



HAL
open science

La rencontre du cirque et de la danse : un échange de savoirs?

Francine Fourmaux

► **To cite this version:**

Francine Fourmaux. La rencontre du cirque et de la danse : un échange de savoirs?. La rencontre du cirque et de la danse : un échange de savoirs?, Nov 2004, Clermont-Ferrand, France. halshs-00142175

HAL Id: halshs-00142175

<https://shs.hal.science/halshs-00142175>

Submitted on 17 Apr 2007

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

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

La rencontre du cirque et de la danse : un échange de savoirs ?

Francine Fourmaux – Laboratoire d’anthropologie urbaine (Cnrs-UPR34)

Communication au colloque international « **Savoir danser, savoirs dansés. Perspectives anthropologiques** » les 2 et 3 novembre 2004, Maison des Sciences de l’Homme, CLERMONT-FERRAND, organisé par Georgiana Wierre-Gore, Directrice LAPRACOR, Laboratoire d’anthropologie des pratiques corporelles (LAPRACOR/SOI, EA 3690, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand et Université Paul Sabatier, Toulouse, France), UFR Sciences et Techniques des Activités Physiques et Sportives, à paraître aux Presses universitaires Blaise Pascal.

Depuis les années 1980, un nouveau genre de spectacle de cirque est apparu. L’une de ses caractéristiques est d’associer la danse aux autres arts de la piste. L’hypothèse que je souhaite mettre à l’épreuve dans cette contribution est que cette alliance constitue un objet fécond pour interroger les savoirs, leurs modes de transmission et leur articulation. En considérant que tout savoir comprend des usages, des techniques et des langages, trois axes peuvent être dégagés pour l’analyse : 1° l’apprentissage, ses modalités mais aussi les différents types de savoirs, 2° les rapports que génère la rencontre (imbrication, intégration, opposition, complémentarité) en observant plus particulièrement les pratiques corporelles, 3° les enjeux de cette rencontre dans le contexte général (une instrumentalisation de ces savoirs s’opère-t-elle dans cette collaboration ? Sont-ils mobilisés dans des perspectives communes ou divergentes ? Cette rencontre est-elle asymétrique ou assiste-t-on à un échange réciproque ?).

Mon propos n’est pas de présenter des conclusions abouties mais d’ouvrir et soumettre des pistes de questionnement. Je m’appuie pour cela sur trois enquêtes ethnographiques. La première s’est déroulée dans des music-halls parisiens, principalement auprès de danseuses de revue, dans les années 1990¹. La seconde dans l’une des onze communes instituées « pôle cirque », Nexon, dans la Haute Vienne, lors du festival estival de 2002². La troisième lors d’une initiation hebdomadaire à la pratique des arts du cirque dans une association de l’Essonne, en 2003, durant un semestre. Ces deux dernières constituent en fait des pré-enquêtes. Il s’agit ici de danseurs et de circassiens qui travaillent ensemble à la création de spectacles, ou qui, par leur formation et dans leur pratique, associent des éléments de diverses

¹ Il s’agissait d’un travail de doctorat (Fourmaux, 2001).

² Il s’agissait d’une réponse à un appel d’offre du Département Etudes et prospectives du Ministère de la culture dans le cadre de l’Année des arts du cirque 6 juin 2001 – 30 septembre 2002, sur les parcours des professionnels du cirque, qui n’a pas été retenue.

disciplines. Toute rencontre signifie d'abord des relations entre des personnes, mais aussi entre des groupes, des réseaux, des codes, des références. Les artistes décrivent souvent ces événements comme des déclencheurs et des passages dans les étapes de leur parcours³. Partant du présupposé que les mondes du music-hall, de la danse, et du cirque constituent chacun sinon des « cultures » spécifiques, du moins des « mondes de l'art » tels que les dessine Howard Becker (1988), il semble pertinent d'interroger leurs relations et les enjeux de leur rencontre pour questionner les savoirs.⁴

1. Apprendre

Les formations, les passeurs, les savoirs

Qu'elles soient institutionnalisées ou plus informelles, les formations des professionnels considérés se caractérisent par leur continuité temporelle.

