



Clio. Femmes, Genre, Histoire

27 | 2008
Amériques métisses

Genre et danses nouvelles en France dans l'entre-deux-guerres

Transgressions ou crise des représentations ?

Sophie Jacotot



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/clio/7504>

DOI : 10.4000/clio.7504

ISSN : 1777-5299

Éditeur

Belin

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2008

Pagination : 225-240

ISBN : 978-2-85816-973-3

ISSN : 1252-7017

Référence électronique

Sophie Jacotot, « Genre et danses nouvelles en France dans l'entre-deux-guerres », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 27 | 2008, mis en ligne le 05 juin 2010, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/clio/7504> ; DOI : 10.4000/clio.7504

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Tous droits réservés

Genre et danses nouvelles en France dans l'entre-deux-guerres

Transgressions ou crise des représentations ?

Sophie Jacotot

- 1 Dans le domaine de la pratique sociale de la danse, la période de l'entre-deux-guerres (1919-1939) se caractérise par un véritable bouleversement des pratiques, avec l'introduction, dans le répertoire des grandes villes européennes, de danses nouvelles importées des Amériques. Paris est le terrain privilégié de cette étude car la capitale française, alors véritable plaque tournante des avant-gardes artistiques et des lançements de modes dans de nombreux domaines culturels, semble à la fois initier et cristalliser le phénomène d'appropriation des danses américaines. Le renouveau consiste tout d'abord en une multiplication numérique des lieux de danse à Paris, alliée à un regain du bal public qui prend forme dans la naissance du dancing, établissement caractérisé par la présence d'un ou plusieurs orchestres de danses nouvelles et de danseurs professionnels susceptibles de proposer des démonstrations et/ou de faire danser les clients. Son deuxième aspect est la « dansomanie », c'est-à-dire un accroissement quantitatif du nombre de danses associé à un engouement général pour la pratique sociale de la danse, tandis que la Belle époque se caractérisait par une pratique assez moribonde de la danse publique, sans véritable évolution du répertoire depuis plusieurs décennies (cancan, polka)¹. Enfin, la révolution de cet après-guerre est surtout qualitative, avec l'introduction de rythmes et de formes chorégraphiques² inédits, originaires dans leur quasi-totalité d'outre-Atlantique, notamment des États-Unis (fox-trot, shimmy, charleston, black-bottom...), de la zone caribéenne (biguine martiniquaise, « rumba » cubaine...) et de certains pays d'Amérique du Sud comme l'Argentine (tango) ou le Brésil (maxixe, samba).
- 2 En écho à ce phénomène, on assiste, dès 1919, à une prolifération des représentations et des discours sur les danses modernes, dans la presse, les romans, les pièces de théâtre ou les films, soit pour les aduler comme signes de modernité et de vitalité retrouvée au lendemain de la Grande Guerre, soit – le plus souvent – pour les dénoncer au nom de la morale ou de la préservation des valeurs culturelles nationales. Ces représentations

utilisent quelques thèmes privilégiés, comme le primitivisme ou la luxure, mais aussi la confusion des genres qui nous intéresse plus particulièrement dans le cadre de cet article. Mary Louise Roberts³ a montré que le questionnement sur le genre, et notamment sur la femme, a constitué une sorte de condensé des angoisses face aux changements rapides de la société française d'après-guerre. On peut transposer cette analyse et montrer que les transformations de la danse, à travers les discours et les images produits sur le thème de cette pratique, deviennent alors le réceptacle d'un discours plus large sur les mutations des rapports de genre. On verra ainsi pourquoi et comment la danse apparaît comme un support privilégié du discours sur le genre dans l'entre-deux-guerres, puis on s'intéressera aux représentations des rôles sexués véhiculées par l'imaginaire des danses nouvelles, enfin, on s'interrogera sur la réalité de ces transformations dans les pratiques corporelles des femmes.

