In *Le journal du ballet Preljocaj*, N°1, décembre 1997.

3 Cf. les travaux de Francine Lancelot, de Jean Michel et Yvon Guilcher...

4 Les "Bals dingues" sont animés par Philippe Chevalier à Paris. Des danses nouvelles et hybrides y sont proposées et expérimentées : le Frot-Tox, L'espagnolette...

5 Cf. Christophe Apprill, *Le tango argentin en France*, Anthropos, 1998.

6 "Le goût pour le sport a souvent été perçu comme une inculture", Jacques Defrance, *Sociologie du sport*, Éditions la découverte, 1995.

contextualité mouvante et éphémère, opposée en cela à la musique ainsi qu'aux danses de groupe auxquelles ont reconnu volontiers un caractère social et identitaire pérenne. Ce caractère peut expliquer l'ampleur des débats et des recherches pour déterminer si la valse est allemande ou française, si le tango est argentin ou uruguayen. Au delà des revendications à caractère nationalistes, ce type de débat tend à occulter l'évolution du phénomène en se focalisant sur l'origine.

En sciences sociales, son traitement est aussi l'un des indicateurs qui témoigne de son illégitimité : c'est la plupart du temps de manière furtive et allusive que la danse est mentionnée, quand elle n'est pas tout simplement oubliée. On pourrait multiplier les exemples d'ouvrages où la danse de manière générale apparaît entachée d'une sinistre réputation.

Sulfureuse, elle l'est moins à condition qu'il s'agisse de l'expression ethnique et/ou rituelle d'une société éloignée. Les danses à caractère rituel ont constitué un objet traditionnel de descriptions et d'interprétations pour les ethnologues. Qu'elles soient traitées comme l'un des éléments d'un culte des ancêtres⁷, d'un rituel de chasse⁸ ou comme contenant des implications socio-religieuses⁹, la danse parmi d'autres objets comme le théâtre, les masques, les techniques de chasse, de pêche ou la sociologie de la propriété du canot est généreusement traitée, sans discrimination sensible.

Mais dès lors qu'il aborde les rivages de sa propre civilisation, le chercheur se montre moins disert et beaucoup plus circonspect. Contrairement à la tradition des recherches anglo-saxonnes¹⁰ qui ont inclut la danse parmi leur objet de recherche, les publications françaises sur ce type de sujet sont relativement rares. En ethnologie, Christian Bromberger montre comment la recherche en France est longtemps restée *"tournée vers le passé et vers les franges de l'expérience sociale laissées pour compte par d'autres disciplines ; elle s'interrogeait prioritairement (...) sur les significations d'œuvres ou de pratiques révolues ou résiduelles."*¹¹ Les travaux de recherche sur les danses, comme sur de nombreuses autres pratiques artistiques et/ou culturelles, sont restés jusqu'à une date récente éclatés, tant sur le plan méthodologique que disciplinaire. Les résistances à la fois institutionnelles et symboliques qu'un objet comme la danse rencontre y sont pour quelque chose. Ce silence plus dédaigneux que moqueur ("revenons aux choses sérieuses") qui touche un grand nombre de pratiques fait sens.

Résultant d'une conférence faite à bâtons rompus, l'analyse de Pierre Bourdieu¹², illustre le positionnement de la sociologie dans les années 1970-80 par rapport à l'ensemble des pratiques corporelles. Il fait la démonstration de l'utilisation par les régimes totalitaires, les institutions, (l'armée, l'école...) de celles-ci à des fins de *"manipulation réglée des corps"* et des esprits. Par le corps, il est ainsi question d'obtenir *"une adhésion que l'esprit pourrait refuser"*. Ainsi considère-t-il toute pratique corporelle comme aliénante, soumise à un processus de manipulation, de domestication : *"la discipline corporelle est l'instrument par excellence de toute espèce de domestication"*¹³.

7 Cf. Hemmet C., Lagerwey J., "Le Nora du sud de la Thaïlande", in *Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient*, vol. 79, 1992-93.

8 Zsornickaja M., "Les danses rituelles des Koriaks", in *Ethnographia*, vol. 98, 1987-89.

9 Harter P., "Les Bambara", in *Primitifs*, 1991.

10 Cf. par exemple les recherches de Yvonne Daniel, *Rumba, Dance and social change in contemporary Cuba*, Indiana University press, Bloomington and Indianapolis, 1995, de Susan Cashion, *La danza de los Tastoanes : festival of Santiago in san Juan de Ocotan*, Mexico. M.A. thesis, Stanford University, et de Barbara Browning, *Samba, resistance in motion*, Indiana University press, Bloomington and Indianapolis, 1995.

11 "L'ethnologie de la France et ses nouveaux objets, crise tâtonnements et jouvence d'une discipline dérangeante", in *Ethnologie française*, XXVII, 1997.

12 *Choses dites*, Éditions de Minuit, 1987, p. 215.

13 Cette analyse ne tient pas dans le champ de la danse contemporaine où l'appropriation de méthodes théoriques (Alexander, Feldenkrais) et leur expérimentation représentent des pôles de contestation et de subversion. Les critiques implicites qu'elles font du rapport au corps, à l'esthétique, à la technique, à la finalité du mouvement ont constitué certains chorégraphes et danseurs en avant-garde de la contestation du "prêt à penser et du beau à danser", avec une liberté de ton, artistique et esthétique qui se mesure à l'aune de la créativité de la danse depuis un demi siècle. Ce type de pratique corporelle est aussi porteuse d'une ambition et d'une signification politique qui occupe tout aussi bien le champ de la révolte et de la rupture, que celui de la conformité.

Dans le même temps, les sciences sociales étaient traversées par un renouveau du discours sur le corps. En témoignent les travaux de David Le Breton en sociologie qui ont été précédés par ceux d'autres chercheurs : "le corps fait alors une entrée royale dans le questionnement des sciences sociales : J. Baudrillard, M. Foucault, N. Elias, P. Bourdieu, E. Goffmann, M. Douglas, R. Birdwhistell, E. Hall, par exemple, croisent les mises en jeu physiques, les mises en scène et en signes d'un corps qui mérite de plus en plus l'attention du champ social. Dans l'interrogation ainsi soulevée sur cet objet problématique, ils trouvent là une voie inédite et fertile pour saisir des problèmes plus larges ou pour isoler les traits les plus saillants de la modernité. D'autres, pour prendre le seul exemple de la France, comme F. Loux, M. Bernard, G. Vigarello ou J.M. Brohm, s'attachent de façon plus méthodique à déceler les logiques sociales et culturelles qui s'enchevêtrent à la corporéité."¹⁴

Mais le plus souvent, c'est un oubli de la danse que l'on observe dans de nombreuses études qui portent sur des périodes ou des domaines où on pourrait s'attendre à ce qu'elle soit abordée. Dans les années 1950 par exemple, Georges Balandier dans son étude novatrice de la sociabilité d'une ville d'Afrique noire¹⁵, évacue la danse comme instrument de médiation entre les sexes, alors même qu'il étudie les associations de femmes et les orchestres. Une décennie plus tard, la danse et le bal sont étrangement absents de *L'esprit du temps* d'Edgar Morin ainsi que de sa bibliographie très documentée .