La plupart des danseuses de revue ont été formées par l'apprentissage de la danse classique, et c'est souvent parce qu'elles ont échoué à poursuivre leur trajectoire professionnelle dans cette voie qu'elles se sont tournées vers le music-hall. Les ballets des revues ne relèvent pas du classique, ils mêlent des genres variés, jazz, moderne, mais certaines compétences acquises lors de son apprentissage y sont mobilisées : techniques d'échauffement, maintien, postures... Des formations complémentaires, en gymnastique ou en acrobatie sont nécessaires pour des performances spécifiques comme les pas de deux, les portés et le cancan. Les danseuses expliquent que la danse classique apporte une rigueur de travail, une connaissance de son propre corps, du mouvement et de l'équilibre, qu'elle constitue une base qui rend possible l'acquisition d'autres savoirs.

Si aux Etats-Unis les futurs danseurs peuvent se former sur le tard dans des écoles de music-hall pluridisciplinaires (chant, claquettes, mime...), en France la formation s'effectue le plus souvent dès l'enfance, dans des conservatoires, puis « à droite à gauche ». La relation entre le maître et l'élève y tient une place centrale. La figure du chorégraphe constitue un modèle de référence. Elle s'illustre non seulement par la transmission du nom, mais aussi par l'identification. Cependant, le rôle des pairs est également déterminant. L'apprentissage empirique, « sur le tas », complète en effet cet enseignement. Les établissements de music-hall, en tant que carrefours internationaux et interdisciplinaires, sont considérés comme

³ Ce qui est vrai aussi dans d'autres types de professions cf Pasquier, Chalvon-Demersay, 1990.

⁴ Notons toutefois que les danses « exotiques » comme la danse orientale, ou les danses « urbaines » comme le hip-hop et la capoeira commencent à apparaître dans ce type de manifestations, ainsi que les danses de salon (des bals sous chapiteau).

une « bonne école ». Ils apparaissent comme des lieux privilégiés de rencontre et d'échange de savoirs. La diversité des parcours des artistes qui s'y produisent favorise l'émulation et la réciprocité et génère un apprentissage ludique, en particulier lors des échauffements avant les représentations.

Danser le cancan, une des compétences indispensables à l'engagement d'une danseuse dans le corps de ballet d'un établissement, constitue en fait le principal savoir spécifique et légitimant. Son apprentissage s'effectue de plus en plus souvent par une initiation à l'acrobatie. Ainsi, une meneuse qui a suivi les enseignements d'une ancienne acrobate devenue dresseuse de caniches « *sous le chapiteau, au milieu des caravanes* », raconte cette rencontre comme un événement décisif dans sa carrière, une ouverture qui lui a permis d'accéder à de nouveaux statuts (soliste puis meneuse).

La création d'écoles nationales de cirque à Chalons en Champagne (2003) et à Rosny sous Bois (1991) notamment, ainsi que de filières en lycée et à l'université, a contribué à l'émergence du nouveau cirque. L'enseignement de la danse –le classique et le contemporain– fait partie du cursus. Pour la création que chaque promotion réalise à la fin de sa scolarité, l'équipe pédagogique fait appel à un intervenant extérieur : metteur en scène, plasticien, chorégraphe.

Les rencontres informelles sont néanmoins fréquentes et déterminantes dans les trajectoires professionnelles et artistiques des jeunes circassiens. Qu'en est-il en contemporain ? C'est une des questions que ce colloque permet de soulever aujourd'hui. La récurrence des problématiques portant sur la relation entre un chorégraphe et ses interprètes, dans les travaux des chercheurs, fait émerger l'importance du rôle des « passeurs ». Dans le milieu du cirque « traditionnel »⁵, la part de la transmission familiale est manifeste.

