

JACOTOT Sophie (Docteure de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne)

Permanences et mutations des différences sexuées dans les danses de société (XIX^e-milieu du XX^e siècle).

Texte d'une communication présentée lors de la journée d'études « Le corps et ses genres. Les dimensions corporelles des différences sexuées », le samedi 6 juin 2009 en Sorbonne.

Ce texte est issu d'une communication basée sur les données d'un chantier de recherche en cours, il ne prétend donc que soulever des questionnements et proposer quelques hypothèses. La perspective du genre¹, bien qu'elle n'ait pas constitué mon point d'entrée privilégié (c'était plutôt l'histoire des relations culturelles internationales et la question des transferts culturels), est présente dans ma thèse sur l'introduction des danses de société des Amériques à Paris dans l'entre-deux-guerres². Au fil de mon travail de recherche doctorale et à mesure que j'explorais les modalités de la pratique des nouvelles danses américaines en France et les représentations qu'elles ont suscitées, les problématiques posées par les études de genre m'ont semblé constituer des angles d'approche particulièrement féconds pour analyser les corps dansants et leurs imaginaires. Une fois la thèse soutenue, j'ai eu envie de pousser plus loin mes investigations sur les dispositions sexuées des corps dans les danses de société et sur les représentations de l'homme et de la femme véhiculées par ces danses.

Depuis que la vogue des danses en couple fermé a pris son essor à la fin du XVIII^e siècle, avec l'introduction de la valse dans les bals urbains, publics et privés, la danse de société construit des normes sexuées et une répartition genrée des rôles au sein du couple dansant. La danse de société, telle qu'elle se cristallise dans le dispositif du bal à l'époque contemporaine, apparaît donc comme l'un des lieux privilégiés où s'écrit, ou se crée, où se vit la dichotomie masculin/féminin dans la construction sociale des corps. Ce postulat soulève plusieurs questions : quelle répartition des rôles sexués crée la danse de société ? comment construit-elle la différence sociale des corps féminins et masculins ? Souvent fondée sur un rapport asymétrique, la relation entre hommes et femmes est à saisir de manière diachronique. Elle diffère selon les danses et la corporéité qu'elles induisent, selon les époques de leur vogue, mais aussi selon le moment du bal, dont le répertoire peut faire voisiner des danses très diverses, où les rôles sexués et sociaux s'expriment différemment.

Les représentations des corps dansants construisent, selon les époques et selon les danses,

¹ A l'instar d'autres chercheurs et à la suite de Joan W. Scott, j'entends par genre la construction sociale de la différence sexuelle entre féminin et masculin, produisant et exprimant des rapports sociaux de sexe inégalitaires et des enjeux de pouvoir.

² Sophie Jacotot, *Entre deux guerres, entre deux rives, entre deux corps. Imaginaires et appropriations des danses de société des Amériques à Paris (1919-1939)*, thèse de doctorat en histoire, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2008.

des imaginaires genrés différenciés. Leur analyse constitue une enquête passionnante que j'ai eu l'occasion de mener partiellement en travaillant sur l'entre-deux-guerres³, mais je souhaite me focaliser dans cette présentation sur les pratiques dansées. Je présenterai tout d'abord ce qui m'est apparu comme des permanences dans l'histoire des danses de société entre le début du XIX^e et le milieu du XX^e siècle, relativement à la problématique du genre. Puis, je tenterai de saisir l'histoire des corps dansants dans une perspective diachronique en montrant certaines des mutations dans la création, la reproduction ou l'appropriation des différences sexuées au bal (notamment à travers la question du guidage, nœud du rapport entre les deux corps dansants). Ce travail s'appuie sur différents types de sources qui permettent, bien qu'imparfaitement et indirectement (puisqu'elles demeurent des productions discursives) d'avoir accès à ces pratiques : manuels de danse et de politesse, témoignages, chroniques, presse écrite, iconographie et, pour le XX^e siècle, images animées.