On peut aussi le constater dans *Jeux, modes et masse*¹⁶, dans *La belle illusion*¹⁷ consacré au Front Populaire, où Pascal Ory ne consacre pas de sous partie à la danse, ni dans le chapitre "politique de la fête", ni dans "la politique des loisirs". Dans *L'aménagement culturel du territoire*, elle est royalement absente : au milieu de la musique, des théâtres et du spectacle vivant (mais la danse n'y apparaît pas), des arts plastiques, du patrimoine, du cinéma, de la culture scientifique et technique, etc., des structures aussi importantes que les Centres Chorégraphiques Nationaux sont elles aussi occultées¹⁸!!

L'analyse de l'émergence de la danse et de son traitement à travers les taxinomies dans les enquêtes réalisées sur les pratiques culturelles des français est un indicateur plus direct de cet oubli. Ainsi, dans *Les pratiques culturelles des français, description socio démographique de 1973 à 1981*¹⁹, la danse est traitée avec les enquêtes portant sur la fréquentation des "spectacles de ballet" et sur "la fréquentation des bals publics" qui constitue le volet de l'enquête traitant de la danse sociale. Une part non négligeable de l'activité dansée demeure dans l'indétermination ou est de fait évacuée. La danse contemporaine est ainsi associée au ballet !!

En dehors des bals publics, qu'en est-il des autres lieux et territoires de pratique de la danse ? Le thé dansant et la soirée des écoles de danse sont-ils à ranger dans la catégorie des bals publics ? Que deviennent les fest-noz, les bals de campagne, les dîners dansants, les soirées privées ? Que danse-t-on, dans ces moments, des danses de groupe, de couple, ou individuelles, ou un mélange de tout cela ? Sur ces points comme sur bien d'autres, les statistiques nationales sont muettes. On constate ainsi que l'extrême instrumentation statistique déployée autour des pratiques culturelles se met en place dans les années 1970, au moment précisément où la notion de danse est confrontée à des recompositions (essor de la danse contemporaine, repli du ballet, développement de la danse

14 David Le Breton, "Sociologie du corps : perspectives", *Cahiers internationaux de sociologie*, janvier-juin 1991, p. 131 à 143.

15 Georges Balandier, *Sociologie des Brazzaville noires*, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1985.

16 Paul Yonnet, Gallimard, 1985.

17 Plon, 1994.

18 B. Latarjet, Documentation Française, 1992. A la même date, ils sont au nombre de 17 selon le recensement paru dans *Danse, dix ans de développement de l'art chorégraphique*, collection Enjeux-culture, 1993.

19 Dalloz, 1982.

individuelle, recul du bal et marginalisation des danses de couple dans ces derniers ainsi que dans les soirées dansantes). Paradoxalement, le savoir ainsi obtenu ne vient pas compenser la perte de visibilité de la danse de couple dans le champ social : la profusion de chiffre ne parvient pas à rehausser l'évanouissement des sources indirectes (presse, littérature...) qui au XIX^{ème} et jusqu'à la seconde guerre mondiale accordaient une place de choix à l'activité dansée "en société". Plus encore, les statistiques ne se font pas l'écho des enjeux qui traversent la danse entre ces deux dates : combat et militantisme des partisans de la danse contemporaine pour l'imposer sur scène et à l'université, légère progression de la fréquentation des bals²⁰ constatée durant la même période.

Dans cette première enquête, la pratique de la danse est absente du chapitre intitulé "Les violons d'Ingres et les jeux" où sont présentés la pratique de la musique, du chant, du bricolage et des travaux d'aiguilles, les collections, les jeux de société et les loteries. Ce n'est que dans *La nouvelle enquête sur les pratiques culturelles des français en 1989* que la danse -sans qu'il soit effectué de distinction- apparaît en tant que pratique amateur. Deux ans plus tard paraît *Les publics de la danse*²¹ qui "vise à mieux connaître les caractéristiques socio-démographiques des publics actuels et potentiels, leurs goûts et leurs pratiques en matière de danse". Reposant sur l'exploitation d'une enquête par sondage réalisée auprès d'un échantillon de 10000 personnes de plus de 15 ans, ce travail, comme l'indique le titre, est surtout centré sur l'analyse des goûts du publics. Il identifie ainsi des sphères d'intérêts qui recoupent la possession d'un capital économique et culturel et qui permettent de dresser une "carte des danses" qui distribue selon quatre tendances (aristocratique/populaire, originel/universel) la répartition du public selon le type de spectacle et de chorégraphe. Cette étude permet d'identifier certaines tendances lourdes, notamment celles qui concernent les rapports entre la danse classique, contemporaine et baroque, introduisant par chorégraphes interposés des nuances de positionnement du public qui reflètent assez précisément les débats de l'époque. Pour la sphère des danses de couple, l'étude reste entravée par l'outillage statistique qui ne rend pas compte des processus de recomposition à l'oeuvre dès le milieu des années 1980 : diversification des structures et des lieux d'apprentissage, évolution du contenu et de la finalité des pratiques, retour en force du bal et de la notion de danse à deux, phénomènes qui s'amplifient au cours des années 1990 et que l'on peut appréhender par exemple à travers la résurgence du tango argentin à travers un maillage associatif. En 1996, les études statistiques se déplacent du public vers les pratiques amateurs d'activités artistiques des Français²². Ce transfert de la notion de spectateur à celui d'acteur évoque d'une certaine façon le passage d'une société de spectacle à celle d'une société de loisir. Le traitement des danses de couple y demeure affecté par des regroupements insolites, qui sont fonction par exemple de la diffusion des danses : le rock est ainsi placé dans la même catégorie que le flamenco et les danses africaines. La notion même de *danse de salon* utilisée comme catégorie montre l'emprunt de taxinomies héritées du passé qui sont aujourd'hui inopérantes.

Sa marginalisation dans les premières enquêtes nationales, redoublée d'une certaine manière dans la production sociologique, peut s'expliquer dans le court terme par au moins deux facteurs.

La danse de scène a été saisie dans les années 70, au moment même où des phénomènes de contestation, d'avant garde et de renouvellement se manifestaient aux USA et en Europe, dans une gangue d'oppression, caractérisée par la domination vieillissante de la danse classique. Puis progressivement, par l'exploration et l'affirmation de son vocabulaire, la danse contemporaine a obtenu droit de cité dans les théâtres, mais aussi dans le champs médiatique et politique. Abondamment subventionnée en France, elle a conquis un public, jusqu'à obtenir davantage

20 En 1973, 25,4% de la population âgée de plus de 15 ans fréquentent les bals publics. Ils sont 28,1% en 1981.

Toutefois, le rythme de fréquentation passe de 8,5 à 5,9 par an en moyenne. *Pratiques culturelles des Français, description sociodémographique*, évolution 1973-1981, Dalloz, p. 168.

21 Jean Michel Guy, *Les publics de la danse*, département des études et de la prospective, ministère de la culture, La Documentation française, 1991.