La danse de société comme archétype de la représentation du couple

- 3 Les danses de société dont il est question ici sont toutes des danses de couple, ce qui fait du bal l'une des situations privilégiées de la rencontre entre les deux sexes et, par conséquent, de la représentation du couple. La plupart des danses pratiquées dans l'entre-deux-guerres sont des danses dites en couple fermé⁴, c'est-à-dire que les partenaires sont en contact avec les deux mains ou les deux bras. Cette manière de danser est relativement récente dans l'histoire de la danse puisqu'elle date seulement de la fin du XVIII^e siècle, avec la valse, et se généralise surtout à partir des années 1840, avec l'arrivée en France de la polka⁵, relançant un mouvement voué à une grande postérité jusqu'à nos jours avec le rock'n roll, le tango ou la salsa.
- 4 La danse en couple symbolise un type de rapport entre les sexes propre à la société occidentale⁶, et plus précisément au modèle bourgeois du XIX^e siècle, décrit notamment par André Rauch⁷ : un couple hétérosexuel où l'homme, qui doit faire vivre et protéger son épouse, a un rôle actif, et la femme un rôle passif. Pour reprendre la terminologie consacrée de la danse à deux, le cavalier guide sa cavalière, tandis que celle-ci le suit. Paradoxalement, cette forme de différenciation des sexes semble renforcée dans les danses où prime l'improvisation, ce qui est l'une des caractéristiques principales des danses américaines de l'entre-deux-guerres par rapport aux danses de bal dites anciennes. Dans ces dernières, il existait souvent un *pattern* préalablement fixé que les danseurs suivaient (ainsi la scottish est-elle constituée d'un enchaînement de pas de polka et de petits sauts) ou bien une forme courte (un pas de base), répétée en continu (c'est le cas de la valse ou de la polka). Désormais, avec les danses modernes des Amériques, celui qui guide doit savoir combiner différents pas les uns à la suite des autres et faire varier le rythme des appuis en étant particulièrement attentif à la musique, aux changements de rythme ou aux modulations mélodiques. Mais la responsabilité du résultat demeure partagée par les deux partenaires puisque, comme on le perçoit clairement avec le tango argentin aujourd'hui, dans une danse où l'improvisation est au centre, c'est l'entente ou plutôt l'écoute mutuelle entre les deux partenaires qui permet de « bien danser ». Le cinéma parlant des années 1930 et le développement de la comédie musicale américaine ont permis la construction d'une image idéale de l'hétérosexualité à travers la figure de couples dansants mythiques, tels Fred Astaire et Ginger Rogers⁸, mais loin de cet idéal hollywoodien, les danses nouvelles, lieux privilégiés de la rencontre

entre les sexes, intégrant des caractères kinésiques novateurs, apparaissent dans les discours contemporains comme un grave péril pour le couple traditionnel.

- 5 Victime de manière ancienne et récurrente d'incriminations morales de la part des conservateurs de tous horizons⁹, la danse de société subit dans l'entre-deux-guerres une mutation profonde dans sa fonction même qui permet aux critiques de prendre un tour nouveau. Le bal constituait traditionnellement, dans la société bourgeoise du XIX^e siècle, un préalable au mariage car il était l'occasion de fréquenter et de rencontrer des personnes de l'autre sexe et de même condition, tandis que le bal public a pu être également (et est toujours) un moyen de rencontre et un lieu privilégié de séduction entre hommes et femmes¹⁰. Précisément, à partir de 1919, la fonction sociale matrimoniale très réglementée du bal bourgeois semble s'effacer devant la fureur nouvelle pour les danses dites modernes dont le lieu de prédilection est non plus le salon mondain mais le dancing, établissement public où les codes ritualisés (invitation à danser, usage des gants ou du carnet de bal, etc.) s'effacent et où les classes sociales se mêlent (relativement). La danse devient synonyme non plus d'entente ou d'harmonie conjugale ou pré-conjugale mais de danger pour les époux qui mettent en jeu leur mariage en se rendant au dancing. Ce dernier apparaît donc, dans les romans, comédies ou films de l'après-guerre, comme le lieu par excellence de l'adultère et ce sont précisément les danses nouvelles, pratiquées dans ce type d'établissement, qui sont incriminées et assimilées à ce danger. Selon le chroniqueur André Warnod, « le dancing était un paradis où le serpent tentateur se faisait très audacieux : ce n'est pas impunément qu'une jeune femme à demi-nue s'abandonne entre les bras d'un jeune homme adroit et vigoureux »¹¹. Se dessine alors une perception duelle de la danse, avec des représentations polarisées des danses anciennes et des danses nouvelles, comme s'il était question de deux pratiques fondamentalement différentes, les unes « élégantes » tandis que les autres « enlaidissent la femme »¹². Dans les pamphlets (ceux d'Henriette Régnier ou de José Germain), les romans (ceux de Paul Bourget, Jean Biso, André Dahl, Guy de Téramond, Ludovic Morin, etc.) et les articles de presse (spécialisée ou non) qui traitent du phénomène de la danse, les mouvements nouveaux sont le plus souvent décrits comme immoraux, traduisant la peur du changement et la crainte de l'intrusion, dans les pratiques culturelles françaises, d'éléments culturels exogènes fortement marqués par leur origine afro-américaine. Comme le souligne Siegfried Kracauer en 1925, ce type de discours manifeste également la césure générationnelle entre ceux qui dansent et ceux qui parlent de danse¹³. Par souci de conserver leur clientèle de la bonne bourgeoisie, les professeurs de danse insistent, dans les manuels ou dans les revues qu'ils publient (*Paris-Dancing*, *Dansons*, *La Tribune de la Danse*, etc.) sur la « correction » des pas qu'ils enseignent¹⁴ et l'un d'eux pousse la vertu jusqu'à souhaiter la suppression du mouvement dans la danse : « Bien entendu, le Charleston, en passant de la scène au salon s'est considérablement modifié, et ne peut être actuellement taxé d'excentricité : le shimmy, le blues même nous en firent voir bien d'autres. Ses pas sont les plus simples, *dénués de tout mouvement du corps* (sic), de tout *déhanchement* sujet à critique »¹⁵.
- 6 La difficulté à penser les phénomènes moteurs dans un but de loisir social et à accepter la forme du couple fermé, pourtant introduite près d'un siècle auparavant, est encore de mise. Dans les romans et les nombreux articles au ton moralisateur, où la « dancingmanie »¹⁶ est considérée comme une pratique n'ayant aucun lien de parenté avec l'art de Terpsichore, la principale accusation faite aux danses nouvelles, « ces danses qui apportaient avec elles une touche d'exotisme, une émanation *canaille* de cabaret de