L'inscription dans la durée de la formation montre que l'apprentissage est un processus, qu'il est permanent, et qu'il s'effectue selon des modalités diverses et complémentaires.

Polyvalence et spécialisation

Deux grandes questions, qui dominent les débats au sein du nouveau cirque, portent précisément sur les savoirs. La première question, du fait de la multiplication des écoles, concerne l'apprentissage des arts du cirque comme activité de loisir et comme outil

⁵ Deux numéros de la revue « Développement culturel » qui ont été consacrés, l'un à la transmission des passions et l'autre aux danseurs professionnels, montrent que leurs origines sociales se situent parmi les professionnels du spectacle et les cadres et professions intellectuelles supérieures, cf n° 143, février 2004 « Transmettre une passion culturelle » et n° 142, novembre 2003, « Les danseurs ».

pédagogique. L'établissement d'une charte est une des propositions avancée par certains professionnels pour clarifier et harmoniser les enjeux, les objectifs et les attentes des écoles de cirque associatives et des interventions des professionnels du cirque qui se multiplient aujourd'hui en France dans le domaine socio-éducatif et culturel.

La seconde question porte sur l'émancipation de ces arts diversifiés (jonglage, acrobatie aérienne ou au sol...), et touche elle aussi la formation, par l'articulation entre la polyvalence et la spécialisation. Autrement dit, un acrobate doit-il savoir jongler ? Dans les petits cirques « traditionnels » il faut savoir tout faire : monter et démonter le chapiteau, confectionner la barbe à papa, évoluer sur un fil, jongler... mais des artistes sont devenus célèbres pour un numéro unique qu'ils ont travaillé tout au long de leur vie (jongler avec un certain nombre d'objets, accomplir un certain nombre de sauts, enchaîner des figures spécifiques).

Les danseuses de revue quant à elles doivent répondre à l'exigence de la polyvalence correspondant à l'hétérogénéité des spectacles. Et de fait, c'est aussi cette pluridisciplinarité qui est considérée par d'autres professionnels de la danse comme un manque de savoir : « *ils se disent qu'on est des touche-à-tout et qu'on sait tout faire, mais tout superficiellement* » dit une *girl*.

Diversité des savoirs

Cependant, pour une analyse plus fine il est nécessaire de poursuivre la réflexion au-delà de la classification par discipline. Certes on peut distinguer musique et chorégraphie, mais au sein de ces savoirs, différents registres, différents modes d'action et différentes ressources sont mobilisés. Sylvia Faure (2002) a ainsi dégagé à propos de la danse, d'une part les automatismes, la « grammaire du corps », les compétences motrices acquises par la répétition, et d'autre part des dispositions ainsi produites, qui sont mises en œuvre dans des situations particulières. Cette distinction se vérifie au cirque, et pourrait sans doute s'appliquer à d'autres pratiques corporelles. Une autre distinction peut être proposée, au sein des savoirs du corps, entre l'apparence et les capacités physiques. Un artiste apprend en effet à préparer son corps, l'entretenir et le soigner (entraînements quotidiens, alimentation, échauffement, soins réparateurs...). Il acquiert une connaissance de son équilibre, de ses capacités, son endurance, ses faiblesses ; mais il lui faut savoir également mettre en scène son corps, le donner à voir, par un travail sur le maquillage, le costume, l'ornementation, la posture et le maintien. Dans la revue de music-hall par exemple, la cambrure, le sourire, le port de chaussures à hauts talons et de volumineuses parures en plume façonnent la silhouette et la démarche des *girls*.

