



HAL
open science

”Faire l’homme” ou ”être un homme” en danse : la mixité à l’épreuve de l’hégémonie masculine

Sylvie Ayrat, Yves Raibaud

► To cite this version:

Sylvie Ayrat, Yves Raibaud. ”Faire l’homme” ou ”être un homme” en danse : la mixité à l’épreuve de l’hégémonie masculine. Ayrat 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, Maison des Sciences de l’Homme d’Aquitaine, 2014, Pour en finir avec la fabrique des garçons. Volume 2, 10.4000/books.msha.1146 . hal-03983847

HAL Id: hal-03983847

<https://hal.science/hal-03983847>

Submitted on 11 Mar 2023

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

« Faire l'homme » ou « être un homme » en danse : la mixité à l'épreuve de l'hégémonie masculine

Les relations à l'intérieur d'un couple de danse offrent un contexte privilégié pour observer la construction des genres¹ à travers un rapport non verbal et sensuel à l'autre². Formalisé à la fin du XIX^{ème} siècle en Europe, le couple dansant sur la scène publique du bal affirme de façon nette les dissemblances entre les sexes, à une époque où un ensemble de distinctions (vêtements et sous vêtements, pilosité, désignation de l'orientation sexuelle) tend à prendre de l'importance (Katz, 2001 ; Révenin 2007). Traversé depuis 1945 par plusieurs mutations, le système des danses de couple se traduit toujours par une pluralité de scènes (thé dansant, dancing, soirée salsa, bal tango, bal trad...) où le genre est vécu et négocié au prisme des techniques de danse et des rituels qui les accompagnent. Représentant une condition nécessaire pour le plus grand nombre, la mixité domine ces univers de pratique, et ce bien au-delà des danses enlacées (danses traditionnelles en ronde et en ligne). Si bien d'autres activités permettent la mixité, comme certaines disciplines sportives, elles ne rendent jamais possible un contact, ni un face à face corporel ou un enlacement continu, comme l'autorisent certaines danses de couple, et notamment le tango. Apparue à la fin du XIX^{ème} siècle dans les villes du Rio de la Plata, puis diffusé dans le monde entier tout au long du XX^{ème} siècle, cette danse est emblématique d'un espace de relation érotisé et passionnel, d'autant que sa structure (Hess, 1996) institue de nouveaux rapports entre les partenaires.

Les déclinaisons contemporaine des scènes tango (bals, cours, stages, marathons) constituent des observatoires pour examiner ce que « faire l'homme » signifie dans le cadre d'une mixité hétéronormée où la fabrique genrée de soi se réalise avec l'autre. Pour autant, les hommes n'y évoquent quasiment jamais leur virilité et/ou leur masculinité. Cette thématique est une importation extérieure qui ne saurait être aussi facilement exprimée : les discours tendent à valoriser la parité et à minimiser l'effective mise en avant des effets de distinction genrée. C'est là toute l'ambivalence de ce système où l'identité des pratiquants demeure tributaire d'un jeu de rôle qui oscille entre rapport de force et partenariat, jusque derrière l'apparente subversion des formes de tango queer, où la ventilation en termes de rôles se retrouve presque intacte.

Le devenir de l'homme dans le système des danses de couple n'est-il que le reflet d'un contexte macro social marqué par un malaise qui parcourt la culture et qui se manifeste notamment par un emboîtement démultiplié de simulacres ? Comment les effets de plusieurs décennies d'émancipation féminine, ainsi que les recompositions de la parentalité, peuvent-ils co-exister avec la survalorisation des rôles masculins et s'accommoder d'une tradition qui réifie la place de chaque sexe ? Sommes nous dans un isolat, ou face au reflet des multiples formes de régression morale (Richard, 2011) ? Dans ce cas, comment l'attraction vers les rivages normatifs des assignations de genre permet-il dans le même temps de *jouer* avec les hiérarchies, ou d'en réinterroger les termes ?