Le couple des danses de société dans le dispositif du bal

Une danse de société urbaine peut être définie comme une activité dansée non performative (au sens où elle ne s'insère pas dans un dispositif spectaculaire⁴), prenant place dans des espaces et à des moments spécifiques qui la distinguent à la fois de la danse comme pratique artistique⁵ et des danses rurales dites « traditionnelles⁶ ». A l'époque contemporaine, la pratique des danses de société se cristallise dans le dispositif spatial et temporel du bal, terme polysémique puisqu'il signifie à la fois une réunion dansante et un établissement public où l'on danse. La première acception (événement festif où l'on danse) est la plus ancienne et désigne des réunions soit publiques (bals de l'Opéra, bals du 14 juillet, bals de charité, etc.) soit privées (bals d'artistes, bals d'associations, bals mondains, etc.). Dans son second sens, celui de lieu public dont l'affectation principale est la pratique sociale de la danse, le bal, né dans le contexte de développement des

³ Voir Sophie Jacotot, « Genre et danses nouvelles en France dans l'entre-deux-guerres : transgressions ou crise des représentations ? », *Clio, Histoire, Femmes et Sociétés*, 27, *Amériques métisses*, 2008, p. 225-240.

⁴ Cela n'est nullement contradictoire avec le fait que la pratique sociale de la danse soit porteuse d'une dimension spectaculaire, même si elle est de moindre importance que d'autres dimensions sociales, comme la séduction ou la recherche de sociabilité.

⁵ Au début du XX^e siècle en France, la pratique artistique de la danse a lieu exclusivement dans des dispositifs de salle de spectacle (scènes de théâtres ou de music-hall), ce qui n'est plus vrai un siècle plus tard. La danse moderne et contemporaine investit en effet des lieux toujours plus divers, à commencer par la rue, conservant néanmoins sa dimension essentiellement performative qui la distingue encore aujourd'hui des danses de société. Ceci n'empêche pas des circulations du bal à la scène puisque certains chorégraphes contemporains s'inspirent directement des danses de bal pour leurs créations : *Bandoneon* (1980) ou *Walzer* (1982) de Pina Bausch, *A Fuego Lento* (1996) ou *Fleur de Cactus* (2002) de Catherine Berbessou, *12 Easy Waltzes* de Michèle Anne de Mey (2007), etc.

⁶ Les travaux de Jean-Michel Guilcher et d'Yves Guilcher sur les danses traditionnelles insistent sur l'intégration de la danse, du jeu et du chant au travail des paysans. Voir Jean-Michel Guilcher, *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*, Paris. Mouton, 1976 (1^{re} éd. 1963) ; Yves Guilcher, *La danse traditionnelle en France, d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, Parthenay, FAMDT/ADP, 2001 (1^{re} éd. 1998).

loisirs urbains en Europe au XVIII^e siècle, atteint sa phase de maturité au milieu du XIX^e siècle et connaît un apogée dans l'entre-deux-guerres. Il prend généralement la forme d'un débit de boisson dans lequel la clientèle, qui s'acquitte d'un droit d'entrée ou du paiement d'une consommation, se rend essentiellement pour danser. Il implique la présence d'un orchestre ou, à défaut, d'un musicien ou encore, à partir du moment où la technique le permet, de musique enregistrée.

