



HAL
open science

La danse des bals et la recherche

Christophe Apprill

► **To cite this version:**

Christophe Apprill. La danse des bals et la recherche. Thomas Lebrun. Composition savante et culture populaire en danse contemporaine (et vlan!), Riveneuve, 2023, L'univers d'un chorégraphe, 978-2-36013-655-1. 10.4000/danse.1185 . hal-04223600

HAL Id: hal-04223600

<https://hal.science/hal-04223600>

Submitted on 30 Sep 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 - 2023

Christophe Apprill

Jusqu'à la fin des années 1990, la danse n'avait guère fait l'objet de recherches systématiques en sciences sociales, sans doute parce qu'elle était au plus bas de la hiérarchie des objets de recherche. Puis elle a connu un renouveau, qu'il s'agisse de la danse de rue, de la danse contemporaine ou des danses de bal¹. Et, parallèlement, se sont amorcées à l'université, au Ministère de la culture, des études sur ces pratiques reléguées comme mineures, que ce soit dans le champ artistique ou dans celui, plus général, des pratiques culturelles.

Dans l'univers artistique, la danse a longtemps été considérée comme « un art mineur » et cette position était bien ressentie comme telle par les chorégraphes et les danseurs eux-mêmes². À l'université, son droit de cité, malgré le développement de départements Danse, demeure précaire et mal établi : à côté de la musicologie, il n'y a pas de département de « choréologie »³ et auprès des ethnomusicologues coexistent bien quelques « choréo-ethnologues?⁴», mais l'inversion même des termes montre à quel point la discipline scientifique (ici, l'ethnologie) tend à s'effacer derrière cet objet indigne d'elle⁵. Quant aux danses de bal, dénuées de l'aura artistique des danses de scènes, elles se situent à l'intersection de plusieurs champs, ce qui ne contribue pas à asseoir leur légitimité. De sorte qu'elles semblent être frappées d'une double indignité : indignité scientifique et indignité culturelle⁶.

A partir des années 2000 en France, le développement de la recherche procure à la danse une visibilité accrue, même si l'écart avec d'autres disciplines corporelles et/ou artistiques reste notable. Investie par un grand nombre de disciplines où se distingue la prééminence de l'esthétique, la danse est construite comme une catégorie qui prend en compte la diversité des pratiques. Cependant, cette reconnaissance ne touche pas également toutes les formes de danse. Engendrant un partage des corps, une distinction implicite est réalisée entre les danses de scènes et les danses de bal.

LA DANSE : UNE POSITION MARGINALE

Suite au défrichage des précurseurs, lorsque s'amorcent dans les années 1970-80 les premiers travaux des chercheurs, toutes les danses ne sont pas également indignes : elles le sont moins, par exemple, lorsqu'il s'agit de danses ethniques et rituelles. Ces dernières ont

1 A propos du revivalisme des danses traditionnelles (pratique, collectage, développement de la recherche), cf. François Gasnault, « Les enjeux de la danse dans les réseaux « revivalistes » français », *Recherches en danse* [En ligne], 4 | 2015, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 22 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1185> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1185>

2 Fêtant les treize 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, déc. 1997.

3 La choréologie est en revanche enseignée dans certains départements universitaires tels qu'à Bordeaux.

4 Cf. les travaux de Francine Lancelot (dir.), *La belle danse. Catalogue raisonné des chorégraphies françaises en notation Feuillet*, Paris, éd. Van Dieren, 1996, et de Jean-Michel Guilcher, *La Tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*, Chambéry, Imprimeries réunies, 1963.

5 Jean-Michel Guilcher est parfois qualifié d'ethnochoréologue, mais cette dénomination demeure relativement confidentielle en France, même si des travaux plus récents s'en revendiquent, comme par exemple celui de Marc Clériveret, *La danse de tradition populaire dans les milieux ruraux de Haute-Bretagne : 19e-20e siècles*, thèse de doctorat en histoire soutenue à Rennes 2 en 2010.

6 Christophe Apprill, *Le Tango argentin en France*, Paris, Anthropos, 1998 ; *Les mondes du bal*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2018.

constitué un objet traditionnel des études ethnologiques : culte des ancêtres⁷, rituel de chasse⁸, pratiques socio-religieuses⁹. Mais, lorsqu'on aborde notre civilisation, les travaux sont moins nombreux et, lorsqu'il y en a, marginaux. Contrairement à la tradition américaine¹⁰ qui inclut la danse parmi ses objets de recherche, les travaux en France sont 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 résiduelles¹¹. »

Cependant, dans les années 1970-1980, se sont multipliés des travaux extrêmement disparates sur les pratiques corporelles. L'analyse que Pierre Bourdieu¹² a faite, lors d'une conférence à bâtons rompus, illustre le positionnement de la sociologie à leur propos. Elle montre comment les régimes et les institutions totalitaires utilisent ces pratiques à des fins de « manipulation réglée des corps » et des esprits. Par le corps, il s'agit d'obtenir « une adhésion que l'esprit pourrait refuser »!¹³. David Le Breton énumère les auteurs français et étrangers traduits en français qui ont écrit sur les usages sociaux du corps pendant cette décennie :

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 corporéité¹⁴.

Mais la danse n'apparaît pas en tant que telle dans cette énumération, suivant en cela la tradition universitaire. Dans les années Cinquante par exemple, Georges Balandier, dans son étude novatrice sur la sociabilité d'une ville d'Afrique noire!¹⁵, omet de citer et d'analyser la danse comme instrument de médiation entre les sexes, alors même qu'il étudie les associations de femmes et les orchestres. Quelques années plus tard, la danse et le bal sont également absents dans *L'Esprit du temps* d'Edgar Morin ainsi que de sa bibliographie pourtant très documentée.

7 Christine Hemmet, John Lagerwey, «Le Nora du sud de la Thaïlande : un culte des ancêtres », *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, vol. 79, 1992-93, p. 261-282.

8 M. Zornickaja, « Les danses rituelles des Koriaks », *Ethnographia*, vol. 98, 1987-89, p. 18-29.

9 P. Harter, « Les Bambara », *Primitifs*, vol. 4, 1991, p. 30-48.

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

11 Christian Bromberger, « L'ethnologie de la France et ses nouveaux objets, crise, tâtonnements et jouvence d'une discipline dérangeante », *Ethnologie française*, n° 27, 1997.

12 Pierre Bourdieu, *Choses dites*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987, p. 215.

13 Cette analyse ne tient pas compte de l'appropriation des méthodes somatiques par certains milieux de danseurs. Leur expérimentation représente 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 permis à certains chorégraphes et danseurs de s'exprimer avec une liberté de ton, artistique et esthétique, qui se mesure à l'aune de la créativité de la danse depuis un demi-siècle.

14 David Le Breton, « Sociologie du corps : perspectives », *Cahiers internationaux de sociologie*, janv.-juin 1991, p. 131-143.

