

Centre d'Histoire Sociale du XX^e siècle
Groupe de travail « Bals clandestins »
Compte rendu de la journée du 17 novembre 2018

Étaient présentes et présents (par ordre alphabétique) :

Magali Bloch ; Bernard Carré ; François Gasnault ; Marie Glon ; Pascale Goetschel ;
Sophie Jacotot ; Jean-Paul Le Maguet ; Alain Quillévéré ; Anne Verdet

Absente et absents (par ordre alphabétique) :

Serge Bertin ; Nicolas Charles ; Édith Marois ; Pascal Ory ; Denis Peschanski

Note sur ce présent compte rendu : comme dans les comptes rendus des rencontres précédentes, seuls les prénoms des participantes et participants sont mentionnés, puisque cette manière de faire a recueilli votre consentement, que je présume libre et éclairé.

Sur le plan grammatical, j'ai appliqué la règle dite « de proximité » quand elle ne heurtait pas trop le sens commun.

[https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/01/14/genre-le-desaccord_1629145_3246.html].

SÉANCE DU MATIN

Elle a débuté par un tour de table, puisque nous avons le plaisir d'accueillir deux nouvelles participantes : Magali, réalisatrice de documentaires qui se penche actuellement sur les zazous – dont les liens avec les bals clandestins sont avérés à Paris – et Sophie, chercheuse associée au CHS qui travaille de longue date autour de l'histoire culturelle de la danse.

Pascale a ouvert cette séance en soulignant une fois de plus combien nos travaux et nos interrogations rejoignent celles du CHS. Elle a précisé que si ce n'était pas la dernière fois qu'elle prononçait ces mots de bienvenue, c'était l'ultime fois qu'elle le faisait en qualité de directrice du Centre, son mandat s'achevant avec la fin de cette année.

I. Quelques éléments contextuels sur les bals de l'entre-deux-guerres (communication de Sophie)

Sophie débute sa communication par quelques réserves : sa thèse, dont son intervention est issue, date maintenant d'une dizaine d'années, et elle n'a pas entrepris de nouvelles recherches sur ce sujet depuis. Ses travaux sont centrés sur Paris et sa proche banlieue, et s'achèvent en 1939, au moment où débutent les nôtres.

I. 1 Une danse omniprésente

Elle souligne, s'il en était encore besoin, l'importance du bal dans cette période de l'entre deux guerres. La fin de la Grande Guerre, voit l'émergence d'une véritable « folie de la danse », un nouvel épisode de « dansomanie ». Cet engouement est repérable par le nombre d'établissements consacrés à la danse et la fréquence accrue d'ouverture des bals publics : les dancings ouvrent tous les jours, en matinée (c'est à dire l'après-midi), et en soirée. L'examen du « fonds du droit des pauvres » révèle 571 bals et dancings dans le département de la Seine en 1922, dont 340 dans Paris *intra muros*. Cet inventaire ne tient pas compte des restaurants dans lesquels l'on peut aussi danser. Ces établissements vont du petit bal de quartier, dans lequel une cinquantaine de personnes virevoltent au son de l'accordéon, au dancing qui accueille jusqu'à deux-mille danseuses et danseurs.

Le terme « dancing » est un néologisme apparu en 1919. Il ne prend pas le même sens en anglais, où l'on utilise *dance hall*, et désigne à l'origine un lieu où se produit un orchestre de « nouvelles danses ». Les années précédentes et suivant la Grande Guerre ont vu l'arrivée de ces dernières, tant des rives de l'Atlantique-Nord que de celles du Sud, tango, fox-trot, charleston, etc., mais aussi biguine et rumba qui sont acclimatées au début des années 1930.

Les plus luxueux de ces dancings proposent jusqu'à quatre orchestres qui se succèdent au cours de la soirée, avec à partir des années 1930 des formations antillaises et cubaines. On peut y noter également la présence de professionnels qui font danser la clientèle, font des démonstrations ou proposent des cours de danse. Des numéros de music-hall y sont parfois donnés.

C'est à cette période qu'apparaissent aussi les termes « night club » et « boîtes de nuit » désignant des lieux ouverts jusqu'à 3 h ou 4 h du matin.

Le terme bal, quant à lui, a une connotation plus populaire, et plus conservatrice sur le plan musical et chorégraphique. Cependant, il finit par s'approprier les danses modernes au travers du musette. Dans la réalité, les frontières entre ces mondes sont ténues, sans doute amplifiées par l'imaginaire qui entoure ces lieux.