¹ Plusieurs recherches récentes soulignent que la danse met en jeu des questions qui gravitent autour de la thématique du genre, entendu selon la perspective relationnelle où le féminin et le masculin sont le produit d'un rapport social (Thomas H. (dir.), *Dance, Gender and Culture*, Londres, Macmillan Press, 1993. Rannou J., Roharik I., *Les danseurs, un métier d'engagement*, Paris, Département des études et de la prospective, 2006. Donnat O., *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*, Paris, La Découverte, 2009. Apprill C., Djakouane A., Nicolas-Daniel M., *L'enseignement des danses du monde et des danses traditionnelles*, Paris, L'Harmattan, 2013.)

² Cette proposition prend appui sur des matériaux empiriques collectés sur les terrains de pratique et d'apprentissage en tant que danseur, transmetteur et chercheur.

Une mixité hétéronormée

Depuis leur introduction dans les salons bourgeois dans la première moitié du XIX^{ème} (Cellarius, 1847), les danses de couple mettent en représentation publique la figure du couple hétérosexuel. Le système des danses de couple est de fait toujours fondé sur une mixité hégémonique, redoublée par une présomption d'orientation sexuelle (Apprill, 2008) où les échappées contredisant cette norme demeurent marginales. La normativité consiste en une mise en scène allégorique de l'attirance entre les sexes que l'on observe dans les rituels des compétitions et du bal (les tenues vestimentaires par exemple), ainsi que dans les commentaires des pratiquants : la salsa « *caliente* », le tango « *sensuel* » et « *érotique* », le slow qui suscite des sourires entendus... Autant de clichés qui rappellent à l'envi le caractère présumé fonctionnel du système des danses de couple³.

Dans un contexte macro social caractérisé par l'effondrement des solidarités, par l'atomisation des liens et par la montée en régime des besoins narcissiques, cette propriété est productrice d'une forte réassurance. D'autant que la rencontre de l'Autre est accessible dans un cadre de référencement culturel qui nous est familier, puisque les danses enlacées font partie de notre histoire (Mauss, 1950) ; mais l'Autre peut tout aussi bien être paré des vertus de l'ailleurs, à travers la diffusion et le développement de danses exotiques. Cependant, ce double point d'appui n'est pas exempt d'incertitudes. Dans certains secteurs professionnels (coiffeur, danseur interprète), la proximité avec le corps de l'autre est marquée par une présomption d'homosexualité. Dans le cas de la danse, l'effet de milieu professionnel peut avoir un effet incitatif en permettant à l'homosexualité de s'épanouir plus facilement que dans d'autres environnements (Sorignet, 2010). En danse de couple, comment les hommes parviennent-ils à se maintenir debout dans ce double mouvement, consistant à la fois à s'identifier en tant qu'homme sans se perdre dans la proximité fusionnelle avec l'autre sexe ? En quoi leur vécu de la danse nous renseigne-t-il sur une part de la condition masculine ?

Partons de l'examen de la posture enlacée qui place les partenaires face à face, et où se négocie la connexion kinesthésique entre les sexes. D'une part, elle requiert une proximité qui rompt avec la bienséance qui préside aux interactions ordinaires (Le Breton, 1990) ; d'autre part, elle autorise de se prendre dans les bras, démarche qui ne va pas de soi dans la culture occidentale. Enfin, elle se réalise sans recourir au verbe. Cette suspension du logos, qui s'accompagne de la présence d'une musique à danser, confère au moment de danse une couleur particulière : elle suppose l'abandon partiel des catégories usuelles d'appréciation de la réalité fondé sur la rationalité, et l'adoption d'une approche privilégiant la perception de soi et de l'autre. Cette suspension du logos a un effet indirect sur les ressentis : nombreux sont ceux et celles qui estiment se trouver dans « *un lieu de vérité* » permettant « *une quête de soi même* ».