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

Il en est de même dans *Jeux, modes et masse*¹⁶ de Paul Yonnet, et dans *La belle Illusion*¹⁷ consacré au Front populaire, où Pascal Ory ne réserve 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* de Bernard Latarjet, elle est également absente, alors qu'y figurent la musique, les théâtres, le spectacle vivant, les arts plastiques, le patrimoine, le cinéma, la culture scientifique et technique. Même les Centres Chorégraphiques Nationaux n'y sont pas mentionnés¹⁸!

Les taxinomies elles-mêmes qui sont utilisées dans les enquêtes sur les pratiques culturelles manifestent à leur manière cet oubli. Dans *Les Pratiques culturelles des Français, description socio-démographique de 1973 à 1981*¹⁹, la danse relève à la fois des « spectacles de ballet » et des « bals publics ». La danse est absente du chapitre intitulé « Les violons d'Ingres et les jeux » où sont présentés la musique, le chant, le bricolage et les 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 qu'elle apparaît, mais en tant que pratique amateur. Une part non négligeable de l'activité dansée demeure dans l'indétermination (la danse contemporaine, par exemple, est associée au ballet) ou n'est pas prise en compte. Que deviennent les *fest-noz*, les bals de campagne, les thés et dîners dansants, les soirées des écoles de danse ? Sur ces points comme sur bien d'autres, les statistiques nationales sont muettes. Si elles attestent d'une progression globale de la fréquentation des bals de 1973 à 1981 mais d'une baisse du nombre annuel de sortie²⁰, l'extrême minutie statistique déployée peine à rendre compte des recompositions qui traversent l'univers de la danse pendant cette période : combat et militantisme des partisans de la danse contemporaine pour l'imposer sur la scène et à l'université, repli du ballet, mouvement revivaliste autour des danses traditionnelles issu de la vague « folk »²¹.

En 1991 paraît *Les Publics de la danse*²² qui « vise à mieux connaître les caractéristiques socio-démographiques des publics actuels et potentiels, leurs goûts et leurs pratiques en matière de danse ». Exploitant une enquête par sondage menée auprès d'un échantillon de 10 000 personnes de plus de quinze ans, ce travail, comme l'indique le titre, est surtout centré sur l'analyse des goûts du public. Il permet d'identifier des sphères d'intérêts renvoyant à la détention d'un capital économique et culturel et de dresser une « carte des danses » qui distribue le public selon le type de spectacle et de chorégraphe. Cette étude fait apparaître certaines tendances lourdes, notamment celles qui concernent les danses classique, contemporaine et baroque. Elle introduit, par chorégraphes interposés, la diversité des goûts du public.

En revanche, pour les danses de bal, on ne dispose pas d'outillage statistique pour analyser les changements à l'œuvre dès le milieu des années Quatre-vingt : diversification des structures et des lieux d'apprentissage, évolution du contenu et de la finalité des pratiques d'un côté et, de l'autre, retour en force du bal et des danses de couple. En 1996, les études statistiques se déplacent du public vers les amateurs²³, ce déplacement renvoyant au passage d'une société de spectacle à une société de loisir. Mais le traitement des danses de couple y demeure toujours affecté par des

16 Paul Yonnet, *Jeux, modes et masse : la société française et le moderne (1945-1985)*, Paris, Gallimard, 1990.

17 Pascal Ory, *La belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire (1935-1938)*, Paris, CNRS Éditions, 1994.

18 Bernard Latarjet, *L'Aménagement culturel du territoire*, Paris, La Documentation Française, 1992. À la même date, ils sont au nombre de dix-sept selon le recensement paru dans *Danse, dix ans de développement de l'art chorégraphique*, Paris, coll. Enjeux-culture, 1993.

19 *Les pratiques culturelles des Français, description socio-démographique de 1973 à 1981*, Paris, Dalloz, 1982.

20 En 1973, 25,4 % de la population âgée de plus de quinze 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, op. cit.*, p. 168.

21 Marie-Thérèse Duflos-Priot. *Un siècle de groupes folkloriques en France*, Paris, L'Harmattan, coll. « Minorités & Sociétés », 1995. François Gasnault, 2015, *op. cit.*

22 Jean-Michel Guy, *Les Publics de la danse*, Département des études et de la prospective, Ministère de la Culture, La Documentation française, 1991.

regroupements insolites : le rock se retrouve dans la même catégorie que le flamenco et les danses africaines. La notion même de « danse de salon » utilisée comme catégorie de classement montre l'emprunt de taxinomies héritées du passé et qui ne sont plus pertinentes.

Plusieurs facteurs peuvent expliquer cette marginalisation de la danse. Nous en retenons trois. D'abord, son statut singulier dans notre culture occidentale, où elle est restée « longtemps marquée par le dualisme platonicien »²⁴. Bien qu'introduite à la cour dès la Renaissance, elle est demeurée faiblement valorisée par les traditions intellectuelles. A sa réputation de pratique « éphémère », (transcrite beaucoup plus tardivement que la musique) et « indicible » s'ajoute une indéniable érotisation des corps qui a plus exercé une répulsion qu'un attrait pour les intellectuels.

Ensuite, sa relative indétermination au point que les professionnels ne s'accordent pas eux-mêmes sur ce qui relève ou non de cette pratique. Danses de bals et danses de scène, pratiques amateurs et professionnelles, les différences de forme et de statut des praticiens se traduisent par des légitimités distinctes. Les enquêtes ont débuté dans les années Soixante-dix, au moment où tendait à se renouveler la danse de scène dans un contexte, notamment en France et plus particulièrement à Paris, où dominait encore la danse classique. Puis, progressivement, affirmant son vocabulaire et son répertoire, la danse contemporaine a obtenu droit de cité dans les théâtres et à la télévision. Abondamment subventionnée en France, notamment à partir de 1981 avec le ministère de Jack Lang, elle a conquis un public. Redoublant la presse spécialisée²⁵, la presse quotidienne généraliste lui a ouvert un espace, tandis qu'elle s'est imposée progressivement dans quelques départements à l'université. De discipline dominée par la danse classique, la danse contemporaine est devenue la danse dominante. Son processus d'institutionnalisation s'est accompagnée de la disparition du jazz qui était la danse de scène la plus populaire dans les années 1980.

Malgré ce processus de légitimation²⁶ tenant à sa dimension artistique, la danse est restée, jusqu'au début des années 2000, un objet d'études marginal dans les sciences sociales. Par exemple, l'évoquer dans un département de philosophie²⁷, de géographie, de sociologie ou d'histoire, provoquait le plus souvent un étonnement amusé. De sorte que promouvoir des recherches sur la danse s'apparentait à un acte militant, d'autant plus que la danse ne peut être abordée que de manière pluridisciplinaire.