Plus largement, les professionnels du spectacle vivant partagent des savoirs spécifiques. Outre la concentration, la rapidité (changer de costume en quelques secondes), une organisation du temps quotidien, comme à l'échelle d'une vie (travail nocturne, alternance des périodes d'intense activité et de chômage, continuité de la formation et de l'entretien du corps, reconversion professionnelle en fin de carrière), on peut mentionner les pratiques langagières (vocabulaire technique spécifique, avec ses interdits, ses règles d'usage), ainsi que la connaissance du milieu et de ses réseaux, de son histoire et de ses modes de fonctionnement (gérer une compagnie ou un collectif en termes de communication et de financement).

S'ajoutent à cette palette des savoirs locaux, c'est-à-dire ceux de l'établissement ou du chorégraphe : le « style maison », qui fondent le sentiment d'appartenance à un groupe.

Enfin, le contexte institutionnel, à travers les dispositifs instaurés en matière de politique culturelle et d'aide à la création, impose à l'artiste de savoir transmettre, à des fins socio-éducatives (prévention, insertion, socialisation, animation culturelle, « démocratisation de la culture ») les savoirs empiriques et théoriques (anatomie, kinésiologie, langage ...) qui le caractérisent.

Par l'inventaire ainsi rapidement dressé c'est en quelque sorte un premier état des lieux des savoirs que l'on cherche à établir, que l'examen des articulations et des points de contact dans la rencontre devrait permettre d'affiner. Quelques observations ethnographiques plus précises, effectuées principalement à Nexon, auprès de danseurs, de funambules et de trapézistes, illustreront et prolongeront notre questionnement.

2. Confrontation, conciliation, imbrications : articulations des savoirs et pratiques corporelles

Le rapport à l'espace est le plus manifeste des ajustements effectués par une collaboration créatrice. Le chapiteau, circulaire et doté d'une grande hauteur sous coupole, et la scène frontale supposent des approches différentes, l'élaboration de repères spatiaux spécifiques, que la co-présence des danseurs et des acrobates complexifie encore. Les danseurs expriment leur gêne à sentir et localiser les acrobates, et ceux-ci manifestent leur trouble de sentir bouger leurs partenaires à leurs côtés. Si, après un certain temps de travail, les artistes se sont familiarisés avec ces conditions, ils soulignent cependant leur difficulté à trouver des lieux offrant une hauteur de plafond et une largeur nécessaires pour le fil et le trapèze, un parquet pour la danse et des possibilités d'éclairage satisfaisantes pour leurs évolutions.

Le rapport aux objets révèle également des divergences. Les circassiens travaillent avec des structures et des matières (trapèze, corde, tissu, fil), qui exigent connaissances et compétences techniques. La relation qu'ils entretiennent avec ces objets dépasse largement les seules dimensions utilitaires et sécuritaires (petites manies propitiatoires de vérification sécuritaire, mais aussi soin attentif qui favorise la concentration).⁶ De fait, les trapézistes ont effectué le montage et le démontage de la structure scénographique avec l'équipe technique du pôle cirque, alors que des danseurs étaient déjà à la cantine-buvette. La relation que les uns et les autres entretenaient avec les techniciens était en conséquence très différente.

L'observation des séances d'échauffement et des « cours » du matin donnés par une danseuse à une contorsionniste, à une équilibriste et à une acrobate sur fil, a révélé également des divergences concernant le rapport au corps dans ce que Sylvia Faure nomme les « *grammaires* » (Faure, 2002). Par exemple il arrivait fréquemment que la danseuse axe son travail sur les articulations, alors que les acrobates s'orientaient sur la musculature. Parfois les objectifs étaient communs mais l'approche révélait des hiérarchisations différentes. Pour s'échauffer la funambule montait rapidement sur son fil en expliquant : « *Au sol on se sent éléphant* », alors que la danseuse effectuait des exercices à la barre. Les circassiennes cherchaient plutôt une maîtrise et un contrôle de leur corps alors que la danseuse semblait davantage à l'écoute de son centre de gravité, de son équilibre. Le traitement de la douleur confirme cette lecture : les circassiennes disaient endurer souvent le plus longtemps possible la souffrance pour pouvoir continuer à travailler, alors que la danseuse préconisait de s'arrêter dès les premiers tiraillements.

