



HAL
open science

L'espace de relation dans le tango: modernité ou folklore ?

Christophe Apprill

► **To cite this version:**

Christophe Apprill. L'espace de relation dans le tango: modernité ou folklore?. TangoMedia, Rombach Wissenschaft, pp.79-94, 2020, 10.5771/9783968216478-79 . hal-03092464

HAL Id: hal-03092464

<https://hal.science/hal-03092464>

Submitted on 2 Jan 2021

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.

Christophe Apprill, 2020, "L'espace de relation dans le tango : modernité ou folklore?", in Kailuweit Rolf, Tölke Vanessa (ed.): *TangoMedia. Multimodality Matters*, Freiburg, [Rombach Wissenschaft](#), pp. 79-93.

L'espace de relation dans le tango : modernité ou folklore ?

Une profusion d'images de couples dansants est publiée sur les réseaux sociaux, les *blogs* et les sites d'amateurs. Des concours de photos sont organisés ainsi que des expositions. Et lorsqu'il s'agit d'évoquer le genre tango, le recours à la photo de danse demeure le moyen le plus communément utilisé. Que nous raconte cette iconographie sur l'espace de relation entre les partenaires ? Ces images montrent-elles des postures composées seulement pour des besoins de communication ou de représentation ? Y est-il question de relation paritaire entre l'homme et la femme, où chacun pourrait faire valoir ses prérogatives selon un mode égalitaire ? Lors de la résurgence du tango « argentin » en Europe, la constitution des premiers bals et la structuration de l'enseignement a subi l'influence prégnante des codes et des manières issus des milieux de danses sociales d'Europe. Ainsi s'est-il imposé comme une évidence que les hommes devaient s'efforcer de « guider » et que les femmes devaient « suivre » ce guidage. Dans le même esprit, les codes patriarcaux du bal, comme ceux qui régissent les modalités d'invitation, ont été maintenus dans les bals tango. Cependant, les va et vient entre le foyer *rioplatense* et les communautés de pratiquants européens ont eu une série d'incidences de part et d'autres : parce qu'elle est soumise à la variabilité des rapports au corps, à la morale, aux fonctions et aux statuts de la danse, la pratique (postures, pas, relations) change de sens selon le contexte. Enseigner formellement une pratique qui relevait d'une transmission informelle a nécessité un processus de codification qui s'est d'abord traduit par l'élaboration d'un pas de base ; et plus largement par la construction d'un discours permettant de qualifier la danse et de la distinguer d'autres pratiques proches. Assez vite, dans le courant des années 1990, le tango « argentin » a été envisagé comme une version jeune, renouvelée et donc moderne d'une danse qui était connue et pratiquée en Europe depuis un siècle. Le nouveau public de pratiquants mettait alors un point d'honneur à expliciter les différences entre leur tango et celui des dancings et des thés dansants, surtout fréquentés par des seniors, et considérés comme complètement démodés. Ce public était notamment composé d'une part non négligeable de femmes en apparence « libérées », insérées professionnellement, dotées de ressources financières propres et d'un logement. Ces jeunes femmes - dont certaines à Paris par exemple étaient issues du milieu de la danse contemporaine - allaient-elles sans broncher se soumettre à la loi machiste du bal ? Tout

pouvait laisser présager d'une recomposition des codes sociaux en vigueur dans les territoires de ces nouveaux bals tango. Mais progressivement, à la faveur d'un mouvement de professionnalisation inédit dans ce milieu de danse, sont apparues des rivalités entre les tenants de la nouvelle garde et les vieux *milongueros*. On ne peut donc pas s'étonner que l'observation des formes de pratique en bal¹ atteste de tensions entre modernité et folklore qui traversent et structurent les images, la pensée et la pratique de la danse tango contemporaine. Sous une apparence de prise de liberté et d'attitudes transgressives avec la morale, l'espace de relation du tango n'est-il pas au contraire ressaisi par un conformisme où les hommes dominent les femmes à travers des modalités de relation qui touchent aux postures, aux rôles impartis, aux critères générationnels, aux possibilités techniques et corporelles ? Comment ces tensions sont-elles vécues et interprétées ? Pour aborder ces questions, partons de la qualité de l'espace de relation qui n'est pas étrangère aux injonctions accompagnant chacune des deux principales divisions stylistiques, d'un côté le style « *nuevo* », de l'autre le style « *milonguero* »².