Qui dit bal ou dancing suppose musiciens, sauf quelques exceptions : soirées dansantes au pick-up (au Chalet Saint-Mandé notamment), ou bals privés grâce à la TSF (la télégraphie sans fil, l'ancêtre de nos postes de radio, pour nos lectrices et lecteurs les plus jeunes, qui n'ont pas connu, comme votre serviteur, l'imposant et quelque peu mystérieux poste à lampe trônant sur le non moins imposant buffet de la cuisine) retransmettant les prestations d'un orchestre renommé.

I. 2 Une danse sous surveillance

La distinction bal privé / bal public, dont nous avons vu lors des journées précédentes combien elle avait posé d'épineuses questions sous les régimes d'interdiction, existe déjà. Le bal privé est essentiellement urbain, mondain. On s'y rend uniquement sur invitation ou recommandation. Le bal de

société, réservé aux seuls adhérents et adhérentes, ressortit du même registre. Le bal public est le lieu où sont lancées les nouvelles danses, alors qu'avant la première guerre c'est l'inverse. Certains ont un caractère exceptionnel, par le monde qu'ils attirent notamment, comme le bal du 14 juillet.

Les bals ont toujours fait l'objet d'une surveillance, même en temps de paix. Par la proximité des corps que les « nouvelles danses » autorisent, par le plaisir intense que danseuses et danseurs sont censés y trouver, le bal est volontiers suspecté d'immoralité foncière. À ce titre il est le loisir le plus fiscalement pressuré, contribution du vice prétendu à la vertu supposée. De plus, le bal est soupçonné par la police d'être un lieu potentiel de prostitution clandestine, de trafic de cocaïne, de rencontres homosexuelles et de présence d'étrangers en situation plus ou moins régulière.

I. 3 Les « nouvelles danses »

La période de l'entre-deux-guerres a vu la pérennisation des danses dont nous avons parlé plus haut, venues des deux Amériques, la java et la valse maintenant cependant leur place dans le panthéon des *aficionados*. Ces danses en couple fermé, dans lequel l'homme conserve la guidance, se caractérisent par des innovations qui paraissent choquantes aux yeux de nombreux observateurs et observatrices : enlacement renforcé, mobilisation du bassin, percussions corporelles. Sans surprise, ces « nouvelles danses », comme les appellent leurs contempteurs, déclenchent les foudres du corps médical et de l'Église, au nom de la sauvegarde de l'intégrité physique et morale des jeunes femmes. Elles constituent également une transgression pour les femmes des classes sociales aisées, qui rencontrent au bal public une mixité sociale et ethnique, même relative, qui n'existait pas, ou si peu, dans les bals privés (*cf.* l'enquête de José Germain, *Danseront-elles ? Enquête sur les danses modernes*, Paris, Povolozki, 1921).

Lieu d'une pratique libre de la danse, où le plaisir domine, le dancing est celui d'une moindre influence des maîtres de danse, autre motif de grief. Griefs qui s'appuient sur une xénophobie rampante, insistant sur l'origine afro-américaine du tango et autres rumbas. En réaction on prône un retour aux « traditions » et l'on observe une tentative de lancement d'une danse nommée « La Française » qui se solde par un échec cuisant.