Dans la société occidentale, le corps est un lieu d'investissement du champ symbolique qui n'émerge à la conscience du sujet que dans des situations d'excès : la douleur, la fatigue, le plaisir...⁷ Or la pratique de la danse fait partie de ces moments inhabituels de prise de conscience corporelle. Par l'exécution de mouvements distincts de ceux du quotidien, elle procure plaisir et/ou souffrance dans l'effort physique. À l'occasion d'un bal, la pratique de la danse est également conscience du corps de l'autre qui est, dans la vie courante, l'objet de véritables rituels d'évitement, la proximité des corps suscitant la désapprobation ou le malaise. La pratique sociale de la danse fait donc apparaître le corps de façon singulière, elle le dévoile et lui donne le premier rôle dans la mise en scène de ce lieu d'interactions sociales qu'est le bal⁸. Comme le corps qu'il sollicite, le dispositif du bal est à la croisée d'une trajectoire individuelle et d'une dimension collective. Si le divertissement y règne en maître, le bal est aussi un lieu de représentation, où les acteurs sont aussi des spectateurs, ainsi qu'un lieu d'interactions, où des rapports – sociaux, amicaux, matrimoniaux, de séduction, etc. – se créent ou se renforcent au gré des tours de danse. En exhibant ce qui est normalement invisible – particulièrement chez la femme –, c'est-à-dire les possibles kinésiques et la vitalité du corps, la danse renverse la donne habituelle de la présentation du corps, mais aussi les usages d'interaction des corps entre eux, en rendant publics des rapports de proximité considérés comme intimes ou en permettant des contacts corporels avec un partenaire qui n'est justement pas un intime. Dans ce cadre, le bal apparaît comme un jeu social qui, dans une société où les rapports entre sexes sont contraints, fonctionne et s'autorise grâce à des règles fixées par le groupe de pairs.

Entre la fin du XVIII^e siècle et la Seconde Guerre mondiale, les éléments de continuité dans les danses de société au bal sont multiples. Le premier est le dispositif du bal lui-même, produisant une norme de couples hétérosexuels, même si des bals homosexuels identifiés comme tels existent aussi, notamment dans l'entre-deux-guerres, tout en demeurant l'exception. En outre – et cette pratique mériterait une analyse en soi –, la pratique est assez courante que des couples de personnes de même sexe, généralement féminin, se forment ponctuellement dans les bals publics

⁷ David Le Breton, *Corps et sociétés. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Paris, Méridiens Klincksieck 1985, p. 126.

⁸ Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne, 1. La présentation de soi*, Paris, Editions de Minuit, 1973, p. 23.

hétérosexuels. On peut considérer également comme un élément de continuité la fonction première du bal comme lieu privilégié de la rencontre entre les personnes des deux sexes, que celle-ci ait lieu entre pairs (bals mondains, bals communautaires...) ou non. En ce sens, rencontre matrimoniale et jeu de séduction apparaissent comme les avatars de cette même fonction du bal. Notons aussi l'importance du regard des pairs (même si leur degré de connaissance varie, la tendance au fil du temps étant une plus grande publicisation et une plus grande mixité sociale du bal) qui crée le cadre dans lequel s'autorisent des rapports entre les corps inhabituels dans un contexte public. Enfin, des fonctions socialisantes sont assignées à chaque sexe dans le dispositif du bal. L'homme invite la femme à danser, même si les modalités de cette invitation peuvent varier et s'exécuter avec plus ou moins de cérémonie selon les contextes. Quant à la femme, elle décide du nombre de danses accordées à un partenaire, grâce à son carnet de bal dans les bals mondains du XIX^e siècle, ou en prétextant fatigue ou douleur lorsque l'usage du carnet tombe en désuétude, dans l'entre-deux-guerres. Elle ne dispose cependant pas d'une grande latitude, du moins dans les milieux bourgeois, les manuels de savoir-vivre précisant que le fait de danser un nombre important de danses avec un même partenaire est considéré comme inconvenant⁹.

Malgré la ritualisation et la régulation sociale permanente qui caractérisent le bal, le corps ou plutôt la rencontre des corps fait scandale de manière récurrente dans l'histoire des danses de société. Dès lors qu'une nouvelle danse bouleverse le répertoire en vigueur en proposant un nouveau rapport entre les partenaires et/ou en proposant une corporéité différente, elle est perçue comme une transgression par rapport aux normes établies et violemment dénoncée par des argumentaires mobilisant pressions morales et médicales. Le scandale constitue à la fois une constante dans l'histoire du bal et une source (ou un reflet) des mutations profondes à l'œuvre dans les pratiques dansées et notamment dans la répartition des rôles sexués qu'elles induisent.