Lors de son transfert en Europe dans les années 1990, la danse tango se développe dans deux directions divergentes en s'adossant sur l'héritage légué par les « vieux *milongueros* ». Quel que soit le style, notons que l'historiographie commune de cette pratique élude le plus souvent le rôle des femmes alors qu'elles y ont tenue une place majeure. De ce point de vue, le processus de transmission et de réinterprétation d'une nouvelle génération de danseurs s'inscrit pleinement dans la tradition des aînés : indispensable à la danse, la femme demeure dans l'ombre. Cependant, d'un style à l'autre, les rôles qui lui sont assignés ne sont pas identiques.

En quoi consiste la nouveauté du tango dit « *nuevo* » ? Ces promoteurs se sont d'abord attachés à décortiquer la structure du tango. Celle-ci est organisée autour d'un ensemble de pas composant des figures que les danseurs ajustent et font se succéder dans l'improvisation. En procédant à une analyse systématique de la structure, les rénovateurs des années 1990 ont

¹ Les matériaux proviennent d'observation et d'entretiens réalisés en Europe et à Buenos Aires entre 1996 et aujourd'hui, à travers différentes postures : apprenant, transmetteur, danseur de bal, danseur interprète, chercheur.

² Pour certains danseurs, cette catégorisation binaire est problématique en ce qu'elle ne suffit pas à exprimer les porosités, les emprunts et les circulations entre les deux styles. En revanche, cette catégorisation s'est avérée opérationnelle pour départager l'offre commerciale des professeurs et pour permettre aux pratiquants de cristalliser leur passion.

observé que certaines options étaient peu ou pas du tout exploitées, et que certaines prérogatives étaient distribuées selon les rôles. Leur exploration des possibilités en termes de direction (gauche/droite ; avant/arrière) a conduit alors assez logiquement à éprouver une réversibilité des rôles : dans cette perspective, les saccadas³ ne sont plus l'apanage de l'homme, mais peuvent être également pratiquées par les femmes. Comme le faisaient les générations précédentes, les danseurs se réunissent entre eux pour échanger des expérimentations, trouver de nouvelles combinaisons et se mettre au défi d'y arriver. Cette forme de laboratoire masculin est mis en scène par la cinéaste Sally Potter dans *La leçon de tango* (1996) qui, dans un récit autobiographique, narre les recherches des principaux danseurs de cette époque : Pablo Verón et Gustavo Naveira notamment, mais également Fabien Salas et Chicho Frumboli. Cette génération ne se contente pas seulement de se nourrir auprès des « vieux milongeros ». Elle s'inspire également d'autres danses (claquettes, danse, contemporaine, hip hop, jive, salsa) et d'autres champs disciplinaires : économie (Gustavo Naveira), théâtre et musique (Chicho Frumboli), Sciences des activités physiques et sportives (Federico Rodriguez Moreno). Enfin, pour réaliser ses recherches et ses expérimentations, elle s'est éloignée de la matrice rioplatense. Que ce soit à travers la tournée de spectacles (Verón) ou de stages (Naveira), ou encore à travers une installation en Europe (Verón et Chicho), ces danseurs ont pris de la distance avec l'Argentine, déterritorialisant d'une certaine façon leurs pratiques. Comme le note Chicho, c'est aussi cet éloignement et un contexte plus favorable qui ont rendu possible sa réinvention du tango :

Quand je suis arrivé à Paris, c'était pour moi un autre changement très important. Avec toute cette formation, ces éléments matériels que Gustavo Naveira m'a transmis, m'a donné, ce cadeau qu'il m'a fait, mon tango a changé beaucoup, de telle manière que j'ai commencé à découvrir moi-même la liberté dans le tango, la liberté dans le mouvement, la liberté pour ma partenaire. Alors, mon tango a commencé à se modifier un peu. À changer de manière un peu non traditionnelle. Alors les gens qui dansaient le tango traditionnel à Buenos Aires ont commencé à ne pas beaucoup m'aimer pour le tango que je dansais. Alors, j'étais un peu rejeté par les gens qui dansaient le tango en Argentine, et je partais un peu avec les boules parce que je ne me sentais pas bien ici. Mais à Paris, par contre, il m'ont reçu, ils m'ont ouvert les bras, dans tous les sens : dans les milongas, dans les cours, les gens... Je ne sais pas. Je me souviens de ça, que c'était un moment où les gens étaient très ouverts. Ils m'ont donné un espace qu'en Argentine, je ne trouvais pas. Alors je me suis senti bien, je suis resté⁴.

³ Pas qui consiste à entrer dans ceux du partenaire.

⁴ Entretien, Buenos Aires, 2012.