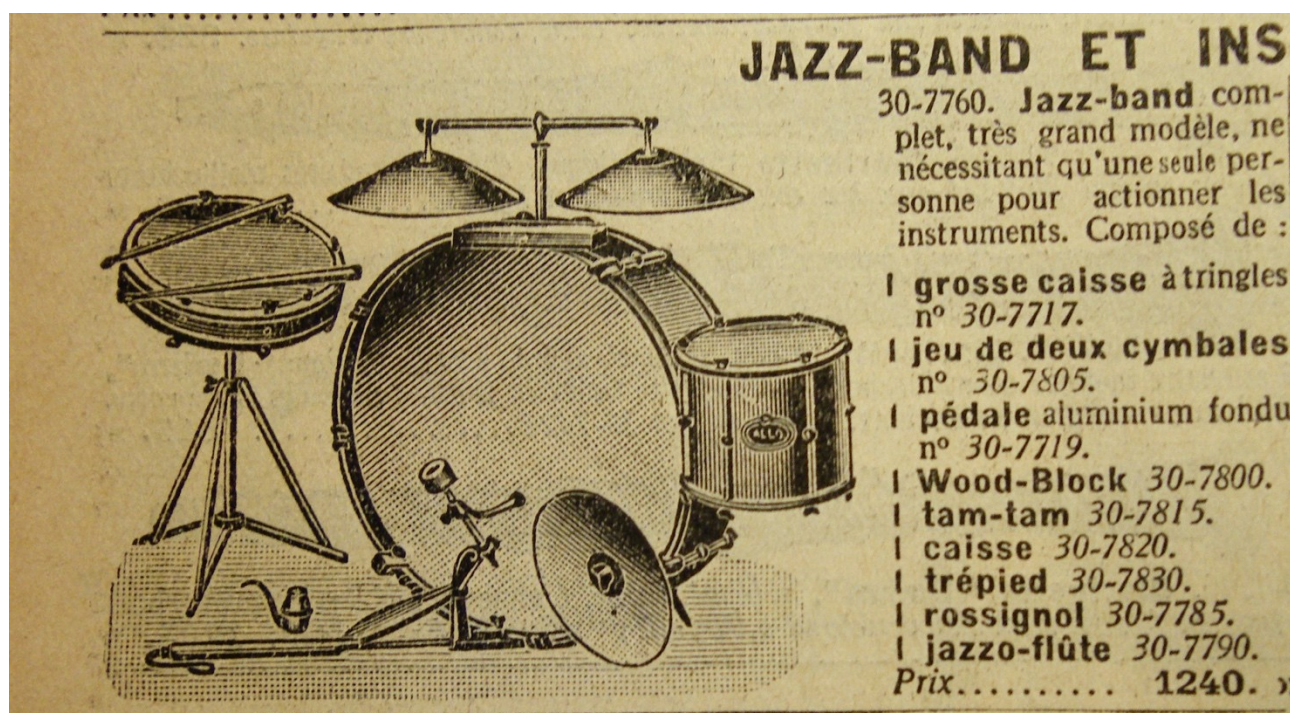
Les vecteurs de ces nouvelles formes chorégraphiques sont nombreux : musiciens bien sûr, feuilles volantes (les fameux *Petits formats*, Télégraphie Sans Fil, music-hall et cinéma dès l'apparition du parlant en 1930. Une diffusion efficace puisqu'on les retrouve rapidement dans les bals de province (*cf.* les comptes rendus des communications des journées précédentes).

I. 4 discussion

François souligne la similitude avec la « dansomanie » du XIX^e, mais en revanche note la précocité des attaques au XX^e. Alain insiste une fois de plus sur le fait que l'épisode des bals clandestins ne se peut comprendre qu'en ayant à l'esprit tout ce que Sophie vient de nous dire. L'interdiction des bals bouscule des pratiques sociales solidement ancrées dans toutes les catégories sociales, et lèse de nombreux intérêts économiques.

François note aussi que l'arrivée de ces danses des Amériques signe le déclin inéluctable de celles venues d'Europe centrale et orientale.

La polysémie du mot « jazz » est aussi relevée : genre musical, sa première acception, style chorégraphique, mais aussi groupe musical (en province : on le retrouve dans leur nom : Mickey Jazz, Jazz Besnier, etc.) et enfin « une batterie dite " jazz " , ou " jazz-band " , soit une grosse caisse et des " cymbales charleston¹ " d'invention récente, actionnées du pied gauche, le droit étant dévolu à la grosse-caisse. »



Source : catalogue Manufrance, édition de 1937

II. Les cours de danse à Paris sous l'Occupation (communication de Alain)

Pendant l'Occupation les cours de danse à Paris furent accusés de tous côtés de n'être que des bals déguisés. De nombreux documents – procès verbaux, rapports de comités professionnels, etc. –

1. Georges PACZYNSKI, *Histoire de la batterie de jazz*, Tome 1, Paris, Éditions Outre-Mesure, 1997, p. 332 : « Élément de la batterie apparu en 1926 (plusieurs batteurs s'en disputent la paternité) : c'est un assemblage de deux cymbales placées horizontalement dont l'une est fixe et l'autre mobile grâce à une pédale actionnée par le pied gauche. » L'intervention des mains n'étant plus nécessaire le potentiel musical du batteur est ainsi à son comble.

montrent que ce fut souvent le cas. La lutte contre cette forme urbaine de bals clandestins a mobilisé plusieurs acteurs : la Préfecture de police (PP), le Comité d'Organisation des Entreprises du Spectacle (COES), le Groupement Corporatif de la Danse GCD), et les Allemands, à travers le groupe *Kultur* de la *Propaganda Abteilung*. C'est ce qu'il ressort de l'exploration des archives du COES conservées aux AN sous les cotes F21 8127 – 8262.