Sud-Amérique »¹⁷, est l'enfreinte à la vertu des femmes. Ce type de propos procède en quelque sorte des critiques acerbes émises dès 1912 par le caricaturiste et essayiste Georges Goursat, dit Sem, à l'égard du tango, dans son article « Les Possédées »¹⁸. La peur du changement social apparaît dans le discours sur la danse car la mixité permise par le dancing est crainte par les tenants de l'ordre moral, surtout pour les jeunes filles désormais susceptibles de danser dans les bras de parfaits inconnus. En 1922, une enquête est réalisée auprès de personnalités du monde littéraire, médical ou ecclésiastique, ainsi que des professionnels de la danse, et publiée dans *La Revue mondiale* par José Germain, écrivain et journaliste, qui sera incarcéré à la Libération pour collaboration. Son objectif est clairement de démontrer combien les danses modernes sont funestes et immorales pour les femmes qui se mêlent à la « pègre » des dancings. On y trouve le poncif récurrent des mères qui laissent leurs filles se faire séduire en dansant, leur ouvrant la voie à la possibilité, alors perçue comme révoltante, d'avoir un amant avant le mariage. Pour Germain lui-même, le fait même de danser n'est qu'un « moyen de jouissance sexuelle plus ou moins hypocrite »¹⁹. La danse, véritable métaphore du couple, cristallise, au cours de ces deux décennies, le discours social sur le sexe. Selon Victor Margueritte, auteur controversé du roman *La Garçonne*, les danses modernes constituent une « sorte de précoce et dangereuse défloration virginale »²⁰. La crainte d'un effondrement de l'ordre moral et des bonnes mœurs transparaît à travers ces réactions de rejet de danses qui, pour certains observateurs, sous-tendent une menace plus grave encore, celle de la confusion des genres, des transgressions sexuelles et des remises en cause des rôles sexués dans le couple.

Transgressions des représentations de genre dans les danses nouvelles

- 7 La pratique des danses modernes se fait le reflet des mutations et des interrogations inédites quant aux rôles sexués, en ce moment fondateur de la modernité du XX^e siècle qu'est l'après-guerre. Beaucoup des transformations étaient déjà en germe depuis le début du siècle, voire depuis le XIX^e siècle, mais la guerre constitue, dans le domaine du genre, comme dans beaucoup d'autres, un tournant irréversible. Le rôle de la Grande Guerre est en effet fondamental dans le processus de remise en question des rôles sexués, puisque la présence de femmes dans des milieux professionnels jusque-là réservés aux hommes²¹, ou encore la nécessité d'assurer les charges familiales pendant la durée du conflit, créent un brouillage des repères, notamment pour les soldats à leur retour du front. Une nouvelle figure de la féminité se dessine, plus indépendante, tandis que la masculinité, dans cette guerre de tranchées avilissante et déshumanisante, subit une atteinte violente à ce qu'elle a de plus symbolique, sa virilité héroïque²². Dans ce cadre, on va voir que les danses modernes sont incarnées, dans les imaginaires contemporains, par des figures témoignant de la difficulté à penser et à accepter une modernité qui, pour beaucoup, rime alors avec amoralité et frivolité. Ainsi, l'héroïne d'un roman populaire, paru en 1934, peut-elle clamer à propos de la danse : « Ah ! C'est la folie du jour, l'admirable folie qui libère la femme du joug du qu'en dira-t-on et de la pudibonderie ! [...] Liberté à nous d'être nous-mêmes, ardentes et folles ! Ah ! La belle époque de la liberté féminine ! Nous ne faisons du mal qu'à nous-mêmes, et leur morale, je m'en moque ! »²³. L'angoisse face aux évolutions des rôles sexués qui s'exprime dans les représentations et les discours sur les danses est indissociable d'une critique morale et nationaliste. Tous les

vices, de l'atteinte à la pudeur et aux bonnes mœurs à l'anti-patriotisme, en passant par le saphisme ou l'inversion, sont attribués à ces danses qui troublent l'idée de culture nationale des milieux conservateurs et deviennent de ce fait la cible idéale des réactions contre la modernité.