Si le film de Potter constitue un document historique précieux sur l'ambiance de recherche et d'expérimentation de cette époque, il minore en revanche la place des femmes dans ce processus créatif. Pourtant, elles y jouent un rôle central. D'une part, cette rénovation n'a pu se déployer qu'en prenant appui sur le haut degré technique des danseuses, bien souvent supérieur à celui de leurs partenaires masculins. Bénéficiant des effets d'une socialisation primaire qui accorde culturellement une place prédominante à la danse chez les jeunes filles, la nouvelle génération de danseuse a rompu avec la passivité des *milongueras*. Non seulement elles ont accompagné et rendu possible les expérimentations des danseurs, mais elles ont infléchi en profondeur certaines recompositions. En abandonnant leur rôle de suiveuse, elles ont investi la relation dans le registre de la proposition en termes de pas, d'amplitude, d'énergie, de vitesse et de posture... D'Eugenia Parilla à Cecilia Garcia, ces danseuses ont renégocié le rôle de la femme et elles ont ainsi obtenu un autre statut dans l'espace de relation. Ce n'est cependant pas en fonction de ces critères que les pratiquants définissent le style « *nuevo* ». Ils préfèrent mentionner la qualité de l'enlacement et la nature de la programmation musicale. Une des particularités de ce style est en effet d'avoir promu un enlacement à profil variable où les bustes ne sont pas en contact de manière permanente. Qu'il s'agisse du bal ou de la démonstration, le répertoire musical ne se cantonne pas à la *Tipica*. Le développement de l'electrotango a élargi le spectre, favorisant des incursions vers des compositeurs et des chanteurs traditionnellement tenus à l'écart (Piazzolla, Gardel) et vers d'autres genres musicaux que le tango.

Ces manières de danser créent des ambiances et des tonalités qui procèdent au moins de quatre caractéristiques. D'abord, une interprétation dynamique de la notion d'axe qui autorise une exploration interactive des possibilités du mouvement : donner le poids et le recevoir est ainsi à la source des *volcadas* et des *colgadas*. Puisque les rapports sont fondés sur l'échange d'énergie et le lâcher prise, la notion de leadership se trouve de fait nuancée. Le rôle spécifique des danseuses se traduit par une exaltation de leur capacités : souplesse, et plus largement, mobilisation de savoir faire issus d'autres danses (relâchement musculaire). Enfin, il ressort de ces combinaisons l'émergence de liens forts entre cette puissance technique et l'érotisation de la danseuse, où le danseur qui l'accompagne se trouve valorisé. Ce style, dont certaines figures ne sont pas sans évoquer des postures du kama sutra (photo 1 et 2), convient à des corps jeunes, exaltés par leur mise en relation et sa mise en scène dans l'espace du bal. À la fin des années 90, il s'est présenté comme un symbole de la jeunesse conquérante qui revendiquait la rénovation du tango en rupture avec des formes « traditionnelles » considérées comme passéistes.

Dans ce courant stylistique, les difficultés se trouvent renforcées pour les deux partenaires. Bien que leur bagage en danse leur procure un atout en termes de connaissance et de travail du corps, les femmes doivent désapprendre leurs techniques pour s'approprier celle du tango. Pour les hommes, le problème se pose autrement. Ils doivent d'une part se familiariser avec le travail du danseur qui diffère des qualités requises pour les sports collectifs ou individuels ; d'autre part, ils doivent se placer à l'écoute de leur partenaire, soit interpréter autrement la relation de subordination implicitement comprise dans l'espace de relation des danses de couple.

