Éditorial

Danse(s) et populaire(s) : bousculer les catégories

Sarah Andrieu, Laura Fanouillet et Betty Lefevre

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/danse/3686>

DOI : 10.4000/danse.3686

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Sarah Andrieu, Laura Fanouillet et Betty Lefevre, « Éditorial », *Recherches en danse* [En ligne], 9 | 2020, mis en ligne le 01 décembre 2020, consulté le 03 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/danse/3686> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.3686>

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2022.

association des Chercheurs en Danse

Éditorial

Danse(s) et populaire(s) : bousculer les catégories

Sarah Andrieu, Laura Fanouillet et Betty Lefevre

- 1 De nos jours, les recherches consacrées aux danses populaires sont encore discrètes, cette confidentialité s'expliquant, en partie, par la reconnaissance tardive en France des études sur les cultures populaires. En effet, dans les pays anglo-saxons, celles-ci vont former dès le milieu du XX^e siècle un courant reconnu et légitime développé par les *Cultural Studies*, initiées en Angleterre par Richard Hoggart¹ puis recomposées en Amérique du nord par la sociologie interactionniste de Chicago dans les années 1970. Dès lors, peut-on suggérer qu'en France les danses populaires sont représentatives de ce qu'Erik Neveu nomme des « objets-jachères négligés par les disciplines établies² » ? Le peu de travaux en langue française qui leur sont consacrés s'explique aussi par l'ambiguïté sémantique, les paradoxes et les débats idéologiques qui accompagnent l'usage du terme « populaire »³. Que faut-il entendre par « populaire » : pour le peuple ? par le peuple ? ce qui est diffusé largement et bon marché ? accessible à tous, simple, modeste ? une figure faible, disqualifiée, vulgaire au sens étymologique du terme, un objet commun, sans distinction, grossier ? Parler de danses « populaires » recouvre des sens ambivalents tout en désignant des pratiques distinctes : rurales, traditionnelles, folkloriques, de masse, grand public, produites par l'industrie culturelle *mainstream*, etc. Ce qui conduit à avancer que cette notion polysémique de « populaire » relève d'une catégorisation hiérarchisante entre les cultures.
- 2 L'histoire des courants de pensée éclaire pour une part ces rapports critiques entre cultures et pouvoirs. Au début du XX^e siècle, historiens, linguistes, ethnologues et sociologues français débattent longuement de la légitimité des travaux scientifiques se consacrant au « populaire ». Et si, dès les années 1920, Arnold Van Gennep place au centre de ses travaux les cultures populaires françaises cherchant ainsi à faire du « folklore » un champ d'études à part entière⁴, il faut réellement attendre les années 1960 pour que cette thématique soit acceptée comme objet crédible de recherche à travers l'idée de « culture populaire ». Dans la continuité d'une histoire des mentalités portée par Marc Bloch ou Lucien Febvre, le populaire est alors étudié à partir du récit des classes dites « populaires » et de l'observation de leurs pratiques, de leurs rituels,

de leurs fêtes ou de leurs révoltes. Cette légitimation tardive des recherches sur les pratiques populaires explique, en partie, la trajectoire professionnelle complexe de Jean-Michel Guilcher ainsi que le peu de (re)connaissance de ses travaux en dehors d'un cercle restreint. Danseur avant d'être chercheur, cet ancien disciple d'Alick-Maud Pledge⁵, a pourtant produit, à partir d'enquêtes ethnographiques intensives menées dès 1941⁶, des travaux sur les pratiques de danses de différentes régions françaises permettant de dévoiler les dynamiques sociales exemplaires de ce type de pratiques culturelles. Ainsi, écrit Daniel Fabre dans le numéro hommage que lui consacra la revue *Ethnologie Française* à l'occasion de son 100^e anniversaire :

« Jean-Michel Guilcher dans sa thèse sur la danse en Basse-Bretagne⁷ [est] l'un des rares chercheurs qui ait souligné avec grande finesse la puissance dispersive et différentielle à l'œuvre dans les cultures populaires. Un des moteurs de la créativité locale en matière d'expression de la collectivité est le désir d'être soi, face à ses voisins immédiats⁸ ».

- 3 Martine Segalen, quant à elle, signalait en 1988 que les travaux de Jean-Michel Guilcher avaient produit « une réflexion magistrale sur ce qu'est une culture "populaire", ou une culture "traditionnelle" dont bien des débats sur ces thèmes rebattus depuis lors pourraient s'inspirer avantageusement⁹ ». Chercheur longtemps « hors circuit », menant ses enquêtes sur fonds propres accompagné de sa femme et de leurs enfants, Jean-Michel Guilcher n'entrera au CNRS qu'en 1955, presque 15 ans après le début de ses premières enquêtes. Et ses recherches, pourtant reconnues aujourd'hui comme une « œuvre de première importance¹⁰ », restent, encore pour une large part, confidentielles.

- 4 Dans le domaine de la sociologie de la culture, les travaux de Pierre Bourdieu vont marquer durablement le paysage et nourrir des débats idéologiques qui participeront du retard de l'arrivée en France des travaux anglais et américains, ceux d'Howard Saul Becker entre autres. Pour Dominique Pasquier¹¹, c'est précisément ce manque d'échanges avec les sociologies de la culture anglo-saxonnes qui explique ce sous-traitement de la catégorie du populaire en France :

« Ainsi, tandis que les chercheurs des *Cultural Studies* considèrent que les cultures populaires sont dotées d'un système de valeur et façonnent leur propre univers de sens, les théories de la légitimité culturelle que Bourdieu formalise dans *La Distinction* en 1979, les caractérisent par le manque et la privation. C'est la contrainte qui prévaut pour les agents des classes populaires : ils sont condamnés à consommer des biens symboliques déclassés par ceux qui produisent les standards légitimes¹² ».

- 5 Au début des années 1970, cet allant de soi d'une dichotomie entre populaire et savant va être remis en cause et l'emploi même du qualificatif « populaire », critiqué. Pour Michel de Certeau, Dominique Julia et Jacques Revel, « le "populaire" n'est que le produit d'un regard, d'une assignation et surtout d'une disqualification, apposés par les élites sur certaines pratiques ou objets jugés indignes¹³ ». Ces nombreuses controverses ont laissé des traces et freiné en France la dynamique épistémologique des recherches sur le populaire. Aujourd'hui encore, dans certains espaces universitaires, prendre comme objet de recherche les usages populaires de la culture ne va pas de soi et met dans l'embarras, comme si le chercheur (et avec lui l'institution qu'il représente) se trouvait délégitimé, par contamination avec son étude peu voire non légitime, puisque populaire. Les recherches sur « danse(s) et populaire(s) » participent pleinement à ces débats et au procès de légitimation non seulement scientifique mais aussi, morale, politique et artistique de cette notion, tout autant revendiquée que dévalorisée.

- 6 Dans un contexte où les études sur les pratiques de danses populaires sont rares et dispersées, ce numéro 9 de la revue *Recherches en danse* entend à la fois questionner la catégorie « danse populaire », dresser un état des lieux des études sur les pratiques de danses conçues comme populaires et contribuer à faire (re)connaître ce champ de recherches au sein des études francophones, tout en le situant dans son actualité internationale. Récemment, le fait que le colloque « Mémoire, Migration, Mouvement » du réseau interuniversitaire Pop Moves¹⁴ se soit tenu à Nanterre, traduit bien cette dynamique.
- 7 Réfléchir à l'articulation « danse(s) et populaire(s) », c'est d'une part penser les transformations d'usage du mot « populaire » et d'autre part, interroger les mouvements et les imaginaires collectifs portés par certaines pratiques de danses, considérer leurs variétés et leurs variations. Qu'est-ce qui se joue par ou pour la danse dans cette référence au populaire en termes de hiérarchisation des goûts, de catégorisation scientifique, de différenciation sociale ? Comment définir et mesurer la « popularité » d'une danse et inversement, quelles valeurs et quelles esthétiques sont revendiquées par une danse dite « populaire » ? Comment porter une analyse réflexive sur les catégories dont le chercheur fait usage, mais également sur celles employées dans le discours des acteurs sur le terrain ?
- 8 Souvent fondée sur des dichotomies : dominant/dominé, complexe/simple, haut/bas, bon/mauvais, cette notion de « populaire » dont les contours flous sont source de confusions, restaure malgré elle une pensée catégorisante, voire hiérarchisante des cultures (et donc ici des danses), qui reste à déconstruire. En ce sens, il faut aussi reconnaître aux cultures populaires cette puissance paradoxale à remettre en question et à bousculer la culture dominante, classique ou académique.
- 9 Les treize articles qui composent ce numéro offrent une pluralité d'approches tant du point de vue théorique, méthodologique qu'épistémologique. Cette diversité des regards posés sur une même thématique « danse(s) et populaire(s) » participe de sa force par sa capacité à décentrer les questionnements et à faire émerger d'autres problématiques telles que celle du genre, de la performance, de la représentation ou de l'expérimentation des gestes ordinaires. Les différentes contributions s'inscrivent au sein de l'un des quatre axes suivants mais certaines sont aussi susceptibles d'être lues comme des réflexions transversales.

