



HAL
open science

Le tango, une “ musique à danser ” à l’épreuve de la reconstruction du bal

Christophe Apprill

► **To cite this version:**

Christophe Apprill. Le tango, une “ musique à danser ” à l’épreuve de la reconstruction du bal. *Civilisations - revue internationale d’Antropologie et de sciences humaines*, 2005, 53, p. 75-96. hal-03983858

HAL Id: hal-03983858

<https://hal.science/hal-03983858>

Submitted on 11 Feb 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.

LE TANGO, UNE « MUSIQUE A DANSER » A L'ÉPREUVE DE LA RECONSTRUCTION DU BAL¹

Nombreux sont les clichés qui enrobent le tango, dont celui qu'il serait « une musique à danser ». Cet énoncé, qui caractérise d'autres musiques (valse, paso doble), contient plusieurs attendus, dont celui d'examiner le statut du tango comme musique à travers l'analyse de la médiation de la danse, tout en exprimant la domination implicite de la musique sur la danse. Mais cette position de force au regard de la danse est fragile au sein de l'univers musical. Comme « l'herbe à chat », la « bonne à tout faire », la « chair à canon » ou le « roman de gare », l'horizon d'une telle construction grammaticale est fermé. A la fois qualité (faire lever de la chaise), et dépréciation (l'écoute distraite d'un genre populaire), cette catégorisation jette sur l'objet un voile péjoratif qui le place à l'écart de la haute culture musicale. Appartenant au monde de l'art, la musique au contact de la danse produite dans le contexte du bal, se trouve dévaluée et comme entraînée vers les profondeurs abyssales où sont reléguées les pratiques sociales. Mais toutes les musiques qui font danser – comme la techno par exemple – ne sont pas considérées comme des « musiques à danser ». Ce terme désigne implicitement des genres musicaux qui renvoient à des danses, mais pas n'importe quelles danses : « la danse », celle des théâtres, qui s'inscrit dans une histoire de l'art, des réseaux de production et de diffusion contemporains, n'est pas concernée. Les danses ainsi nommées sont les danses de couple produites depuis un siècle dans le contexte du bal. Aucune inversion n'est possible : point de « danse à jouer de la musique ». La danse sous-entendue dans cet énoncé a besoin de la musique, quand celle-ci peut se passer de la danse, différence qui réaffirme l'appartenance de l'une au monde de l'art, et de l'autre aux pratiques sociales. Appartenant au sens commun, cet énoncé met en tension les caractères populaires et savant de la musique et de la danse, dans un pas de deux où se croisent les regards : les musiciens vers la musique et vers les danseurs, les danseurs vers la danse et vers les musiciens. C'est la complexité des échanges de ces deux foyers triangulés que nous proposons d'examiner à travers l'exemple du tango argentin.

Issu des musiques et chants de communautés diverses (Noires, créoles, immigrés d'Europe du sud et centrale) qui composaient la population de l'Argentine dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, le tango est né dans un milieu populaire puis s'est imposé dans la bonne société. Tantôt centrée sur la musique (Monette, 1991 ; Strada, 1995 ; Plisson, 2001), plus rarement sur la danse (Pelinski, 1995 ; Hess, 1996 ; Pujol, 1999), l'historiographie analyse peu cette origine populaire qui fait partie des lieux communs². En revanche, en la citant systématiquement, elle a contribué à construire sur cette origine le mythe d'une territorialité misérabiliste et canaille : « de mauvais garçons » en « bas fonds », de « lupanars » en « trottoirs », l'alliance réglée de la débauche, de l'érotisme, de la sensualité et de la violence sociale, compose des stéréotypes qui hantent son imaginaire. De l'Amérique du sud à l'Europe, il serait possible pour chaque époque et pérégrination de suivre les oscillations de son statut, qui le mène des bouges populaires de Buenos Aires aux bastringues prolétaires de la rue de Lappe, des cabarets *porteños*³ aux salons luxueux et bals clandestins parisiens, où l'aristocratie s'encanaille (Sem, 1925 ; Roueff, 1997, Apprill & Dorier-Apprill, 2001). Mais par delà cette empreinte mythologique qui donne le ton, la musique semble davantage qualifiée par les relations qu'elle a entretenues avec la danse au cours du XX^{ème} siècle. Passé les premiers temps de sa naissance (1890-1920) où le tango chanté s'affirme déjà comme un genre distinct de la danse, on peut distinguer trois phases dans les relations entre le genre musical tango et la danse. Après une période d'osmose (1925-1955), le tango entre dans un