Cette posture contient toute une série d'incorporations où la différence des sexes est matérialisée par la dissymétrie de l'enlacement, assignant à chacun un rôle spécifique. Masculinité et féminité se reconnaissent dans la manière de s'enlacer, la disposition des bras faisant sens : sortez le bras droit et vous êtes dans la position de l'homme ; le bras gauche, et vous devenez femme. En diminuant la distance normative entre les deux partenaires, la situation de face à face place littéralement les poitrines en regard, voire en contact ; elle accroît de ce fait l'effet de distinction et de dissemblance entre les sexes. Tout en le plaçant en majesté, ce face à face réaffirme la position, le rapport et la hiérarchie entre chaque sexe. Ainsi placé, chacun sait ce qu'il en est, de quoi il retourne, et comment faire. De fait,

³ La bal a bien été une « institution marieuse » jusqu'au milieu des années 1970 (Bozon, Heran, 2006). Ses mutations contemporaines inscrivent la rencontre comme l'une des éléments parmi d'autres de son attractivité.

l'enlacement contient une puissante capacité en terme de réassurance : danser, oui, mais chacun dans son rôle sexué et dans l'énergie topique qui lui revient.

Une posture en termes de rôles

Aussi bien chez les pratiquants que chez les professeurs de danses de couple, la terminologie est d'une étonnante stabilité : « *l'homme guide et la femme suit* ». Traduisons : il revient à l'homme de faire des propositions en termes de direction dans l'espace, d'amplitude, d'énergie et de relation à la musique. Il est censé jouer ce rôle en adoptant une certaine retenue, aux antipodes de certaines gestuelles suggestives telle celle du Harlem shake. La guidée ne se donne pas à la première danse et le guidant, même expert, ne se transforme pas en tombeur. Chaque partenaire travaille implicitement à maîtriser ses pulsions : la force de la retenue se décline dans les formes de la danse (ça ne tourne pas au slow) et dans la rotation des couples (on ne danse pas toute la nuit avec une inconnue).

Dans le cas du tango qui connaît une diffusion mondiale structurée autour d'un référencement à une grammaire commune (Apprill, 1998), cette répartition des rôles s'exprime au Québec par « guidant » et « guidé », et dans le monde anglophone par « *leader* » et « *follower* ». Touchant aussi bien aux techniques et aux dénominations des danses qu'aux enjeux identitaires et esthétiques, cette répartition des rôles est au cœur d'un débat insidieux et animé entre les sexes. Les deux aspects sont liés : touchez au périmètre du rôle de l'un des partenaires et c'est toute la relation qui s'en trouve recomposée, et par définition, les ressources narcissiques qu'elle mobilise et qui prennent une part active dans les phénomènes d'addiction touchant une partie importante de pratiquants.

Guider/suivre contient bien d'autres injonctions, comme le fait que la danseuse ne doive pas « *anticiper* ». La complémentarité entre les verbes « anticiper » et « suivre » structure avec subtilité l'encadrement des femmes dans le tango, largement revendiqué par les danseurs et très largement intériorisé par les danseuses. Car anticiper représente le défaut originel de la débutante : elle cherche à bien faire, elle ne veut pas décevoir, elle redoute de se tromper, elle souhaite être à la hauteur (il en va de son identité), par conséquent, elle « suit », mais un peu trop vite, devançant ainsi son partenaire. « Suivre » signifie donc que la danseuse ne doit pas précéder, mais qu'elle ne doit pas non plus arriver en retard. En soi, cette injonction contredit ce qu'une dissection du mouvement atteste : pour arriver en même temps que le danseur sur le pas proposé, la femme doit nécessairement partir en retard, pour pouvoir évaluer la direction et l'amplitude de ce pas. Puis, elle doit rattraper ce retard pour arriver à temps avec le danseur.

Mais « suivre » n'est pas envisagé ainsi dans les contextes d'apprentissage relationnel entre les partenaires. Dans les représentations du plus grand nombre, « suivre » consiste en premier lieu à chercher à exécuter en miroir les propositions du danseur, ce qui précisément génère un effet d'anticipation. Ensuite, « suivre » est une garantie que la danseuse ne va pas se mettre à faire autre chose que ce que l'homme propose. Dans le cas du tango, c'est à cet endroit que la question du rôle de l'un et de l'autre est tributaire du style revendiqué⁴. Tous styles confondus, les discours vantent la place présumée singulière de la femme : sa technique et son indépendance (notion d'axe), ses potentialités d'expression (ornementations), sa liberté dans les rituels d'invitation (*cabeceo*)... Pourtant, une distinction fondamentale s'observe entre le courant hégémonique (dit style « *milonguero* ») et le courant alternatif (dit style « *nuevo* ») : le premier impose aux danseuses une soumission absolue au danseur⁵ ; alors que le second estime au contraire que celles-ci peuvent proposer, non pas seulement des ornements, mais de véritables pas (amplitude, énergie, direction). L'une des mutations