**Illustration 1- Démonstration Sylvie et Nacer, La Rue du tango, Marseille, 2013.
Photo Serge Guidi.**



**Illustration 2- « Le cavalier à la barre »
(posture du Kamasutra)**



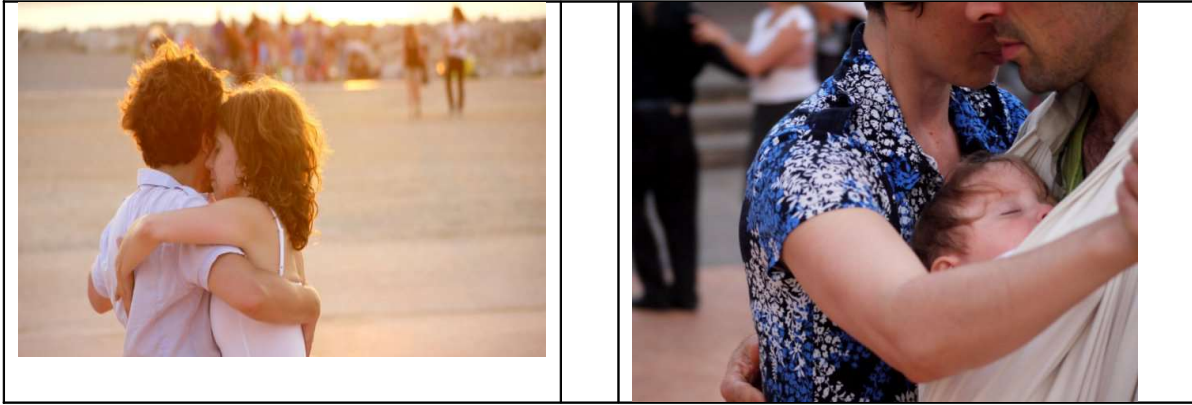
Peu après le style « *nuevo* », un autre style dit « *milonguero* » s'est progressivement développé. Ce terme fait directement référence aux pas et à la codification de la relation homme/femme des danseurs de la *milonga* (le bal à Buenos Aires) fréquenté par les *milongueros*. Les tenants de ce style valorisent l'époque des années 40, considérée comme la référence suprême en matière d'élégance et de sociabilités. Ils s'inspirent de la figure des vieux danseurs, détenteurs d'une présumée vérité et authenticité dans leur manière de vivre la danse. Le lien entre ces façons empiriques de danser et la formalisation d'un style a été réalisé par Suzanna Miller qui propose le premier stage de tango « *Milonguero* » à Paris en 1994. Après avoir collecté des matériaux auprès de vieux danseurs, elle systématise une méthode d'enseignement fondée sur une posture fermée, où les bustes sont en contact. Comparativement au style « *nuevo* », le répertoire des pas est considérablement limité, de même que l'amplitude des déplacements. Sont en revanche privilégiés la recherche de jeux

rythmiques et la valorisation de la sensualité. Cette forme détient plusieurs avantages pédagogiques. Tout en procurant des bénéfices immédiats, elle est riche en promesse de sensualité. Et elle véhicule l'image d'une relation de couple fusionnelle : harmonie, justesse, équilibre et plaisir semblent caractériser cette manière de danser (photos 3). Elle ne remet pas en cause les stéréotypes, notamment en termes de rôles sexués (« *l'homme guide et la femme suit* »), ni les codes patriarcaux du bal. Ainsi, le leadership incontesté du danseur s'accompagne d'une sur codification de tous les instants. Le rituel de l'invitation (*mirada, cabeceo*) donne aux danseuses l'impression d'une parité, mais celle-ci reste illusoire dans la mesure où l'invitation d'une femme est toujours mal considérée par une majorité de danseurs. Enfin, là où les danseurs « *nuevos* » avaient transgressé les codes de l'habillement (pantalons baggy, baskets et chemises fleuries), les danseurs « *milongeros* » attachent un soin particulier à leur apparence vestimentaire (costumes, escarpins et jupes fendues). Parce qu'elle accorde une haute importance à « la tradition » et à « l'authentique tango de Buenos Aires », la communauté de danseurs européens valorise le pèlerinage à la Mecque du tango. Elle rêve à l'ambiance des années 40 lorsque les nuits de la capitale argentine vibraient au rythme des *milongas*. Les sociabilités des *milongeros*⁵ disparus sont exaltées : la beauté du mort (De Certeau, 1974) sert de légitimation aux recompositions des pratiques contemporaines.

Illustrations 3 : l'enlacement « *milongero* ».
Photos Estelle Doehr.



⁵ J'entends par sociabilité ce qui relève d'une culture de la danse, composée de savoir faire techniques et de codes relationnels.



Ces codes demeurent appréciés par de nombreux danseurs car ils permettent d'identifier des caractères identitaires du tango « argentin », en opposition aux codes du dancing ou du bal musette des guinguettes. Quels que soient les conflits de style, le plus grand nombre s'accorde sur un encodage minimal qui assure à l'évolution des couples dans le bal un cadre où l'emporte « *le respect* ». Certains pans du bal qui étaient peu réglementés le sont devenus. La programmation musicale par exemple s'est considérablement encodée durant les deux dernières décennies. Hier, les séries de tango, valse et milongas (*tandas*) étaient ponctuées de musique « tropicale », ou de rock. De nos jours, le bal tango s'érige en microcosme monomane, où des platinistes patentés programment de la musique appartenant exclusivement au genre tango.

Chacune de ces communautés stylistiques a développé ses propres formes de rencontre, distinctes du bal tango ordinaire qui était apparu en Europe à la fin des années 1980. Les *Encuentros milongueros* consistent en une application très stricte des codes évoqués plus haut, auquel s'ajoute un placement des danseurs et des danseuses en fonction de leurs renommées, ce qui engendre parfois quelques frustrations :

Nous avons été avec Laurence à l'Encuentro de Barcelone. Tout le monde était super sapé, en costume... On nous a placé derrière un pilier, près de la porte des toilettes. Voyant qu'il y avait des places inoccupées plus proches de la piste, je me suis déplacé. Mais l'un des organisateurs est venue m'intimer l'ordre de rejoindre ma place. Je ne voyais pas la piste, et c'était difficile d'inviter. Ça m'a gonflé. C'est la dernière fois que je mets les pieds dans ce festival⁶.