II. 1 COES / GCD

Structure créée par le gouvernement de Vichy, le COES est institué par un décret du 7 juillet 1941. Les Comité d'Organisation s'inscrivent dans la volonté du nouveau régime d'instaurer une organisation corporatiste du travail, mais dans la réalité ils sont surtout des organismes de gestion de la pénurie. Le COES répartit les fournitures dont ont besoin ses membres pour fonctionner : électricité (salles de spectacles, théâtres et cinémas), papier (affiches, programmes), cuir, bois, textiles (costumes et décors), etc.

L'adhésion à un CO est obligatoire. Les cabarets, music-halls, cours de danse relèvent du COES. Le Groupement des entrepreneurs de bals publics y mène un lobbying intense auprès du COES, en qui il voit un relais vers le gouvernement, pour obtenir la fin de l'interdiction des bals. Il insiste sur la dimension économique de cette décision – la ruine de ses membres – et sur le trouble à l'ordre public que constitue l'existence de bals clandestins.

Le COES applique aussi sans états d'âme la législation antisémite de Vichy et des Allemands en ce qui concerne l'exclusion des Juifs des métiers du spectacle, et se fait le pourvoyeur du STO en fournissant aux Allemands des listes nominatives. Il participe régulièrement à des réunions avec le groupe *Kultur* de la *Propaganda-Abteilung Frankreich*, le service de la propagande allemande en France. La question des cours de danse est abordée à plusieurs reprises au cours de ces réunions.

Le COES est maintenu dans ses attributions après la Libération, avec de nouveaux dirigeants jusqu'à sa dissolution, le 30 octobre 1946.

Le Groupement Corporatif de la Danse est une association enregistrée à la PP le 29 mars 1943, avec autorisation allemande, par Marcel Venot, son président. Personnage sulfureux, membre du Cercle Européen, soupçonné à la Libération d'avoir été un agent de la Gestapo. Il a ses entrées à la *Propaganda Abteilung*, principalement avec M. Reissl. Le GCD, qui se revendique comme le « groupement officiel unique » des « professeurs de danse, maîtres de ballets et artistes chorégraphes » est leur interlocuteur auprès du COES. Serge Lifar, maître de ballet de l'opéra de Paris, y occupe la fonction de « président-conseiller technique² »

2 . Cf. Mark Franko, « Serge Lifar et la question de la collaboration avec les autorités allemandes sous l'Occupation », *Vingtième siècle*, n° 132, 2016/4, p. 27-41.

Le GCD fonde son action contre les bals déguisés en cours de danse autour deux axes : défense de la réputation des « bons professeurs », et préservation de leurs revenus, les organisateurs de bals clandestins les privant de leur clientèle, et amassant une fortune illicite. Ce combat contribue également à l'ascension personnelle de M. Venot.

II. 2 Réglementation des cours de danse

Conscientes que les cours de danse peuvent devenir des bals clandestins, les autorités éditent une série de textes visant à les encadrer, chaque nouveau texte renforçant le précédent :

- 20 octobre 1941 : circulaire du ministre de l'Intérieur, Pierre Pucheu, qui pose les bases de fonctionnement des cours de danse. Dispositions plus sévères de la PP à Paris : pas d'ouverture de cours nouveaux, et pas de cours le dimanche.

- 10 janvier 1942 : circulaire du secrétaire général de la police subordonnant la poursuite ou l'ouverture d'un cours de danse à une autorisation préfectorale « après enquête » ;

- 28 décembre 1942 : le directeur de la Police Nationale, signe une circulaire (« pour le chef du gouvernement [Laval]) dans lequel il demande aux préfets de solliciter l'avis du COES pour l'attribution de l'autorisation d'ouverture d'un cours de danse. Le COES demande à ses mandataires en province d'enquêter ou délègue ce soin au GCD ;

- 31 janvier 1944 : la PP émet une circulaire qui stipule que le COES a la faculté « concurremment avec les forces de police » d'effectuer un contrôle des cours de danse. Il devient désormais interdit pour une même personne d'exploiter plus d'un cours de danse à Paris.