Enfin, le regain d'importance apporté aux diverses formes de danse contemporaine dans les années 1980 s'est traduit par plusieurs conséquences. A travers le soutien apporté à la danse contemporaine, cette forme d'art chorégraphique devient une danse d'État au service du tournant libéral engagé par les socialistes²⁸. Ce processus s'accompagne de l'établissement d'une distinction économique, symbolique et politique entre les danses savantes et les danses populaires. Et cette distinction s'avère congruente avec, d'une part, le glissement de « la danse » vers l'art chorégraphique qui s'est institué depuis la Renaissance à la faveur d'une forme de nationalisme culturel occidental²⁹, et

23 Olivier Donnat, *Les Amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris, La Documentation Française, 1997.

24 Laure Guilbert, « Brève historiographie de l'émergence des recherches en danse au sein de l'université française. Quel rôle pour l'histoire ? », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 mars 2014, consulté le 01 mai 2023. URL : <http://journals.openedition.org/danse/625> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.625>

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

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

27 Anne Catherine Maurey, *La Déesse comme principe de la chorégraphie et de la philosophie. Recherche de correspondance entre la danse et la pensée*, Paris, Septentrion, 1994. L'auteure, au cours des « Rencontres Place publique » (Marseille, nov. 1997), a confié sa difficulté à associer la danse à la philosophie au sein de l'université.

28 Christophe Apprill, *L'invention politique de la danse contemporaine*, à paraître en 2024.

29 Ceci est remarquable dans les ouvrages qui traitent de l'histoire de la danse, de *Histoire de la danse en Occident* de Paul Bourcier (1974) à sa réactualisation en 2020 avec *La nouvelle histoire de la danse en Occident. De la préhistoire à nos jours* (Laura Cappelle, dir.). Dans ce dernier ouvrage, des tentatives apparaissent pour désamorcer ce biais ethnocentriste. Mais dans l'ensemble, les champs de compétences des auteurs et les références mobilisées semblent

d'autre part, l'approche historiographique de la danse. Pour la danse comme pour d'autres objets, l'historiographie a privilégié les traces laissées par les puissants et a négligé les pratiques des catégories sociales dominées³⁰ que la rareté des sources de première main rend de surcroît difficile à cerner. C'est ainsi que l'étude de l'art chorégraphique issu des danses de cour a été privilégié³¹, accréditant dans le monde savant le double clivage entre d'une part, les pratiques amateurs et professionnelles, d'autre part, les danses de participation et les danses de représentation (formes destinées à la scène et, plus largement, danse de spectacle)³².

DANSES ET RECHERCHES SUR LA DANSE

Dans les années Soixante-dix, une génération issue le plus souvent du monde de l'enseignement du sport a milité activement pour imposer la pratique et la reconnaissance de la danse contemporaine à l'université. En effet, après l'introduction progressive, durant les années Soixante, 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 l'Université Paris VII (enseignement de l'histoire de l'orchestrique), à l'Université Paris I (cours d'histoire de la danse à partir de 1973). Mais, partout, ces initiatives ont rencontré des résistances. Mireille Arguel, par exemple, n'a pas réussi à mettre en place un diplôme d'université en danse à cause des réticences des professeurs de sport³³. Ce projet de diplôme est en partie réalisé 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 1985-86³⁴. On doit cependant noter l'absence des danses de couple parmi les cours pratiques. Et parmi les cours théoriques, hormis un module de première année intitulé « sociologie appliquée à la danse », la part de cette discipline est diluée en deuxième année dans les modules « sciences humaines appliquées à la danse » et « danse et société (économie, droit, gestion et administration) ». On serait d'ailleurs bien en peine de trouver à la même époque des études sociologiques portant sur les danses de couple, et plus largement les danses de bal, alors que les travaux consacrés aux nouvelles formes de sport centrées sur le bien-être du corps (sport de glisse, clubs de forme) se multipliaient³⁵.

Quelle que soit la forme de danse, les acteurs demeurent entachés d'un complexe vis-à-vis de l'écriture. L'explosion créatrice des chorégraphes de la Nouvelle Danse à la fin des années 70 et au début des années 80, rend plus impérieuse la nécessité de traduire la danse par le langage. C'est à ce

vouloir rappeler que l'histoire de la danse se rapporte d'abord à un fait social qui prend toute sa mesure en Occident. A propos de la notion de nationalisme culturel occidental, cf. Alice Aterianus-Owanga, Élina Djebbari et Monika Salzbrunn, « Introduction : pistes pour une anthropologie des performances musico-chorégraphiques en contexte globalisé », Université de Poitiers, *Revue européenne des migrations internationales*, 2019/3 Vol. 35, p. 15-32.

30 Comme cela l'a été jusqu'à une époque récente de la place des femmes dans l'histoire. Virgili, Fabrice. « L'histoire des femmes et l'histoire des genres aujourd'hui », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. no 75, no. 3, 2002, p. 5-14.

31

32 L'anthropologue Adrienne Kaeppler a formalisé les catégories de « danse de représentation » et de « danses de participation ». « La danse selon une perspective anthropologique », *Nouvelles de danse*, n°34-35 (« Danse nomade »), 1998 [1978].

33 « 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'E.P.S. (hommes sportifs) du DEPSEL (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 », *La Place de la danse à l'université*, Paris, Chiron, 1986.

34 Jean-Claude Serre, « Le cursus d'études supérieures en danse de l'université Paris-Sorbonne (Paris IV) », *La Place de la danse à l'université*, op. cit.

35 Notamment celles de Christian Pociello, *Sports et société : approche socio-culturelle des pratiques*, Paris, 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 en sciences de l'éducation, Université Paris V, 1990, 3 vol. Cf. « Le nouvel âge du sport », *Esprit*, avril 1987, n° spécial.

moment que la recherche en danse est créée en France. Elle entre à l'Université, crée sa revue et s'institutionnalise³⁶. Une fois introduite dans l'enseignement supérieur, la danse est devenue un sujet de colloques. Les thèmes ont porté, entre autres, sur danse et musique (1979), la reconstitution et la conservation des danses (1983), danse et médecine (1983), danse et psychothérapie (1984), sur la recherche en danse (1985), la danse à l'université (1985). À partir du milieu des années Quatre-vingt, les rencontres sur la danse se multiplient. Il faudra cependant attendre la décennie Quatre-vingt-dix pour que les danses de couple y trouvent leur place. L'une des premières est le colloque « Danses latines et identités » à Lyon (1996), puis « Sociopoétique de la danse » à Moulins³⁷, suivi des 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'engendre à travers ces pratiques, et a contribué à définir la notion de danse du voyage. « Sociopoétique » de la danse s'est placé sur le terrain de l'histoire et de la littérature. À la Villette, l'interrogation tournait autour des formes contemporaines du bal et de la danse de couple. À Cannes (1997), le colloque « Cultures chorégraphiques » a examiné les passerelles entre les danses de scènes et les danses de couple. Enfin, les dernières rencontres du Mas de la Danse, intitulées « Outils, conditions et finalités possibles d'une recherche en danse contemporaine » (1997), ont porté sur les aspects méthodologiques des recherches sur la danse.