Cependant, plus que subis, ces codes sont revendiqués par la communauté qui défend ce style car ils sont interprétés comme les garants d'une authenticité, d'un maintien et d'une élégance.

⁶ Entretien Bernard, 35 ans, Marseille, 2013.

De leur côté, les tenants du style « *nuevo* » ont initié les marathons dont les bals s'étendent sur deux à trois jours, quasiment sans interruption, dans des conditions relativement décontractées. Mais au fur et à mesure de leur développement et de leur succès, les conditions d'inscription se sont durcies. Les organisateurs ont établi des listes de danseurs à prévenir prioritairement. Au coup de fil ou au mail relativement informel des premiers temps ont succédé les portails numériques pour s'inscrire et payer en ligne. Quant aux sociabilités qui en résultent, les participants les vivent en général selon un mode exalté, car il est gratifiant d'être reconnu pour ses qualités de danseur par d'autres « bons danseurs ». Avis que ne partage pas Chicho :

Par exemple pour moi, les marathons, c'est complètement informel, tu peux trouver un couple qui danse pendant quatre heures, le même couple. Pour moi, ça, ce n'est pas le tango. Le tango c'est social. Tu devrais danser avec tout le monde et pas avec une seule femme toute la nuit. Aussi, je n'aime pas le concept de marathon. Il y a aussi des marathons dont l'accès est limité, un peu comme des sectes. Les gens s'appellent, s'envoient des mails pour sélectionner les gens ; si tu n'as pas le niveau, tu ne peux pas t'inscrire au marathon. C'est stupide, c'est anti tango⁷.

Finalement, on retrouve dans les *encuentros milongueros* et dans les marathons une sélection des inscriptions qui portent autant sur la quantité et la parité que sur le niveau de danse. Il en résulte la constitution d'un entre soi où, même dans leurs formes les plus simples, les bals tango prennent l'allure de soirée entre amis où tout le monde se connaît et se ressemble.

Chronologiquement, après avoir dominé la scène au début des années 2000, le tango « *nuevo* » a progressivement cédé la place au tango « *milonguero* ». Parmi ces deux tendances stylistiques, l'une est-elle plus moderne que l'autre ? Les enjeux de l'espace de relation y sont-ils interprétés différemment ? Prenons quelques critères qui, parce qu'ils accompagnent les pratiques ordinaires, permettent de qualifier l'espace de relation entre les partenaires : l'âge, la notion d'axe, les chaussures, la corpulence, l'érotisme, la citation des partenaire, les portés, les postures, le vocabulaire utilisé et enfin les zones érogènes (cf. tableau 1). Selon le sexe, ces critères sont parfois déclinés différemment.

Tableau 1 - Des relations dissymétriques

	Homme/Femme	Tango « <i>nuevo</i> »	Tango « <i>milonguero</i> »
Age	Hommes plus âgés que les femmes	Idem	Idem
Axe		Relation dynamique	Femme désaxée

⁷ Entretien, Buenos Aires, 2012.

Chaussures	Escarpins pour les femmes	Idem ; diffusion des baskets	Idem
Corpulence	Tolérée pour les hommes ; Mais non pour les femmes	Idem	Idem
Erotisme	Femmes = sous vêtements exhibés	Idem	Idem
Nominalisme	Hommes surtout	Idem	Idem
Portés	Femmes	Idem	Idem
Postures	Hommes et femmes	Relation dynamique Soltada ; Kamasutra	« Tenue » et retenue
Vocabulaire	Leadership Homme	Réinterprétation	oui
Zones érogènes	Poitrines des hommes Seins des femmes	Enlacement variable	Enlacement fermé = Seins/poitrines

Contrairement à d'autres danses, la pratique du tango n'est pas frappée par une limite d'âge. Les hommes peuvent se permettre de vieillir et de rester une référence dans les milieux de style « *milonguero* ». Précisons que la référence aux vieux *milongueros* n'a pas inclus les *milongueras*. Quel que soit le style, le vieillissement des hommes est mieux accepté que celui des femmes. Et chez les professionnels, ce différentiel d'âge est notoire : les danseuses se doivent d'être plus jeunes que les danseurs.