- 8 Il existe une tradition française de la pratique virile de la danse en contexte urbain²⁴, où la maîtrise de celle-ci est pour l'homme un témoignage de raffinement, d'élégance et d'adresse. Comme le rappellent les traités de danse du XIX^e siècle²⁵, la danse lui permettait, hormis le fait de rencontrer des personnes de l'autre sexe, d'accroître son capital culturel et de briller en société. Andrew H. Ward²⁶ insiste lui aussi sur le fait que la danse peut faire partie des activités masculines dans une société patriarcale et paternaliste, y compris au sein de l'armée où elle était alors assimilée à un exercice physique appelant une technique et une virtuosité particulières. Cela ne semble plus aller de soi dans la période étudiée, où les danseurs sont portraiturés sous les traits de profiteurs, d'arrivistes, de vils séducteurs ou de dandys invertis. Ainsi le narrateur du roman de Jean Biso²⁷ qualifie-t-il les danses nouvelles de plaisir « dévirilisant et immoral », dépeignant les danseurs comme des êtres corrompus et efféminés. Le personnage le plus décrié est celui du danseur mondain, dit aussi « danseur de l'établissement » car il travaille dans un dancing où il loue ses services pour faire danser les femmes seules et éventuellement donner des cours ou faire des démonstrations.
- 9 Cette activité, née dans l'immédiat après-guerre avec l'engouement général pour les danses modernes, est clairement assimilée à une forme de prostitution car le danseur attend une rétribution financière ou un pourboire de la part de ses cavalières. Omniprésent dans les récits de fiction évoquant la danse, le stéréotype du danseur mondain cristallise l'imaginaire masculin du corps dansant dans l'entre-deux-guerres²⁸. En outre, ces représentations, conformes les unes aux autres, sont souvent empreintes de xénophobie : de type sud-américain (selon une perception très confuse de ce territoire d'où proviennent les danses nouvelles), brun au teint mat, grand et mince, le danseur mondain est avant tout un séducteur, parfois aussi un voleur, et c'est grâce à son talent sur la piste de danse et de manière cynique qu'il parvient à ses fins. Cette image est à lire aussi dans le contexte nataliste consécutif à la guerre car les danseurs sont présentés comme des séducteurs sans lendemain et, de ce fait, ils contreviennent à ce qui est alors perçu comme une nécessité pour régénérer la nation : la procréation et la rénovation de la famille. On se trouve donc, dans l'entre-deux-guerres, face à une véritable crise de la danse virile, un fossé séparant désormais la masculinité de la danse, du moins dans l'ordre des représentations, mais le thème de l'indépendance des femmes qui dansent semble avoir suscité une angoisse plus profonde encore.
- 10 L'imaginaire du corps dansant de la femme dans l'entre-deux-guerres est absorbé par celui de la « garçonne », d'après le titre du roman de Victor Margueritte, publié en 1922. Caractérisé par une silhouette tubulaire, une robe au niveau du genou, les cheveux courts et plaqués, parfois une cigarette à la bouche, ce stéréotype iconographique est récurrent dans les années 1920²⁹. La garçonne ou « femme moderne » est l'héritière de la figure de la femme dévergondée (antinomique de la bonne mère), qui ne cherche que le plaisir pendant que les hommes sont au front, telle que l'a décrite Mary Louise Roberts. Ce poncif, rapidement devenu mythe social grâce à sa médiatisation par des stars comme Louise Brooks, soulève les thèmes de l'identité féminine et du rôle de la femme : les critiques de la femme oisive, de la femme libre, de la femme seule, etc., se trouvent en quelque sorte condensées dans la figure de la femme qui danse, sous les traits d'une

garçonne : « La mondaine avait dansé, comme à son habitude, avec emportement, toute donnée à la frénésie du sport pervers »³⁰. Le roman éponyme de Victor Margueritte, qui fit scandale à sa sortie en 1922, symbolise cette crise culturelle d'après-guerre, révélant la peur de voir les femmes agir comme des hommes, refuser de faire des enfants, être indépendantes (des hommes) et émancipées. Plus encore que le thème de l'infidélité féminine, dont le dancing, on l'a dit, devient dans de nombreux romans populaires des années 1920 et 1930, le lieu de prédilection, c'est en effet le thème de l'ambivalence sexuelle et de la confusion des genres qui semble préoccuper les auteurs (presque exclusivement des hommes) des images et des discours étudiés.

- 11 Avec ses conduites et ses attributs masculins, la garçonne induit de manière plus ou moins explicite une référence à l'homosexualité féminine, dans une critique alimentée par la mode, éphémère et réservée à une élite restreinte³¹, du smoking porté par les femmes, lancée dès 1926 par Jeanne Lanvin, ou encore du pyjama créé par Coco Chanel. On a là une première véritable médiatisation de l'homosexualité féminine même si c'est par le biais de la dérision, de la caricature ou de la dénonciation virulente, avec un même arrière-plan nataliste qui explique la crainte de la stérilité des femmes ou de leur refus de procréer. Le thème de la danse est exploité là aussi, à travers la représentation de deux femmes dansant ensemble, comme si l'émergence de la question homosexuelle dans le débat public devait nécessairement être associée à cette image des corps dansants qui condense en quelque sorte l'imaginaire d'une époque (l'après-guerre), d'un milieu social (la bourgeoisie parisienne) et d'un état d'esprit (la quête de modernité). Malgré la difficulté de mesurer les évolutions réelles des rôles sexués en matière de liberté sexuelle ou conjugale, on peut essayer d'évaluer, au-delà de ces représentations, les mutations des pratiques corporelles féminines à travers la pratique de la danse.