⁴ En termes de segmentation des marchés, les évolutions des milieux du tango s'assimilent à ce qui s'observe ailleurs dans d'autres pratiques de danse du monde (Apprill, Djakouane, Nicolas-Daniel, 2013).

⁵ Dans un renversement de la performance « Aus der mappe der hundigkeit » de Valie Export (1969), où un homme tenue en laisse suit sa maîtresse à quatre pattes comme un chien.

contemporaines des scènes tango consiste en la domination du style dit « *milonguero* » qui affirme subtilement les prérogatives masculines. En repoussant les innovations et l'inventivité apparue au tournant des années 90-2000, il confère un crédit de compétence et d'autorité aux hommes.

L'hégémonie du courant milonguero

Dans l'option traditionnelle du style « *milonguero* », l'homme sert la femme contre son buste. Les poitrines sont collées et la connexion kinesthésique se réalise principalement autour de ce point de contact. Les danseuses se livrent bien volontairement, certaines allant jusqu'à écraser leurs seins contre la poitrine du danseur lors de l'enlacement. Dans cette posture, la tonicité de la chaîne scapulaire demeure assez forte ; les bras sont peu relâchés et l'homme assume pleinement son rôle de *leader*. Il s'agit avant tout de savoir mener en faisant des propositions et en les rendant lisibles pour la partenaire. Autrement, dit, l'homme se doit d'« assurer ». A la fois lourde à porter et jouissive à assumer (Apprill, Dubuquoit, 1998), cette notion de commandement est peu remise en cause en interne chez les pratiquants, tant elle semble intériorisée comme une qualité essentielle de l'espace de relation spécifique au tango. Elle semble d'autant plus assumée que l'assurance que la femme ne prendra pas d'initiative - considérées comme intempestives - est certaine. L'homme peut ainsi développer le sentiment de tout contrôler, aussi bien dans sa danse que dans les codifications partagées du groupe auquel il s'identifie et qui contribuent à la reconnaissance de sa masculinité.

En situation d'apprentissage, il est remarquable de constater qu'un nombre important de danseurs débutants adopte spontanément une posture dominante, attribuant systématiquement les dysfonctionnements de leur cheminement aux maladroesses de la danseuse. Reconnaissons qu'il leur est facile de se glisser dans ce rôle. D'abord, il n'est pas très difficile de prolonger les réflexes de la domination masculine dans le champ de la danse, et *a fortiori*, dans celui des danses de couple. Ensuite, adopter un état de relâchement musculaire nécessite, quelle que soit la danse, un investissement intense. Aussi est-il beaucoup plus simple, voire « naturel », comme le disent les pratiquants, de se glisser dans le rôle de dominant.

Comme cela se vérifie dans l'ensemble des pratiques de danses sociales, les hommes bénéficient de surcroît de leur minorité numérique, qui les rend rares et précieux dans les territoires du bal. Bénéficiant *a priori* d'une position surplombante, ils exploitent leur avantage fondé pour une part sur la servitude volontaire, pour une autre sur leur statut dominant que leur confère le déséquilibre numérique qui leur demeure favorable. Le maintien de leur rôle de commandement aurait pour fonction de les rassurer, en les prémunissant contre une possible contamination féminine et en leur garantissant une aire de jeu où leur pouvoir est statutairement et fonctionnellement préservé. Parce qu'il est légitimé par l'aura sociale de danses et de leur présumées « traditions », leur rôle de guidant apparaît comme un privilège naturel. En totale conformité avec la formule proverbiale guider/suivre, le style dit « *milonguero* » organise les conditions optimales d'une stratégie de légitimation du masculin dans le système relationnel de la danse, d'où l'identité masculine sort renforcée.