L'évolution des rapports sexués dans les danses de société

Jean-Michel Guilcher a souligné la « révolution qui s'opère dans le répertoire et les usages¹⁰ » à partir du moment où les danses en couple fermé obtiennent un succès croissant, dès les années 1840, avant de devenir majoritaires à la fin du siècle, puis de faire totalement disparaître les

⁹ Sur les rôles de l'homme et de la femme, ainsi que la codification de leur comportement au bal, voir les manuels de danse et de savoir-vivre du XIX^e siècle, ceux de Cellarius, d'Eugène Giraudet, de Lussan-Borel... Leurs préceptes restent officiellement en vigueur jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, bien qu'ils soient déjà sérieusement remis en question dans les pratiques dès les années 1920 (voir Sophie Jacotot, *Entre deux guerres, entre deux rives, entre deux corps...*, *op. cit.*, chapitre 6).

¹⁰ Jean-Michel Guilcher, *La contredanse et les renouvellements de la danse française*, Paris, EPHE/Mouton & Co, 1969. L'ouvrage a été réédité sous le titre *La contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse*, Bruxelles/Pantin, Complexe/CND, 2003, p. 179.

danses de groupe en milieu urbain au lendemain de la Grande Guerre. François Gasnault a montré la pertinence ainsi que les limites d'une interprétation de la révolution du couple fermé qui serait trop empreinte « d'une réprobation morale implicite sur l'évolution socio-psychologique¹¹ ». De même que l'interprétation de la révolution de l'individu dansant seul dans la discothèque (ou la *rave party*) de la fin du XX^e siècle est à repenser à la lumière des réflexions sur l'effervescence, la performance collective et la communauté en danse¹², de même, la victoire du couple dansant sur les danses collectives, amorcée au XIX^e siècle et accomplie au lendemain de la Grande Guerre, mérite d'être revisitée. Tous les couples dansants ne sont pas identiques, le couple de la valse n'étant ni celui de la polka, ni celui du fox-trot et encore moins celui du tango ou de la rumba. En ce sens, on peut relever différentes ruptures ou mutations en matière de rapports sexués dans les danses de bal entre le début du XIX^e siècle et le milieu du XX^e siècle. Ces mutations se situent à différents niveaux, au premier titre desquels figure la distance interpersonnelle qui sépare les deux corps du couple dansant et délimite donc la relation d'intimité qui s'établit entre l'homme et la femme. Un second niveau d'analyse pourrait concerner la question du guidage, c'est-à-dire le caractère plus ou moins directif des indications données par l'un des partenaires qui décide de l'ordre des pas, de leur rythme et des directions du couple. Le guidage peut faire référence aussi à la notion de responsabilités partagées au sein du couple et à la qualité de ce partage. Enfin, on peut considérer, comme troisième niveau d'analyse de ces mutations, la relation du couple dansant au reste du bal et sa relative autonomie ou dépendance au sein du cadre collectif. Voyons à présent s'il est possible de retracer une évolution diachronique de ces ruptures et mutations dans les danses de bal en matière de rapports sexués.

La valse, dansée pour la première fois en France pendant la Révolution, est la première danse en couple fermé, c'est-à-dire où les corps des deux partenaires du couple dansant sont en contact par les deux membres supérieurs. L'enlacement d'un bras dans le dos du ou de la partenaire induit un rapprochement inédit et une intimité jusque-là méconnue dans la danse. Pour bien comprendre la révolution constituée par la valse, il faut la situer par rapport aux danses collectives pratiquées dans les salons parisiens au moment de son avènement et qui vont cohabiter avec les danses en couple fermé jusqu'en 1914. Le menuet, danse en couple ouvert non enlacé (c'est-à-dire