¹ Je tiens à remercier pour leurs relectures Saskia Cousin, Elisabeth Dorier-Apprill et Sara Le Menestrel.

² Sa définition sociale et musicale est parfois associée : « De 1880 à 1900, le tango, en tant que musique, est un genre populaire défini rythmiquement par une mesure binaire de 4/8 » (Strada, 1995 : 21).

³ *Porteño* : habitant de Buenos Aires.

déclin durant lequel musique et danse connaissent des évolutions divergentes. Puis à la fin de la dictature en 1982, il retransverse une nouvelle fois l'Atlantique, et c'est la résurgence de la danse qui entraîne dans son sillage celle de la musique. Après avoir fait fureur dans les Années Folles, la danse affirme une seconde fois sa prééminence dans l'univers des musiques dites « à danser ». De la concorde à la rupture, de l'osmose à l'émancipation, les rapports entre la musique et la danse tissés autour des principaux courants musicaux (*Guardia vieja* du début du siècle, tango *bien marcado* des années 40, *nuevo tango* des années 60⁴ etc.) composent les grands traits de son régime. Si le statut de la musique a été à certaines époques étroitement lié à celui de la danse, il n'est pas non plus réductible à une seule musique à danser qui serait au fil du temps devenu une musique à écouter. Jusqu'au début des années 1980, le tango était en France inséré dans le système des danses de couple : sa forme la plus répandue était le musette des guinguettes, des thés dansants et des dancings. Après la présentation du spectacle *Tango Argentino* en 1983 au théâtre du Châtelet, un réseau associatif⁵ indépendant des écoles de danse de couple s'est constitué pour développer la culture tango à travers l'organisation de cours, stages, bals, pratiques, expositions, conférences et concerts (Apprill, 1998 ; 2003). Cette forte implication associative réunissant des amateurs de danse a été relayée par plusieurs acteurs (DJ, musiciens, plasticiens, producteurs, maisons de disque). La notion même de *bal tango* n'existait point en France. Pure création, le bal tango s'est élaboré autour de la danse, dont la résurgence contemporaine s'est traduite par la reconstruction d'une *culture du bal*. Référencée au berceau de Buenos Aires, elle interroge, aussi bien chez les musiciens que chez les danseurs, les notions de tradition et de rénovation musicale, à l'instar de ce qui s'est produit avec le revival du bal folk (Guilcher, 1998) et le renouveau des guinguettes (Argyriadis, Le Menestrel, 2003). La multiplication des bals en France a généré une valorisation de la musique : découverte des orchestres des années 1925-50, essor de l'impression musicale, infléchissement du répertoire des orchestres contemporains, développement d'un entendement musical spécifique. Les conditions d'actualisation de la danse offrent une chambre d'écho aux questionnements sur la musique, tout en interrogeant la catégorie de « musique à danser » : dans le tango, ne serait ce pas plutôt la danse qui se joue de la musique ?