C'est, bien sûr, une observation prolongée, inscrite dans la durée qui permettra de cerner les différentes conséquences de ces collaborations. Elle seule mettra en lumière ce que les uns et les autres ont modifié dans leurs habitudes, ce qu'ils ont adapté, ce à quoi ils ont renoncé, ce qu'ils ont emprunté, ce qu'ils ont privilégié...

3) Attentes et enjeux : légitimation et identité

Les objectifs partagés semblent bien être la découverte, l'exploration et la recherche, sur l'espace et sur le corps⁷. « *S'arracher du sol* » était la perspective mentionnée dans la

⁶ Sur la dimension symbolique des usages, chez les acrobates, non pas d'un objet mais d'un matériau, la magnésie, cf Guy, 2002.

⁷ D'autres mondes de l'art et de la danse donnent à voir de telles rencontres exploratoires. Jessica Henou danseuse en contemporain relate son expérience lors de l'apprentissage du hip-hop et de la

brochure de présentation du spectacle rassemblant danseurs et trapézistes. Dans celle de présentation d'un stage, une chorégraphe proposait : « *une approche du trapèze fixe comme espace spécifique de composition et de création (...) explorer la dimension chorégraphique du trapèze fixe* ».

Dans le cirque « traditionnel », la danse est utilisée comme ornement, comme la touche finale qui enjolive la prouesse, dans le salut. Elle vient aussi combler le vide pour « meubler » entre deux exercices. Quand le processus de création consiste à partir de ce que l'on sait faire techniquement et ensuite créer une histoire, donner un sens, la danse n'est pas ou peu sollicitée, mais lorsque la démarche est de commencer sur une idée, et s'efforcer ensuite de trouver de nouvelles formes et techniques pour l'exprimer, savoir danser apparaît comme une nécessité. La volonté de ces artistes est d'acquérir, par la danse, des outils d'expression, moins dans leurs aspects techniques que dans leur sens pratique (*métis*). Il s'agit non plus de reproduire un même mouvement mais de « *savoir bouger car le cirque c'est une succession de positions, alors que la danse c'est le mouvement* », explique l'un des organisateurs du festival.

Dans le monde du music-hall une question transversale porte sur la distinction et la hiérarchisation entre « la technique » et « l'esthétique ». Pour être engagée dans un music-hall, une danseuse doit certes faire preuve de son « savoir danser », mais elle doit correspondre d'abord à des critères physiques. Une taille minimale est requise, des mensurations précises sont exigées. Certaines déplorent : « *Je veux être engagée pour ce que je sais faire et pas pour mon physique* ». Transposée dans le contexte de la rencontre entre danse contemporaine et nouveau cirque, cette différenciation entre technique et esthétique reste-t-elle pertinente ou se modifie-t-elle en technique versus artistique ? L'une des aspirations formulées par les circassiens est de sortir du carcan de la technique et de la prouesse : « *la danse sur fil, la plupart du temps abandonnée au profit d'un travail purement acrobatique ou démonstratif, mérite d'être revisitée dans une perspective chorégraphique renouvelée* » ; « *de nouvelles possibilités sont permises par l'approche chorégraphique. Un travail autour des différentes qualités de mouvement, du regard, de la musicalité, du rythme, d'une autre approche de l'espace-temps et de la relation du corps avec l'équilibre et le déséquilibre* » ; « *il s'agit d'habiter son art pour enfin construire avec le renfort de la technique* » (extraits de dossiers de demande d'aide à la création).

capoeira. Elle décrit précisément combien la découverte de nouveaux appuis et d'un rapport au sol spécifique ont été enrichissants et complémentaires à sa pratique (Henou, 2000).