22 Olivier Donnat, *Les amateurs*, La Documentation Française, 1997.

d'audience que le théâtre. Redoublant la presse spécialisée²³, la presse quotidienne généraliste lui a ouvert un espace, tandis qu'elle s'imposait difficilement à l'université.

Malgré ce processus de respectabilisation²⁴ fondé sur son versant artistique, elle est restée parallèlement un objet problématique pour les sciences sociales : l'évoquer dans un département de philosophie²⁵, de géographie, de sociologie, d'histoire, d'anthropologie... provoque le plus souvent un étonnement amusé qui permet de mesurer l'ampleur du clivage. Mais c'est aussi l'une des forces des chercheurs en danse de provenir de disciplines extrêmement variées. Leur entreprise est en soi un acte militant pour l'interdisciplinarité. Il n'en demeure pas moins que l'insertion théorique et professionnelle dans un département universitaire reste problématique et soulève de nombreuses résistances qui peuvent s'exprimer concrètement en terme d'évolution de carrière. En outre, les départements *Danse* existants, comme celui de Paris VIII par exemple, n'affichent pas toujours leur volonté d'inscrire la recherche en danse dans le champ des sciences sociales, mais restent attachés à d'autres approches, comme celle réalisée à travers la kinésiologie par Hubert Godard. Si cette dernière ne constitue pas l'un des outils principaux pour aborder la danse à deux, il n'en demeure pas moins que ses apports méthodologiques et cognitifs sont opérants dans le mouvement à deux, plus ou moins codifié, des danses de couple.

Dans ce contexte général, privées de l'argument artistique, les danses de couple pâtiennent d'une relégation accentuée, d'autant plus que la partie visible et médiatique est d'une part celle mise en avant par les écoles de danse de couple (compétitions de danses sportives et thé-dansant) et d'autre part celle du bal, mythique mais jusqu'à une date récente moribond. Les thés-dansants apparaissent eux comme des espaces de loisirs (passe-temps, "plaisir de la danse", rencontre, drague...) pour une classe d'âge qui tire vers le troisième âge.

La danse de couple est par ailleurs traversée par une polysémie qui ne facilite pas son identification : danse de couple, danse sociale, danse sportive, danse de salon, danse de société..., comme en écho à ces dénominations, ce qui traite de la danse ne relève pas d'une discipline spécifique, et cela peut expliquer qu'elle se soit trouvée simplement gommée des premiers protocoles d'enquêtes.

Cependant, l'institution montre ici et là des signes d'ouverture, comme à Paris VIII où Remi Hess est responsable du Laboratoire d'anthropologie des danses sociales²⁶. Son travail pour développer une anthropologie des danses de couple est considérable : recherche bibliographiques en collaboration avec plusieurs chercheurs en Europe (il dispose d'une bibliothèque privée sur les danses de couple plus importante que le fond de la bibliothèque de l'Arsenal et de celle de l'Opéra), création d'une revue, puis d'une collection chez Anthropos, réédition de livres rares (Cellarius), direction de recherches et introduction d'ateliers de danse à l'université...

Dans d'autres universités (Toulouse, Paris IV...), les danses de couple sont pratiquées de manière réflexive.

Combinant une activité corporelle se déroulant dans des cadres destinés au loisir, qui invite au contact et le nécessite, la sociabilité même des danses de couple apparaît en apparence radicalement opposée à l'activité intellectuelle. Ainsi peut-on lui reprocher d'être une pratique de loisir qui ne

23 Claudine Guerrier, *Presse écrite et danse contemporaine*, Éditions Chiron, 1997.

24 Cf. Pascal Ory, "20 ans pour devenir respectable", *Territoires de la danse, Cahiers du renard*, juillet 1991, n°7, publié par l'Association Nationale pour la Formation et l'Information Artistique et Culturelle.

25 Cf. A. Catherine Maurey, *La détresse comme principe de la chorégraphie et de la philosophie, recherche de correspondance entre la danse et la pensée*, Septentrion, Presses universitaires, thèse, Paris I, 1994. L'auteur, au cours des "Rencontres Place publique" (Marseille, Novembre 1997), a confié sa difficulté à associer la danse à la philosophie au sein de l'université.

26 Il est dirigé par Remi Hess qui travaille sur l'anthropologie des danses de couple (la valse, le tango) depuis une vingtaine d'année. Fondateur et animateur avec Christian Dubar de la revue *Dansons*.

produit rien, prise dans un contexte éphémère, opposée en cela à la musique. Ses quelques occurrences chez Pierre Bourdieu l'ont de surcroît strictement associé à la production d'une sociabilité qui, à l'instar du bridge et du golf, se rattache à priori à une pratique de distinction bourgeoise. Dans le milieu de la haute bourgeoisie, elle est en effet associée au bridge dans la sociabilité des cercles et des clubs. A travers les rallyes qui renvoient à une organisation collective d'une transmission d'un ensemble de codes (présentation de soi, habillement, tenue au cours d'un cocktail, manière d'organiser une réception et de tenir son rang...), où l'objectif est de contrôler la rencontre, dans un milieu social homogène, "entre soi"²⁷, la danse est l'un des outils de médiation de l'éducation des relations sexuées des jeunes. Tolérée comme un exercice générationnel, elle s'inscrit dans le calendrier des rites de passages des promotions des grandes écoles à travers l'organisation d'un grand bal annuel, comme par exemple celui des Arts et Métiers :

"Ce rendez-vous est celui de la 29ème édition du Grand Gala Arts et Métiers. Notre équipe est heureuse de t'annoncer que ce bal de prestige renoue avec l'Opéra Garnier. Toute la promotion 195-198 se mettra à l'oeuvre pour faire de cette soirée l'événement gadzarique de l'année.

-Le gala débutera avec Don Quichotte, le ballet classique de Rudolf Noureev.

*-Ensuite tu auras toute la nuit pour découvrir le bal et ses nombreuses ambiances (Latino-américaines, Rock, Cabaret, Chorales...) sans oublier les cocktails, les champagnes et les spécialités culinaires."*²⁸

LA RENCONTRE

La danse de couple des bals demeure le plus souvent associée dans les représentations à un événement distrayant, saisonnier et clôturant une année studieuse pour les promotions des grandes écoles et de certaines disciplines de l'université. En fait, la notion même de danse est recoupée assez systématiquement par un ensemble de jugements de valeur qui réalise la distinction entre les danses dites de "divertissement" et les autres. Cette appréciation qui se formule à priori dès que l'on parle de danse a son équivalent pour d'autres pratiques. Il s'agit finalement d'opposer ce qui relève de l'engagement artistique (avec se qu'il est censé contenir de souffrance, de spirituel, d'incommensurable) de ce qui appartient à la sphère du divertissement, du futile, de la sociabilité, c'est à dire des pratiques dites de "reproduction" comme l'a codifié assez sournoisement la nouvelle grille statistique de l'INSEE. Dans le divertissement, l'idée centrale est celle de la diversion : s'éloigner d'une forme de conscience au monde par le jeu, le loisir contemplatif ou les mouvements du corps dans la danse, qui par les états d'"extase" et de transe qu'il peut susciter, génère une forme d'oubli de soi.