« Danses populaires » : une catégorie à questionner

- 10 Réfléchir à l'articulation « danse(s) et populaire(s) » imposait de placer la question des dynamiques catégorielles au centre de la proposition. En effet, l'ambiguïté et le flou qui caractérisent la catégorie « danses populaires » se superposent à des jugements de valeurs et des idéologies qui se sont cristallisés autour de ces pratiques, donnant lieu à des imaginaires puissants. Dans ce contexte, l'un des enjeux de ce numéro consistait à la fois à remettre au centre du débat l'usage que nous faisons de certaines catégories d'analyses, mais également à prendre au sérieux les catégories utilisées par les acteurs eux-mêmes et entamer ainsi une « ethnographie de la catégorisation¹⁵ ». Que disent en effet les danseurs, les spectateurs, les critiques ou les chercheurs lorsqu'ils désignent certaines danses comme appartenant au « populaire » ? Quelles nuances établissent-ils par rapport au « traditionnel » ou au « folklorique » ? Comment se fabriquent ces processus d'étiquetage et de qualification au sein de créations chorégraphiques qui font

appel à des danses conçues comme « populaires » ? Où placer les productions participatives en danse contemporaine, qui ne mettent pas (seulement) en scène des danseurs professionnels, mais des hommes et des femmes de tous les jours ou de tous horizons, faisant se rencontrer sur le plateau les générations et les milieux, ou encore celles qui brouillent les pistes en mélangeant des figures empruntées au bal, au cirque¹⁶, au folklore ? Notons enfin que l'histoire des catégories est importante et singulière à chaque pays. La notion française de « danse populaire » n'a, en effet, pas la même généalogie que celle de « *popular dance* » et se rapproche davantage de la catégorie anglo-américaine de « *folk dance* »¹⁷. Ainsi, selon les traditions disciplinaires, les époques et les lieux, la catégorie de « populaire » se trouve assortie de régimes de valeurs et d'imaginaires distincts contribuant à son caractère « insaisissable¹⁸ ». Et on entrevoit bien ici la nécessité et la richesse d'une réflexion sur ces dynamiques catégorielles. C'est à ce vaste chantier que les articles qui composent cette section contribuent.

- 11 L'article proposé par Alice Aterianus-Owanga sur les « Oscillations catégorielles dans la transmission du sabar en Europe » révèle toute la complexité des usages des catégories par les acteurs. Selon les générations, les carrières professionnelles et migratoires des danseurs mais également selon les goûts et les attentes des élèves européens, le sabar, cette danse d'origine sénégalaise aujourd'hui transmise à l'échelle globale, est étiquetée comme « traditionnelle » ou « moderne », en wolof, *feccu demb* (danses anciennes) ou *fecc bu bees* (danses nouvelles). Au cœur de conflits de reconnaissance et de discours de légitimation finement analysés par l'auteur, les catégories au sein desquels les danseurs de sabar inscrivent leur pratique renvoient à des imaginaires distincts : celui, ancien et toujours puissant, d'une Afrique traditionnelle et authentique ; celui, plus récent, d'une Afrique urbaine profondément métissée, hybride, au sein de laquelle la créativité occuperait une place centrale. Ces deux récits d'une Afrique imaginée mis en lumière dans l'article, s'ils sont parfois renvoyés dos à dos par certains danseurs ou élèves, peuvent également coexister, se superposer, s'articuler, entraînant la constitution de répertoires mobiles où les domaines du légitime et de l'illégitime sont fluctuants et sans cesse redéfinis. Au final, les représentations et les catégories en jeu dans les pratiques de danse sabar témoignent du dynamisme des subjectivités contemporaines. Dans des contextes transnationaux et cosmopolites, les danseurs composent des techniques du corps et de soi inédites, à partir de différentes sources et ressources issues d'ici ou d'ailleurs, d'hier ou d'aujourd'hui.
- 12 Camille Paillet intitule son article « Bâtir la catégorie du populaire au café-concert » et se penche sur les origines, les enjeux et les effets de la fabrication d'une identité populaire pour ces lieux de divertissement parisien pendant le second empire. À partir d'un point de vue d'historienne, elle explore les rapports de classification entre un espace (le café-concert) et les activités qu'il offre (les danses). Dès la fin du XVIII^e siècle, le café-concert est défini comme « un lieu fréquenté par le peuple », associé aux loisirs des classes les plus modestes, où on peut à la fois « manger, danser et jouer », une définition et une diversité de pratiques qui vont participer de l'héritage populaire de cet espace. Durant la seconde moitié du XIX^e siècle, le « caf'conc » organise des bals et propose de nombreuses danses de société, ce qui contribue également à « bâtir le café-concert comme catégorie sociosymbolique du populaire ». Pourtant, la circulation des discours et des perceptions collectives qui lui sont attachées, « lieux dangereux et vulgaires », « spectacles immoraux » ou « mal fréquentés », vont contribuer à le

catégoriser comme espace d'un populaire discrédité. Le populaire apparaît alors « comme la production d'un regard, d'une assignation et d'une disqualification, apposée par les élites sur certaines pratiques jugées illégitimes ». Enfin, le dernier élément analysé par Camille Paillet dans la fabrique de l'étiquette « populaire » du café-concert est celui des modalités d'exposition des corps dans les spectacles proposés. À travers l'intonation de la voix, le réalisme corporel ou les mouvements excessifs, se donne à voir un mécanisme à la fois d'exotisation des classes populaires et de stéréotypisation de leurs corporéités. En cela, ce texte invite à penser la notion de populaire comme un processus socio-historique et spatial de catégorisation, associé à « un registre de valeurs¹⁹ » hétérogènes, dont l'objet danse(s) et populaire(s) est une des illustrations.

- 13 Dans un registre plus généraliste, le propos de Christophe Apprill s'attache également à la construction de la catégorie « populaire » en danse. Pour cela, il s'intéresse aux mots employés pour désigner les danses populaires. Il invite ainsi à penser nos façons de nommer, de valoriser des pratiques (ou pas), et donc de catégoriser. Il remarque que les danses populaires « sont des danses adjectivales » comme si, dans ce cas, le signifié « danse » manquait de robustesse et nécessitait qu'on y attache toute une série de qualificatifs et de critères renvoyant « à l'esthétique, à l'histoire, à la géographie, aux lieux et conditions de pratique ». Il note également que cette catégorisation des danses populaires se fait implicitement en référence à un modèle : « la Danse », l'emploi du substantif au singulier désignant un objet artistique idéalisé et univoque (un mythe), à partir duquel se construit un rapport hiérarchique entre l'objet « danse populaire » sous-valorisé et l'objet « danse artistique » survalorisé. De fait, le mot « art » (et ses déclinaisons) est porteur de valeurs sociales fortement positives et confère à ceux qui le revendiquent un label d'appartenance ou d'authentification au « monde de l'art²⁰ », un espace où les expériences sont de multiples prétextes à s'exposer et à développer « un régime de singularité²¹ ». Pour autant, cette asymétrie catégorielle soulignée par Christophe Apprill invite également à penser ce qui se joue au-delà d'une opposition stricte. Entre danse dite artistique et danse populaire, il y a en effet « du jeu », c'est-à-dire de la mobilité, des tensions, mais aussi des formes de coexistences, des re-créations, des conjugaisons et des partages, et c'est justement cet entre-deux que les contributions suivantes éclairent.