Du côté des femmes, l'usage du verbe suivre, en ce qu'il exprime un rapport de soumission manifeste, est rarement critiqué : là aussi, il apparaît naturel que la femme doit se plier à la puissance de commandement de l'homme, et plus encore, que tout son apprentissage consiste à développer cette faculté. Ayant intériorisée le principe de la soumission, celles-ci se trouvent démunies pour affronter des torrents de reproches en situation d'apprentissage et dans le bal. Sur la piste, les hommes se font bien volontiers Pygmalion, non sans rudesse ; les danseuses rapportent : « *Il me dit de sortir mes fesses, de me cambrer, de me tenir droite, de bomber la poitrine, de tenir mes bras...* Cet inventaire est d'autant plus savoureux qu'il est à

sens unique, et que s'adresser ainsi au danseur *ne se fait pas*. Plongée dans les affres de la crise, une débutante rapporte : « *C'est un mec ! Je vais lui dire ça ?* ». Compte tenu du rapport de force implicite, le lui dire signifierait pour la femme un abandon quasi certain, la transformant en « tapisserie » sur le bord de la piste. Ce rapport de force contribue également à comprendre comment certaines danseuses sont contraintes de danser dans la douleur, ce qui dans d'autres cultures de danse apparaît comme inacceptable.

Position ambivalente là encore. Car cette soumission est bienheureuse pour de nombreuses danseuses : la danse apparaît comme une scène intermédiaire où elles éprouvent les délices de la passivité, alors qu'il leur faut assurer partout ailleurs, au travail et dans les relations sexuelles. En tango, certaines avouent se féliciter d'avoir enfin la possibilité de se laisser aller simplement à *suivre*.

« Faire l'homme » en mixité

« Faire l'homme » dans le tango revient bien à être un homme, selon une dramaturgie partenariale qui exacerbe la masculinité, sans toutefois rejoindre l'hypermasculinité mise en scène dans les blockbusters américains (Kac-Vergne, 2012). Toujours tempérée par la mixité, par la nécessité de faire couple et par les perspectives d'un éventuel passage à l'acte, la masculinité gagne ici en ambivalence ce qu'elle perd en infantilisation dans ce genre de films : en danse, la scène de la rencontre comprend un horizon symbolique omniprésent qui tend à valoriser tous les signes de la puissance et à refouler ceux de l'impuissance. Par la reconnaissance d'une masculinité agissante à travers les exigences de la technique de la danse, la capacité à « guider » des hommes est exaltée, et comme enchantée par la métaphore sexuelle qui lui est associée. Mais sa puissance ne confine jamais à la toute puissance : même dans les configurations les plus caricaturales où la danseuse doit en rabattre de ses prétentions, elle ne se transforme que rarement en poupée de chiffons, disposant d'une capacité de retrait, dont elle fait parfois usage, au plus fort des mésententes qui peuvent envenimer l'espace relationnel.

Remplir ce rôle assigné dans la danse suffit-il à devenir un homme ? Ce devenir homme dans la danse de couple ne va pas de soi. Le reconnaître reviendrait à accepter le fait de ne pas l'être suffisamment ailleurs, et à envisager la question sous l'angle des vases communicants : la scène de danse se réduirait-elle à gagner un surcroît de virilité pour compenser un déficit ? Ou bien la scène des danses sociales peut-elle être comparée à la fréquentation des œuvres artistiques où les dominants viennent chercher une plus value symbolique ? Chez les danseurs, le rendement symbolique procuré par l'espace relationnel de la danse n'apparaît pas cumulatif avec d'autres positions dominantes : il s'agit bien davantage de combler un manque, mais qui n'est pas aisément objectivable en tant que tel. Comme chez les partenaires féminines, nous avons affaire à des danseurs qui, dans leur majorité, ne sont pas issues de catégories socioprofessionnelles d'exécution (ouvriers, employés). Il en va différemment des administrateurs d'associations pour qui la scène de la danse nocturne, non verbale et puissamment érotisée diversifie et complète leur aire de domination, qu'ils gèrent en mobilisant des savoir-faire usuels dans les fonctions de décision.