*"Mais si tu as déjà dansé toi même, je parle des danses dites de "divertissement", tu dois connaître ces sensations : après une longue valse, un interminable tango, n'importe quel mbalax, on est "vidé". De récentes études sur la fatigue ont montré ce que l'intuition savait déjà : pendant l'exercice, la fatigue ne se fait pas sentir, au point qu'elle conduit à l'extase. Et même lorsqu'il s'agit de divertissement, la danse a pour finalité de fatiguer le corps pour atteindre la légèreté de la conscience. Ça s'arrête, tu souffles, tu es vide, tu es "bien". Prête à tout, à soi, à l'autre, à rien. Cette fatigue heureuse me paraît tendre vers le sacré. C'est à dire que dans tous les cas, il faut "quitter" son corps. Il n'est pas interdit de le faire dans la bonne humeur."*²⁹

27 Cf. Michel Pinçon, Monique Pinçon-Charlot, *Dans les beaux quartiers*, Seuil, 1989, "Les rallyes ou la mise en ordre du hasard des rencontres amoureuses", p. 147.

28 Extrait de la lettre adressée aux anciens élèves de l'École des Arts et Métiers.

29 Catherine Clement, Julia Kristeva, *Le féminin et le sacré*, Stock, 1998, p. 259.

Danser préfigure une forme d'enchantement, de ravissement, de perte de soi dans le tournoiement de la danse³⁰, dans les rythmes sensuels, suppléés par l'alcool, quelques "joints" et la résonance du martèlement des basses. Surprise partie, soirée dansante, bal musette, à papa, thé-dansant, rave, boum, bal du samedi soir, rallye, la polysémie ne gomme pas la permanence de la notion de fête. Mais quel que soit le milieu social, la sociabilité des danses de couple, est d'abord constituée par une *rencontre* codifiée des sexes, que l'on peut estimer comme *une rencontre aliénée dans ses modalités et son fonctionnement*. Cette fonctionnalité de la pratique de la danse de couple qui trouve son point d'orgue dans le bal, renvoie à tout un imaginaire de comportements sociaux³¹. De nombreuses expressions condensent cet imaginaire ("*aller danser, aller au bal, la drague, collé-serré*"...) qui sous quelques angles qu'on les prennent, évoquent les antipodes de l'intellectualité pure.

L'historicité même des danses de couple est imprégnée par cette *grégarité*³² d'où émergent les figures de la prostituée, de la *danseuse*³³, du gigolo, du danseur mondain, autant d'archétypes construits par la littérature, la peinture, la chanson... Le danseur de bal à partir du XIX^e siècle est soit mondain, soit entaché d'une sinistre réputation, étrangement linéaire depuis un siècle. À partir du XX^e siècle, la coupure entre la danse des bals et la danse de scène tend à s'accroître. Contrairement au XIX^e siècle où la danse de couple et la danse de scène partageaient des formes de sociabilité, un public, et jusqu'aux figures stéréotypées des danseuses dans leur transfert de la scène de l'Opéra à celle des théâtres, la figure du danseur moderne, puis contemporain se coupe radicalement de l'espace de la danse de couple au XX^e siècle. Autour de Roland Petit et de Maurice Béjart, il s'opère dans les représentations un glissement du danseur vers l'efféminé. Tout en travaillant à la propre libération du corps masculin, le corps du danseur reste englué dans une économie sexuelle stéréotypée qui associe vulgairement la qualité de danseur à l'homosexualité. À la périphérie de la création institutionnelle, la danse, sexuée, devient le reflet d'une cristallisation identitaire liée aux "traditions", à l'habitus corporel supposé : danses d'Afrique noire, du Maghreb, rap, break, hip hop..., récemment compactées dans le concept fourre-tout de danse urbaine. Sur le terrain de la danse des bals, c'est la fonction de rencontre qui se prolonge et s'affirme, débouchant sur la constitution du couple légitime, petit-bourgeois ou prolétaire.

Le prolétaire de l'après guerre qui cherche une femme et qui sacrifie au "*simulacre de la danse*"³⁴. Le même, dans les années 1970, appartenant aux classes moyennes, empaté, qui danse entre une partie de boule et de belote. Une autre figure s'affirme, celle du bagarreur par ennui, ou par soûlerie, qui déclenche et nourrit la bagarre (la baston). Ainsi que celle du gigolo qui peut être considérée comme une insulte à la gent masculine lorsque la danse, en tant que cadre et moyen de réaliser une relation de prostitution, devient le lieu d'une dévalorisation de l'homme.³⁵

Cette fonctionnalité du bal musette associée à une sociabilité populaire pourrait être rangée par la critique des sociologues marxistes dans la catégorie des passe-temps qui distraient les travailleurs du champ social et politique. Comme pour la pratique sportive, le bal peut être considéré comme un redoublement dans les loisirs de l'aliénation du travail. Cependant, considéré sous cet angle, une différence notable entre le bal et la pratique sportive réside dans le statut de la danse : elle n'est pas

30 Comme par exemple dans "La foule" chantée par Edith Piaf (A. Cabral, M. Rivgauche, 1957).

31 Cf. Véronique Nahoum Grappe, (dir.), *Rêves de rencontre*, Éditions Textuel, 1996.

32 Au sens où Nietzsche l'entend.

33 Dans *La culture du pauvre* de R. Hoggart par exemple, deux des quatre mentions de la danse mettent en relation la danseuse et la danse avec la sexualité (p.143) et les magazines présentant des pin up (p. 271). "Avoir une danseuse" demeure une expression courante directement issue de l'historicité du XIX^e siècle où la danseuse était associée à la légèreté des mœurs.

34 Cf. le tableau pittoresque d'un dancing des années 1950 décrit par Louis Calaferte, *Septentrion*, p. 297 à 300, Folio, 1^{ère} édition, 1984.

35 Dans le roman de Jorge Amado (*La terre aux fruits d'or*, 1944), il y a quelques belles considérations sur la dignité et de l'indignité du métier de gigolo.

réductible à une "échappée en dehors des contraintes de la vie"³⁶, elle ne travaille pas à une répression des pulsions³⁷ (Brohm, 1976), mais à l'expression codifiée de celles-ci dans le cadre ritualisé du bal.

Enfin, cet espace de rencontre des femmes et des hommes dans le bal, où la danse précisément est l'occasion d'un rapprochement, d'un contact et d'un étourdissement proche de la transe (valse), a souvent été critiqué au nom de la morale : *"De nos jours et depuis plus de vingt ans, la danse a pris dans la société une place néfaste : elle n'est plus qu'un dérèglement physique, la satisfaction hypocrite (à peine) d'une grossière sensualité. Que pouvait-il sortir de là ? Rien que du désordre moral et social. Les danses de terroir, au contraire, c'était et c'est toujours la santé française, robuste et rayonnante."*³⁸ A ce territoire de la débauche, le projet politique de la Révolution Nationale a opposé les valeurs et "l'authenticité" de ces dernières : *"Pendant quatre ans, la France de Vichy sera soumise aux saines joies des danses folkloriques, des feux de la Saint Jean et des chants populaires (...) Le folklore sera présenté comme l'unique remède aux pratiques dépravées des classes populaires urbaines et de la jeunesse."*³⁹

Cet isolement de la danse des bals, en aval avec les danses du terroir et en amont avec les danses de scène, est l'une de ses spécificités qui contribue vraisemblablement à expliquer sa perte de visibilité sociale depuis un quart de siècle.