Qu'en est-il des pratiques ?

- 12 Afin d'évaluer l'impact réel des bouleversements du répertoire chorégraphique sur les dispositions sexuées et les rôles de genre, au-delà des mythes ou fantasmes masculins présents dans les discours et représentations de l'entre-deux-guerres, il faut tout d'abord relativiser l'idée³² que la guerre signalerait le début d'une ère d'indépendance et de féminisme, dont la pratique des danses nouvelles serait l'illustration. On a vu que ces thèmes relevaient avant tout des imaginaires et Françoise Thébaud a bien montré que, malgré son impact, la guerre n'a pas véritablement changé les rapports entre hommes et femmes³³. Au contraire, il semble que tout a été fait de manière à restaurer l'idéal domestique traditionnel, principe ordonnateur de la société bourgeoise. Il est vrai que la participation économique des femmes pendant la guerre a suscité des aspirations nouvelles, mais pour la majorité d'entre elles, celles-ci prendront un certain temps à se concrétiser.
- 13 Néanmoins, modernité rime avec motricité en ces années d'après-guerre, pour les deux sexes en réalité, mais c'est bien pour la femme que le phénomène constitue une nouveauté sans précédent, alors que la pratique des activités physiques était auparavant le domaine réservé des hommes. Dans le cadre des bals mondains du XIX^e siècle, l'expression corporelle des deux sexes restait très codifiée, la retenue étant la qualité requise des danseurs, et des danseuses en particulier. Celles qui enfreignaient cette règle, comme les chahuteuses des bals populaires, ancêtres des cancanières de Montmartre, étaient mises au ban par la bonne société et assimilées à des filles de joie³⁴. On sait que les

dispositions sexuées propres au genre féminin dictent aux femmes, dans la société urbaine occidentale, un certain type de conduite et une certaine corporéité, plus réservée et plus pudique que celle des hommes. Christine Mennesson³⁵, reprenant une expression de Colette Guillaumin³⁶, parle du « corps proche » des femmes qui apprennent généralement la limitation de leur espace corporel, à la différence des hommes qui font leur apprentissage de la maîtrise de l'espace et de l'extension du corps vers l'extérieur. C'est précisément cela que les danses nouvelles bouleversent, introduisant une nouvelle corporéité dans les établissements publics de danse, du bal musette au dancing le plus huppé.

- 14 Les éléments constitutifs du nouveau système de formes kinésiques sont de diverses natures : la mobilisation du bassin et du buste entier, et non des seuls membres supérieurs, ou encore l'instauration d'un nouveau rapport au partenaire, notamment la proximité des bustes dans le tango. Cependant, il faut noter que les danses les plus révolutionnaires sur le plan corporel, comme le charleston ou le black-bottom, ont aussi été les plus éphémères, à la différence du fox-trot qui a perduré pendant les deux décennies, peut-être en raison de sa simplicité et de sa relative « réserve ». Néanmoins, le succès de l'enlacement du tango, non pas tel qu'il est enseigné dans les manuels de danse, mais tel qu'on le voit dansé dans les films documentaires ou de fiction contemporains (cf. un court film d'actualités Gaumont, datant vraisemblablement du début des années 1920, inclus dans le montage d'archives « Bals » réalisé par le Centre National de la Danse en 1996 ; ou encore les films *Fait divers* de Claude Autant-Lara, 1923, *Prix de beauté* d'Augusto Genina, 1930, *Jalousie* de Jean de Limur, 1936, etc.), est assez étonnant pour être souligné, d'autant plus que la fortune de cette danse ne faiblit pas pendant les vingt ans étudiés et se répand progressivement dans les différents milieux sociaux. La nouveauté tient ici dans la possibilité, pour la femme qui danse, d'afficher une intimité corporelle avec un homme qui n'est justement pas un intime. De même, les danses fondées sur le déhanchement, comme la biguine ou la rumba, à la mode dans les années 1930, créent une dynamique corporelle nouvelle, car des parties du corps invisibles auparavant en (bonne) société, assimilées soit à l'orientalisme soit aux couches populaires (cf. la valse chaloupée créée par Max Dearly et Mistinguett au Moulin-Rouge en 1909), sont désormais soulignées par les mouvements des danses à la mode. Siegfried Kracauer évoque, dans l'article précité, le « style sportif dans lequel la danse s'exerce aujourd'hui »³⁷, or le sport est l'autre grand domaine où prend corps cette révolution, mais le caractère massif de la pratique sociale de la danse dans l'entre-deux-guerres, toutes classes sociales confondues, lui donne sans aucun doute une visibilité et un rôle déterminants.
- 15 Encore une fois, la culture corporelle nouvelle ne signifie pas nécessairement une évolution parallèle en termes de droits civiques ou conjugaux. Le droit de suffrage, voté dans les pays anglo-saxons au lendemain de la guerre, est rejeté en France tandis que le code civil maintient les femmes dans la minorité légale. Comme l'écrit Michelle Perrot, la politique y est alors le dernier refuge du patriarcat³⁸. Néanmoins, les changements sont réels pour les femmes puisque la nouvelle liberté (provisoire) acquise est une liberté de mouvement et d'allure, instituant donc un nouveau rapport au corps. La mode féminine, qui entretient dans les années 1920 une liaison particulièrement étroite avec le monde de la danse³⁹, se fait l'écho le plus marquant de cette évolution. Un nouveau modèle, celui de la « robe à danser » apparaît dès 1913, peu après l'introduction du tango à Paris (1912). C'est surtout après la guerre que le modèle s'implante, corrélativement à l'acculturation progressive des danses modernes dans les pratiques sociales de danse de la capitale. Le