¹¹ François Gasnault, « Bals ou bacchanales ? Les sources de l'histoire de la danse sociale à Paris de 1830 à 1870 », *La danse et ses sources*, Isatis, Toulouse, 1993, p. 29. Il fait référence au passage célèbre de Jean-Michel Guilcher (*La contredanse...*, *op. cit.*, p. 180) : « La succession des courantes et des menuets traduisait la solidarité en même temps que la hiérarchie des personnes. Chacun à son tour concentrait sur lui l'attention de tous. La valse et la polka n'ont aucune prétention à exprimer quoi que ce soit. Refermé sur lui-même, le couple danse pour lui seul. L'ordre où se succèdent les danses n'est pas plus significatif que leur contenu de mouvement. Le bal ne manifeste plus un accord unanime ; il juxtapose des solitudes. »

¹² Voir par exemple : Jean-Christophe Sevin, « L'épreuve du dance floor. Une approche des free parties », in *Sociétés. Revue de sciences humaines et sociales*, n° 85, 2004/3, « Pratiques musicales », p. 47-61; Stéphane Hampartzoumian, « Socialité corporelle et corporalité sociale », *Ibid.*, p. 63-69.

que les partenaires se tiennent côte à côte ou face à face, à une certaine distance l'un de l'autre, avec éventuellement la prise d'une main) encore pratiquée à la cour à la fin du XVIII^e siècle, tombe rapidement en désuétude, y compris dans l'aristocratie. Par contre, les danses collectives, appelées d'abord contredanses, continuent d'être dansées dans les premières décennies du XIX^e siècle, puis jusqu'à la Grande Guerre sous la forme de quadrilles. La forme du couple y est centrale, mais insérée dans un groupe plus vaste composé de plusieurs couples disposés en deux colonnes (« anglaise ») ou en carré (« française »). À la différence du menuet qui privilégiait de savantes combinaisons de pas, les contredanses (puis les quadrilles) ne cessent d'inventer de nouveaux parcours et explorent les possibilités de relations entre les individus ou les couples, avec des changements de place et des combinaisons de figures variées exécutées avec des pas simples¹³.

Avec les contredanses ou les quadrilles, la notion de jeu festif est primordiale dans le sens où le rôle de chaque danseur et de chaque danseuse consiste à respecter les parcours fixés afin que la danse se déroule sans encombre. Très divertissantes, les danses de groupe constituent donc de véritables jeux de société, impliquant des permutations de place et de rôle qui engagent l'ensemble de la communauté dansante. La notion de jeu est plus affirmée encore dans un autre avatar de ces danses collectives, les cotillons, qui obtiennent un franc succès dans les salons bourgeois de la Belle Époque, où ils font systématiquement la clôture du bal. Le cotillon se danse sur une musique de valse ou de polka, avec un nombre de couples illimité, disposés en cercle. Il s'agit de suivre le meneur qui propose des évolutions constituées de diverses manières d'échanger les partenaires. Au fil des années, le cotillon évolue du fait de la diversification de ses figures, et il a de plus en plus recours à des accessoires, tandis que la danse y tient une place moins grande. Son succès dure jusqu'à l'avènement de la Grande Guerre. Avec la fin de ce type de danses, le début du XX^e siècle tourne une page dans l'histoire du bal : la dimension proprement ludique est provisoirement écartée – le lambeth walk en 1938 apparaît comme un retour à une forme chorégraphique mettant le jeu collectif au centre¹⁴ – au profit de l'exploration d'autres dimensions dans la danse, particulièrement la relation à l'autre du couple dansant.