La notion d'axe est interprétée différemment selon le style. L'une des particularités du « *nuevo* » est d'investir des figures dans un rapport de jeu avec l'axe. Donner son poids et recevoir celui de l'autre fait partie intégrante d'une circulation d'énergie qui concerne chacun des partenaires et que chacun met en œuvre. Au contraire, en privilégiant un enlacement où les poitrines sont en contact, le style « *milonguero* » tend à systématiser la perte d'axe de la danseuse. Placée en avant sur la pointe des pieds, elle ne doit son équilibre qu'au maintien du danseur.

Après quelques mois de pratique, hommes et femmes se procurent des chaussures de tango, mais celles-ci les placent dans un rapport inégalitaire au sol. Celles des hommes ressemblent fortement à des chaussures de ville. Celles des femmes appartiennent à la catégorie des escarpins : la taille du talon varie entre 6 et 11 centimètres. Les hommes conservent un rapport au sol confortable, réparti sur les orteils, la plante des pieds et le talon. Les escarpins placent mécaniquement l'essentiel du poids du corps sur la partie avant du pied. Si le galbe de la cheville et du bas de jambe s'en trouve magnifié, la prise au sol est réduite et les mouvements se réalisent dans des conditions beaucoup plus instables qu'avec des chaussures sans talon. Au début des années 2000, par provocation esthétique mais aussi pour chercher un

autre confort, certaines danseuses se sont rendues au bal en baskets. Depuis, en situation de transmission concentrée sur un week-end, un grand nombre d'entre elles délaissent les talons.

Une dissymétrie analogue s'observe pour la corpulence. Elle est admise chez certains danseurs professionnels, mais elle semble prohibée chez les danseuses. La relative liberté gagnée par la communauté des praticiens de danse contemporaine n'est pas d'actualité en tango. Les femmes y sont soumises aux canons stéréotypés de la danseuse.

L'érotisation des corps est inégale selon le sexe. Contrairement à certaines avancées observées dans le champ chorégraphique de la danse contemporaine, les hommes ne montrent pas leur sous vêtements, ni leurs jambes, ni leur dos, encore moins leur ventre... Mais l'exhibition de tout cela semble bien « naturel » chez les femmes en tango.

Il en va de même pour les portés : l'homme porte et la femme est portée. Nous observons peu de rupture avec cette règle qui exprime un rapport univoque entre les partenaires.

Lorsqu'il s'agit de faire « l'histoire du tango », les vieux réflexes machistes l'emportent : le nom des danseuses est rarement cité, comme si elles ne faisaient que suivre au sens propre et au sens figuré. Comme si l'histoire de cette danse se faisait sans elle, ou avec elle, mais en tant que spectatrice.

Les postures diffèrent selon les styles. En « *nuevo* », la réversibilité des rôles confère à chaque partenaire une place décisive dans la mise en mouvement. La circulation de l'énergie exige un rapport paritaire : la danseuse propose autant que le danseur, et ce dernier est à l'écoute de ces propositions. Alors, les propositions et l'écoute sont partagées. En « *milonguero* », les principes qui président à la posture placent d'emblée l'homme en situation de domination. L'organisation des mouvements accordent beaucoup moins de place à la femme : celle-ci se retrouve – surtout dans les pratiques amateurs - en situation de suivre.

On trouve dans cette configuration l'influence des manières d'exprimer la relation : la formule traditionnelle du système des danses de couple (« *l'homme guide et la femme suit* ») demeure encore extrêmement vivace malgré son étrangeté. Quel contraste avec les luttes aussi bien militantes qu'esthétiques pour le droit des femmes (photo 4) ! Dans ce contexte comme dans d'autres, il ne faut pas sous estimer la propension des hommes à se réassurer en éludant ce qui peut menacer leurs positions hégémoniques et leurs certitudes.



Illustration 4 - Aus der mappe der hundigkeit, action/performance en collaboration avec Peter Weibel. Valie Export, 1968.

Enfin, le face à face caractéristique de la posture de cette danse place en contact des parties du corps semblables chez l'un et l'autre sexe, mais distinctes pour ce qui concerne leur charge érotique. L'homme offre sa poitrine, région du corps qu'il dénude en toute simplicité, tandis que la femme lui offre une poitrine qu'elle évite par ailleurs de mettre en contact avec le premier venu. Naturalisée dans l'espace de relation du tango, cette dissymétrie n'en demeure pas moins opérante : comme dans d'autres contextes⁸, la femme s'expose plus que l'homme et différemment. Mais cette dissymétrie se trouve particulièrement surlignée dans le style « *milonguero* » où le contact des poitrines est érigé en dogme. Au moment de commencer une danse, certaines femmes n'hésitent pas à dire à leur partenaire : « *colle moi contre toi* » ; parfois, elles le signifient directement avec leur corps, et le danseur se retrouve avec les seins d'une femme collés contre sa poitrine. La variabilité de l'enlacement du style « *nuevo* » n'accorde pas du tout la même importance à ce contact.