Valeurs et esthétiques populaires

- 14 L'histoire des danses populaires en Europe, particulièrement en France à la fin du Moyen-âge et à l'âge classique, se caractérise par la volonté de leur éradication planifiée par l'État et l'Église. Qu'est-ce qui, dans ces danses, était si dérangeant ? À travers elles, quel rapport au corps, quelles manières de vivre et quels savoirs étaient transmis, localement et oralement ? Aujourd'hui quelles valeurs et quels imaginaires sont véhiculés par le hip-hop, le *soukous*, le *jumpstyle*, le *coupé-décalé* ou les danses de bal ? À quelles esthétiques ces danses font-elles références ? Ce qui nous intéresse particulièrement dans cette thématique, c'est tenter de comprendre à quel répertoire axiologique les acteurs font appel quand il s'agit, par exemple, d'évaluer, de juger une danse qualifiée de « populaire ». L'usage, souvent implicite, de règles communes sur les valeurs, dans certains contextes, fait s'affronter des représentations et des principes esthétiques différents. Quel type de paradigme mobilise-t-on lorsqu'on affirme qu'une

danse est moins « authentique », moins « belle », trop « impudique », trop « commerciale » ?

- 15 Par son titre, l'article d'Églantine Gauthier s'inscrit directement dans cet axe : « Esthétiques et valeurs d'une danse populaire : du *sega tipik* au séga « *zip an ler* ». Le séga à l'île Maurice est un genre musico-chorégraphique où la danse est rangée dans la catégorie du populaire, à fois comme pratique traditionnelle « authentique » (le *sega tipik*) mais également comme figure « corrompue » du folklore (le séga « *zip an ler* »), cette représentation négative se fondant sur l'origine sociale des danseuses et sur la dimension érotique de ses mises en scène touristiques. S'appuyant sur une démarche empirique, Églantine Gauthier va analyser les stratégies, les logiques et les discours des danseuses de séga en lien avec les esthétiques et valeurs d'un geste dansé aujourd'hui contrôlé par les représentants de la patrimonialisation du *sega tipik*. Les « troupes de séga » qui se produisent dans les hôtels, privilégient les spectacles sous la forme dite « *zip an ler* », c'est-à-dire une danse avec sur scène des femmes, majoritairement créoles, jeunes et minces, autodidactes et dont la gestuelle spécifique en mobilisant les hanches et le bassin, joue avec les stéréotypes de la séduction féminine et une symbolique érotique. Ces images et cette exposition des corps féminins construisent pour certains, une figure repoussoir de la danse séga et de celles qui la pratiquent. En évoquant une « prostitution du folklore », les danseuses sont désignées comme des filles de « mauvaises vie » et leur geste dansé est esthétiquement dévalorisé. Ce qui rappelle combien le processus de construction de la féminité se développe principalement à partir du corps, non pas donné mais socialement construit comme objet de désir. Pour autant, face aux critiques et au manque de reconnaissance, les danseuses de séga « *zip an ler* » développent des formes de légitimité d'« outsiders²² ». L'exercice de leur métier de danseuses, bien que précaire, les rend plus autonomes, plus libres, et représente une façon de valoriser l'image et la culture de leur pays. En cela, elles affirment partager de « belles valeurs » et « faire de l'art », rejoignant les « appareillages symboliques » des acteurs du *sega tipik*. On voit dans cet exemple combien la valeur esthétique donnée à une pratique dansée est tributaire « des entrepreneurs de morale²³ », ceux qui se portent garant des bonnes mœurs en éradiquant le mal, le vice dont les danses populaires représentent souvent l'expression.
- 16 L'article de Véronique Laporte va également illustrer ce thème de la relation des danses à une éthique intransigeante, mais en nous transportant dans une autre culture, à une autre époque, la fin du XVIII^e siècle, et dans d'autres lieux : les cabarets, guinguettes et bastringues des Champs-Élysées à la périphérie de Paris. Historienne, elle fait appel à de nombreuses archives et concentre son attention sur les rapports de police à propos du maintien de l'ordre public dans les établissements où « on boit et on danse ». Là encore au nom de la vertu, de la décence, les bals publics sont considérés par les autorités comme des lieux de débauche fréquentés par « la populace », une expression commune dans l'Ancien régime pour définir « la canaille », « les fripouilles », par opposition aux honnêtes gens. Au tournant du XIX^e siècle, le bal de guinguette est désigné par un mot à la mode « bastringue », un terme péjoratif qui correspond à de nombreuses choses : un rassemblement populacien mais également « un bal mal composé, un mauvais joueur de violon, puis une maison en désordre, un mauvais lieu ». Au fil du temps, les cabarets des Champs-Élysées vont être l'objet de représentations variées, tantôt repaires de débauchés, sources de violences et de désordres, et tantôt espaces de distractions magnifiques, accueillant des familles, où l'on valse gaiement,

avec grâce, et où on boit de la limonade. Regardant ces « temples splendidement illuminés » des Champs-Élysées, l'irlandaise Sydney Morgan note en 1816 : « Il n'existe rien à Londres qui ait la moindre ressemblance avec ces beaux pavillons où "l'on danse tous les jours" à très bon marché ».

- 17 Comme pour la danse séga « *zip en ler* », les règles sociales de la décence (ce que Marie De Rasse appelle « la pudeur sociale²⁴ ») et du paraître sont genrées. En cela, la prohibition des bals instaurée par les « entrepreneurs de morale²⁵ » va s'appuyer sur des usages, des normes distinctes selon qu'on est homme ou femme. Comment les femmes qui dansent dans les cabarets sont-elles regardées ? Selon quels principes et quelles valeurs, leurs attitudes, leurs gestes, le rapport à l'autre vont-ils être jugés ? On pourrait avancer que la danseuse de cabaret est exposée à un processus de dévalorisation/marginalisation qui s'appuie sur la figure de la prostituée, considérée comme mise à l'épreuve potentielle des « bonnes » mœurs. Véronique Laporte précise que « cette crainte que le peuple se transforme en populace est au cœur des préoccupations » et la danse dans les guinguettes et les bastringues est un enjeu pour contrôler, par corps interposé, la « bonne » féminité (et aussi la « bonne » masculinité). Cette peur d'un outrage aux règles morales a construit des représentations durables (plus ou moins conscientes) sur la danse en général et les danseuses en particulier, ces « objets de désir et de concupiscence » évoqués par Jean-Marie Pradier²⁶. À cet égard, le travail de Francine Fourmaux²⁷ sur la danse dans les revues de *Music-hall* dans le Paris de la fin du XX^e siècle, témoigne des continuités entre préjugés d'hier et spectacles d'aujourd'hui et de la permanence du poids des regards sur les corps féminins. Dans les principaux *music-halls* parisiens, les danseuses sont choisies à partir d'un « modèle somatique idéalisé », ce qui en fait des « produits » dé-multipliables, interchangeables mais aussi « un élément parmi d'autres, une composante anonyme²⁸ ». Aux Folies-Bergères, précise Francine Fourmaux, les figures de la Parisienne ainsi mises en scène relèvent de stéréotypes et d'imaginaires collectifs sur « la femme affranchie, la femme du (petit) peuple et/ou du (beau) monde aristocrate ». S'arrêtant sur l'exemple de la danse du cancan, elle rappelle que cet emprunt parodique du quadrille des Lanciers et de leur musique, donne à voir maintenant, des images d'inversion « où les attributs de sérieux et du prestige viril militaire sont ainsi transférés à des femmes « légères » qui montrent leur dessous²⁹ ».

Popularisation, démocratisation et « artification »

- 18 Le troisième axe thématique de ce numéro pose la question des passages de frontières entre les registres du « savant » et du « populaire », retrace les dynamiques de transferts entre danses sociales et danses de représentations et examine les politiques mises en œuvre pour favoriser ces circulations du côté des publics. Comment des danses se popularisent ou, à l'inverse, font l'objet de dynamiques d'« artification³⁰ », c'est-à-dire comment passent-elles la frontière entre non-art et art ? Des danses collectives (celles qui accompagnent les rites de passages, celles pratiquées en boîtes de nuit...) peuvent-elles s'artifier et être investies par d'autres valeurs (visibilité, distinction, prestige) ? En d'autres termes, que fait l'art à ces danses et que font ces danses à l'art ? Quels processus de porosité, quels emprunts sont repérables entre les différentes formes dansées et comment ces éléments redistribuent-ils les rapports de domination existants ?