1925 à 1955 : la symbiose entre musique et danse

Durant l'âge d'or qui va des années 1925 aux années 1950, l'association de la musique, de la danse et de la culture du bal produit une explosion de la créativité musicale : les thèmes écrits avant 1945 deviennent de véritables standards dont le plus connu demeure la *Cumparsita*⁶. A partir de 1935, date de la mort de Carlos Gardel, un rapport singulier se noue entre la danse et la musique. Si le tango d'alors ne se réduit nullement à la danse, c'est toutefois elle qui oriente le style de certains orchestres et qui est l'une des scènes de son expression : Juan D'Arienzo interprète alors les tangos selon un rythme vif et piqué, apprécié par les danseurs. Il se fait une réputation parmi ces derniers et devient « El rey del compas » (le roi de la cadence). Le rythme est alors « tellement appuyé que la mélodie semble secondaire ». La place accordée au chant s'adapte elle aussi à la danse en se limitant à un seul couplet suivi du refrain (Monette, 1991). D'autres musiciens comme M. Calo, A. Troilo et O. Pugliese privilégient les arrangements et complexifient le tango. Et sur la piste, les danseurs sont à l'écoute des nuances musicales qui différencient chaque orchestre :

⁴ Musicalement, la période 1920-1960 peut être divisée entre la *Guardia nueva* (1920-1940) et la *Post Guardia nueva* (1940-1960). *Ibid.*

⁵ La première association est créée en 1987. Elles sont 43 en 1997, et plus de 120 en 2005.

⁶ G. Matos Rodriguez, P. Contursi, E. Maroni, 1916. Autres thèmes très connus : *El Entrerriano* (Rosendo Mendizabal, 1897), *El Choclo* (Angel Villoldo, 1903), *A la gran muñeca* (Ventura, Oses, 1920), *Quejas de bandoneon* (Juan Dios Filiberto, 1927), *Milongueando en el cuarenta* (Armando Pontier, 1941). Milongas : *De mi arrabal* (Roberto Firpo, 1937), *Pena Mulata* (S. Piana, H. Manzi, 1936).

« Selon les orchestres, on dansait de différentes façons : avec Di Sarli, on dansait tango salon, bien droit, bien caminado [en faisant attention à la façon de marcher], sans ganchos, ni boleos. Bien paradito [avec de belles pauses]. Avec le Troilo des années quarante, on dansait plus orillero. Avec les disques de Canaro, tu cherches le style canyengue⁷ : pas de posture, plus balancé, chaloupé⁸. »

Jouée pour les danseurs, ce type d'orchestration existe peu en dehors du bal et la notion même de concert est marginale. Le tango devient une culture partagée par le plus grand nombre : dans ses versions musicales, chantées et dansées, il devient emblématique de la culture et de l'identité des *porteños* et de tous les Argentins, et s'inscrit dans la sociabilité et le territoire des bals urbains. Ces derniers exercent alors deux fonctions : dans les quartiers périphériques, ils sont l'un des maillons du marché matrimonial, et dans le centre, ils représentent un moment de loisir festif ouvert sur le flirt et la rencontre. Des clubs de quartier qui accueillent les équipes de foot aux salons parquetés du centre ville, la perception de la musique est intimement liée au contexte du bal qui s'insère dans des territoires urbains socialement hétérogènes, et qu'il est difficile d'assigner à une catégorie sociale particulière. Quant aux sentiments des musiciens vis à vis de la danse, leurs compositions, leurs interprétations et le marché économique qui entraîne une augmentation de la taille des orchestres⁹, montrent qu'ils évoluaient en relation étroite avec l'univers de la danse.