déplacement sémantique, faisant passer de la robe de bal à la robe à danser, est signifiant, car c'est désormais l'activité de la danse qui est au centre et non plus le bal comme lieu de représentation et d'interaction sociale. Cette importance donnée au mouvement participe d'un engouement plus général pour la mobilité et la culture physique, perçues dans le contexte d'après-guerre comme synonymes de renouveau et de modernité.

- 16 Ainsi, après la guerre, la coupe des robes à danser change radicalement⁴⁰, allant de pair avec l'évolution des corps dansants. Avec l'introduction de danses comme le fox-trot (1919) ou le shimmy (1921), une motricité plus grande est désormais tolérée, voire recommandée. On privilégie alors le caractère cinétique de robes qui mettent en valeur les mouvements dynamiques. L'année 1925 voit triompher, dans la mode comme au dancing, l'idéologie de la vitesse, du dynamisme et du sautillerment, avec le tournant que constitue l'arrivée, en France, du charleston, puis du black-bottom (1926)⁴¹. Face au succès des rythmes vifs et enlevés, à la nécessité d'habiller des corps en mouvement, les couturiers conçoivent alors un type nouveau de robe de danse⁴² dont le principe est de laisser voler autour de la silhouette autant de voiles, d'écharpes et d'ailerons que possible : ces pièces d'étoffes ajoutées au corps de la robe suivent les mouvements, les soulignent, marquent leur trajectoire dans l'espace et les font durer au-delà de leur propre temporalité. Paul Poiret, avant-guerre, avait déjà restauré aux femmes la liberté de mouvement en supprimant le corset, mais le nouveau style, fluide et dynamique, est une création de la guerre adoptée rapidement par les classes moyennes et populaires urbaines dans l'entre-deux-guerres⁴³.
- 17 Les modes de l'entre-deux-guerres, sur le plan chorégraphique comme d'ailleurs sur le plan vestimentaire, provoquent des scandales qui reflètent une véritable anxiété face à la remise en question des rôles traditionnels et à l'indépendance accrue des femmes. La pratique des danses nouvelles, symbole de modernité, d'américanisation, mais aussi de page tournée par les jeunes générations sur le douloureux passé récent, cristallise dans ses représentations la crise morale et exprime l'angoisse des conservateurs (catholiques, natalistes, écrivains et journalistes de tous bords) face au changement social et culturel. L'image d'une libéralisation des rôles de genre à travers la danse, véhiculée par une production considérable de discours et de représentations, est sans doute largement illusoire et mythique. On a vu cependant l'importance de cette pratique corporelle plus libre pour la femme, bien que circonscrite dans le cadre de rapports de genre qui reproduisent une différenciation sexuée archaïque. Si l'on n'assiste pas dans l'entre-deux-guerres à une véritable transgression des rôles sexués, on observe néanmoins, à travers la pratique des danses modernes, une évolution qui constitue un jalon considérable dans l'acquisition, par les femmes, au XX^e siècle, d'une liberté motrice nouvelle.

BIBLIOGRAPHIE

L'Ami du Peuple, 13 février 1932, « Résurrection ? La valse n'en est pas encore à faire fureur. Une enquête auprès des maîtres de danse parisiens ».

L'Art et la Mode, 12 décembre 1925.

Femina, 1er août 1919.

Robes du soir, 1990, catalogue d'exposition, Palais Galliera - Musée de la Mode et du Costume, Paris.

APRILL Christophe, 2005, *Sociologie des danses de couple. Une pratique entre résurgence et folklorisation*, Paris, L'Harmattan.

ARCANGELI Alessandro, 1998, « Danse et sociabilité dans le miroir du discours théologique », in MONTANDON A. (dir.), *Sociopoétique de la danse*, Paris, Anthropos, p. 55-63.

ARMONT Paul et BOUSQUET Jacques, 1921, *Le Danseur de Madame*, Paris, Lucien Vogel.

BARD Christine, 1998, *Les garçons*, Paris, Flammarion.

BISO Jean, 1934, *Le danseur rouge*, Paris, Fayard.

BOURGET Paul, 1926, *Le danseur mondain*, Paris, Plon.