II. 3 Implication progressive du *Gruppe Kultur*

La situation ne bougeant guère, la presse aux ordres des Allemands dénonce « le marché noir de la danse ». Les cours de danse, même ceux qui sont autorisés, sont l'objet d'attaques physiques très violentes de la part des mouvements de jeunesse des partis collaborationnistes, notamment des francistes de Marcel Bucard.

Ce trouble à l'ordre public déplaît fortement au *Gruppe Kultur* qui demande au COES, en juillet 1943, de « mettre fin au scandale des bals clandestins » et impose différentes mesures, notamment celle d'un examen professionnel destiné à valider les compétences des professeurs de danse et l'interdiction de l'enseignement du swing. C'est une exigence allemande, que le COES et le GCD vont se charger de mettre en œuvre. Ces mesures sont censées entrer en vigueur à partir du 1^{er} octobre 1943.

À ce moment-là la PP a perdu la main sur ce dossier, même si c'est elle qui prononce la fermeture des cours de danse. Mais ce sont les Allemands qui tranchent en dernier ressort.

Dans un premier temps cet examen est réservé aux professeurs de Paris et de la Seine, mais il est envisagé de l'étendre aux départements de province Il ne semble pas que cette mesure soit entrée en vigueur (à vérifier dans les différentes AD). En revanche elle est étendue au départements limitrophes de la Seine.

Cet examen n'est pas aussi facile que ses concepteurs le prétendent. On notera que le swing, bien qu'interdit d'enseignement, figure au programme. Ses résultats suscitent beaucoup de réactions, de pleurs et de grincements de dents : les échecs sont nombreux, les comptes rendus peu amènes. Plus d'un professeur sur deux échoue : 35 reçus, 43 rejetés. Suite à quelques aménagements, le nombre de reçus se stabilise à une cinquantaine en 1944.

Dernière mesure concernant les cours de danse pendant l'Occupation : fermeture à partir du 15 juillet 1944.

À la Libération, les hommes ou les structures changent (ainsi le GCD est-il remplacé par l'Union Syndicale Nationale des Professeurs de Danse), mais l'essentiel des dispositions réglementant les cours de danse reste en place, au moins jusqu'à la dissolution du COES. C'est le cas, notamment de l'autorisation préfectorale préalable. Au début de 1946, le ministère de l'Intérieur est prêt à y renoncer. Ce sont le COES et l'Union Syndicale Nationale des Professeurs de Danse qui demandent son maintien, au nom de la qualification technique et morale de la profession.

II. 4 discussion

Bernard et François font remarquer que ce dispositif des professions réglementées agréées par la préfecture existe toujours, et que l'on peut en trouver trace aux archives. L'ouverture d'un cours de danse, notamment, requiert toujours le dépôt en préfecture d'une déclaration. Dans ce domaine comme dans bien d'autres, la législation mise en place par le gouvernement de Vichy a survécu à la disparition de l'État français.

Sophie et Marie abondent dans ce sens, mais précisent que si les bases d'une réglementation du métier de professeur de danse ont été posées à cette période, elle a considérablement évolué depuis. On est passé d'une reconnaissance par différents organismes ou associations professionnelles avant-guerre à un diplôme d'état.

[...]

SÉANCE DE L'APRÈS-MIDI

Elle a été pour l'essentiel consacrée à notre future exposition, qui a suscité un débat nourri auquel Sophie et Magali, retenues par leurs obligations respectives, n'ont pu participer.

IV. Quelques éléments de muséographie (communication de Jean-Paul)

La conception d'une exposition repose sur trois volets : scientifique, muséographique et financier.

- la dimension scientifique : conception du plan théorique – bornes temporelles et géographiques, sources, etc. Ceci ne se peut faire qu'en liaison étroite avec les structures d'accueil : il s'agit d'une co-conception, co-production. Ceci est d'autant plus vrai si, comme nous l'imaginons, cette manifestation s'appuie sur deux ou trois structures, avec une itinérance de l'une à l'autre. Chacune d'entre elle sera forcément associée à la construction du projet.

Cette exposition doit donner lieu à la publication d'un catalogue.

- la dimension muséographique : elle vise à mettre en œuvre dans l'espace du musée le plan théorique. Elle requiert les compétences de professionnels, qui doivent être associés à la réflexion dès la première phase. L'itinérance autour de deux ou trois pôles est une contrainte supplémentaire, notamment en termes de coût. Le format d'une exposition de ce type tourne en général autour des 200 m² et permet la présentation de deux-cents objets, « objet » étant ici pris dans un sens extrêmement large. Il est à noter que tout ce qui touche à l'audiovisuel – c'est une dimension incontournable de notre projet – nécessite des aménagements particuliers et prend de la place.