Introduit en France peu avant le déclenchement de la Grande guerre, basé sur l'improvisation, le tango rompt avec le régulier tournoiement de la valse et dessine de nouvelles répartitions des rôles masculins et féminins dans la danse (Hess, 1996 : 23-32). Là où la valse mettait en scène l'ivresse de la rencontre dans une évolution étourdissante, le tango place l'homme et la femme face à face dans un duel qui oscille entre lenteur et vitesse. Sa force de retenue troublante place le couple « en majesté » : ce n'est plus la perte du couple qui est valorisée, mais sa conscience. Une véritable fièvre tango parcourt les capitales d'Europe occidentale après la guerre. Le chroniqueur Sem (1913) a rendu compte de « *cette crise de tangomanie éperdue* » avec une série de dessins. Sur l'un d'entre eux, qui porte la légende « *every body is doing it now* », un homme moustachu en habit de corrida (gilet rouge avec dorures, pantalon noir, chemise blanche et nœud papillon noir) joue de la guitare sur une plage, assis sur le T du titre. Au loin, on aperçoit la mer et quelques voiles au vent. Des poissons enlacés frétilent sur le sable, ainsi qu'un crabe. Le ciel est barré par un piquet et un fil à linge : 3 paires de caleçons s'y agitent en couple dans des postures évocatrices, le bras droit enlaçant la taille, et pour une autre pubis contre fesse. Après avoir suscité des polémiques, cette frénésie se poursuit durant les années 20. Les thés tango où l'on se rend avec des jupes couleur tango (orange) font fureur. C'est l'une des rares danses à la mode des années 20 qui ait perduré tout au long du siècle et ait connu une propagation géographique sur les cinq continents (Pelinsky, 1995). Avec ces autres danses venues d'outre Atlantique (Decoret, 2004), il provoque le recul des danses ouvertes du XIX^{ème} siècle (quadrille, berlines, pas de quatre). Et dans l'entre-deux-guerres, il s'ajoute à la valse et à la java qui constituaient « *la base du musette* »¹⁰. Mais après avoir été épuré de sa sensualité par la

⁷ *Gancho* : « littéralement, crochet réalisé entre les jambes du (de la) partenaire ». *Boleo* : « battement de la jambe de la femme produit à partir d'un guidage de l'homme qui contrarie un huit arrière ou avant » (Dorier-Apprill, 2001 : 257-258). *Orillero* : vient de *orilla*, littéralement la lisière, la rive, et par extension les quartiers mal famés. *Canyengue* : « Il s'agit, en quelque sorte, d'une allure particulière, d'une gestuelle qu'on peut qualifier d' "air canaille" ». D'autre part, cette allure est devenue une posture, une manière de danser le tango en adoptant une gestuelle et des attitudes corporelles s'apparentant à ce maintien faubourien. » (Monette in Pelinski, dir., 1995 : 418).

⁸ Entretien (Buenos Aires, 1996) avec le danseur Rodolfo Cieri (1933-2000).

⁹ Jusqu'à 5 bandonéons dans *l'Orquesta típica* de Rodolfo Biaggi vers 1940. Cf. Plisson, 2001.

¹⁰ Selon l'accordéoniste Jo Privat (Billard et Roussin, 1991 : 25).

corporation des professeurs de danse, et rendu conforme aux normes corporelles de l'époque (Aprill, 2003), le tango investit également les dancings les plus « selects », ces temples de la mondanité, de la modernité et de la fête dont C. Lalo (1921) note qu'ils ont été « le seul art dont la guerre mondiale ait produit une floraison incontestable depuis 1918 ».

De 1955 à 1982, déclin et évolutions divergentes de la musique et de la danse

A partir de 1955 (fin du gouvernement Perón), une césure se forme entre la musique et la danse. Plusieurs facteurs contribuent à l'expliquer : les lois réprimant les réunions, l'évolution du tissu urbain et la démolition de nombreuses salles de danse, le goût des jeunes générations pour les musiques et les rythmes anglo-saxons, l'association du tango à des valeurs réactionnaires, mais aussi l'essor de la musique folklorique dans laquelle les immigrants de l'intérieur, les *cabecitas negras*, qui s'installent massivement à Buenos Aires à partir de la fin des années trente, se retrouvent davantage que dans les thèmes des tangos (Vila, 1995). Pendant ces années de dictature, le tango dansé s'efface de la trame urbaine et sociale mais subsiste dans l'univers familial. De nombreux argentins s'exilent et parmi eux des musiciens. Dans les années 1970, c'est à travers la chanson engagée (Cuarteto Cedrón), folklorique (Atahualpa Yupanqui) et le *nuevo tango* de Piazzolla, que le public français entre en contact avec l'univers du tango « argentin ». Tout en devenant les figures artistiques de l'opposition intellectuelle en exil, ces musiciens opèrent une rupture radicale avec l'univers du bal et de la danse. Les chansons qui abordent avec gravité les situations de crise en Argentine et au Chili sont écoutées, et plébiscitées par le public, comme le précise Juan Cedrón lorsqu'il évoque son répertoire à son arrivée en France :