BOZON Michel et HERAN François, 1987, « La découverte du conjoint. 1. Evolution et morphologie des scènes de rencontre », *Population*, 6, p. 943-986.

CARTER R. O'Brian, 2004, *'When Will We Dance in French?': Jazz, Gender, and Dancing French Identity in the Années folles*, thèse dactylographiée, West Lafayette, Purdue University.

CELLARIUS Henri, 1847, *La Danse des salons*, Paris, J. Hetzel.

CHARLES M.D., 1935, « La danse de salon à travers les âges », *Archives Internationales de la Danse*, 5, 1er novembre, p. 32-33.

CORBIN Alain, 2005, *Histoire du corps, 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil.

DAHL André, 1933, *Les Trois Aviateurs*, Paris, Editions Baudinière.

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

DYER Richard, 1993, « 'I seem to find the happiness I seek'. Heterosexuality and Dance in the Musical », in THOMAS H. (ed.), *Dance, Gender and Culture*, London, Macmillan Press, 1993, p. 49-65.

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

GERMAIN José (dir.), 1922, *Les Danses modernes. Grande enquête sur la danse*, in *La Revue Mondiale*, 1er mars.

GIRAUDET Eugène, 1890, *Traité de la Danse*, Paris, E. Giraudet.

GUILLAUMIN Colette, 1978, « Pratique du pouvoir et idée de nature » *Questions féministes*, 2, p. 5-28.

KRACAUER Siegfried, 1996 1925, *Le Voyage et la Danse. Figures de ville et vues de films*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.

MARGUERITTE Victor, 1922, *La Garçonne*, Paris, Flammarion.

MENNESSON Christine, 2005, *Être une femme dans le monde des hommes. Socialisation sportive et construction du genre*, Paris, L'Harmattan.

MORIN Ludovic, 1929, *Le danseur mondain*, Paris, Ferenczi.

PETER'S André, 1925, « La Revue Nègre et le Charleston », *Dansons*, 66, décembre, p. 149.

PIERRELOUIS André, s.d., *Le danseur mondain*, Paris, Ed. Mondiales.

POLHEMUS Ted, 1993, « Dance, Gender and Culture », in THOMAS H. (ed.), *Dance, Gender and Culture*, London, Macmillan Press, p. 3-15.

RAUCH André, 2000, *Crise de l'identité masculine 1789-1914*, Paris, Hachette.

RÉGNIER Henriette, 1925, *La Danse moderne inspirée des gestes et attitudes des animaux*, Paris, J. Peyronnet & Cie.

ROBERTS Mary Louise, 1994, *Civilization Without Sexes. Reconstructing Gender in Postwar France, 1917-1927*, Chicago, University of Chicago Press.

SEM, 1923 (1912), « Les Possédées », in *La Ronde de Nuit*, Paris, Fayard, p. 33-47.

TÉRAMOND Guy de, 1929, *Dancings ! Roman des exploits et des crimes des danseurs mondains*, Paris.

THÉBAUD Françoise, 2005 (1986), *La femme au temps de la guerre de 14*, Paris, Les Éditions de la Seine.

TOURANE Jean, 1939, *Danseur mondain*, Paris, Rouff.

WARD Andrew H., 1993, « Dancing in the Dark : Rationalism and the Neglect of Social Dance », in THOMAS H. (ed.), *Dance, Gender and Culture*, London, Macmillan Press, p. 16-33.

WARNOD André, 1922, *Les bals de Paris*, Paris, C. Grès et Cie.

NOTES

1. De même, dans les salons mondains, le répertoire était stable hormis les multiples variations autour du boston ou la création annuelle de nouvelles figures de cotillon.
2. Un problème terminologique se pose ici car le terme « chorégraphie », par son étymologie (écriture de la danse) et son usage courant appliqué à la danse théâtrale ou artistique, correspond mal à la réalité, spontanée et très peu écrite, des danses de couple qu'on se propose d'étudier ici. Faute de mieux, on emploiera néanmoins l'adjectif « chorégraphique » dans son acception large : « qui a rapport à la danse », notamment par opposition à ce qui concerne spécifiquement la musique.
3. Roberts 1994.
4. Certaines d'entre elles peuvent se danser en couple ouvert, les partenaires n'ayant qu'une seule main en contact. C'est le cas du charleston, de la rumba ou encore de la biguine.
5. Gasnault 1986.
6. Polhemus 1993 : 12-13.
7. Rauch 2000.
8. Dyer 1993.
9. Pour l'époque moderne, voir Arcangeli 1998 ; pour le XIX^e siècle, voir Gasnault 1986; Corbin 2005 : 63-64 ; Apprill 2005 : 58-63.
10. Bozon et Heran 1987 et Apprill 2005 : 71-73.
11. Warnod 1922 : 300-301.
12. Régnier 1925.
13. Kracauer 1996 : 24.
14. Voir Germain 1922 : 15 (« l'effort des professeurs de danse pour amener des danses primitivement impures à la correction et au goût français ») ou encore Charles 1935 : 32-33 (à propos de la rumba).
15. Peter's 1925 : 149.
16. Biso 1934 : 160.
17. Article de *L'Ami du Peuple* 1932.