- 19 Les créations de la star afro-américaine Beyoncé constituent des exemples remarquables pour penser ces appropriations croisées et les enjeux politiques qui y sont associées. L'omnivoreté esthétique que la chanteuse déploie dans ses vidéo-clips est en effet fort stimulante pour penser autrement certaines logiques de pouvoir, tant cette dernière se joue des frontières établies et place les processus de « reprises³¹ » au centre de ses créations. En 2010 par exemple, avec son clip *Countdown*, Beyoncé s'inspire largement de deux spectacles de la chorégraphe Anne Teresa De Keersmaeker (*Rosas danse Rosas* et *Achterland*). Tandis que cette dernière saisit son avocat pour faire reconnaître le plagiat, Beyoncé reconnaît quant à elle s'être inspirée de ces chorégraphies mais estime qu'elle a « popularisé » et donc publicisé l'œuvre originale en diffusant ces danses auprès de deux millions de personnes, dépassant largement le public restreint de la danse contemporaine³². En ce sens, l'appropriation des chorégraphies de l'artiste flamande est ici justifiée par sa dynamique de « popularisation » (voire de « démocratisation » ?), que leur offre cette nouvelle mise en clip. Le goût de Beyoncé (et de son large public) pour le mélange des genres et des styles ne s'arrêtera pas là. Depuis plusieurs années maintenant, elle collabore avec Sidi Larbi Cherkaoui, chorégraphe et directeur artistique du Ballet royal de Flandre, qui signe les chorégraphies de certains de ces shows télévisés et de ces vidéo-clips, notamment *Apeshit*, dont le décor n'est autre que le musée du Louvre³³. Ayant débuté sa carrière par le hip-hop et les vidéo-clips, Sidi Larbi Cherkaoui n'est guère embarrassé par ce mélange des genres, la confusion qu'il peut entraîner, et se réclame même de cette hybridation. Ainsi, ces dynamiques créatives bousculent certaines dichotomies associant systématiquement la culture populaire à une culture « opprimée » et/ou « résistante³⁴ ». Elles révèlent également la diversité des logiques d'appropriation entre « culture savante » et « culture populaire » en soulignant la porosité de ces deux ensembles.
- 20 Les articles de Claudia Pallazolo et Lucile Goupillon posent au cœur de leur propos ces circulations et éclairent d'autres types de « reprises » qui vont à contre-courant de celles que nous venons d'évoquer. Ces deux autrices interrogent en effet les dynamiques d'appropriation et de mises en scène de certaines danses populaires par des chorégraphes, en analysant les « opérateurs corporelles et esthétiques³⁵ » participant de leur artification. C'est à partir d'une étude de cas, la pièce *Crowd* de Gisèle Vienne, que Claudia Pallazolo poursuit, dans cet article, sa réflexion sur les représentations et mise en scène de « danses pop³⁶ » dans l'univers récent de la création chorégraphique. Créé en 2017, *Crowd* place au cœur de son esthétique l'univers des *Raves party* et propose une « vision » singulière de la danse populaire dont l'auteur s'attache à retracer la construction. L'élargissement du vaste champ d'études consacrées au *reenactement*, aux pratiques de danses populaires, qui se trouvent ainsi « re-dansées » et réinterprétées sur les scènes actuelles, constitue un apport important de cet article qui ouvre ainsi la voie aux croisements des regards et des théories entre *reenactement* et « artification ». En décrivant le traitement des gestes dansants à la base de l'écriture chorégraphique déployée par Gisèle Vienne dans cette pièce, Claudia Pallazolo éclaire les ressources créatives mises en œuvre pour diffuser des images et des imaginaires ayant trait au populaire. En effet, « le passage à l'art³⁷ » des danses populaires ne se limite pas, dans cette pièce, à un transfert de ces « danses pop » sur des scènes de spectacle. Le processus de dé-contextualisation / re-contextualisation est associé à un travail autour de la matière gestuelle et musicale. Le recours à des gestes ordinaires, mais également la reprise de pratiques de danses sociales, associées aux

raves et d'autres plus récentes (*krump* et *hip hop* notamment), sont assortis d'un traitement singulier : ralenti, décalage avec la musique, jeu autour du poids et de la gravité... Ces procédés jouent sur les imaginaires produits et permettent, précise l'auteur, de rendre saillantes des fascinations collectives au long cours forgées autour du « populaire », notamment la mise en scène de la tension entre harmonie communautaire et débordement, qui semble constituer l'un de ces socles.

- 21 À travers l'étude du travail du chorégraphe américain William Forsythe, Lucile Goupillon éclaire, quant à elle, des dynamiques d'appropriation qu'elle qualifie « d'absorption » ou encore « de transferts esthétiques » de la danse « populaire » vers la danse « classique ». À l'aune d'analyses chorégraphiques des pièces *Love Songs*, *Isabelle's Dance* et *Bongo Bongo Nagela*, l'autrice s'attache à décrire les différents types de « réemplois » opérés par Forsythe : emprunts, citations, caricature, pastiche, évocation, parodie, juxtaposition... Les processus d'artification des danses populaires vont ici de la « cannibalisation » des pas et des figures (ceux et celles des comédies musicales notamment) via leur classicisation, à leur affichage « tels quels ». Lucile Goupillon s'intéresse à l'épineuse question des enjeux de ces « ré-emplois » : volonté de mettre à distance ou même de « tourner en ridicule » ces danses populaires ? Envie d'opérer un « pas de côté » ? Nécessité de régénérer une pratique en manque de nouveau souffle ? La réponse à ces questions n'est pas univoque. En effet, plusieurs raisons peuvent être invoquées pour expliquer le recours à ces danses de divertissement. D'une part, souligne l'autrice, le « pop » offre à William Forsythe un contrepoint à l'esthétique classique, tout en permettant d'ancrer ses pièces dans le présent. D'autre part, ces assemblages sont aussi l'occasion d'éprouver la perméabilité de la frontière opposant culture « savante » et culture « populaire ». Ces procédés renvoient finalement à un désir inassouvi « d'absorption » indéfinie dans un monde où le « réservoir » des techniques, des styles et des imaginaires est de plus en plus vaste. C'est ainsi que Forsythe (comme Beyoncé) s'ingénie à aller « puiser » dans différents types de cultures chorégraphiques pour composer des œuvres nouvelles. Ces pratiques d'appropriations croisées et les « re-sémantisations³⁸ » qui y sont associées déjouent, en partie, les hiérarchies existantes entre « savant » et « populaire », mais ne les effacent pas complètement. Comme le souligne Christophe Apprill³⁹ :

« Le passage d'un univers à un autre ne dissout en rien la consistance symbolique, matérielle, institutionnelle et économique des univers de pratiques. [...] L'asymétrie de ces "porosités" témoigne des rapports de sujétion établis entre les catégories de pratique par les acteurs impliqués dans le champ de la danse. Elle est la marque la plus probante de la persistance d'un classement sur une échelle de légitimité. »

Aussi, si porosité et passage de frontières forment une part importante des logiques créatives actuelles, celle de la danse « pop », tout comme celle de la danse « contemporaine », il reste nécessaire de s'attacher aux logiques de pouvoirs associées à ces dynamiques d'emprunts.