De façon plus originale, cette scène constitue une mise en tension de l'ambivalence. D'une part, la force de la retenue, qui rejoint nos comportements habituels en matière de maîtrise des pulsions, coexiste avec une extériorisation des fantasmes activés par le jeu de domination/soumission. D'autre part, un doute délicieux subsiste toujours pour ce qui est de savoir s'il ne s'agit « *que de la danse* » ou bien si quelque chose d'autre de plus central est mis en jeu.

La réalité objective du partenariat

Parce qu'il convient de sauver les apparences, cette domination ne peut se faire sans un discours sur le partage et sur la notion de liberté octroyée aux partenaires féminins. Dans les faits, l'observation et l'analyse de la relation entre les partenaires mettent en lumière une réversibilité permanente des rôles. Par un dialogue des tonicités respectives, faisant se succéder phase de tension et phase de relâchement, chaque partenaire est alternativement celui qui propose à l'autre un déplacement, une énergie et une direction. La concrétude de l'effectuation du mouvement à deux contredit l'assignation binaire des rôles masculins (« guider ») et féminins (« suivre »). Seul le premier mouvement demeure le plus souvent une prérogative de l'homme. Le couple procède davantage d'une relation de partenariat (Nahoum-Grappe, 2000) que d'une forme étroite de subordination ; même lorsque les termes « guider » et « suivre » sont appliqués strictement, la danse appauvrie qui peut en résulter comporte des traces manifestes de partenariat.

Mais la position vis-à-vis de la liberté des femmes dans l'histoire du tango contemporain reste placée sous le signe de l'ambivalence. Il existe bien un courant minoritaire de danseurs qui, dans un désir de renouvellement des relations entre les rôles, ont exploré de nouvelles possibilités. Eugenia Parilla par exemple a développé une prise de liberté vis-à-vis des ses partenaires, que l'on retrouve également chez d'autres danseuses comme Cecilia Garcia et Mariella Sametband. En démonstration, cette dernière ne cherche pas à dissimuler les ratés. Au contraire, elle les rend visible et les assume complètement, faisant ainsi passer le message que la danseuse seule ne saurait en porter la responsabilité. On retrouve également cette manière de concevoir les rôles respectifs dans l'enseignement de Juana Sepulveda et de Chicho.

Ce courant confère une grande liberté d'improvisation aux danseuses qui se traduit par une qualité spécifique de l'enlacement (faisant alterner ouverture et fermeture) et par un dialogue inattendu entre les partenaires, qui consiste en une réinterprétation des codifications usuelles. Mais il a peu d'influence sur le réaménagement du climat patriarcal hégémonique. Au-delà des critères que nous venons de présenter, la servitude volontaire des danseuses s'étend aux processus d'invitation, aux terminologies, aux spécialisations pédagogiques, à l'âge et à la corpulence.

En matière d'invitation, le *cabeceo*, qui consiste à échanger les regards, rend la danseuse active. Mais ce rituel est une élégante manière de leur interdire de renverser les codes et de prendre l'initiative d'inviter unilatéralement les danseurs, ce qui demeure toujours possible pour les hommes.

Dans les cercles de pratiquants, la terminologie exalte la domination de la figure du danseur : aux *maestros* la virtuosité, l'aura et la réputation. Plusieurs danseuses pourraient prétendre au titre de *maestra* ; mais il n'y en a point.

Se sentant souvent frustrées dans les stages où l'enseignement et la pédagogie sont majoritairement focalisés sur le danseur, les danseuses travaillent leur technique entre elles dans des stages de « technique femme » ; mais l'élévation importante de leur niveau technique ne semble pas avoir d'impact majeur sur les rapports entre partenaires.

Enfin, contrairement aux danseurs, les danseuses professionnelles se doivent d'être jeunes et relativement mince. Passé trente cinq ans, la concurrence devient rude. Compte tenu de la domination de la figure du *maestro*, le turnover affecte les danseuses, qui représentent la variable d'ajustement principale au sein du marché des couples professionnels.