« C'est dans les années 72, 71 que nous avons commencé à jouer ici, c'était tout près de mai 1968, il y avait un public soixante huitard, que j'aime beaucoup ; ils ont découvert le Cuarteto par rapport au côté idéologique et politique, notre position vis à vis des problèmes politiques qui se sont passés en Argentine, en Uruguay, au Paraguay, au Chili, au Brésil. On critiquait tout ça : on chantait des chansons d'une tuerie qui a eu lieu à Buenos Aires en 1972. Il y avait un public dit de gauche, pour simplifier les choses. Le phénomène, c'est que je voulais aussi chanter un tango traditionnel, Bahia Blanca. On finissait (tape trois fois sèchement dans ses mains). Les gens n'aimait pas le tango traditionnel! »
(Entretien, Juan Cedrón, 1998).

Hors jeu, la danse est considérée par le public de l'époque à la fois comme désuète et futile. Si la création musicale est renouvelée par une réactivation de la culture de l'aller-retour et de l'entre-deux constitutive de l'histoire sociale des Argentins, elle le fait au détriment de la danse dont elle s'écarte résolument. Musicalement, par l'abandon du temps fort bien marqué dont les danseurs ont besoin, le *nuevo tango* affiche ouvertement sa scission avec l'univers du tango dansé. Piazzolla prend ainsi ses distances avec les orchestres des années 1940, et promeut le tango au rang de musique moderne¹¹. Passé le temps des chants militants, la création musicale des argentins vivant en France s'oriente vers des formes de tango rénové (J. J. Mosalini, G. Beytelmann) qui s'inscrivent dans l'esprit des compositions de Piazzolla. Ce qui n'empêche pas les institutions françaises de lui dénier le statut de culture savante : en 1982, le premier concert radiophonique de la chanteuse Haydée Alba est diffusé sur France Culture, et non sur France Musique qui décline l'opportunité¹². Puis son disque est édité en 1990 chez *Ocora Radio France* dans la série Chanson-tradition. Cette méconnaissance dont le tango est l'objet semble nourrie par l'imaginaire déprécié qu'il véhicule dans les années 80 :

¹¹ « Piazzolla démontre (...) que le tango n'a besoin ni de la chanson, ni de la danse pour exister, que toutes les formes musicales peuvent lui être appliquées, fugue, contrepoint, cadence, improvisation, que le tango est libre de son harmonie et de ses mélodies et qu'il est une musique à part entière. » (Plisson, 2001 : 140).

¹² D'après un entretien avec Eve Griliquez, 1998.

évoquant le passé suranné des générations précédentes, il est associé à une pratique sans relève, qui renvoie à la culture populaire du bal et du système des danses de couple qui sont entrés en crise après 1945. C'est dans ce contexte où la danse de couple dans le bal est dévalorisée, et perçue comme un « zinzin »¹³ bon pour les vieux, que le tango revient. Il traverse une nouvelle fois l'Atlantique en 1983, à la faveur de l'avènement de la démocratie en Argentine et de la tournée internationale du spectacle *Tango Argentino*.

Renouer avec la concorde

Progressivement, à partir de 1992-93, une autre façon de danser s'est imposée, différente de celle spectaculaire que les précurseurs ont découvert sur la scène des théâtres. Il s'agit d'un tango entièrement fondé sur l'improvisation, pratiqué en bal, et qui rejette toute forme chorégraphiée. Ce n'est pas une rupture brutale avec l'espace de la scène qui s'amorce, mais au contraire une forme de retour aux sources, c'est à dire à *la milonga* de Buenos Aires. La notion émergente de bal tango est alors indexée à deux formes idéalisées, celle hexagonale du mythique bal populaire (Histoire de bal, 1998 ; Guy, 1998), et celle des salons du centre de Buenos Aires.