- 22 Les deux autres articles qui composent cette section posent la question de l'institutionnalisation de la « popularisation » et place l'élargissement de la réception des danses au centre de leur propos. « Peut-on démocratiser la danse contemporaine ? », interroge Patrick Germain-Thomas. En retraçant la construction et la mise en œuvre d'une politique volontariste de développement de la danse contemporaine en France depuis le milieu des années 1970, l'auteur décrit plus largement un processus « d'éducation du peuple par l'art » qui prend sa source dans le projet républicain de la fin du XIX^e siècle. Mythe ? Utopie ? Illusion ? Cet « idéal d'un

art partagé par tous » ou plus exactement d'un « partage de la culture savante » a guidé, en France, les politiques culturelles tout autant qu'inspiré des critiques et théories mettant au cœur du propos les inégalités et les hégémonies. Tout en rappelant la portée heuristique des travaux critiques d'Antonio Gramsci et de Pierre Bourdieu, Patrick Germain-Thomas propose de revenir sur les actions concrètes de cette politique de démocratisation culturelle. En partant d'un exemple précis, celui de « la danse à l'école » de la maternelle à l'université, il souligne combien « ces projets chorégraphiques en milieu scolaire modifient en profondeur les représentations sur la danse contemporaine des élèves et des professionnels de l'éducation ». Des enquêtes focalisées sur ce type d'actions permettraient ainsi de travailler la question du goût et la « fabrique » des représentations à travers les différents espaces de socialisation que traversent les individus au fil de leur vie. Ces recherches qualitatives permettraient de décrire, dans toute leur complexité, ces démarches de « partage effectif des arts, des cultures et des débats les concernant », qui ne peuvent se réduire à des logiques clivées d'échec ou de réussite. Ce type d'études, que Patrick Germain-Thomas appelle de ses vœux, permettrait enfin de redonner du « pouvoir d'agir » aux individus qui composent (ou pas) les publics de la danse contemporaine et de décrire l'ensemble des débats et conflits de valeurs auxquelles les pratiques et les spectacles peuvent donner lieu.

- 23 Dans un tout autre contexte, celui de l'Argentine, Valeria de Luca révèle combien une politique culturelle imposée d'en haut, ici celle du maire de Buenos Aires et plus largement celle de l'UNESCO, peut engendrer de larges débats. Dans cette ville en effet, des collectifs de danseurs de tango remettent ouvertement en question les actions gouvernementales officielles qui s'incarnent dans une politique de fermetures des *milongas*, lieux jugés dangereux suite à un incendie survenu en 2004 et la création de grands festivals centrés sur la protection et la mise en valeur d'un tango patrimonial. Dans ce contexte, souligne Valeria de Luca :

« Les lieux vivants de la pratique de la danse ont été *de facto* privés de visibilité et de la possibilité de contribuer à l'établissement d'un cercle vertueux entre les instances relatives au tango en tant que "poumon" touristique de la ville et celles qui sont véritablement ancrées dans la tradition des "forgeurs" concrets de la danse et de la musique. ».

- 24 Face à cette politique culturelle, qui ne fait aucunement l'unanimité chez les danseurs, se sont organisés des collectifs qui entendent redonner au tango sa spécificité, défendre son « âme populaire ». Ces collectifs plaident en faveur d'un projet d'intégration du tango au sein des enseignements obligatoires des écoles primaires et secondaires de Buenos Aires et s'attachent également à promouvoir les spécificités locales du tango à travers l'organisation de soirées dédiées à l'apprentissage du *tango milonguero*. À travers ces actions qui forment des contre-pouvoirs face à des politiques culturelles nationales et internationales unifiantes, se re-déploie une vision plurielle du tango, cette danse qui, comme le rappelle Valeria de Luca à travers les écrits de Carlos Vega, défie les conceptions polarisées puisque son histoire locale révèle qu'elle s'est déployée depuis le XIX^e siècle à la fois dans les cabarets et les théâtres, les restaurants les bars et les *dancings* touchant ainsi des publics divers. Dans le Buenos Aires actuel et face à la création de labels internationaux unifiant (celui de « Patrimoine Culturelle Immatériel de l'Humanité » porté par l'UNESCO) et de politiques culturelles articulées au développement touristique s'affrontent plusieurs conceptions du « populaire » l'un qui serait stabilisé, unifié, patrimonial, l'autre qui resterait à l'inverse vivant, hétérogène, actuel.

Appropriation, transmission, circulation

- 25 La circulation des danses d'un « monde » à un autre, leur appropriation artistique *versus* populaire et *vice-versa*, leur dé-contextualisation et leur re-sémantisation constituent une part importante des dynamiques observées par les auteurs de ce numéro. Nombre de ces mouvements et de leurs enjeux territoriaux ne pourraient se comprendre sans une approche critique de l'histoire coloniale et de ses survivances. Ainsley Hawthorn enquête ainsi sur le processus de popularisation de la « danse du ventre », expression mondialement connue et répandue aujourd'hui, qui est pourtant d'abord celle d'un fantasme français du XIX^e siècle. Les danses folkloriques d'origine nord-africaine, proche et moyen-orientale, souvent exécutées par une femme soliste, ont en effet été ainsi baptisées lors du Salon de 1864 à Paris où se trouvait pour la première fois exposé le tableau de Jean-Léon Gérôme, *La danse de l'almée*, et l'expression littéralement traduite s'est peu après exportée dans d'autres langues européennes, à la suite de l'Exposition Universelle de 1889. L'examen des sources écrites et iconographiques de l'époque, mais aussi des travaux de recherche actuels, met en évidence l'influence du tourisme et des technologies modernes et, à travers elles, un goût certain pour l'exotisme et l'érotisme, teinté de l'imaginaire occidental et de son impérialisme patriarcal, qui ne va pas sans mépris et provocation :

« "la danse du ventre" est un artefact du XIX^e siècle, non seulement dans la mesure où elle préserve les tendances réductrices, généralisatrices et sexualisantes du colonialisme européen, mais aussi en ce qu'elle doit sa large diffusion aux technologies de communication et de transport qui n'avaient été que récemment développées ».

- 26 Récupérée par des idéologies progressistes, puritaines, voyeuristes ou exhibitionnistes, la fête populaire peut certes se transformer en outil de propagande coloniale, mais de ces rencontres interculturelles, où la méconnaissance et la fabrication du mystère (ici de l'Orient) force les interprétations, naissent aussi, d'un côté, des économies artistiques de plagiat qui exploitent les attentes du public, et d'un autre, des danses que l'on pourrait dire « fusions », qui magnifient ces amalgames.
- 27 Les « danses populaires » ne constituent aucunement un ensemble de pratiques hermétiques. Les emprunts et les influences avec d'autres domaines de pratiques y sont fréquents, obligeant, comme le note fort justement Dominique Pasquier, à penser dans le même temps les « relations qu'elles trament avec d'autres formes culturelles et les influences qu'elles exercent sur d'autres catégories d'acteurs sociaux⁴⁰ ». À ce sujet, l'article d'Antonin Liatard sur les représentations des danses populaires dans le livre et l'album de fête du XIX^e siècle est particulièrement intéressant en ce qu'il met l'accent non pas sur la documentation réelle des danses populaires, mais sur la construction de leur image par une élite férue de folklore. Encore peu étudiés, ces ouvrages commémoratifs et promotionnels témoignent à la fois d'un regard idéalisé, voire d'une réinterprétation pittoresque, porté par une culture savante, et d'une opération de syncrétisme où le monde paysan s'associe à mythologie gréco-romaine et aux références bibliques. Fruits d'une collaboration entre l'éditeur et les inventeurs de la fête, ils contribuent à la mise en scène de l'événement qui a tout d'une construction politique, à laquelle participent les danses populaires.