Le recentrage sur le couple est déjà présent dans la valse qui instaure, en raison du rapprochement des corps, un rapport d'intimité inédit entre les deux partenaires, mais aussi une autonomie plus grande de chaque couple relativement au reste du bal. En effet, les couples ne sont plus soumis à une chorégraphie d'ensemble ou à un parcours pré-établi, mais se déplacent librement dans la salle de bal, à la seule condition de respecter le sens du bal, inverse des aiguilles d'une

¹³ Voir Jean-Michel Guilcher, *La contredanse...*, *op. cit.*

¹⁴ Sa chorégraphie apparaît dans le film *Hôtel du Nord*, réal. Marcel Carné, 1938, où elle est dansée dans la scène finale du 14 juillet sur le quai de Jemmapes.

montre. Ceci a pour effet de rendre plus difficile la surveillance des danseurs par leurs pairs¹⁵ et donc d'accroître l'autonomie et l'intimité du couple. En outre, la valse se caractérise par un partage « égalitaire » des rôles entre les partenaires du couple dansant. Bien que le guidage masculin ne soit jamais remis en question dans les discours sur la valse, cette danse se caractérise par le fait que les deux partenaires exécutent le même pas alternativement (la femme recule sur le premier temps pendant que l'homme avance et vice-versa). La valse se basant sur la technique du pivot, chacun des partenaires contourne l'autre alternativement pour donner ce tournoiement perpétuel caractéristique. On a donc une exécution de mouvements identiques pour l'homme et la femme, même si la vitesse et l'amplitude du pivot, ainsi que le trajet parcouru, demeurent probablement l'apanage du guidage masculin.

Le couple dansant prend une forme nouvelle avec la « polkamania » qui envahit les bals de la Monarchie de Juillet à partir de 1840. C'est avec les débuts de la mode de la polka (et ses avatars : mazurka, varsovienne, et autres danses « slaves »), que la pratique des danses en couple fermé devient véritablement massive dans les bals urbains, publics ou privés. Tout comme dans la valse, on retrouve un partage « égalitaire » et symétrique des pas qui sont exécutés de manière concomitante par les deux partenaires (et par l'ensemble des couples dansants), l'un commençant par le pied droit et l'autre par le pied gauche : glissé-chassé-glissé-sauté (avec un demi-tour) pour la polka ; pas de polka et petits sauts pour la scottish ; etc. Ces danses requièrent cependant une corporéité nouvelle puisqu'il ne s'agit plus de tourner dans la salle de bal, mais de la parcourir à vive allure, souvent en sautant. Entraînant une dépense physique importante, la polka et ses succédanés ont suscité une nouvelle volée de critiques conservatrices, dénonçant l'inconvenance d'une telle pratique pour les femmes de la bonne société¹⁶.

Les danses introduites en France dans la première moitié du XX^e siècle, provenant pour la plupart des Amériques (tango, fox-trot, shimmy, samba, charleston, rumba, biguine...) accordent quant à elles une place centrale au rapport entre les deux partenaires. Cette attention nouvelle s'exprime nettement avec l'intimité inédite permise par l'enlacement des danseurs dans le tango, corps à corps ne laissant aucun espace entre les bustes des partenaires et qualifié par le préfet de la Seine en 1922 d'« excessive intimité » entravant « les limites de la bienséance¹⁷ ». La citation du préfet de la Seine suggère la distance entre la norme morale et les pratiques qui paraissent s'en affranchir. Ce décrochage dans la pratique par rapport aux codes bourgeois semble donc s'effectuer

¹⁵ Voir Elizabeth Claire, « Monstrous Choreographies. Waltzing, Madness & Miscarriage », *Studies in Eighteenth Century Culture*, vol. 38, Baltimore Johns Hopkins University Press, 2009, p. 199-235.

¹⁶ François Gasnault, *Guinguettes et lorettes. Bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870*, Paris, Aubier, 1986.