- le volet financier : notre groupe en tant que tel n'a évidemment aucune possibilité de financer directement une telle opération. Ce financement repose sur les structures accueillantes, ce qui justifie, entre autres, la co-construction du projet, notre groupe jouant le rôle de « conseiller scientifique ».

Il doit inclure le suivi technique et muséographique auquel un ou une membre de notre groupe doit être associé.

Il convient de prendre contact avec le Service des Musées de France, susceptible de mettre ses compétences à notre service, et pourquoi pas de nous attribuer le label « exposition d'intérêt national ».

François pense que ce serait prématuré au stade où nous en sommes aujourd'hui, celui de l'amorce d'un projet, avec un ou plusieurs partenaires muséaux qui restent encore à identifier. Même réserve quant à ce label, attribué à des manifestations remarquables par leur envergure et/ou leur originalité et portées par des musées territoriaux qui en sont les concepteurs exclusifs. Ordinairement, l'orientation esthétique de ces expositions reste très « beaux-arts ».

[sur le site de la DRAC Grand-Est, une présentation de ce label :

<http://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Grand-Est/Aides-et-demarches/Labels-et-appellations/Label-Exposition-d-interet-national>]

Cette exposition doit aussi être accompagnée d'une programmation culturelle qui reste à définir, mais peut prendre la forme d'ateliers de danse, de bals, de séances de projection de films consacrés à ce

thème. [Pour celles et ceux d'entre vous qui n'auraient pas encore vu *Le Grand bal* de Laetitia Carton, précipitez-vous]

Enfin, Jean-Paul pense que la meilleure fenêtre de tir, compte tenu notamment du calendrier électoral, se situe en 2021. Il a rédigé avec Alain une lettre d'intention à envoyer aux différents lieux susceptibles de nous accueillir, pour sonder leurs intentions. Tout le monde en a reçu un exemplaire, afin de débattre aujourd'hui de son opportunité, et des modifications qu'il convient de lui apporter.

Discussion

François pense qu'effectivement l'idéal est que deux ou trois musées s'emparent du projet et contribuent – à proportions égales ou pas, l'un pouvant avoir un rôle plus important – au financement. En revanche, il lui semble que 2021 est trop proche et que 2022 serait plus raisonnable. Pour les lieux d'accueil, si tout le monde garde à l'esprit le MuPop de Montluçon [<http://www.mupop.fr/index.php>], il suggère de ne pas omettre Grenoble (musée dauphinois, musée de la Résistance et de la déportation), Lyon (musées Gadagne, centre d'histoire de la résistance et de la déportation), et pour la région parisienne La Seine musicale, à Boulogne-Billancourt.

Il est également proposé, et cette idée emporte l'adhésion de toutes et tous, que cette exposition se puisse décliner en un ensemble de panneaux transportables (le système, sous la forme de sorte de valises déployables, est tout à fait au point maintenant) qui pourraient être installés dans des salles de taille plus modestes : archives départementales, musées locaux, halls de bâtiments publics, salles d'exposition, etc.

En ce qui concerne le courrier, François pense qu'il est prématuré de l'envoyer maintenant, et qu'en l'état il n'est pas suffisamment étoffé. Pascale abonde en ce sens et estime que l'action du groupe de recherche doit y être mieux explicitée.

Il est donc décidé que Jean-Paul et François, qui ont des contacts dans le milieu des conservatrices et conservateurs, sonderont d'abord les dites personnes ; à la suite de cette première phase, et en fonction des réponses obtenues, il sera envoyé une nouvelle mouture de la lettre d'intention, plus développée, aux structures réellement intéressées par notre projet.

Anne fait remarquer que notre groupe est loin de couvrir l'ensemble des régions françaises concernées par le phénomène des bals clandestins, et souhaite un élargissement sans lequel nous ne pouvons prétendre à une vraie représentativité. Pascale acquiesce, et propose qu'à notre prochaine rencontre nous rédigeons un appel à contribution pour la séance suivante, dans un an donc.

Cette prochaine rencontre se tiendra dans le courant de mars 2019. Alain enverra à tout le monde un *Doodle* puisqu'il s'avère que cette solution est la plus pratique.