- 28 La réflexion ici menée s'appuie sur deux cas d'étude historiques, celui de la fête des Vignerons de Vevey à partir de ses livrets officiels de 1819, 1833 et 1865, et celui de la danse Tarentelle à partir d'un l'album napolitain de 1834 illustré par des lithographies : « Descriptions verbales et représentations gravées participent de la construction du populaire et de son image, rapidement mâtinée d'enjeux touristiques ». La manière dont les danses populaires y sont revisitées trouble la distinction, que l'on pourrait croire acquise, entre la culture d'une élite sociale et celle d'une masse non érudite, s'approchant davantage du « savant d'allure populaire » thématized par Béla Bartók relativement à la musique « paysanne ». Mettant en scène le peuple mais n'émanant pas de lui, les représentations des danses dans ces livres de fêtes ont pénétré l'imaginaire des artistes et répandu le rêve d'un populaire esthétisé.
- 29 Qu'en est-il aujourd'hui de cette question de l'image d'un peuple véhiculé à travers ses danses et comment répond-elle aux enjeux de l'authenticité ? Danseuse émigrée, Sona Pogossian montre combien les danses populaires arméniennes peuvent maintenir et perpétuer l'appartenance à des origines culturelles communes, redessiner les contours d'une terre avec ses populations dispersées et entretenir les liens entre celles et ceux que le contexte géopolitique a séparé, en témoignant de sa propre construction identitaire et esthétique. Si ces danses assurent la transmission de savoirs et de mémoires partagés, se jouent à travers les gestes qui les actualisent aujourd'hui les enjeux liés à l'existence du peuple arménien, à son histoire comme à son avenir. Cette dynamique proprement populaire a lieu tant dans les sphères privées que publiques, toutes générations confondues, et le festival des arts vivants arméniens « Une nation, une fondation culturelle », qui se propose depuis 2004 de réunir tous les Arméniens du monde autour de la danse, de la musique et du théâtre, s'en fait l'emblème. Posant la question de cette puissance fondatrice des danses au regard de l'identité d'un peuple, elle affirme par-là sa faculté à intégrer l'individu, exilé ou non, dans sa communauté d'origine, à créer l'occasion d'une reconnaissance et d'une expression légitime. Le peuple devient dépositaire des danses et les danses dépositaires d'un peuple : « Cette éducation à la danse fait du geste un droit citoyen [...] C'est une jouissance provisoire, une croyance réconciliatrice et unificatrice ». Comme dans les danses urbaines, s'y inventent donc aussi des mouvements par nécessité vitale d'adaptation à un milieu hostile ou étranger, proposant des variations improvisées autour d'une structure traditionnelle ou d'un code partagé.
- 30 Comment les danses populaires sont-elles transmises entre pairs, entre générations et entre époques ? Comment permettent-elles l'expression individuelle et/ou la communion collective ? Quelles transformations apparaissent avec le développement de nouveaux lieux de transmissions que sont les festivals, les cours ou internet ? En mettant en dialogue les paroles de trois acteurs⁴¹ du monde dit « Trad » ou « Folk », Lucile Lafont éclaire les traits saillants et les trajectoires de ces trois danseurs, artistes passionnés et pédagogues, qui en faisant vivre certaines danses régionales ou vernaculaires françaises ont accordé les valeurs à leurs pas, pour mieux en véhiculer les techniques et les esthétiques. Explorant les différentes modalités d'apprentissage actuellement en usage dans les bals, les ateliers ou les stages, son article pointe la tension entre la transmission de traditions et l'incitation à l'innovation, tout en interrogeant la manière dont les pratiques collectives laissent place à l'expression, à l'interprétation et l'appropriation de chacun : « un jeu où tout peut se jouer pour moi » (Sarah Serec). Elle remarque l'importance de la culture locale, de l'héritage familial et

de l'attachement territorial, tout autant que celle du plaisir commun, du goût partagé et de l'art d'être tous ensemble. Car ce qui finalement fait consensus, c'est la joie – et là est probablement la clé de la sagesse de ces danses, de ses musiques et de ses chants populaires. Si avec elles circulent la chaleur d'un foyer, des histoires et des odeurs de cuisine, leur vitalité tient aussi des rencontres et de l'entre-aide, des mouvements d'hybridations et de transformations : « La tradition ce n'est pas des cendres qu'on remue mais un feu qu'on ravive » (Daniel Detammaeker). Un effort qui doit souvent se doubler d'un engagement politique, voire d'une revendication identitaire, pour retrouver la dignité de ces pratiques autrefois méprisées et aujourd'hui méconnues. Transmettre ces danses, « c'est quasiment un vœu de société... une démarche d'écologie culturelle » (Christian Pacher). La popularité des nouveaux médias dont nous disposons entre-ouvrent d'autres voix de diffusion que furent celles des livres, des expositions et des spectacles, mais pour passer du voir au vivre, rien ne remplace le fait même de danser, de toucher l'autre et le collectif.

- 31 Si notre préoccupation principale, en proposant cette thématique, était de rendre compte des débats passés et présents sur les danses populaires, il semble que l'ensemble des contributions y ait largement répondu en initiant une mise en mouvement des connaissances sur le populaire dans tous ses états. Croisant les points de vue disciplinaires, le contenu de ce numéro 9 de *Recherches en danse*, tout en ne prétendant pas à l'exhaustivité, témoigne, certes, d'un processus durable de catégorisation hiérarchisante entre les cultures, mais dans lequel les danses populaires (entre autres) apportent du trouble, de la transformation, de la variation, voire de la re-création. Prendre au sérieux ces pratiques, ces expériences, ces manières de « faire populaire » implique de penser les choses en mouvement, en actes, en privilégiant comme le préconise François Laplantine « une approche chorégraphique⁴² » de la compréhension critique des objets de recherche.
- 32 Enfin, la mise en œuvre de ce numéro a été l'occasion d'aléas et de tensions, comme si les rapports de force sous-jacents à la thématique « Danse(s) et populaire(s) » ne pouvaient que nous alerter sur les résistances (inconscientes) qu'elle mobilise. Mais les conflits sont aussi des stimulants et la réalisation d'un numéro spécial sur les coulisses (mouvementées) de cette parution 2020, pourrait être particulièrement heuristique. Au terme de ce travail et malgré un contexte sanitaire difficile, la finalisation de ce numéro 9 est une belle expérience, non seulement de recherche, de réflexivité, mais aussi d'engagement humain.
- 33 Si personne ne s'accorde réellement sur cette notion polymorphe de populaire, il faut bien reconnaître qu'une fois le bal commencé, tout le monde semble finalement s'y entendre. Nous espérons que ce numéro reflètera, le temps de sa lecture, cette magie propre à la fête. Nous avons veillé à ce que le populaire ne soit pas le rêve d'un peuple qui n'existe pas, mais qu'il ait plutôt le visage inattendu des phénomènes de foules, celui des rencontres évidentes qui semblent organiser les mouvements du hasard, donnant lieu à une multitude de danses.

Nous remercions chaleureusement l'ensemble des relecteurs de ce numéro et particulièrement Sarah Briant, coordinatrice de l'association des Chercheurs en Danse, sans qui ce numéro 9 de la revue *Recherches en Danse* n'aurait pu voir le jour.

BIBLIOGRAPHIE

BECKER Howard Saul, *Les mondes de l'Art*, Paris, Flammarion, 1988.

BECKER Howard Saul, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Éditions Métailié, 1985.

BOURDIEU Pierre, « Vous avez dit “populaire” ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 46, « L'usage de la parole », 1983, pp. 98-105.

DE RASSE Marie, « Vêtement féminin et pudeur. L'exemple parisien, XIV^e-XV^e siècles », *Hypothèses*, n° 13, 2010, pp. 119-128.

FABRE Daniel, « Territoires et rythmes des circulations culturelles », in GASNAULT François, LE GONIDEC Marie-Barbara (dir.), « Jean-Michel Guilcher, 100 ans, un parcours, une œuvre », *Ethnologie Française*, n° 153, 2015, p. 555.

FOURMAUX Francine, « Un monde bien ordonné : la danse dans les revues de music-hall », Clermont-Ferrand, mai 2004, p. 3 et p. 6, [en ligne], <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00142169>, page consultée le 24 novembre 2020.

FOURMAUX Francine, *Belles de Paris. Une ethnologie du music-hall*, Paris, Éditions du Comité des Travaux Historiques et scientifiques, Paris, 2009.

GASNAULT François, « Les enjeux de la danse dans les réseaux “revivalistes” français », *Recherches en danse*, n° 4, 2015, [en ligne], <http://journals.openedition.org/danse/1185>, page consultée le 19 avril 2019.

GASNAULT François, LE GONIDEC Marie-Barbara (dir.), « Jean-Michel Guilcher, 100 ans, un parcours, une œuvre », *Ethnologie Française*, n° 153, 2015, p. 537.

GUILCHER Jean-Michel, *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*, Paris-La Haye, Mouton & Co, 1963.

HEINICH Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris, Gallimard, 2005.

HEINICH Nathalie, *Des Valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, 2017.

HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, «Cas de figure », 2012.

HOGGART Richard, *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Les Édition de Minuit, 1970.

KALIFA Dominique, « Les historiens français et “le populaire” », *Hermès La Revue*, n° 2, vol. 42, 2005, pp. 54-59.