En France, le lien entre la sociabilité spécifique du bal et une culture de la danse partagée s'est distendu dans les années 1950. Deux entités presque distinctes se sont retrouvées face à face : d'un côté la danse apprise en cours, de l'autre le bal. Malgré l'importance des raves, boîtes de nuit et soirées techno, la notion de bal demeure ancrée dans une forme héritée du passé où les danses de couple détenaient le statut singulier de médiateur de la rencontre. Cette confrontation des sexes se réalise selon une « discipline dramaturgique » (Goffmann, 1973) qui repose sur une grande maîtrise de soi. Ce contrôle de soi et des sentiments est amplifié par la technicité requise pour évoluer sur la piste de danse, tandis que la posture des danses de couple fermées accorde la primauté au contact corporel, et inaugure dans le moment de danse une primauté inusitée, celle des corps qui font signes et langage. Le contact de l'autre y précède parfois le dialogue : un dialogue brut des corps, dégagé de l'appareillage construit du langage. Les relations qui s'instaurent subitement sont victimes du vertige suscité par ce raccourci, et la rencontre de l'autre est centrale comme le rappelle la chanson *Le petit bal perdu* :

« Non je ne me souviens plus
 Du nom du bal perdu
 Ce dont je me souviens
 C'est de ces amoureux
 Qui ne regardaient rien
 Autour d'eux
 Y avait tant d'insouciance
 Dans leurs gestes émus
 Alors quelle importance
 Le nom du bal perdu
 Ce dont je me souviens
 C'est qu'ils étaient heureux
 Les yeux au fond des yeux
 Et c'était bien
 Et c'était bien »

Texte de Robert Nyel, musique de Gaby Verlor.

Cette puissante figure de l'harmonie renvoie au double versant de l'imaginaire du bal : celui de territoire de rencontre et celui de la réalisation d'une concorde. En organisant des bals tango, les amateurs s'efforcent de renouer avec cette représentation mythique d'une sociabilité où se mêlent ceux qui dansent et ceux qui regardent, jeunes et vieux, hommes et femmes dans le tourbillon de la danse. Ce retour sur l'imaginaire du bal crée des espaces de rencontre entre

¹³ Expression de Michel Egea, professeur de danse à Marseille, lorsqu'il évoque « les danses du dancing ou les danses rétro que l'on voit à la télé ». Entretien, 1999.

les sexes autres que les boîtes de nuit consacrées. Il investit des lieux de nuit, dont la tradition est celle de la fête à travers les danses de couple (le *Balajo* et le *Bataclan* à Paris, *La Paloma* à Barcelone), et réalise une occupation de lieux publics avec des bals en plein air qui génèrent une revalorisation de l'espace urbain. Du salon à la rue, cette trajectoire prend appui sur le mythe du trottoir, en renouant avec son cheminement urbain historique, mais à l'envers¹⁴. La musique et les paroles du tango, à travers l'évocation d'un certain nombre de lieux emblématiques comme le grand café chic, le champ de courses, le trottoir, les quais du port (Benarós, 1993), le tout englué dans une chape de nuit, de tristesse et de nostalgie, vénèrent ce creuset que fut la ville pour le tango. Leur évocation dans les films des vingt dernières années (depuis *Sur* de Solanas à *La leçon de tango* de Sally Potter) en retient invariablement les docks et les trottoirs. Fondé en 1981 à l'initiative d'un groupe d'intellectuels argentins parmi lesquels se trouvait Julio Cortazar, les *Trottoirs de Buenos Aires* furent longtemps le principal lieu des nuits parisiennes où se jouait du tango. Buenos Aires et le tango sont comme liés par cette topographie urbaine devenue indispensable au mythe actuel. Réifié par les textes des chansons de tango aussi bien argentin que musette, des auteurs comme Borges (1969), la prose des chroniqueurs de l'entre-deux-guerres (Boulenger, 1920 ; Warnod, 1922 ; Germain, 1923 ; Sem, 1925 ; Bertaud, 1927), la corporation des professeurs de danse et guides pour apprendre à danser (Giraudet, 1911 ; Levitte, 1922 ; Boucher & Gaffet, 1928), ce mythe est entré dans la postérité. L'origine du tango compose le soubassement d'une historicisation du genre, mobilisée en permanence à travers le florilège des stéréotypes qui en énoncent une vision essentialiste : sulfureux car érotique, parti de la plèbe, le tango s'est imposé dans la bonne société, et de « diablerie orgiaque, il est devenu une façon de marcher » (Borges, 1969 : 135-136). A l'instar du jazz (Roueff, 2001), il est ordonné par un évolutionnisme dialectique qui recouvre ses contenus sociaux, moraux, techniques et émotifs.