S'agit-il d'exprimer des émotions et non plus seulement en provoquer (comme l'émerveillement, la surprise, l'admiration, la peur) ? Quelle est la pertinence de la question d'un rapport au public qui s'orienterait plutôt vers le partage et l'identification que vers la distance et la séparation ? Et que devient alors le rapport au risque, indissociable de l'image du cirque⁸ ? Les anciens du cirque *traditionnel* disent que les jeunes du cirque *nouveau* ne prennent plus de risque, que ce qu'ils font est « facile », ils les accusent d'artifice justement parce qu'ils recourent à la danse, tandis que les jeunes générations revendiquent précisément ce droit à la faillibilité, à l'erreur, et à l'expression par la danse, au nom de l'authenticité.

Le rapport au passé constitue un point de convergence puisque la rupture et le changement se manifestent par le rejet de certains éléments conventionnels de la danse classique et du cirque dit traditionnel, comme par exemple la représentation des identités sexuées. Créer, en faisant preuve d'originalité apparaît comme un objectif commun⁹, « sortir du répertoire » et se montrer avant-gardiste. Les données statistiques dont nous disposons aujourd'hui confirment cette hypothèse puisqu'elles révèlent que peu de danseurs sont impliqués dans une rencontre avec les arts du cirque. Selon les résultats de l'enquête du Département Etudes et Prospectives du Ministère de la culture de 2002, parmi les 43% des danseurs intermittents interrogés qui ont suivi une formation autre que chorégraphique, seulement 5% l'ont suivie en cirque, tandis que 15% l'ont suivie en musique, et 7% en théâtre et mime. En conséquence, le mode d'organisation et de gestion des groupes de travail pourrait également constituer une piste de recherche. Les regroupements des circassiens du nouveau cirque ne reposent plus sur des structures familiales, ni sur une structure pyramidale hiérarchisée où un individu jouerait un rôle central, voire dominant, mais s'établissent en « collectifs » où les statuts, rôles et places semblent plus égalitaires. Leurs noms ne sont pas un patronyme familial, ni celui d'un chorégraphe ou d'un metteur en scène, mais des références à un imaginaire ou un lieu d'origine.¹⁰ Enfin, l'émergence de la question des droits d'auteur ne peut interpellé que les juristes, une approche anthropologique de ces mondes de l'art ne pourra la contourner.

La réception

La question du public reste essentielle dans une approche contextuelle. Les enquêtes sur la fréquentation du cirque mettent en évidence un renouvellement et une atomisation des publics : aux familles des classes populaires ont succédé les célibataires urbains des classes

⁸ Cf « La fréquentation et l'image du cirque », Développement culturel, n° 100, septembre 1993.

⁹ Cf « L'impératif de la nouveauté » (Gamboni, 1992).

¹⁰ Une étude sur les noms des compagnies et les titres de leurs spectacles serait également nécessaire pour compléter l'analyse.

moyennes et supérieures. Pour ces spectateurs il est moins question d'aller « au cirque » que d'aller voir telle ou telle création, de telle ou telle compagnie. Peut-on en déduire que par cette rencontre s'opère aujourd'hui le passage d'un statut à un autre : de populaire à savant, ou de divertissement (music-hall et cirque traditionnel) à œuvre culturelle (danse contemporaine et nouveau cirque) ? Ce passage correspondrait au processus de civilisation mis à jour par Norbert Elias, dont l'urbanisation, dans sa dimension proprement spatiale, serait manifeste à travers les dispositifs de résidences de création et l'accueil dans des scènes nationales. Nombreux sont en effet les jeunes circassiens qui se produisent hors chapiteau, en salle.

A l'inverse, pour la danse contemporaine, la démocratisation, qui est une préoccupation déjà ancienne parmi les professionnels (Guy, 1991) semble tenir encore une place importante dans leurs discours. Il convient donc d'explorer cette piste.