LAPLANTINE François, *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, 2005.

LASSIBILLE Mahalia, « Quand la catégorie (dé)catégorise. Autour du processus d'interprétation du “contemporain” en danse au Niger », in FRATAGNOLI Federica, LASSIBILLE Mahalia, *Danser contemporain. Gestes croisés entre Afrique et Asie du Sud*, Montpellier, Deuxième Époque, 2018, pp. 287-316.

MALLET Julien, « Ethnomusicologie des “jeunes musiques” », *L'Homme*, n° 171-172, 2004, pp. 477-488.

- MANUEL Peter, « Puerto Rican music and cultural identity: Creative appropriation of Cuban sources from Danza to Salsa », *Ethnomusicology*, n° 2, vol. 38, Printemps-Été, 1994, pp. 249-280.
- MARTIN Denis-Constant, « Cherchez le peuple... Culture, populaire et politique », *Critique Internationale*, vol. 7, 2000, pp. 169-183.
- NEVEU Erik, « Les voyages des cultural studies », *L'Homme*, n° 187-188, 2008, pp. 315-341.
- PALAZZOLO Claudia, « Le corps pop de la danse contemporaine », in HUBIEN Sébastien, TOUDOIRE Frédérique (dir.), *Le corps pop*, Presses Universitaires de Reims, 2018, pp. 231-245.
- PASQUIER Dominique, « La “culture populaire” à l’épreuve des débats sociologiques », *Hermès La Revue*, n° 2, vol. 42, 2005, pp. 60-69.
- PRADIER Jean-Marie, « Éros au fondement du spectacle vivant », in PHILIPPE-MEDEN Pierre (dir.), *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*, Lavérune, Edition L’Entretiens, « Les anthropopages », 2015, pp. 19-32.
- SALADIN Matthieu (dir.), « La reprise dans les musiques populaires », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 1, vol. 7, 2010, [en ligne], <http://journals.openedition.org/volume/878>, page consultée le 14 novembre 2020.
- SALADIN Matthieu (dir.), « La reprise. BIS », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 1, vol. 7, [en ligne], <http://journals.openedition.org/volume/68>, page consultée le 15 novembre 2020.
- SIZORN Magali, ROLAND Pascal, « Le cirque : un art populaire ? De la popularité quantifiée à l’authenticité revendiquée », in DAKHLIA Jamil, LE NOZACH Delphine, SÉGUR Céline (dir.), *À la recherche des publics populaires (2), Être peuple*, Nancy, Presses Universitaires de Lorraine, « Questions de Communication », n° 33, 2017, pp. 29-41.
- TARABOUT Gilles, « Passages à l’art. L’adaptation d’un culte sud-indien au patronage artistique », in ESCANDE Yolaine, SHAEFFER Jean-Marie (dir.), *L’esthétiques : Europe, Chine et ailleurs*, Paris, You-Feng, 2003, pp. 37-60.
- VAN GENNEP Arnold, *Le Folklore*, Paris, Librairie Stock, 1924.
- VAN GENNEP Arnold, *Manuel de Folklore français contemporain*, Tome 1, Paris, A. Picard, 1943.

NOTES

1. Jean-Claude Passeron est l’un des premiers à avoir introduit les travaux des études culturelles en France en proposant une traduction (avec Françoise et Jean-Claude Garcias) et en préfaçant l’ouvrage de Richard Hoggart. HOGGART Richard, *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Les Édition de Minuit, 1970. L’ouvrage original, *The Uses of Literacy. Aspects of Working Class Life*, avait été publié en 1957.
2. NEVEU Erik, « Les voyages des cultural studies », *L'Homme*, n° 187-188, 2008, pp. 315-341.
3. BOURDIEU Pierre, « Vous avez dit “populaire” ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 46, « L’usage de la parole », 1983, pp. 98-105. Pour un travail de synthèse autour de cette notion et des débats scientifiques français qui l’entoure voir notamment PASQUIER Dominique, « La “culture populaire” à l’épreuve des débats sociologiques », *Hermès La Revue*, n° 2, vol. 42, 2005, pp. 60-69 et MARTIN Denis-Constant, « Cherchez le peuple... Culture, populaire et politique », *Critique Internationale*, vol. 7, 2000, pp. 169-183.
4. VAN GENNEP Arnold, *Le Folklore*, Paris, Librairie Stock, 1924 ; VAN GENNEP Arnold, *Manuel de Folklore français contemporain*, Tome 1, Paris, A. Picard, 1943.

5. Née en 1893, Maud Alick Pledge plus connue sous le nom de « Miss Pledge » a suivi en Angleterre l'enseignement de Cecil Sharp, fondateur de l'*English Folk Dance & Song Society*. Elle s'installe à Paris en 1926 où elle fonde en 1934 *les Amis de la danse populaire* où sont enseignées les danses anglaises, françaises et scandinaves et qui regroupent un nombre important d'élèves, dont Jean-Michel Guilcher et sa femme. Cf. GASNAULT François, « Les enjeux de la danse dans les réseaux "revivalistes" français », *Recherches en danse*, n° 4, 2015, [en ligne], <http://journals.openedition.org/danse/1185>, page consultée le 19 avril 2019.
6. Les premières enquêtes menées par Jean-Michel Guilcher sur les danses populaires se déroulent en Bigorre, Béarn et Berry à la demande de l'association Jeune France. Elles ont comme but de « recueillir à la source » un répertoire utilisable par les éducateurs de la jeunesse. Cf. GASNAULT François, LE GONIDEC Marie-Barbara (dir.), « Jean-Michel Guilcher, 100 ans, un parcours, une œuvre », *Ethnologie Française*, n° 153, 2015, p. 537. À partir de 1945, Guilcher entreprend des enquêtes intensives en Basse-Bretagne qui formeront le corpus de sa thèse publiée en 1963. GUILCHER Jean-Michel, *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*, Paris-La Haye, Mouton & Co, 1963.
7. GUILCHER Jean-Michel, *ibid.*
8. FABRE Daniel, « Territoires et rythmes des circulations culturelles », in GASNAULT François, LE GONIDEC Marie-Barbara (dir.), « Jean-Michel Guilcher, 100 ans, un parcours, une œuvre », *Ethnologie Française*, n° 153, 2015, p. 555.
9. SEGALIN Martine, 1988 citée par LE GALL Laurent, « Une œuvre singulière à redécouvrir », in GASNAULT François, LE GONIDEC Marie-Barbara, *art. cit.*, p. 560.
10. GASNAULT François, LE GONIDEC Marie-Barbara, *art. cit.*, p. 537.
11. PASQUIER Dominique, *art. cit.*
12. *Ibid.*
13. Cités par KALIFA Dominique, « Les historiens français et "le populaire" », *Hermès La Revue*, n° 2, vol. 42, 2005, pp. 54-59.
14. Le réseau *Pop Moves* a été créé en 2007 en Angleterre dans le but de fédérer les recherches sur les danses populaires, afin de les promouvoir en tant que lieux de savoir et modes d'être-au-monde. La branche « francophonie » de ce réseau a été créée en 2018 à l'occasion de la tenue à Nanterre de la conférence annuelle de *Pop Moves*. Elle est coordonnée par Laura Steil. Voir, [en ligne], <https://popmoves.com>, page consultée le 24 novembre 2020.
15. LASSIBILLE Mahalia, « Quand la catégorie (dé)catégorise. Autour du processus d'interprétation du "contemporain" en danse au Niger », in FRATAGNOLI Federica, LASSIBILLE Mahalia, *Danser contemporain. Gestes croisés entre Afrique et Asie du Sud*, Montpellier, Deuxième Époque, 2018, pp. 287-316.
16. Sur le cirque et l'art populaire, voir SIZORN Magali, ROLAND Pascal, « Le cirque : un art populaire ? De la popularité quantifiée à l'authenticité revendiquée », in DAKHLIA Jamil, LE NOZACH Delphine, SÉGUR Céline (dir.), *À la recherche des publics populaires (2), Être peuple*, Nancy, Presses Universitaires de Lorraine, « Questions de Communication », n° 33, 2017, pp. 29-41.
17. Le sens des catégories diffère en effet selon les contextes culturels et linguistiques, comme le précise Julien Mallet, « popular » dans son acception anglo-américaine inclut les musiques de variété tandis qu'en français « le mot « populaire » est plutôt appliqué aux musiques traditionnelles non savantes que les Anglo-Américains dénomment Folk Music ». MALLET Julien, « Ethnomusicologie des "jeunes musiques" », *L'Homme*, n° 171-172, 2004, pp. 477-488.
18. MARTIN Denis-Constant, *art. cit.*, p. 171.
19. HEINICH Nathalie, *Des Valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, 2017.
20. BECKER Howard Saul, *Les mondes de l'Art*, Paris, Flammarion, 1988.
21. HEINICH Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