¹⁷ José Germain, *Les danses modernes. Grande enquête sur la danse*, in *La Revue Mondiale*, 1^{er} mars 1922, p. 15. Voir aussi : « L'enlacement », *Dansons*, n° 43, janvier 1924, p. 35.

dès les lendemains de l'Armistice, ce qui expliquerait la recrudescence de discours dénonçant la dansomanie au début des années 1920. Sous une autre forme que le couple du tango, le rapport au partenaire est paroxysmique dans des danses comme la biguine ou la rumba exacerbant une forme de sensualité qui est moins destinée aux observateurs qu'à l'« autre » du couple dansant. Les propos du romancier et dramaturge Maurice Level en 1922 proposent une vision originale du couple dansant, insistant sur l'importance de l'harmonie entre les partenaires plus que sur les qualités techniques des danseurs :

« Aujourd'hui, c'est le même danseur, toujours le même danseur pour toutes les danses. Et ce n'est pas celui qui danse le mieux, comme autrefois, non, c'est celui dont les mouvements s'harmonisent le mieux avec ceux de la partenaire, avec les mêmes souplesses, les mêmes heurtés, les secousses de même ordre¹⁸ ».

Cette citation met en avant une évolution dans les pratiques qui signale un changement effectif dans les rapports entre les sexes : on cherche désormais une danse moins technique et plus harmonieuse. C'est peut-être une métaphore d'une nouvelle conception du rapport entre les sexes, privilégiant l'intimité (contrôlée), comme si la danse était l'occasion d'aménager un espace privé dans le public, où le rapport entre l'homme et la femme peut être conçu comme un échange interpersonnel, où leur liberté individuelle est reconnue dans une certaine mesure et non plus contrainte uniquement par la question du mariage.

À l'opposé du couple hollywoodien idéal, véhiculant une image romantique, élégante et moralement acceptable du couple dansant, les danses nouvelles provenant des Amériques qui font fureur dans l'entre-deux-guerres apparaissent dans de nombreux discours comme un grave péril pour le couple traditionnel¹⁹. Si le bal mondain de la société bourgeoise du XIX^e siècle ou le bal public des classes populaires constituaient traditionnellement le lieu privilégié de la rencontre matrimoniale²⁰, cette fonction sociale est mise en péril à partir de la Grande Guerre devant la fureur nouvelle pour les danses dites modernes dont le lieu de prédilection n'est plus le salon mondain mais le dancing. Dans la plupart de ces établissements publics, les classes sociales se mêlent et les codes ritualisés (invitation à danser, usage des gants ou du carnet de bal, etc.) s'effacent. Dans ce contexte, la danse devient synonyme non plus de préalable au mariage, mais de danger pour les époux qui mettent en jeu leur entente conjugale en se rendant au dancing et en dansant les nouvelles

¹⁸ Maurice Level, in José Germain, *Les danses modernes...*, *op. cit.*, 15 mars 1922, p. 144-145.

¹⁹ Voir Sophie Jacotot, « Genre et danses nouvelles en France dans l'entre-deux-guerres : transgressions ou crise des représentations ? », *Clio, Histoire, Femmes et Sociétés*, 27, *Amériques métisses*, 2008, p. 225-240.

²⁰ Voir Michel Bozon et François Héran, « La découverte du conjoint. 1. Evolution et morphologie des scènes de rencontre », *Population*, n° 6, 1987, p. 943-986 ; Christophe Apprill, *Sociologie des danses de couple*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 71-73.

danses perçues comme particulièrement dangereuses pour la vertu des femmes²¹. La mode libérant la femme de sa retenue corporelle et autorisant une plus grande liberté motrice, dont la danse est, avec le sport, la réalisation la plus poussée, apparaît alors tel le reflet d'une certaine émancipation féminine, à l'image de ce que la femme entend acquérir sur le plan des rapports sociaux et conjugaux.