La description de ces critères doit cependant être maniée avec précaution. Chaque relation demeure singulière, vivante et vouée à être traversée par des recompositions, de retournements et des évolutions. Les signes de la modernité ou de la tradition sont trompeurs et varient avec le temps. Tel danseur, en apparence souple et en rythme, peut apparaître effroyablement contracté, raide et « *à côté de la musique* » à une danseuse. Néanmoins, il est possible d'envisager les complémentarités ou les contradictions entre ce qui relève de

⁸ Je pense notamment aux territoires où la dénudation des corps est tolérée. Cf. Jean-Claude Kaufmann, *Corps de femmes, regards d'homme. Sociologie des seins nus*, Paris, Editions Nathan, 1998.

l'expérience de la pratique et ce qui ressort des discours. Ainsi est-il possible, sans généraliser, de tendre vers l'élaboration de l'idéal type⁹ de l'espace de relation des couples dansants. De prime abord, cet idéal type contredit la représentation esthétisée d'une relation fusionnelle, harmonieuse et érotisée.

D'une part, en étant d'abord placée sous le signe de la rencontre, avec ce qu'elle comporte d'imprévu, de malentendus et d'incomplétude, la pratique ordinaire est fondée sur un ensemble de discordance et sur une recherche permanente d'accordage. Lorsque les danseurs racontent leurs expériences, il est parfois question de moments lumineux, une sorte de transe de basse intensité¹⁰, qui constitue l'une des motivations pour aller danser et l'une des sources d'addiction en tango. Mais ces moments restent rares. Cette expérience sensible génère plus couramment des émotions dialectiques, traversées par des conflits. Face à face, les partenaires doivent s'accommoder aux tensions provenant des différentiels en termes de tonicité, de posture, d'enlacement et de rivalité entre style. Plus qu'un moment de fusion, il leur faut négocier, s'ajuster, compenser... Cette dialectique émotionnelle est l'endroit où les danseurs se retrouvent, bien loin des représentations lisses et harmonieuses des photos qui circulent abondamment sur les réseaux sociaux¹¹. Elles semblent même en refouler l'hétérogénéité, les discordances, l'impureté et la complexité des rapports de pouvoir au sein du couple dansant. Pour le dire autrement, l'inadéquation entre les affects et les représentations s'impose dès lors que l'on prend du recul avec la passion des praticiens. En éludant la complexité de l'espace de relation, les photos de danseurs de tango ne présentent qu'une image idéalisée.

D'autre part, et bien que cela heurte bon nombre de pratiquants, la domination des hommes sur les femmes caractérise ces moments. Les rapports entre les danseurs et les danseuses se caractérisent par de fortes dissymétries. Qu'il s'agisse des rôles, des postures, de la corporéité, de la préparation vestimentaire ou des mots utilisés en situation de transmission, les danseurs détiennent encore le plus souvent le beau rôle, et cela semble encore plus accentué dans le style « *milonguero* ». Du côté des hommes, l'attachement à des codes qui préservent leur hégémonie semble aller de soi. Ce qui ne les empêche pas de jouer le jeu de la renégociation,

⁹ « L'idéal-type n'est pas une moyenne. Il s'obtient en sélectionnant certains aspects de la réalité, en insistant sur leur cohérence systémique et en les épurant des éléments hétérogènes, afin de bâtir une catégorie qui s'oppose (ou se combine) à d'autres. Pour construire un idéal-type, il est possible de partir des discours des acteurs (l'esprit du capitalisme est ainsi reconstruit à partir des écrits de Benjamin Franklin, et l'éthique protestante à partir des discours calvinistes), mais aussi de façon plus abstraite, en raisonnant à partir de catégories sociologiques qui ne prennent pas appui sur celles des acteurs (les trois modes de la domination légitime). Yves Sintomer, in Max Weber, *La domination*, Paris, Editions La Découverte, 2013, p. 38.

¹⁰ Cet état peut être qualifié de *flow*. A ce sujet, cf. Mihalyi Csikszentmihalyi, *Flow : the psychology of optimal experience*. Harper & Row, New York, 1990.

¹¹ A propos de la dialectique de émotions, cf. Georges Didi Huberman, « Rendre sensible » in *Qu'est-ce qu'un peuple ?* Paris, La Fabrique Editions, 2013, p. 83.

mais en demeurant dans un paysage où ils demeurent dominants. Paradoxalement, un grand nombre de femmes acceptent cette loi insidieuse des hommes, soit par un processus d'intériorisation inconscient, soit par pragmatisme¹².