La fausse renégociation du tango queer

« Pour la 1ère fois à Marseille, un bal de tango « queer » sera proposé le mercredi 17 juillet dans le cadre magnifique du toit-terrasse de la Friche de la Belle de Mai. Déjà présent depuis plusieurs années à Buenos Aires, en expansion en Europe, le principe du tango queer est simple : s'affranchir du cadre traditionnel homme-femme, peu importe son sexe,

l'homme et la femme peuvent guider ou être guidés, danser avec un homme ou une femme. Il s'agit, en quelque sorte, d'un retour aux sources du tango, qui était d'abord dansé par les hommes entre eux. » Annonce diffusée sur le groupe yahoo tanguero, 19 juin 2013.

Le principe de base du *leader* et du *follower* est préservé sur les scènes de tango queer. Plutôt que d'être renégociée en profondeur, la codification des rôles demeure dans un contexte interactionnel binaire, où se maintiennent les jeux de rôles, de pouvoir et de domination/commandement. Seul le renversement des assignations sexuées est présenté comme novateur, alors qu'au fond, la répartition des pouvoirs reste traditionnelle. Une simple réversibilité des rôles ne suffit pas à s'extraire des jeux croisés de domination/soumission. Toute la petite monnaie des rapports de force est préservée. Plus que le référencement à l'un des deux sexes, la lourdeur des assignations semble avoir pour fonction de conjurer leur possible flottement.

Jusque dans ses formes de subversion supposée, le système des danses de couple absorbe les renégociations par l'âpreté de ses injonctions : chacun doit entrer dans la danse en sachant à l'avance le périmètre de son rôle. Toute incertitude est bannie. Il convient que chacun ait un rôle fixe et stabilisé déterminé à l'avance, afin de savoir précisément ce qu'il est possible de faire et de ne pas faire. La configuration queer dans la danse maintient cette répartition normative.

Le couple en danse est-il porteur de tant de menace sur l'établissement d'un ordre genré ? Ne doit-on pas prendre en considération le fait que les pratiques de danse en contexte de mixité peuvent représenter une menace symbolique contre l'hégémonie masculine ? Le toucher, la proximité des corps, la confrontation des genres, seraient trop suggestives dans une époque où la présomption d'attouchement, de pédophilie, d'abus sexuel plane comme une menace au dessus de la tête des professionnels de la petite enfance et des pédagogues ?

Les danses au service de l'apprentissage de la mixité ?

En tant que foyers de mixité fondés sur la recherche d'un équilibre relationnel, les moments de danse de couple constituent des instruments pédagogiques appropriés pour travailler les rapports entre les genres, pour découvrir et apprendre la mixité à travers le médium du corps, dans des interactions non verbales. Leur introduction à l'école aurait pour avantage d'offrir un levier pour aborder ces questions. Il n'y a pas si longtemps, la danse faisait partie de l'éducation des militaires (Guillard, 1997) et de l'éducation au savoir vivre (Montandon, 1997). Aujourd'hui, en tant que partie intégrante de l'éducation culturelle et artistique, il s'agirait d'un moyen ludique de remobiliser les jeunes en situation d'échec scolaire, tout en représentant un gisement d'emploi.

Pourtant, la culture des danses de couple ne parvient pas à se développer dans le système éducatif français. D'une part, les danses sociales ne comptent pas parmi celles qui relèvent du paradigme de la création artistique. Le clivage demeure important entre les danses de création et les danses de participation (Kaepler, 1978) qui sont considérées comme des pratiques mineures. Ni sport, ni art, la question de leur légitimité est donc posée dans les projets où les interventions des artistes sont en premier lieu valorisées. En Allemagne par exemple où le fossé entre l'éducation populaire et la culture cultivée n'est pas aussi vigoureux qu'en France, les danses de sociétés ne jouissent pas de ce statut déprécié. D'autre part, compte tenu de la non réglementation de l'enseignement des danses sociales par la loi de 1989, les intervenants ne peuvent s'insérer dans un cadre d'emploi. Enfin, du point de vue des politiques publiques, le genre est à ce jour une catégorie d'intervention en pleine gestation.