L'entreprise militante des années Soixante-dix a aussi donné le coup d'envoi à l'édition d'ouvrages de recherche sur la danse, qui se poursuit et s'amplifie dans les années Quatre-vingt-dix. Au tournant de la décennie, les sujets s'élargissent pour faire place à d'autres danses. Ainsi, les éditions Autrement publient en 1983 *Fous de danse*. François Gasnault et Remi Hess³⁸ font partager au grand public leurs recherches sur la danse des bals. Puis paraît à l'initiative de Remi Hess la revue *Dansons* consacrée exclusivement aux danses sociales, prolongée par la création de la collection « Anthropologie des danses sociales » chez Anthropos³⁹.

Mais observe Hélène Marquié à propos de la recherche en danse, « Sa reconnaissance est, en France, liée à la reconnaissance de la danse contemporaine »⁴⁰. Progressivement, les chercheurs prennent de la distance avec les professeurs d'éducation physique qui ont animés les premiers chantiers de recherche⁴¹. Des années 1980 à nos jours, l'intellectualisation de la danse contemporaine s'intensifie. Des philosophes tels qu'Alain Badiou, Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière, le psychanalyste Daniel Sibony et plus récemment l'anthropologue François Laplantine s'y intéressent. Cette normalisation favorise le processus d'institutionnalisation de la pensée de la danse, d'autant que le corps dansant s'affirme comme une surface d'inscription privilégiée d'enjeux sociaux (jeunisme, performance, séduction, sexualité, orientation sexuelle). Institutions de la culture, chercheurs et praticiens produisent un métalangage inédit et l'élaborent comme une scansion de l'histoire de la danse. La publication en 1989 de l'ouvrage collectif *La danse, naissance*

36 Cf. Hélène Marquié, 2014, *op. cit. La recherche en danse* publiés de 1982 à 1988 par Jean Claude Serre (Responsable du diplôme d'Université en danse de Paris IV). 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.

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

38 François Gasnault, *Guinguettes et lorettes, bals publics à Paris au XIXe siècle*, Paris, Aubier, 1986 ; Remi Hess, *La Valse*, Paris, Métailié, 1989 ; *Le tango*, Paris, Que-sais-je ?, 1996, *Le Moment tango*, Paris, Anthropos, 1997.

39 Professeur en sciences de l'éducation à l'Université Paris VIII jusqu'en 2016, Remi Hess est responsable du Laboratoire d'anthropologie des danses sociales dans les années 1990. Son travail pour développer une anthropologie des danses de couple est considérable : recherches bibliographiques en collaboration avec plusieurs chercheurs en Europe (il dispose d'une bibliothèque privée sur les danses de couple plus importante que les fonds des bibliothèques de l' Arsenal et de l' Opéra), création, avec Christian Dubar, de la revue *Dansons*, puis d'une collection d'ouvrages anthropologiques chez Anthropos, réédition de livres rares des Cellarius, direction de recherches et introduction d'ateliers de danse à l'université.

40 Hélène Marquié, 2014, *op. cit.*

41 Philippe Verrièle, Amélie Grand (dir.), *Où va la danse ? L'aventure de la danse par ceux qui l'ont vécu*, Paris, Seuil/Archimbaud, 2005, p. 78-81.

d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham est emblématique de cette dynamique de théorisation. Publié par la biennale de danse du Val de Marne à l'occasion de ses dix ans⁴², il a pour ambition de poser « les premiers jalons d'une réflexion sur l'art chorégraphique⁴³ ». Il s'ouvre par un entretien accordé au président du Conseil général du Val de Marne et président de la biennale, où l'on observe qu'une même volonté politique soutient la construction de ce champ de recherche et la création chorégraphique.

L'intérêt pour la danse s'accroît avec l'attention de plus en plus grande portée aux manifestations culturelles par les collectivités territoriales et les organes d'État en charge de la politique de la ville. C'est notamment le cas de la recherche urbaine qui se préoccupe, au début des années Quatre-vingt-dix, de la « cohésion sociale »⁴⁴ : travailleurs sociaux, urbanistes, sociologues travaillant sur la ville insistent sur les vertus d'intégration des pratiques culturelles et désignent l'artiste comme le fer de lance des politiques urbaines destinées à résorber la « fracture sociale ». En l'espace de quelques années, c'est une vision systémique de l'environnement urbain qui s'impose. Le sociologue, l'urbaniste, l'architecte, l'éclairagiste⁴⁵ et le géographe construisent un imaginaire urbain où l'artiste se trouve mandaté d'une mission de service public : insuffler de la vie là où ne s'agrége que le béton, et cela sous la demande expresse des élus locaux. Dans cette logique les responsables des théâtres de banlieue multiplient les résidences d'artistes, les festivals de danse et de musique hip hop, et les chercheurs jaugent le résultat à l'aune des « processus de requalification du décor urbain » en cours. Ainsi se trouvent prises en compte sur le terrain de la politique urbaine les sociabilités liées à des pratiques de loisirs artistiques telles que la danse. Au même moment, des manifestations, dont certaines de grande ampleur (fête des vendanges organisées par le théâtre de Suresnes, le grand bal de l'Europe⁴⁶, les bals de la biennale de la Danse de Lyon à partir de 1988), essaient un peu partout : elles reposent 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. C'est autour de la pratique du bal, « cérémoniel qui ne flirte guère avec la variation », que s'élabore à partir du milieu des années Soixante-dix le processus d'institutionnalisation des danses traditionnelles⁴⁷, qui se traduit par l'inscription de trois d'entre elles (et d'une forme de bal)⁴⁸ au patrimoine culturel immatériel de l'Unesco dans les années 2000.

En 2014, dans « une courte synthèse historiographique de l'introduction récente des recherches en danse dans l'université française », l'historienne Laure Guilbert écrit : « (...) ce champ artistique et

42 Cette biennale est créée en 1979 par le Conseil général du Val de Marne et la municipalité de Vitry-sur-Seine.

43 Lorrina Niclas (dir.), *La danse, naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 11.

44 « 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. » 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.

45 C'est ainsi que se définit Laurent Flachard qui, entre autres, a réalisé la « conception lumineuse » de la place des Terreaux à Lyon.

46 « Fondé en 1990 par Bernard Coclet à Gennetines (Allier), il tient désormais une seconde session à St-Gervais d'Auvergne (Puy-de-Dôme). Le Grand Bal a également une réplique italienne à Vialfrè en Piémont. » François Gasnault, 2015, *op. cit.*, note 16. Cf. le dossier sur le renouveau du bal, *Culture et proximité*, n° 6, déc. 1997.