Les promoteurs de sa résurgence contemporaine ont réactivé ce mythe : dans de nombreuses villes, les *tangueros* se retrouvent dans l'espace public pour danser. Mais les lieux investis sont l'exact opposé de la mythologie : point de zones de banlieues entre entrepôt et ligne de chemin de fer, point de friche industrielle qui rappellerait le décor du port de la Boca. Le tango contemporain est celui de la rue piétonne et du parvis aménagés pour le confort des citadins, généreusement éclairés la nuit, et imprégnés de centralité. Réalisée spontanément, cette occupation de l'espace public a pris de court la politique urbaine, tout en l'inspirant parfois. Avec l'émergence des premières émeutes urbaines (Venissieux, 1981), le débat sur la ville au début des années 1990 s'est porté sur la question de la citoyenneté, tandis que la recherche urbaine dans son ensemble se préoccupait de la notion de cohésion sociale. Dans ce contexte, le bal et les danses de couple ont été valorisés par les collectivités locales qui les ont convoqué comme outil de création de lien social et vecteur de concorde. La multiplication des festivals d'été (notamment de théâtre de rue) et les stratégies de développement touristique reposant sur une offre culturelle importée, tout comme l'organisation de bals, s'inscrivent dans un élan de qualification des lieux qui contribue à rendre consommable l'espace urbain et la campagne alentour (Di Méo, 2001). Le contenu festif du bal et de la danse est investi d'une présumée propriété à recoller l'atomisation d'un tissu social rompu aux stratégies individualistes. Bonifiés par le rappel d'un passé mythifié, ils ont été intégrés à la panoplie des outils de l'action culturelle, sociale et urbanistique chargés de produire de la socialité en ville. Aussi bien à l'échelle du commanditaire, de l'organisateur que du participant, ce processus s'appuie sur une valorisation des caractéristiques propres aux danses de couple (et de groupe) où une concorde sociale et entre les sexes est recherchée. La notion de fonctionnalité est battue en brèche : celle de l'espace urbain à travers sa requalification, qui n'emprunte rien à la carte désormais très conventionnelle des festivals de

¹⁴ « Ces parcours [migratoires] sont aussi des cheminements urbains : en allant de la possession au spectacle, la danse est allée du temple à la rue, de la rue au salon, et du salon à la scène. » (Agier, 2001 : 53).