Les sociabilités des danses de couple représentent une fabrique des garçons un peu étrange. La préservation de la primauté de l'homme y est source de confusion et d'impasse dans la transmission. Issues de CSP correspondant à des fonctions de décision, les femmes viennent y chercher une échappée autorisant un lâcher prise, tout en ayant l'illusion de demeurer active à travers le fait de suivre... Cette fabrique prend les airs d'un sanctuaire de la domination masculine, librement consentie et intériorisée par les danseuses, et en totale conformité avec des processus observables en dehors de la danse ; tout en jouant à plein régime, la servitude volontaire demeure placée sous le signe de l'ambivalence car l'adoption des postures respectives relève d'un acte volontaire. Elles offrent la possibilité de mettre en scène un rapport de force (qui n'est jamais présenté en tant que tel) où chaque partenaire doit sauver la face. En ronde, en ligne ou face à face, les danses de participation placent la mixité à l'épreuve d'un rapport corporel dont la fonction première est de jouer ensemble un rôle, d'en éprouver le contours et la surface, et d'en apprivoiser les turbulences. Il faut que « *ça marche* » comme l'a joliment décrit Daniel Sibony (1995), et c'est là un trait primordial de ces scènes sociales où l'état de danse se confond avec l'état de couple.

Bibliographie

- Apprill Christophe, Djakouane Aurélien, Nicolas-Daniel Maud, 2013, *L'enseignement des danses du monde et des danses traditionnelles*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales.
- Apprill Christophe, 2009, « L'hétérosexualité et les danses de couple », in Deschamps C., Gaissad L., Taraud C. (dir.), *Hétéros. Discours, lieux, pratiques*, Paris, EPEL Editions, pp. 97-108.
- Apprill Christophe, 1998, *Le tango argentin en France*, Paris, Anthropos.
- Apprill Olivier, Dubuquoit Jean, 2000, « Vive la crise », in *Danses latines et identités d'une rive à l'autre...*, Dorier-Apprill E. (dir.), Paris, l'Harmattan, pp. 175-179.
- Bereni Laure (et al.), 2011, *Introduction aux Gender Studies. Manuel des études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck.
- Bozon Michel, Heran François, 2006, *La formation du couple*, Paris, Editions La Découverte.
- Cellarius Henri, 1847, *La danse des salons*, réédité en 1993, Grenoble, Edition Jérôme Million.
- Donnat Olivier, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*, Paris, La Découverte, 2009.
- Guillard Yves, 1997, *Danse et sociabilité. Les danses de caractères*, Paris, L'Harmattan.
- Hess Remi, 1996, *Tango*, Paris, PUF.
- Kac-Vergne Marianne, 2012, « Losing Visibility? The Rise and Fall of Hypermasculinity in Science Fiction Films », *InMedia*, n°2.

Kaeppler Adrienne L., 1978, « Dance in a anthropological perspective », in *Annual Review of anthropology*, n°7. Publié en français, 1998, « La danse selon une perspective anthropologique », *Nouvelles de danse*, n°34-35, 1998, pp. 24-46.

Katz Jonathan Ned, 2001, *L'invention de l'hétérosexualité*, Paris, EPEL.

Le Breton David, 1990, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF.

Mauss Marcel, 1950, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF.

Montandon Alain, 1997, *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre*, Paris, Le Seuil.

Nahoum Grappe Véronique (dir.), 2000, « Le couple en piste », in *Danses latines et identités d'une rive à l'autre...*, Dorier-Apprill E. (dir.), Paris, l'Harmattan, pp. 191-212.

Rannou Janine, Roharik Ionela, *Les danseurs, un métier d'engagement*, Paris, Département des études et de la prospective, 2006.

Révenin Régis (dir.), 2007, *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours. Contributions à l'histoire du genre et de la sexualité en France*, Paris, Autrement.

Sibony Daniel, 1995, *Evènements*, Tome 1 à 3, Paris, Seuil.

Sorignet Pierre-Emmanuel, 2010, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, La Découverte.

Thomas Helen (dir.), *Dance, Gender and Culture*, Londres, Macmillan Press, 1993.