Il faut relativiser l'idée commune²² selon laquelle la guerre signalerait le début d'une ère d'indépendance et de féminisme, dont la pratique des danses nouvelles serait l'illustration. Néanmoins, modernité rime néanmoins avec motricité en ces années d'après-guerre, pour les deux sexes en réalité, mais c'est bien pour la femme que le phénomène constitue une nouveauté sans précédent, alors que la pratique des activités physiques était auparavant le domaine réservé des hommes. Paradoxalement, la différenciation et la hiérarchisation des rôles sexués semble renforcée dans les danses de couple où prime l'improvisation, ce qui est précisément l'une des caractéristiques principales des nouvelles danses américaines par rapport aux danses du XIX^e siècle. En effet, lorsque les pas étaient connus d'avance (pas de valse, pas de polka...), seuls les déplacements dans la salle (leur ampleur, leur direction, etc.) étaient décidés par l'homme²³. Désormais, en plus de l'orientation, l'enchaînement des pas et le rythme des appuis sont entièrement sous la responsabilité de celui qui guide, portant un sérieux coup à l'image d'une liberté acquise par la femme dans les danses nouvelles. Cependant, la responsabilité du résultat demeure partagée par les deux partenaires puisque, comme on le voit avec le tango argentin aujourd'hui, dans une danse où l'improvisation est au centre, c'est l'entente ou plutôt l'écoute mutuelle – d'ordre kinésique – entre les deux partenaires qui permet de « bien danser ».

Les modes de l'entre-deux-guerres, sur le plan chorégraphique comme sur le plan vestimentaire, provoquent des scandales qui reflètent une véritable anxiété face à la remise en question des rôles traditionnels et à l'indépendance accrue des femmes. La pratique des danses nouvelles, symbole de modernité, d'américanisation, mais aussi de page tournée par les jeunes générations sur le douloureux passé récent, cristallise dans ses représentations la crise morale et exprime l'angoisse des conservateurs (catholiques, natalistes, écrivains et journalistes de tous bords) face au changement social et culturel. L'image d'une libéralisation des rôles de genre à travers la danse, véhiculée par une production considérable de discours et de représentations, est sans doute largement illusoire et mythique. Cependant, il convient de souligner l'importance de cette pratique

²¹ Voir Sophie Jacotot, « Tango, santé et contrôle social en France dans la première moitié du XX^e siècle », Actes du colloque interdisciplinaire *Tango, culture et santé*, Presses de l'Université du Québec (à paraître en 2010) ; Sophie Jacotot, « Une nuit au dancing : la tentation de l'érotisme subversif », *Sigila. Revue transdisciplinaire franco-portugaise sur le secret*, 23, printemps 2009, *La nuit – A noite*, p. 137-146.

²² Dominique Desanti, *La femme au temps des années folles*, Paris, Stock, 1984.

²³ Cellarius, *La danse des salons, op. cit.*, p. 60 : « Elle [la dame] devra aussi se laisser guider entièrement par son cavalier, qui seul lui imprime la direction, la conduit à telle ou telle place du salon, décide le départ ou le repos ».

corporelle plus libre pour la femme, bien que circonscrite dans le cadre de rapports de genre qui reproduisent une différenciation sexuée archaïque.

La danse de bal en couple constitue donc un cadre où s'exercent différemment, selon les moments, mais aussi selon les danses, les rapports de pouvoir et, plus généralement, les relations entre hommes et femmes. Contre l'idée d'un archétype intemporel du couple dansant, figé par exemple dans les comédies musicales hollywoodiennes, il s'agissait ici de tenter de saisir les rôles des partenaires du couple dansant de manière diachronique. L'analyse des permanences et des mutations des rapports sociaux de sexe tels qu'ils s'expriment au bal à l'époque contemporaine reste à affiner, mais il est clair qu'elle ouvre des perspectives nouvelles d'interprétation des pratiques sociales de danse à l'aune de la question du genre et réciproquement. Un tel sujet appelle en outre un questionnement croisé sur les pratiques et sur les imaginaires du couple dansant, sur les représentations de l'homme et de la femme qu'il véhicule, sur les normes de genre qu'il produit et sur les transgressions qu'il génère. L'intervalle compris entre les deux corps des danseurs est un espace changeant et multiple, il peut être lieu de liberté ou de contrainte, mais aussi espace de créativité ou remise en question des rôles sociaux et sexués traditionnels.