DES TERRITORIALITÉS DISTINCTES

Pratiquée massivement depuis presque deux siècles, la longévité des danses de couple pose problème quand à son autonomisation dans un espace spécifique. Si l'espace du bal connaît des déclinaisons multiples, selon les époques et selon les catégories sociales, une première étape pourrait consister à examiner à partir de quand la danse, en tant que pratique et en tant qu'objet, s'autonomise par rapport au bal ?

L'autonomisation de la danse comme objet varie selon les contextes : elle apparaît tantôt comme la médiation corporelle d'un rassemblement social, tantôt comme une "technique de sociabilité", insérée dans un ensemble de codes et de rituels, dans des stratégies matrimoniales, exaltée comme pratique distinctive, relevant d'un véritable travail sur le corps parfois identique de la pratique sportive.

Dans tous les cas, l'examen des processus de déqualification et de requalification, comparable aux travaux sur des pratiques sportives telles que le tennis, le squash, le golf et la boxe⁴⁰, est éclairant. Les danses de couple sont devenues ringardes. On peut supposer qu'il y a eut une rupture générationnelle : la danse de couple a échappé à la culture des jeunes et est devenue désuète, car il s'est soudainement produit une rupture dans la transmission. Plus que ringarde, comme le sont considérées quantité de disciplines qui ne bénéficient pas de l'éphémère de la mode, la danse de couple prend une forme comique, devient objet de moquerie. La posture du danseur de bal est singée, en public, à l'intérieur même de du bal. On peut y voir un faisceau de motivations non exclusives les unes des autres : vouloir s'introduire dans la fête malgré la méconnaissance des pas de danse, la caricature est alors un moyen de masquer son trouble de ne pas savoir danser, ou le moyen

36 Jacques Defrance, *Sociologie du sport*, Éditions La Découverte, 1995.

37 Jean Marie Brohm, *Sociologie politique du sport*, J. P. Delarge, Ed. universitaires, 1976.

38 R. Aubrun, in R. Blanchard, *Les danses du Limousin et des régions avoisinantes*, Paris, Maisonneuve, 1943.

39 Cf. "Organisation des loisirs des travailleurs", Anne-Marie Thiesse, in *L'avènement des loisirs*, Alain CORBIN (dir.), Aubier, 1995.

40 Cf. Charles Suaud, "Espace des sports, espace social et effets d'âge. la diffusion du tennis, du squash et du golf dans l'agglomération nantaise", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°79, septembre 1989, p. 2-20.

Loïc J. D. Wacquant, "La sociologie de la boxe : un terrain en friche", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 79, 1989.

de se moquer ouvertement de ceux qui ont besoin de connaître les pas pour danser tout en affichant les vertus de l'improvisation. Celle-ci fait d'ailleurs régulièrement l'objet d'un véritable débat. Il y a deux discours sur l'improvisation. Elle représente pour ceux qui dédaignent la notion d'apprentissage de pas de danse la manière et la seule de s'exprimer librement avec son corps, en accord avec la musique. Elle constitue pour les amateurs de danse un but accessible après un apprentissage et une longue pratique du vocabulaire de chaque danse.

Puis à l'intérieur de cet espace démodé, délaissé, doublement frappé par la fermeture des lieux et la raréfaction des jeunes générations, on observe le maintien du rock dans sa version acrobatique, de la valse comme instrument d'une panoplie sociale, le retour du tango "argentin"⁴¹. Ainsi, les danses de couple sont investies depuis une quinzaine d'années d'une fonction sociale nouvelle, alors qu'elles semblaient reléguées depuis le début des années 1970 dans une fonction sociale désuète, à tout le moins inopérante. Conjointement à la danse contemporaine qui a été le foyer d'un renouveau artistique dans les années 1980, la danse des bals a ouvert une nouvelle scène sociale du couple.

On observe un va-et-vient de la danse de couple entre la "technique de sociabilité" dont le bal reste la scène privilégiée et la technique corporelle dont l'inscription du rock acrobatique comme discipline des prochains jeux olympiques reflète la volonté d'intégration et de reconnaissance parmi les disciplines sportives. Existe-t-il une culture du corps et une culture de la danse propres au danseur ?

Selon quelles modalités se décline l'habitus du danseur : habitus corporel et social construit et programmé à travers les rallyes, (celui de la haute bourgeoisie), investissement corporel pour parvenir à un habitus social convoité (distinction, élégance, finesse...), investissement social (sociabilité du bal...) pour parvenir à une intégration de son corps, de son image, de son intégrité dans un champ où seuls les codes de reconnaissance corporelle prennent aléatoirement et de façon éphémère le dessus et où le primat du corps (présentation de soi à travers la danse) s'affirme sur la parole. Les valeurs, la culture du corps, la finalité de la pratique et les modalités de son apprentissage, tout distingue par exemple le danseur qui prépare une compétition de rock acrobatique, de celui qui pratique le tango argentin ou le be bop pour le *plaisir de danser*⁴². Tout dans les compétitions de danse de couple renvoie aux pratiques sportives traditionnelles : l'organisation institutionnelle en fédérations, l'entraînement intensif, l'extrême fonctionnalité du corps considéré comme une machine, le déroulement des compétitions avec dossards, musique découpée en tranche, podiums, coupes..., le tout se déroulant dans des infrastructures sportives.

La formation et l'origine des professeurs de danse des écoles instituées est l'un des indicateurs de l'élaboration et de la transmission d'une culture du corps. Le centre ville de Lyon par exemple concentre une grande densité d'écoles de danse de couple⁴³ dans un périmètre restreint (quartier de l'Opéra sur la presqu'île). L'origine socioprofessionnelle et le parcours des professeurs de ces écoles présentent un certain nombre de points communs. Ils ont tous été formés par les écoles Flateau et David, elles-mêmes situées dans ce quartier. Ils sont tous issus de parents artisans ou commerçants, ont suivi une formation scolaire courte, débouchant sur une expérience professionnelle dans l'industrie ou l'artisanat. La pratique de la danse s'est réalisée parallèlement à leur activité professionnelle. Leur expérience de la compétition et leurs premiers pas dans l'enseignement se sont réalisés alors qu'ils travaillaient encore. Mais progressivement, ils se lancent en tant que professionnels dans la danse, en menant dans un premier temps une double activité. La danse a semblé constituer pour eux un moyen de se réaliser en dehors du travail de l'usine et de l'atelier, *"de s'affirmer comme spécialiste malgré les huit heures passées à un travail sans intérêt"*.⁴⁴

41 Sur ce double aspect, cf. Christophe Apprill, *op. cit.*

42 Le plaisir de danser est une notion chargée d'ambiguïté qui est rémanente dans le discours des danseurs amateurs.

43 Il s'agit des écoles Bengasini, Sarabia, Pitrat, Robert, Studio 4.

44 Constat réalisé à propos des activités de bricolage. Richard Hoggart, *La culture du pauvre*, 1957 (by Chatto and Windus), 1970, Éditions de Minuit, p. 383.