18. Sem 1923.
19. Germain 1922 : 7.
20. Cité par Germain 1922 : 8.
21. Thébaud 2005.
22. Voir Rauch 2000 : 47-51 et Roberts 1994 : 26-31.
23. Biso 1934 : 116.
24. Voir Carter 2004 (chapitres 5 et 6).
25. Voir les manuels de Cellarius 1847 ou de Giraudet 1890.
26. Ward 1993.
27. Biso 1934 : 255.
28. Plusieurs romanciers font directement référence au « danseur mondain » dans le titre de leur ouvrage : Bourget 1929, Térarmond 1929, Morin 1929, Tourane 1939 et Pierrelouis s.d. Dans la même veine, on trouve aussi *Le danseur de Madame* (Armont et Bousquet 1921) ou *Le danseur rouge* (Biso 1934).
29. Bard 1998.
30. Biso 1934 : 25.
31. Ainsi, l'actrice Jeanne Renouardt au gala d'ouverture de l'Apollo Music-Hall, porte-t-elle un smoking créé par Jeanne Lanvin (*Robes du soir* : 147).
32. Desanti 1984.
33. Thébaud 2005.
34. Gasnault 1986 : 258-268.
35. Mennesson 2005 : 14.
36. Guillaumin 1978.
37. Kracauer 1996 : 25.
38. Thébaud 2005 : 11 (préface de Michelle Perrot).
39. Voir la publication régulière d'une page de leçon de danse dans la revue *Femina*, ainsi que de conseils vestimentaires réguliers dans les revues spécialisées de danse comme *Dansons*, *La Tribune de la Danse*, etc.
40. *Femina* 1919 : 21 : « La robe à danser est une robe nouvellement entrée dans notre garde-robe féminine : elle est forcément large ».
41. *L'Art et la Mode* 1925 : 1686 : « Nous allons danser le charleston cet hiver [...]. La trépidation mettant tout le corps en mouvement, mieux sera de choisir un modèle de robe flou ».
42. *Robes du soir* 1990 : 126.
43. Roberts 1994 : 67.

RÉSUMÉS

Comment les discours et les images produits sur le thème des pratiques sociales de danse deviennent-ils, dans l'entre-deux-guerres (1919-1939), le réceptacle d'un discours plus ample sur les mutations des rapports de genre ? C'est ce que cet article essaie d'éclairer, en analysant le contexte de profond bouleversement qui caractérise le domaine de la danse de société au lendemain de la Grande Guerre, avec l'introduction en France de danses importées des Amériques. L'imaginaire des danses nouvelles, support privilégié de la représentation du couple, suscite alors des représentations transgressives des rôles sexués, à travers les figures de la

garçonne et du danseur mondain, tandis que les pratiques corporelles des femmes sont profondément affectées par les mutations du répertoire chorégraphique.

How do the images and discourses relating to social dance practices become, in the inter-war years (1919-1939), the site of a more general discourse on the transformations within gender relations? The article seeks to illuminate this issue by analysing the profound disruption that characterized the field of social dance in the aftermath of the Great War with the introduction in France of dances coming from the Americas. The new dances, a perfect medium for the representation of the couple, gave rise to representations which transgressed sexual roles, through the figure of the "garçonne" and the "danseur mondain", while female body practices were, as a result, profoundly modified by these changes in the choreographic repertory.

INDEX

Index chronologique : entre-deux-guerres

Index géographique : Amériques

Keywords : couple, danseur mondain, garçonne, Inter-war period, social dances, the Americans

Mots-clés : couple, danses de société, danseur mondain, garçonne

AUTEUR

SOPHIE JACOTOT

Sophie Jacotot, doctorante à l'Université Paris I, effectue des recherches sur l'histoire de la danse. Après avoir exploré la réception de l'exotisme chorégraphique en France au début du xx^e siècle (« Sada Yacco à l'Exposition universelle de 1900 : l'entrée en scène du corps japonais en Occident », 48/14, *la Revue du Musée d'Orsay*, printemps 2005), elle s'intéresse, dans le cadre de son doctorat, aux transferts culturels entre les Amériques et l'Europe et aux modalités de la pratique sociale de la danse en France dans l'entre-deux-guerres : « L'imaginaire des lieux de pratique sociale de la danse ou l'identité rêvée du Paris nocturne de l'entre-deux-guerres » (*Imaginaire, territoires et sociétés*, Université Montpellier III, 2007) ; « Danses de société des Amériques en France dans l'entre-deux-guerres : les mirages de l'exotisme » (*Hypothèses, la revue de l'école doctorale d'histoire de Paris 1*, à paraître en mai 2008). Elle est aussi l'auteure d'une notice sur les « bals et discothèques » pour le *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, à paraître en 2008 sous la direction de C. Delporte, J.-Y. Mollier et J.-F. Sirinelli.