47 « Dans les dispositifs normatifs et institutionnels qui ont encadré l'émergence conceptuelle du patrimoine culturel immatériel (PCI), les musiques et les danses traditionnelles occupent une place bien balisée. Implicitement prises en compte par la convention internationale de 2003, elles ont bénéficié d'un quart des seize inscriptions obtenues par la France, avec un doublé particulièrement remarquable, dès 2009. » François Gasnault, « Mouvement revivaliste et patrimoine culturel immatériel : appropriation ou évitement ? », *In Situ* [En ligne], 33 | 2017, mis en ligne le 30 octobre 2017, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/15440> ; DOI : 10.4000/insitu.15440

48 *Le maloya*, le *cantù in paghjella*, le *gwoka* et le *fest-noz*.

socioculturel commence à peine depuis deux décennies à se frayer une légitimité à l'université.⁴⁹ » De la première thèse es Lettres en Sorbonne en 1896 à la constitution de la danse comme objet de recherche pour un grand nombre de disciplines (l'éducation physique, l'histoire, la sociologie, l'anthropologie, l'ethnologie, les neurosciences, les sciences cognitives, la médecine, l'art-thérapie les pratiques somatiques, la philosophie et l'esthétique), la danse effectue une entrée que l'historienne qualifie de « modeste mais indéniable » à l'université, à l'exception notoire du « développement important des recherches en esthétique, fondées sur l'analyse du mouvement dansé (...) »⁵⁰.

LA DANSE EN MAJUSCULES

Une part importante de la pensée de la danse œuvre à la reconnaissance de l'art chorégraphique et de ce qui est devenu sa déclinaison majeure : la danse contemporaine. Comme l'observe Laurence Louppe en 1997, cette pensée est d'abord conçue autour des articulations entre les sciences du mouvement et les formes de la danse contemporaine⁵¹. Ses analyses inscrivent celles-ci dans la généalogie des travaux des théoriciens du corps et de la danse, en s'efforçant de révéler les continuités avec les œuvres chorégraphiques⁵². Selon elle, le développement de la danse contemporaine serait indissociable d'une réflexion sur les fondements du mouvement. Aussi accorde-t-elle une place centrale à la réflexivité des danseurs en lien avec le corpus des théories du corps. En pointant les jeux d'influences croisés, ses analyses ont une portée supérieure à la seule contribution à une construction d'une histoire de la danse. Reconnaisant l'entendue du corpus qui en traite, elle dresse un état du paysage, en démontrant qu'elle n'est pas qu'une affaire de tendons, de muscles et de pirouettes. Elle en fait un objet digne de figurer dans des catalogues d'éditions, certes confidentiels, où les mots sur la danse ne doivent pas être impérativement accompagnés de photographies. Précurseur, Laurence Louppe apparaît comme l'une des premières à donner une définition synthétique des propriétés originales de la danse contemporaine, en la reliant aux critères constitutifs de la modernité qui font sens dans d'autres arts.

Parce que les chercheurs conçoivent quasiment exclusivement la danse comme un art chorégraphique, cette histoire sectorielle se trouve légitimée par son insertion dans l'histoire de l'art. Plus que s'approprier leur histoire, ils la construisent. De Jean-Claude Gallotta qui déclare « vouloir libérer la danse de la chorégraphie », à Jérôme Bel et Boris Charmatz qui entretiennent en 2011 une correspondance par courriel où ils analysent leurs pratiques de création, les chorégraphes développent une pensée réflexive en multipliant les recours théoriques proches ou lointains : emprunts à l'anthropologie⁵³, aux théories du corps, aux concepts de la philosophie, de la géographie et aux autres disciplines du spectacle vivant. La mobilisation de sources d'inspiration exotiques le dispute à la redécouverte des gestuelles du quotidien et à l'observation du proche (mœurs, morale, sexualité). On assiste à la prolifération de citations de philosophes renommés (Gilles Deleuze⁵⁴ et Michel Foucault notamment) qui témoignent du parti pris élitiste des chorégraphes d'intellectualiser leur propos et d'évoluer sur un terrain compatible avec la langue des

49 Laure Guilbert, « Brève historiographie de l'émergence des recherches en danse au sein de l'université française. Quel rôle pour l'histoire ? », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 mars 2014, consulté le 01 mai 2023. URL : <http://journals.openedition.org/danse/625> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.625>

50 « (...) une discipline inédite développée notamment au Département de Danse de l'université de Paris VIII, qui permet d'aborder les œuvres et les processus de création à l'aune des logiques propres du mouvement et de la pensée sensorielle du corps, et dont de nombreux doctorats et travaux sont déjà redevables. » *Ibid.*

51 « La danse contemporaine elle-même dans sa pensée et sa visée artistique s'est élaborée dans le sillage [des sciences du mouvement], parfois dans le cœur même de leurs investigations. » Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Éditions Contredanse, 1997, p. 22.

52 Notamment les grandes figures du champ somatique (François Delsarte), de la pédagogie (Émile Jaques-Dalcroze) et de la danse moderne allemande (Mary Wigman et Rudolf von Laban).

53 « Potlatch » de Mathilde Monnier à Montpellier en 2002.

universitaires. Le recours aux citations philosophiques peut être interprété comme un besoin des chorégraphes d'accompagner leurs ruptures avec le classicisme de la représentation et de trouver une résonance théorique avec leur pratique du corps, réceptacle d'une critique générale de la normativité⁵⁵.

Comme le montre l'examen des publications dans les collections dédiées à la danse et les numéros des revues savantes depuis les années 1990, une forclusion sémantique se développe à la faveur de l'institutionnalisation conjointe de la danse contemporaine et de la recherche en danse. Ne concernant pas toutes les danses, « la danse » en vient à désigner implicitement la danse comme art, une sorte de Danse en majuscule. Ainsi, 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 65%) traitent de la danse comme art. Vingt-cinq ans plus tard, dans l'éditorial annonçant le lancement de la revue de l'aCD, *Recherches en danse*, les collaborations et dialogues avec les artistes sont volontairement favorisés. 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 numéro. 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'université (...) »⁵⁶. Ce métalangage aurait dû concerner toutes les formes de danse, car si le classique, le contemporain, le jazz et le hip hop sont couramment convoqués sur scène, rien ne dit *a priori* que les sciences du mouvement ne leur soient réservées. Or, ces outils sont souvent présentés comme spécifiques aux danses de scène, et tout particulièrement à la danse contemporaine, considérée par les thuriféraires de La Danse comme la quintessence de la danse comme art. Théorisant le mouvement et le corps, ce métalangage use de pivots discursifs (création, œuvre, propos, concept, état de corps) qui réifient cette forme de danse.