A partir de la source commune de leur apprentissage, chacune de ces écoles a développé sa propre personnalité qui s'exprime à travers les danses enseignées, la finalité de l'enseignement, les animations connexes aux cours, l'organisation ou non de championnat. Ces différents paramètres, qui conditionnent le type de clientèle, n'oblitérent pas l'homogénéité de certains traits communs à ces écoles. Le plus saillant est le rapport qu'elles entretiennent au bal : la danse ne semble pas destinée à sortir du cadre (soirée dansantes, compétitions) des écoles. La coupure avec la notion de bal y est totale.

Cet exemple montre ce que l'histoire des structures et de leur animateurs peut apporter à la compréhension des modes d'apprentissage, du rapport à la danse et des sociabilités qui s'y déploient. Dans le champ des danses de couple, les notions d'acteurs et de territoires ainsi que le type de danse pratiqué sont à prendre en compte et à expliciter. L'apprentissage de la pratique du rock dans une école de danse et dans un centre de forme partage peu de traits communs. La nature, la formation et le statut de l'enseignant, la finalité de la danse, le public touché, l'offre d'activités annexes, la disposition et l'aménagement du lieu..., nombreux sont les critères qui distinguent les territoires d'apprentissage⁴⁵. Il en est de même pour les lieux de pratique. Certains ont leur histoire, une solide réputation (le Slow club, le Caveau de la Huchette à Paris, le Salon Michel à Marseille) et représentent pour les danseurs de véritables institutions. D'autres sont investis pour la qualité de leur cadre (parquet, bar...) et parfois pour leur dimension mythique (le Balajo, le Bataclan, le Tango, à Paris). L'historicité même des lieux de pratique de la danse, dans ce qu'elle comporte comme dimension mythique et comme prescription concernant la tenue corporelle, doit être placée en perspective. La confrontation d'une pratique comme le tango argentin avec la pratique des danses de couple dans les écoles de danse nous a permis d'identifier des types de rapport à l'activité (loisir, mise en forme, performance, compétition, rencontres, recherche de sociabilité...), des types de rapport au corps, à l'apprentissage, au contexte de la mixité⁴⁶ (partenaire, pratique en couple...), et des modes de sociabilité (échange, faire-valoir, ascension sociale, distinction) des pratiquants, qui apparaissent très différenciés.

Autrement dit, on peut constater une territorialité spécifique en fonction de la structure et de l'identité des lieux qui contredit les regroupements autour de la notion de danse. De même que pour le tennis "*devenu démocratique*", les danses de couple sont recoupées par des stratégies contradictoires : attitude conservatrice des écoles de danse qui s'assimile à celle des petits commerçants, et dont le sentiment est d'être floué par les médias et les "politiques", tout en étant "écrasé par les charges", professionnalisation autour de la résurgence de danses comme le tango avec un recyclage de vieux routiers des danses de salon, et une cristallisation des intellectuels, maintien des pratiques de thé-dansant lié à un regroupement générationnel des personnes du troisième âge, contrastes régionaux s'expliquant par la persistance de convivialités rurales et saisonnières (les bistrot de plage en Languedoc Roussillon) ou au contraire par la vigueur de formes de danses folkloriques (comme en Bretagne où la fédération War'leur compte 7000 adhérents et celle de Kendalc'h 140 groupes, y compris à Paris et dans le reste de la France) qui concurrencent et atténuent celle des danses de couple.

45 L'usage et le type de signalétique placé à l'entrée des structures qui enseignent la danse diffèrent : la discrétion des plaques de marbre aux caractères élégants des écoles de danse classique et contemporaine s'oppose radicalement à l'ostentation des publicités des écoles de danse de couple composées de couleurs criardes destinées à être vues de loin et de caractères disparates.

46 Les espaces de la danse de couple constituent tout le contraire de pratiques comme le rugby et le foot qui sont des "réserves de mâles". La danse de couple impose au contraire une sorte de "marché des partenaires" : les conduites et stratégies par rapport aux partenaires de danse, la politesse, les modes de faire-valoir, la relégation (faire tapisserie)... L'analyse des processus d'invitation dans un bal par exemple révèle la pluralité des stratégies mises en œuvre aussi bien chez les hommes que chez les femmes, et montre combien cet espace fonctionne comme le théâtre de négociation perpétuelle des identités. Cf. Christophe Apprill, "Y-a-t-il une femme dans le tango, ou le principe d'invitation revisité", in *Le tango argentin, un espace féminin*, à paraître chez Anthropos.

EN TANT QUE PRATIQUE CORPORELLE, LA DANSE POSE-T-ELLE UN PROBLÈME SPÉCIFIQUE AUX SCIENCES HUMAINES ?

La sociologie du sport, "*qui a connu de grandes difficultés à se constituer comme telle*"⁴⁷, s'est affirmée ces quinze dernières années. Ce sont les dimensions artistiques et esthétiques qui différencient ces deux objets. En sport, les procédures externes de mesure de la performance font partie intégrante du jeu sportif. Pour la danse, l'évaluation se situe davantage dans le champ artistique. Cependant, les notions de poids du corps, de forces, de flux, etc. et l'outillage méthodologique et théorique mobilisé situent amplement le mouvement dansé hors des critères classiques de mesure et d'appréciation conventionnels utilisés pour les disciplines sportives. La raison en est que le mouvement de la danse entraîne l'acteur et le spectateur au delà de la performance, dans l'univers sensible de la création artistique. Dans ce champ où l'art et l'esthétique côtoient parfois la performance (au sens physique, mais aussi de la composition chorégraphique, du travail sur le temps, le hasard...), l'observateur peut être séduit à s'arrêter aux apparences, c'est à dire, à l'argumentation et au propos de surface, tandis qu'une partie majeure de l'acte de création se déploie en sous main, s'éparpille comme une petite monnaie dans les choix et les lignes de forces d'un travail corporel qui ne laissant rien au hasard, est fondé sur une extrême sensibilité des techniques retenues pour donner au corps la matière de son propos.