22. BECKER Howard Saul, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Éditions Métailié, 1985.
23. *Ibid.*
24. DE RASSE Marie, « Vêtement féminin et pudeur. L'exemple parisien, XIV^e-XV^e siècles », *Hypothèses*, n° 13, 2010, pp. 119-128.
25. BECKER Howard Saul, *op. cit.*
26. PRADIER Jean-Marie, « Éros au fondement du spectacle vivant », in PHILIPPE-MEDEN Pierre (dir.), *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*, Laverune, Edition L'Entretemps, « Les anthropopages », 2015, pp. 19-32.
27. FOURMAUX Francine, *Belles de Paris. Une ethnologie du music-hall*, Paris, Éditions du Comité des Travaux Historiques et scientifiques, Paris, 2009 ; FOURMAUX Francine, « Un monde bien ordonné : la danse dans les revues de music-hall », Clermont-Ferrand, mai 2004, p. 3 et p. 6, [en ligne], <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00142169>, page consultée le 24 novembre 2020.
28. *Ibid.*, p.3.
29. *Ibid.*, p.6.
30. HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, 2012.
31. Sur les dynamiques de « reprise » dans les cultures populaires voir notamment les deux numéros que *Volume ! La Revue des musiques populaires* a consacré à ce thème. SALADIN Matthieu (dir.), « La reprise. BIS », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 1, vol. 7, [en ligne], <http://journals.openedition.org/volume/68>, page consultée le 15 novembre 2020. SIZORN Magali, ROLAND Pascal, « Le cirque : un art populaire ? De la popularité quantifiée à l'authenticité revendiquée », in DAKHLIA Jamil, LE NOZACH Delphine, SÉGUR Céline (dir.), *À la recherche des publics populaires (2), Être peuple*, Nancy, Presses Universitaires de Lorraine, « Questions de Communication », n° 33, 2017, pp. 29-41.
32. Voir notamment les articles de presse de l'époque, [en ligne], https://next.liberation.fr/musique/2011/10/10/beyonce-accusee-de-plagiat-par-la-choregraphe-de-keersmaecker_766960 ; https://www.rtb.be/info/medias/detail_beyonce-admet-s-etre-inspiree-de-teresa-de-keersmaecker?id=690014
33. [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA>, page consultée le 1^{er} décembre 2020.
34. MARTIN Denis-Constant, *art. cit.*
35. HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (dir.), *op. cit.*, p. 267.
36. Claudia Palazzolo préfère « parler de danse “pop” que de danses “populaires”, dans la mesure où, l'usage du terme “populaire” dans le champ de la danse renvoie assez vite à des danses rurales, traditionnelles, liées à des identités territoriales, tandis que ces danses font partie d'une culture globalisée, de masse ». PALAZZOLO Claudia, « Le corps pop de la danse contemporaine » in HUBIEN Sébastien, TOUDOIRE Frédérique, *Le corps pop*, Presses Universitaires de Reims, 2018, p. 231.
37. TARABOUT Gilles, « Passages à l'art. L'adaptation d'un culte sud-indien au patronage artistique », in ESCANDE Yolaine, SHAEFFER Jean-Marie (dir.), *L'esthétiques : Europe, Chine et ailleurs*, Paris, You-Feng, 2003, p. 37-60.
38. MANUEL Peter, « Puerto Rican music and cultural identity: Creative appropriation of Cuban sources from Danza to Salsa », *Ethnomusicology*, n° 2, vol. 38, Printemps-Été, 1994, pp. 249-280.
39. APPRILL Christophe, « “La danse” (populaire) est un mythe ? », 2020, *Infra*.
40. PASQUIER Dominique, *art. cit.*, p. 66.
41. Sarah Serec pour la bourrée et les bourrées d'Auvergne, Daniel Detammaecker, pour les danses gasconnes et pyrénéennes et Christian Pacher pour les danses du Poitou et de Vendée.
42. LAPLANTINE François, *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, 2005, p. 43.

AUTEURS

SARAH ANDRIEU

Sarah Andrieu est anthropologue, maitresse de conférences au département des Arts de l'Université Côte d'Azur. Elle est membre du Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts vivants (CTEL) et membre associée à l'*Institut des mondes africains* (IMAF). Ses recherches, menées au Burkina Faso depuis 2002, portent d'une part sur les usages politiques des danses traditionnelles par l'état postcolonial et d'autre part sur les dynamiques de circulation d'esthétiques, de savoirs, d'imaginaires dans le champ globalisé de la « danse africaine contemporaine ». Elle a participé à différents programmes de recherches collectifs dont les programmes « Système de savoirs et d'apprentissage en Afrique », « Création musicale, circulation et marché d'identités en contexte global » et les projets IDEX Université Côte d'Azur « Créations en migration » et « Pratiques de l'entretien en danse ». Elle ouvre actuellement un nouveau terrain de recherches autour des imaginaires du corps et de soi dans les vidéoclips réalisés actuellement en Côte d'Ivoire dans le cadre d'un programme de recherche ANR sur les « Cultures du numérique en Afrique de l'Ouest » (AFRINUM coordonné par Emmanuelle Olivier). Elle est membre du comité scientifique éditorial de la revue *Recherches en danse* et du conseil scientifique du GIS études africaines.

LAURA FANOUILLET

Danseuse interprète et philosophe de formation, Laura Fanouillet est actuellement doctorante contractuelle à l'Université Grenoble-Alpes, associée au laboratoire *Litt&Arts* (UMR 5316) et au *Performance Lab* (projet IDEX CDP), avec lequel elle développe de nouvelles méthodologies en *performance as research* ou recherche-crédation. Ses recherches doctorales explorent les opérations symboliques à l'œuvre dans la transmission d'un art de danser comme d'un art de vivre. Menant une enquête au long cours auprès de la pratique quotidienne du danseur butoh Imre Thormann et du danseur flamenco José Suarez el Torombo, elle s'intéresse au caractère initiatique de leur enseignement *in situ*, à la manière dont il nous est donné, par l'expérience du geste dont la pensée se fait parlante, de participer à l'esprit des instants (rythmes) et des lieux (images), et de s'y transformer (mouvements). Elle est membre du collectif Hinterland et du comité scientifique éditorial de la revue *Recherches en danse*, a publié *Le Corps ou le fruit de l'expérience* (avec Guillaume Allardi, Larousse, 2010).

BETTY LEFEVRE

Betty Lefevre est professeure émérite de l'Université de Rouen. Anthropologue, ses travaux de recherche se sont focalisés sur les variations des corps en mouvement et principalement sur les transformations des pratiques corporelles artistiques, en particulier la création chorégraphique contemporaine et les arts de la rue. En regardant ces activités culturelles à partir des imaginaires, des valeurs, des rapports de sexes, des mises en jeu symboliques et réflexives qu'elles mobilisent, c'est leur pouvoir d'agir (leur performativité) qui a conduit sa réflexion. Elle a notamment dirigé les ouvrages suivants : *Danser la rue* (avec P. Roland et M. Sizorn, PURH, 2019), *L'artistique* (Ed. EPS, 2016), *Un festival sous le regard de ses spectateurs, Viva Cité : le public est dans la rue* (avec P. Roland et D. Féménias, PURH, 2008) et *Petites histoires du Cirque Théâtre d'Elbeuf, l'esprit d'un lieu* (avec M. Sizorn, PUR, 2004). Elle est membre du comité scientifique éditorial de la revue *Recherches en danse* de l'aCD et membre du CA du Centre Chorégraphique National du Havre Normandie.