Mais ce métalangage est probablement aussi redevable à l'inconscient épistémologique des chercheurs en danse⁵⁷. Dans *Le corps en jeu*, publication témoignant de l'intérêt de la communauté savante de réaliser au milieu des années 1990 un bilan de cette question dans les arts du spectacle, la danse traitée est celle qui monte sur scène, ou qui est présentée lors de performances⁵⁸. Dans des travaux plus récents, comme par exemple *Le dictionnaire du corps*, l'entrée danse est uniquement consacrée à la *Danse Contact*, comme si cette forme, à elle seule, pouvait condenser les enjeux de la question du corps dans la danse⁵⁹. Ces deux exemples de publication à vocation généraliste attestent à quel point « la danse » est naturalisée en recourant d'abord et surtout à des formes esthétiques qui se donnent en spectacle. Ici, cela se manifeste à travers la déconstruction de la catégorie Danse africaine fondé sur l'analyse des danses des WoDaaBe du Niger, exécutée par les jeunes hommes, et au terme de laquelle une jeune fille choisit le plus beau des danseurs (tandis qu'une vieille femme désigne le plus laid). L'auteure laisse de côté la fonction sociale, pourtant fondatrice dans les travaux d'anthropologie de la danse⁶⁰, pour privilégier la forme de la danse. S'appuyant sur des critères formels (élévation, lenteur, recherche du beau geste), elle conclut que « les danses des

54 Roland Huesca, « Ce que fait Deleuze à la danse », *Le Portique* [En ligne], 20 | 2007, mis en ligne le 06 novembre 2009, consulté le 26 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/1368> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.1368>

55 Giuseppe Burighel, *Le danseur en dialogue. Pratiques et formes des discours dans l'art contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021.

56 Christophe Apprill, « « La danse » (populaire) est un mythe ? », *Recherches en danse* [En ligne], 9 | 2020, mis en ligne le 19 novembre 2020, consulté le 22 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/danse/3573> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.3573>

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

58 Philippe Ivernel, « Dionysos en Allemagne. Sur l'interférence moderne de la danse et du théâtre » ; Daniel Dobbels, « La danse et le sous-sol. Allemagne 1940-1985 » ; Michael Kirby, « Danse et non-danse. Trois continuums analytiques » ; Laurence Louppe, « L'utopie du corps indéterminé. États-Unis, années 60 » ; In Odette Aslan (coord.), *Le corps en jeu*, Coll. Arts du spectacle, Paris, CNRS Éditions, 1994.

59 Nancy Midol, « Danse contact », in *Le dictionnaire du corps en sciences humaines et sociales*, Bernard Andrieu (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 126.

WoDaaBe se rapprochent plus de la danse classique que de la danse africaine. » Il eût été tout autant possible de les rapprocher de certaines danses pratiquées au bal (de la discothèque aux *battles*). Indexer cette danse sur le prestige de la danse classique occidentale revient à reproduire l'ethnocentrisme de classe qui préside à la construction de la discipline⁶¹. Là, dans une étude sur les rapports entre la danse contemporaine et l'institution, l'auteure choisit pour titre *La danse et l'institution*, sans pour autant laisser croire que son travail concerne toutes les danses, car la restriction au contemporain est clairement annoncée dès la cinquième page⁶². Ici, le tropisme de la scène s'invite dans le n°9 de *Recherches en danse* consacré aux danses populaires, où l'article intitulé « Peut-on démocratiser la danse contemporaine ? » apparaît éloigné de la problématique de la revue, tant dans son traitement que dans l'objectivation de la question posée⁶³. Car même si la dernière enquête portant spécifiquement sur les publics de la danse remonte à 1988⁶⁴, l'étude de 2018 atteste que la progression de la fréquentation des spectacles de danse est mineure (de 8 % à 9 %)⁶⁵. Et « la fréquentation des spectacles de danse reste toutefois moins courante [que la fréquentation du théâtre] quels que soient l'âge ou la génération.⁶⁶ » Pour le dire autrement, l'évolution des fréquentations sur la période tout comme l'état des lieux de 2018 laissent à penser que le spectacle de danse contemporaine est tout, sauf populaire⁶⁷. Et lorsque l'introduction de « la danse à l'école » est évoquée, pas besoin de préciser de quelle danse il s'agit puisque dans les mots de l'auteur, « la danse » désigne tout naturellement la danse contemporaine. Cette forme de naturalisation se donne à voir dans le numéro d'une autre revue consacrée à la question des publics en danse contemporaine lorsqu'est cité un rapport du Conseil supérieur de la danse où les auteurs écrivent :

« Le premier constat sur lequel doit se fonder toute réflexion en matière de public de la danse est celui de l'inexistence d'une culture de la danse.⁶⁸ »

60 Cf. Edward Evan Evans-Pritchard, « The Dance (Azande) – 1928 », *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*, vol. 10 (3), 1999, p. 112-122.

61 Mahalia Lassibille, « "La danse africaine", une catégorie à déconstruire », *Cahiers d'études africaines*, n° 175, vol 3, 2004, p. 681-690.

62 Marianne Filloux-Vigreux, 2001, *La danse et l'institution. Genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 11.

63 Patrick Germain-Thomas, « Peut-on démocratiser la danse contemporaine ? », *Recherches en danse* [En ligne], 9 | 2020, mis en ligne le 11 novembre 2020, consulté le 14 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/danse/3191> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.3191>

64 « La fréquentation d'un spectacle de danse au moins une fois dans l'année est déclarée par 8 % des Français de 15 ans et plus (résultat stable par rapport à 1997), ce qui représente un « bassin de public » plus de 4,2 millions d'individus susceptibles de pratiquer ponctuellement ou régulièrement cette sortie. Ce « taux de pénétration » de la population, s'il est supérieur à celui de l'opéra/opérette, du jazz et de la musique classique, est moindre de ceux des autres types de spectacles musicaux (entre 10% et 13%) et très sensiblement moindre que ceux des spectacles de rue, du théâtre et du cirque (respectivement 34%, 19% et 14%). » Laurent Babé, *Les publics de la danse. Exploitation de la base d'enquête du DEPS « Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique - Année 2008*, REPERES DGCA, N° 6.03 – Octobre 2012, p. 2-3.

65 En dix ans, de 2008 à 2018, la proportion de personnes de 15 ans et plus qui a assisté à un spectacle de danse est passé de 8 % à 9 %, alors qu'elle est dans le même temps passé de 19 % à 21 % pour le théâtre. Philippe Lombardo, Loup Wolff, « Cinquante ans de pratiques culturelles en France », *Culture études*, 2020-2, Paris, Ministère de la culture, p. 6.

66 « Assister à un spectacle de théâtre ou de danse sont deux pratiques historiquement en développement : la part des plus de 15 ans ayant assisté à l'un ou l'autre était respectivement de 12 % et 6 % en 1973, elle s'élève à 21 % et 9 % en 2018, à mesure que l'offre d'équipements labellisés se développait sur l'ensemble du territoire. (...) Génération après génération, assister à un spectacle de théâtre ou de danse devient une pratique de plus en plus répandue, la fréquentation des spectacles de danse restant toutefois moins courante quels que soient l'âge ou la génération. » *Ibid.*, p. 52.