Pierre Bourdieu a dégagé la spécificité des pratiques corporelles pour le sociologue en posant le "*problème de la prise de conscience*", qui englobe le "*problème des rapports entre la théorie et la pratique, et aussi entre le langage et le corps*".⁴⁸ Il reste que cet aspect de la transmission, de la compréhension et de la nature même du mouvement dansé est aujourd'hui largement abordé par la kinésiologie qui explore, analyse et met en relation les éclairages de l'instrumentation théorique (techniques Alexander, Feldenkrais, eutonie...) qui ont été développés et expérimentés dans le monde de la danse. Plus sans doute que de poser une pratique corporelle comme la danse comme un objet singulier, il s'agit de la resituer dans son historicité, et d'explorer comment ces différentes techniques du mouvement s'inscrivent dans le monde de la danse et par extension dans le champ social, et de décrire les processus de rupture ou de conformité.⁴⁹

Autrement dit, la danse, qu'il s'agisse de la danse des théâtres où de la danse sociale, mérite d'être extirpée de son cocon artistique, de son caractère de divertissement, pour être analysée en terme d'objet, produit d'une histoire, traversé par des permanences, des recompositions, des ruptures, qui résultent autant de phénomènes internes qu'externes au monde de la danse, que des interactions de celui-ci avec les autres arts, le rapport au corps, à la création... dans ce qu'elles contiennent d'éminemment social et politique.

L'EXAMEN DES COLLOQUES ET DES DÉBATS DES 20 DERNIÈRES ANNÉES EST RÉVÉLATEUR DES ENJEUX DE LA RECHERCHE

L'analyse des thèmes, des rencontres et autres tables rondes constitue un indicateur permettant d'identifier l'évolution du débat et les échos de la confrontation sociale dont ils sont la trace. Dans les années 1970, une génération issue le plus souvent du monde de l'enseignement du sport milite activement pour imposer la pratique et la reconnaissance de la danse contemporaine à l'université.

47 Wacquant L., *op. cit.*

48 "Les problèmes que pose l'enseignement d'une pratique corporelle me paraissent enfermer un ensemble de questions théoriques de la première importance, dans la mesure où les sciences sociales s'efforcent de faire la théorie de conduites qui se produisent, dans leur très grande majorité, en deçà de la conscience, qui s'apprennent par une communication silencieuse, pratique, de corps à corps...", p. 214, *Choses dites*, Éditions de Minuit, 1987.

49 Cf. Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Éditions Contredanse, 1997.

Après l'introduction progressive durant les années 1960 du jazz et de la danse contemporaine parmi les enseignements du foyer inter-universitaire de la danse (centre "Jean-Sarrailh"), plusieurs expériences ont vu le jour à Paris VII (enseignement de l'histoire de l'orchestrique) de 1972 à 1983, à Paris I (cours d'histoire de la danse à partir de 1973) mais partout, les résistances rencontrées ont été importantes. Mireille Arguel par exemple a échoué en 1974 dans la mise en place d'un diplôme d'université en danse en raison des réticences des professeurs de sport.⁵⁰ Ce projet de diplôme est en partie exaucé avec la création en 1978 du "Diplôme d'université en éducation physique, mention danse" auquel succède en 1981 le "Cursus d'études supérieures en danse" de Paris IV qui totalise 612 étudiants en 1985-86⁵¹. Il est intéressant de noter l'absence des danses de couple parmi les cours pratiques du cursus. Parmi les cours théoriques, hormis un module de première année intitulé "sociologie appliquée à la danse", la part de la sociologie est diluée en deuxième année dans "sciences humaines appliquées à la danse" et "danse et société (économie, droit, gestion et administration)". On serait bien en peine de trouver à la même époque des études traitant de la danse provenant de cette discipline. En revanche, les sociologues se consacrent au sport et au corps pris dans la spirale de la forme, du bien être, de la performance, du fun, de l'apparence... à travers les activités et les installations sportives traditionnelles et émergentes (sport de glisse, clubs de forme ...). Cette profusion de recherches⁵² contraste avec le désintérêt de la recherche en sciences sociales pour la danse, et se fait l'écho des résistances de la part des sportifs "purs et durs" face à la danse à l'université.

Avec son introduction à l'université, la danse, comme pratique et objet de recherche devient sujet de colloques. En voici quelques exemples :

- 1979 : les relations entre la danse et la musique
- mai 1983 : la reconstitution et la conservation des danses
- octobre 1983 : danse et médecine
- 1984 : danse et psychothérapie
- 1985 : mise en place d'un événement "institutionnalisé" : "le congrès international sur la recherche en danse". En octobre se tient un colloque sur "la place de la danse à l'université" dans le monde. Toutes ces manifestations (sauf la première) se sont déroulées à la Sorbonne.

A partir du milieu des années 1980, les rencontres ayant la danse pour sujet se multiplient. Il faut cependant attendre la décennie 1990 pour que les danses de couple y trouvent leur place. L'un des premiers du genre est le colloque "Danses latines et identités" à Lyon (1996), puis "Sociopoétique de la danse" à Moulins⁵³, suivi par les journées sur "Le bal" à la Villette en 1997. "Danses latines et identités" a placé les danses de couple et de groupe au cœur de la problématique de la quête d'identité individuelle, collective, sexuée, qui s'accomplit à travers ces pratiques, dont le trait commun reste la nature urbaine et la relation au voyage. Par l'exploration de ces dimensions, ce colloque a contribué à définir la notion de *danse du voyage*, et à la revendiquer comme un objet de recherche des sciences sociales. "Sociopoétique" s'est placé sur le terrain de l'histoire et de la

50 "En effet, si l'université Paris III, son conseil scientifique, son conseil d'administration, sa commission des études, encouragèrent cette création, ce fut à nouveau l'ensemble des enseignants d'EPS (hommes sportifs) du DEPEL (département de l'éducation physique, des sports et des loisirs) qui fit avorter le projet. (...) le vent étant alors à la pratique pour tous, à la libre expression, aux idéologies de l'anti-technique, aux activités jugées plus démocratiques comme le tennis..., la boxe..." Mireille Arguel, "Les avatars du premier diplôme d'université en danse", in *La place de la danse à l'université*, Paris, Chiron, 1986.

51 Jean Claude Serre, "Le cursus d'études supérieures en danse de l'université Paris-Sorbonne (Paris IV)", in *La place de la danse à l'université*, Paris, Chiron, 1986.

52 Notamment celles de Christian Pociello, *Sports et société : approche socio-culturelle des pratiques*, Vigot, 1981, et d'Olivier Bessy, *De nouveaux espaces pour le corps. Approche sociologique des salles de "mise en forme" et leur public. Le marché parisien*, thèse, Paris V, sciences de l'éducation, 1990, 3 vol.

Cf. *Esprit*, avril 1987, n° spécial "Le nouvel âge du sport".

53 Alain Montandon (dir.), *Sociopoétique de la danse*, Anthropos, 1998.

littérature pour dégager les différentes modalités du vécu et des représentations de la danse et du bal.

A la Villette, l'interrogation tournait autour des formes contemporaines du bal et des désirs de danse à deux. A Cannes (1997), le colloque "Cultures chorégraphiques" a examiné les passerelles existantes entre les danses de scènes et les danses de couple. Enfin, c'est vraisemblablement le thème des dernières rencontres du Mas de la Danse "Outils, conditions et finalités possibles d'une recherche en danse contemporaine" (1997) qui traduit le mieux le besoin d'une réflexion sur la méthode pour la recherche en danse.