La quête de légitimité par l'avant-garde ou par la démocratisation, prend sens notamment en rapport aux modes d'attribution des subventions cédées par les pouvoirs publics (collectivités territoriales, ministère, associations et organismes divers...). Cette dimension confirme la nécessité d'interroger la demande politique et sociale que nous avons déjà évoquée concernant l'apprentissage des arts du cirque en tant que pratique de loisir et d'éducation.

Enfin, chez les spectateurs, la manifestation des émotions et des réactions se modifie. L'usage qui semble s'instaurer progressivement consiste à applaudir seulement à la fin du spectacle, et non plus à chaque prouesse, ce qui risquerait d'instaurer une rupture dans la continuité de la représentation. Pour le public aussi s'opère l'apprentissage d'un nouveau savoir.

Bibliographie

- Barré-Meinzer Sylvestre, 2004, *Le cirque classique, un spectacle actuel*, Paris, L'Harmattan
- Becker Howard, 1988, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion
- Chalvon-Demersay Sabine, Pasquier Dominique, 1990, *Drôles de stars. La télévision des animateurs*, Paris, Aubier
- Développement culturel*, Bulletin du Département des études et de la prospective :
n° 143, février 2004, « Transmettre une passion culturelle »
n° 142, novembre 2003, « Les danseurs »
n° 100, septembre 1993, « La fréquentation et l'image du cirque »
- Faure Sylvia, 2002, « Les cadres sociaux de l'incorporation » et « Pratiques de danses et pratiques langagières », *Le Passant ordinaire*, n° 42, septembre-octobre
- Fourmaux Francine, 2001, « *Les Filles des Folies. Ethnologie d'un music-hall parisien : usages du corps dans un espace de prodigalités* », dir. Georges Augustins, Université Nanterre Paris 10

Gamboni Dario, 1992, « L'impératif de la nouveauté en art », *Sociologie de l'art* n° 5

Guy Jean-Michel, 1991, *Les Publics de la danse*, Ministère de la culture et de la communication, Département études et prospectives, La Documentation française

Guy Jean-Michel, 2002, « La magnésie », *Arts de la piste*, n° 26, octobre

Henou Jessica, 2000, « Pratiques du corps, pratiques communautaires : analyse comparée de la danse hip-hop et de la capoeira », in Dorier-Apprill Elisabeth (dir.), *Danses « latines » et identité, d'une rive à l'autre*, Paris, L'Harmattan, coll. « Musiques et champ social »

Résumé : La réflexion que je propose se fonde sur l'ethnographie de plusieurs music-halls parisiens et de collectifs circassiens, en France, durant les dix dernières années, et s'articule en trois questions. Concernant les danseuses de music-hall, il est apparu que la danse classique joue le rôle d'apprentissage de base puis est ensuite moins présente, au bénéfice d'autres types de danse, voire d'autres disciplines comme l'acrobatie. La première question porte sur son contenu, les discours produits à son sujet dans ce milieu professionnel, les attentes dont il est l'objet, ses impacts sur le corps et ses soins, sur la danse, ainsi que sur le sens de son abandon dans la pratique (*désapprentissage ?*). Concernant les circassiens, il est apparu que le mouvement actuel qui se revendique comme un nouveau cirque et se distingue du cirque traditionnel, fait appel au théâtre et à la danse (contemporaine notamment mais aussi « exotique »). La deuxième question porte sur les significations et les enjeux de cette quête et de cette rencontre artistique. Si la légitimation est une piste de réponse, d'autres semblent éclairantes également (conception du corps, rapports homme/femme...). Enfin la troisième question porte sur le caractère de continuité de l'apprentissage et sur ses modalités, en rapport aux usages et aux représentations du corps et du travail.

Abstract

On the basis of an ethnographic survey during the 1990's in several music-halls and circus in France, three questions are developed in this text : 1) the place and function of classical dance in the revue and in dancer's formation, 2) the stakes for circus people of learning and practising dance –classical and modern, 3) the continuity of dance apprentice and its influences on body and on the image of work.