67 A propos de cette notion, cf. Jean-Pierre Cometti (dir.), *Les arts de masse en question*, Bruxelles, La lettre volée, 2007.

68 Conseil supérieur de la danse, *Tableau chorégraphique de la France*, Paris, 1993. Cité par Patrick Germain-Thomas, 2014, « Avant-propos », *Quaderni* n°83, Hiver 2013-2014 (« Le public de la danse contemporaine. Instituer la parole des corps »), p. 9.

En pointant les aspects lacunaires de l'enseignement de la danse et de ses cultures à l'école, ce constat arase toute différenciation sociale en unifiant les mondes de la danse autour de la référence à la scène. C'est comme si la question de la *culture de la danse* ne pouvait être évaluée qu'à l'aune de la question des publics, entendue comme les conditions d'accès et de réception des œuvres, c'est à dire en tenant compte de considérations qui se déclinent dans le champ des politiques culturelles. Le corpus des travaux en anthropologie de la danse attestent pourtant de la prégnance des questions de culture en dehors de ce cadre, comme le rappelle l'anthropologue Anya Peterson Royce :

« L'une des raisons pour lesquelles danse et culture sont inséparables, sauf à des fins analytiques, est le fait que la danse est indissociable de son créateur et de ses instruments d'expression, eux-mêmes façonnés par le contexte culturel dans lequel ils apparaissent. La danse n'existant pas en dehors des danseurs, il nous faut non seulement étudier sa forme mais aussi ses significations pour ceux qui la créent, la pratiquent et la regardent. Contrairement à ce que pensaient les anthropologues qui ont jadis étudié la danse, la relation entre danse et culture n'est ni simple ni directe. Selon eux, aux sociétés simples, des danses simples.⁶⁹»

Considérer la question des publics en danse en évacuant la culture des pratiquants revient à instaurer un séparatisme contredisant les résultats des enquêtes empiriques sur la culture. Même lorsque des chercheurs examinent de manière réflexive l'introduction de la danse à l'Université, c'est sa dimension artistique, toute en majuscules, qui est retenue :

« Les premiers diplômés et les structures sont maintenant en place, la Danse a trouvé sa place et son autonomie à l'Université française. Ce parcours difficile et pénible, parsemé de batailles institutionnelles, de luttes contre les préjugés et les prés carrés, est aussi une histoire d'amitié, de solidarité, d'ouverture d'esprit : celle de gens passionnés, tenaces et fidèles à leur profonde conviction sur la nécessité et la spécificité des Arts vivants.⁷⁰»

Associant enthousiasme (la « passion »), croyance (la « conviction ») et connivence (« l'amitié »), la forclusion avance masquée (« ouverture d'esprit »). On la retrouve dans *Nouvelle histoire de la danse en Occident*, où en avant-propos, le célèbre chorégraphe William Forsythe s'en remet à la caution de philosophes pour inscrire la recherche en danse dans la rigueur scientifique qui caractériserait « l'évolution moderne de la science ». Sans surprise, il exploite le registre des légitimités additionnelles : nulle autre science que la philosophie, classée hiérarchiquement au-dessus de toutes les autres, ne peut mieux mettre en valeur l'art chorégraphique occidental. Jouant clairement l'allégeance réciproque entre son art et le travail des chercheurs en danse, il compare leur méthodologie à « de véritables exploits chorégraphiques ». Et, tout naturellement, l'histoire de la danse se réduit pour lui à l'histoire des œuvres chorégraphiques⁷¹. Sa mobilisation de « la science » fait écho à l'idéologie technocratique qui nourrit la culture prométhéenne occidentale depuis la moitié du XIX^e siècle⁷². La Danse en majuscules et la science au singulier forment un couple conservateur qui, en faisant autorité, est devenu l'une des nouvelles religions des élites culturelles à partir des années 1980⁷³. Représentant la modernité, les acteurs de La Danse la place au-dessus des danses populaires, qu'elles soient de bal, jazz ou hip hop. Et ceux qui osent critiquer

69 Anya Peterson Royce, « Conclusions », in Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore, *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Paris, Centre national de la danse, 2005, p. 37.

70 Simone Clamens, Michel Bernard et Robert Crang, « La danse entre à l'université française : histoire des origines », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 mars 2014, consulté le 02 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/danse/642> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.642>

71 Laura Cappelle (dir.), 2021, *op. cit.*, p. 7-8.

72 François Flahaut, *Le crépuscule de Prométhée. Contribution à une histoire de la démesure humaine*, Paris, Mille et une nuits, 2008.

73 « Comme l'a montré Guillaume Carnino dans son ouvrage *L'Invention de la science* (Seuil, 2015), au XIX^e siècle, « la science » – au singulier – fut érigée au rang de nouvelle religion par les élites de l'époque. C'était alors pour elles une manière d'exclure leurs adversaires politiques – socialistes ou religieux conservateurs – du jeu démocratique, d'imposer, ce faisant, l'autorité de l'État et le capitalisme industriel. » Félix Treguer, entretien avec Jérôme Hourdeaux, « Crise sanitaire : comment résister au « solutionnisme techno-sécuritaire », *Médiapart*, 19 février 2022 - - consulté le 21/2/2022.

cette hégémonie sont catalogués de populistes. Il se passe dans le champ de la danse un phénomène identique à celui du champ politique avec l'invention, lors de la grève de 1995 contre la réforme des retraites, de la figure négative du populisme, « expression supposée d'un bas peuple dépassé par la modernité.⁷⁴ »

Mais on ne saurait s'en tenir aux propos introductifs du chorégraphe. Dirigé par Laura Cappelletti, *Nouvelle histoire de la danse en Occident* accueille les contributions de grands noms de la recherche en danse, qui contribuent à en renouveler les exigences méthodologiques et les pistes de recherche. Cappelletti souligne en introduction la complexité inhérente à l'exercice, compte tenu des difficultés spécifiques à se saisir de l'objet danse, tant par la multiplicité des approches possibles qu'en raison des vides dans une histoire qui demeure à construire. Mais précisément, cette pierre riche, documentée et problématisée que les auteurs de l'ouvrage apportent à l'édifice, est façonnée à l'ancienne. Dans les périodes historiques où les danses rituelles et/ou sociales et les danses de scène se côtoient, toutes sont traitées. Puis dans la période contemporaine où le ballet, puis le moderne et le contemporain occupent l'espace scénique, médiatique et professionnel, les danses sociales ne sont plus ou peu abordées, et lorsqu'elles le sont, c'est à la faveur de leur relation au plateau (du bal à l'image ; de la rue à la scène). Lorsqu'il s'agit d'inscrire l'histoire de la danse dans « un temps long », les « mouvements chorégraphiques » ont la part belle, comme si la construction de l'histoire de la danse demeurerait sous l'emprise d'une orientation vectorielle où la scène constitue la référence majeure.