Le même phénomène s'observe pour les publications. L'entreprise militante des années 1970 a donné le coup d'envoi à l'édition de recherche sur la danse, qui se poursuit et s'amplifie dans les années 1990. Au tournant de la décennie, les sujets s'élargissent pour faire une place à d'autres danses : *Autrement*, indicateur de l'air du temps, publie en 1983 "Fous de danse". François Gasnault et Remi Hess⁵⁴ font partager au grand public leur recherches sur la danse des bals. Puis paraît à l'initiative de ce dernier la revue *Dansons* consacrée exclusivement aux danses sociales, prolongée depuis peu par la création de la collection "Anthropologie des danses sociales" chez Anthropos.

Cette multiplication des lieux de débats et de confrontation de disciplines se réalise en écho avec l'accroissement de l'attention portée sur les manifestations culturelles par les collectivités territoriales et les organes d'État en charge de la politique de la ville. L'orientation du débat sur la ville au début des années 1990 se porte en effet sur la question de la citoyenneté tandis que la recherche urbaine dans son ensemble se préoccupe de la notion de cohésion sociale⁵⁵ : travailleurs sociaux, urbanistes, sociologues travaillant sur la ville redécouvrent les vertus du culturel, et désignent l'artiste comme le fer de lance des politiques urbaines destinées à résorber la "fracture sociale". De fait, en l'espace de quelques années, c'est une vision systémique de l'environnement urbain qui prend corps. Le sociologue (citoyenneté, lien social...), l'urbaniste et l'architecte (aménagement des parvis, cages d'escalier...), l'éclairagiste⁵⁶ (mise en lumière du parvis...), le géographe (nature et vécu des déambulations dans l'espace métropolitain...) construisent un imaginaire urbain où l'artiste se trouve mandaté d'une mission de service public : insuffler de la vie là où ne s'aggrave que le béton, et cela sous la demande expresse des élus locaux. C'est ainsi que les responsables des théâtres de banlieue ont multiplié les résidences d'artistes, les festivals de danse et de musique hip hop, et que les chercheurs jaugent le résultat à l'aune des "processus de requalification du décor urbain" en cours. Ainsi, dans la recherche de savoir sur la ville et la citoyenneté, sur la crise de la citoyenneté et l'émergence de nouvelles manières de faire et de vivre l'espace métropolitain, les sociabilités liées à des pratiques de loisirs où artistiques telle que la danse rencontrent le champ d'investigation des sciences humaines mobilisées pour comprendre les manières de vivre de la "ville émergente".

Pendant ce temps, dans toute l'Europe, des manifestations fabriquent de la sociabilité -à la fois mitoyenne et inverse de celle des internautes fondée sur une pure connexion intellectuelle- en favorisant le contact corporel qui partout ailleurs est refoulé, déroulent à partir de la danse un espace codifié où la rencontre de l'autre déjoue un certain nombre de tabous : rave, bal moderne, bal

54 François Gasnault, *Guinguettes et lorettes, bals publics à Paris au XIXème siècle*, Aubier, 1986.

Remi Hess, *La valse*, Métailié, 1989.-, *Le tango*, Que-sais-je ?, 1996.-, *Le moment tango*, Anthropos, 1997.

55 Appel d'offres commun 1996 "Culture, ville et dynamiques sociales" lancé par le Ministère de la Culture, le Plan urbain, le FAS et la délégation interministérielle à la ville : "les effets attendus de la mondialisation, les processus de fragmentation urbaine invitent à repenser localement et globalement les modes d'autonomie et de créativité des individus, de même que les formes d'identification et de cohésion sociale. La culture, du fait sans doute de sa polysémie, apparaît être l'un des outils privilégiés que les collectivités publiques se doivent d'interpeller et de développer, pour favoriser ces dynamiques individuelles et collectives dont toute société en mutation a besoin."

56 C'est ainsi que se définit Laurent Flachard qui entre autre a réalisé la "conception lumineuse" de la place des Terreaux à Lyon.

tango, bal dingue... Les manifestations de ce type, dont certaines de grande ampleur (fête des vendanges organisées par le théâtre de Suresnes, le grand bal de l'Europe⁵⁷, les bals de la biennale de la Danse de Lyon depuis 1988...), essaient un peu partout et sont avant tout fondées sur la participation active du public, amateur ou non, à la différence des festivals d'été dont chaque ville moyenne de France s'est dotée, qui restent fondés sur la passivité du public, ou tout au plus sur une interactivité molle.

Au cœur des débats et des rencontres autour de la danse, ce qui frappe est la diversification des intervenants. Tout en étant plus exclusivement issus du monde de la danse, ils ont pour la plupart fait l'expérience de ce type de pratique mais ils ne se limitent pas à une approche technicienne de la danse. Au contraire, ces rencontres se sont largement ouvertes à des chercheurs en sciences sociales issus d'horizons divers, et ont permis de fédérer ces derniers qui sont parfois en situation marginale dans leurs institutions. Les thématiques se sont largement décloisonnées. "La danse noble", celle des ministères héritiers du mécénat royal pleins de condescendance pour les autres danses, n'est plus la seule concernée. Toutes les danses sont abordées dans leur dimensions transversales et communicantes. Au focus figé sur l'héritière de la "belle danse", puis sur la danse moderne et contemporaine, farouchement érigées comme dogme artistique, et donc considérées comme inviolables par les critères d'analyse des sciences sociales, se substitue progressivement un regard plus ouvert, pratiqué sur la scène même de la création contemporaine à travers les emprunts et les métissages de patrimoines rythmiques et corporels⁵⁸. A la dimension résolument historique s'est ajoutée une dimension spatiale, celle du voyage (phénomène de métissage et de brassage), et celle du territoire, notamment urbain, ainsi qu'une dimension sociale. Une pratique comme la danse de couple constitue un marqueur exemplaire des relations de couple, des rapports homme-femme, des genres, ainsi qu'un indicateur des rapports corporels pris dans des processus de codification. S'inscrivant dans une quête d'identité sexuée, régionale, ethnique, sociale, la danse, qu'elle soit de couple, de groupe ou de scène, investit la scène contemporaine de la rue et des théâtres. Le sentiment de perte ou la dissolution du propos artistique n'est alors peut-être que l'expression d'un désenracinement devant le brouillage des repères institués, des frontières canoniques de l'art et du socialisable. Dans l'argument développé par le chorégraphe contemporain, cette part d'indiscernable et de vulgairement quotidien prend sa place. Itinéraire, voyage, rencontre ponctuent la dialectique du danseur fin de siècle. Qui d'Afrique, d'Asie, d'Amérique, des banlieues... va et cherche son voyage, et tisse cette géographie des corps et des âmes. De flux de l'intérieur des corps à la géographie mouvante aux pérégrinations modernes toujours trop rapides, toutes les danses sont là pour nous dire cette lenteur de l'instant. C'est cette "poussière de temps" que les sciences sociales cherchent aussi à exhumer.

57 Cf. le dossier sur le renouveau du bal, *Culture et proximité*, n°6, décembre 1997.

58 Cf. les chorégraphies de Josette Baïz, Mathilde Monnier...