Parmi les trois types de domination que Max Weber identifie, deux qualifient les espaces de relation du bal tango¹³. D'une part, les danseurs s'appuient sur « la tradition » pour maintenir leur domination : leur légitimité est basée sur le fait qu'ils respectent les usages et les coutumes de l'histoire patriarcale du bal. D'autre part, ils exercent bien une domination charismatique, fondée sur leur image, - notamment celle qui dans l'histoire du tango leur accorde la première place (qu'il s'agisse de la référence aux vieux *milongueros* où de la rénovation « *nuevo* » des jeunes danseurs) - et sur une hexis corporelle, ratifiée par l'iconographie. En effet, même si la formule traditionnelle désignant les rôles (« *guider* » et « *suivre* ») tend à s'atténuer, ils se doivent d'assurer, de tenir leur rang, dans une proximité avec les femmes où guette la menace symbolique d'un recouvrement de leur virilité. Si les bals tango représentent un laboratoire des relations entre les hommes et les femmes, les jeux de négociation (assignation, aliénation, divertissement, séduction) sont bien souvent encadrés chez chaque sexe par une répartition des pouvoirs et de la légitimité.

Il ne faut donc pas s'étonner si les formes du tango contemporain demeurent étroitement marqués par des allégeances aux stéréotypes. Comme laboratoire d'affirmation et de réaffirmation des lieux communs du genre, ces espaces de relation sont extrêmement typifiés par l'importance accordée à la *fabrique des garçons*¹⁴. Des années 1990 à aujourd'hui, à la faveur d'influences multiples, les tensions entre modernité et folklore ont évolué. Le processus de rénovation du « *nuevo* » avait donné un coup de jeune, rebattant certaines cartes de l'espace de relation, en déplaçant le curseur d'une référence à la « tradition » vers des réinterprétations « modernes ». Cependant, ce processus n'a pas ouvert suffisamment d'espace à une autre transformation qui eut été décisive : le transfert du tango dansé de la *milonga* à la scène. En demeurant intermittent, ce transfert n'a pas permis d'intégrer le tango aux disciplines artistiques légitimes, et d'écarter le spectre d'une folklorisation. Dans la

¹² Cf. Christophe Apprill, « "Faire l'homme" ou "être un homme" en danse : la mixité à l'épreuve de l'hégémonie masculine », in Ayril Sylvie et Raibaud Yves, *Pour en finir avec la fabrique des garçons. Vol. II Loisirs, sport, culture*, Bordeaux, Maison des Sciences de l'Homme de l'Aquitaine, 2014, pp. 95-109.

¹³ La domination rationnelle, la domination traditionnelle et la domination charismatique. Cf. Max Weber, *La domination*, pp. 63-333. Il n'y a pas dans ces moments de danse de domination rationnelle reposant sur l'observation d'une légalité : les danseurs qui s'assemblent pour danser ne relèvent pas d'une institution fondée sur des règles juridiques.

¹⁴ Sylvie Ayril et Yves Raibaud, *Pour en finir avec la fabrique des garçons*, Bordeaux, Maison des Sciences de l'Homme de l'Aquitaine, 2014.

deuxième moitié des années 2000, on a assisté à l'invention de formes de bal inédites et à une revalorisation de la « tradition » à travers le style « *milonguero* », devenu depuis hégémonique. A travers un ensemble de crispations sur des fondamentaux où les négociations de l'espace de relation sont encadrées, les danseurs masculins sortent gagnant de cette évolution. Mais la danse tango s'est transformée en folklore.

Eléments bibliographiques

Christophe Apprill, « "Faire l'homme" ou "être un homme" en danse : la mixité à l'épreuve de l'hégémonie masculine », in Ayral Sylvie et Raibaud Yves, *Pour en finir avec la fabrique des garçons. Vol. II Loisirs, sport, culture*, Bordeaux, Maison des Sciences de l'Homme de l'Aquitaine, 2014, pp. 95-109.

Sylvie Ayral et Yves Raibaud, *Pour en finir avec la fabrique des garçons*, Bordeaux, Maison des Sciences de l'Homme de l'Aquitaine, 2014.

Mihalyi Csikszentmihalyi, *Flow : the psychology of optimal experience*. Harper & Row, New York, 1990.

De Certeau Michel, 1974, (1^e éd., réed. 1993) *La culture au pluriel*, Paris, Editions du Seuil.

Georges Didi Huberman, « Rendre sensible » in *Qu'est-ce qu'un peuple ?* Paris, La Fabrique Editions, 2013, pp. 77-114.

Jean-Claude Kaufmann, *Corps de femmes, regards d'homme. Sociologie des seins nus*, Paris, Editions Nathan, 1998.

Max Weber, *La domination*, Paris, Editions La Découverte, 2013.