L'importance accordée à l'art chorégraphique se traduit par une sélection des cadres théoriques mobilisés et par l'imposition d'un séparatisme entre les danses relevant du social et celles relevant de l'esthétique. Prolongeant l'analyse de Pierre Bourdieu selon laquelle sociologie et art ne « font pas bon ménage », Sylvia Faure, en conclusion de son étude de sociologie historique du champ chorégraphique, constate qu'une logique de concurrence implicite entre des modes discursifs et rhétoriques s'est instituée au sein du champ chorégraphique, produisant un contrôle des discours autorisés⁷⁵. L'hégémonie des approches esthétiques exerce son influence sur la construction de l'objet et/ou sur les théories produites.

Élaborée au cœur même de la recherche universitaire, la forclusion sémantique résulte d'un « langage de l'aliénation »⁷⁶. Dans les cénacles académiques en France, la recherche en danse s'est dévoyée en un banal jugement de classe dissimulé dans un jugement esthétique. Elle a transformé La Danse en un objet intouchable. Comme idéologie, c'est à dire comme « idée en tant qu'elle domine », La Danse simplifie les projets conduits dans le champ culturel et social : comme l'excellence surplombante y est clairement repérable, le rapport hiérarchique n'est pas contestable⁷⁷. Des éléments de langage comme l'hybridation, le métissage et la transversalité sont mobilisés pour faire croire à la disparition des hiérarchies. Grâce à d'habiles jeux sémantiques, le simulacre triomphe, y compris dans le domaine de la *critique*, qui semble devenue impensable, tant elle représente une rupture avec le prêt à penser.

Ces dérives n'auraient que peu d'importance si elles se limitaient au champ de la recherche. Mais en contribuant à influencer le regard ordinaire que les opérateurs culturels portent sur la danse, elles invisibilisent toutes les formes qui ne relèvent pas de La Danse. Traversée par le mépris, cette scission constitue un héritage excédant la seule volonté des acteurs de la danse. Le choix de l'art contre la culture s'inscrit dans l'histoire même des politiques culturelles depuis au moins un demi

⁷⁴ « C'est ainsi que se scella l'alliance des représentants de la puissance financière et des représentants de la science et de l'opinion éclairée ». Jacques Rancière, *Les trente inglorieuses. Scènes politiques 1991-2021*, Paris, La Fabrique Éditions, 2022, p. 10.

⁷⁵ Sylvia Faure, *Corps, savoirs et pouvoirs. Sociologie historique du champ chorégraphique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, p. 158, 2001.

⁷⁶ Expression de Stéphane Haber, *L'Homme dépossédé. Une tradition critique de Marx à Honneth*, Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 27.

⁷⁷ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 53.

siècle⁷⁸. Comme catégorie excluante, La Danse a l'avantage de tenir à l'écart toute échappée vers la démocratie culturelle, et de favoriser l'hégémonie de la démocratisation culturelle, concept qui dans les faits, a peu réduit les inégalités d'accès aux œuvres d'art. Au moment de construire des politiques culturelles, les opérateurs sont conduits à reproduire des schémas qui s'adressent toujours aux mêmes catégories socio-professionnelles, laissant de côté la majorité. Situation absurde : soutenue par de nombreux dispositifs de médiation, La Danse reçoit l'essentiel des subventions alors qu'elle ne concerne qu'une poignée de danseurs professionnels et ne touche qu'une minorité de publics⁷⁹. Dans le même temps, les multiples formes de danses populaires touchent un très grand nombre de pratiquants, dans l'indifférence (et l'ignorance) quasi systématique des professionnels de la culture.

En situation de crise pandémique, ce processus d'invisibilisation et de délégitimation s'est trouvé rebattu. Les spectacle de Danse ont été classée parmi les activités non essentielles. Mais leur privation de n'a pas engendrée de trouble majeur, tandis que les pratiques de danse se sont avérées précieuses.

DANSER POUR RIEN⁸⁰

L'un des effets de la pandémie est d'avoir mis sur le devant de la scène des actes ordinaires, comme celui de danser. Danser non pas sur scène, ni aller au spectacle assister à la présentation d'une œuvre. Plus simplement, danser pour soi et avec les autres. Être acteur de la danse. C'est sans doute à cet endroit que s'est joué le manque, voire le trouble : se réveiller et se dire que cela n'était plus possible, quand des facilités numériques rendaient accessibles la fréquentation des œuvres. D'abord la stupeur, puis la colère et enfin la résistance. Comme en temps de guerre, partout en France se sont ouverts des bals clandestins. Mais pour résister à quoi ? A rien de précis, si ce n'est l'interdiction des rassemblements, mais là n'était pas la motivation première. Danser n'est pas un acte politique délivrant un message clair. C'est plus diffus, et sans doute plus grave que d'émettre un avis circonstancié. Il en va d'une forme d'émancipation au sens où l'entend Jacques Rancière lorsqu'il évoque la création de lieux, de poches de résistance pour échapper à la loi des dominants⁸¹. En l'occurrence, ceux qui prônaient une politique sanitaire en s'appuyant sur des formes d'arguments rationnels ; mais aussi tous ceux qui estimaient qu'enfreindre la loi au prétexte de s'amuser était trop irresponsable. C'est ainsi que sont apparus des commentaires stigmatisant les moments de réjouissances, tantôt populaires comme le carnaval de la Plaine à Marseille, tantôt officiels telles les fêtes où paraissent les membres du gouvernement britannique. Se rassembler, boire, danser, s'amuser est littéralement apparu *obscène*. Et aussi, salvateur, comme si la pulsion de vie qui jaillissait de façon informelle était un pied de nez aux protocoles sanitaires, aux règles changeantes, aux injonctions matutinales entendues à la radio, aux voix, visages et pensée mornes des responsables politiques affrontant l'adversité. S'assembler pour danser fut alors, avec d'autres pratiques, une troisième voie pour échapper à la réduction binaire, imposée d'en haut, entre les activités essentielles et celles qui ne l'étaient pas. Avec le bal, nous nous sommes retrouvés autour de danses de peu, sans aura, sans finalité préalable valorisée par les tenants de la culture cultivée (se « cultiver », « s'enrichir », « s'émanciper »). Des retrouvailles simples avec l'humanité.

78 Jean Caune, « Culture administrée ? Art instrumentalisé ! » *Nectart*, 1 N° 4, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2017, p. 76-85.

79 Laurent Babé, 2012, *op. cit.*, p. 2-3. Philippe Lombardo, Loup Wolff, 2020, *op. cit.*

80 Christophe Apprill, « Danser pour rien », *Humanisme*, 2023, 1 (338), p. 52-56.

81 Jacques Rancière, *En quel temps vivons-nous. Conversation avec Eric Hazan*, Paris, La Fabrique Éditions, 2017.