théâtre de rue, et celle de la danse de couple dont le jeu interne dépasse de loin le classique prélude à l'acte sexuel dont on la pare facilement. Le bal combine à la fois une sociabilité locale synonyme de cohésion sociale, une occupation de l'espace public qui restitue dans des espaces fonctionnalisés à l'extrême la notion de rassemblement ludique, et une mise en représentation théâtralisée du couple dansant dans les murs de la cité (Chaudoir, Ostrowetsky, 1996). Lorsqu'elles manient la notion de bal, les collectivités locales se réfèrent à tout un contenu fonctionnel et symbolique dont elle s'est chargée à partir de la III^{ème} République avec l'avènement des bals du 14 juillet. Autour de cette célébration, la conception du bal, « à la fois fédérative et généalogique, fut mise au service d'une ambitieuse mise en scène de la figure du peuple » (Ihl, 1998 : 75) tandis qu'ailleurs, la tenue des bals publics était strictement surveillée et souvent interdite. Sous contrôle des pouvoirs publics (financiers et/ou policiers), c'est dans l'Europe entière que des manifestations fabriquent de la sociabilité – à la fois mitoyenne et inverse de celle des internautes – en favorisant le contact corporel. Elles déroulent à partir de la danse un espace codifié (rave, bal moderne, bal tango, bal dingue...) où la rencontre de l'autre déjoue un certain nombre de tabous. Les manifestations de ce type (fête des vendanges organisées par le théâtre de Suresnes, le grand bal de l'Europe, les bals de la biennale de la Danse de Lyon depuis 1988 relayés par les défilés) essaient un peu partout, et sont avant tout fondées sur la participation active du public, amateur ou non, à la différence des festivals d'été dont chaque ville moyenne de France s'est dotée, qui restent fondés sur la passivité du public. Mais si le bal est ouvert à tous et se présente *a priori* comme un foyer de mixité sociale, il n'en reste pas moins que le tango comme danse agit comme un discriminant : celui qui ne sait pas danser ne peut s'intégrer au bal. Le bal tango n'impose au public qu'une condition pour s'intégrer : savoir danser. C'est donc la danse elle-même qui est devenue le principe actif de sélection à travers la reconstruction d'une culture du bal.

Une culture bricolée

Hormis quelques sanctuaires comme les thés dansants et dancings de l'après midi, tout ce qui par ailleurs a pu constituer la culture du bal s'est aujourd'hui dissout. Aussi, le bal tango réinvente une culture en s'appuyant sur des rituels réactivés à partir d'éléments empruntés ici et là. C'est un véritable bricolage qui assemble, emprunte et mélange des parts de culture musicale et dansée, des éléments de posture, des rituels d'invitation et des codes vestimentaires, en se référant à l'univers mythique du berceau du tango. La culture qui en résulte procède d'un ensemble de rituels techniques et sociaux qui génère des sentiments d'appartenance ou de rejet des danseurs et spectateurs. La technique relève de savoir-faire : il s'agit des compétences de chaque partenaire qui forment les couples (l'enlacement, les pas de danse), et celle des couples dans leur rapport aux autres couples (évoluer sur la piste en tenant compte des autres couples, tourner dans le sens du bal, envisager le bal comme un espace collectif). Au delà des signes d'appartenances individuels comme les soins vestimentaires (le noir et le rouge, la jupe fendue), les pratiquants s'efforcent d'entrer dans un moule qui dépasse les simples apparences : ils se mettent à vivre la nuit, à parler l'espagnol de Buenos Aires, à hispaniser leur prénom (Robert devient Roberto), à se féminiser/viriliser, à changer de trajectoire de vie. C'est bien l'adhésion à la sociabilité entière du groupe qui est défendue et revendiquée, tandis que se réalise un travail de production de soi touchant à l'intime de l'identification sexuée. Les processus et stratégies d'invitation font l'objet d'une négociation permanente : attente de la femme (faire banquette ou tapisserie), prérogative masculine quasi patriarcale et transgression du code par les danseuses. Cette combinaison des savoir-faire techniques et des ritualités du bal contribue à construire l'ethos du danseur de bal. Parvenir à tourner dans le sens du bal nécessite de maîtriser les changements de direction, et donc de pouvoir combiner un certain nombre de pas dans l'improvisation. C'est l'addition de ces deux pôles qui compose la spécificité du danseur de bal, alors qu'en danse contemporaine ou

en hip hop, c'est davantage dans le corps que s'inscrivent les traces d'un travail corporel particulier.

Ce bricolage s'appuie sur des analyses historiques et géographiques dont la fonction est double. Il s'agit de réactiver un tango tenu pour mort, mais pratiqué dans un pays lointain, et faire jouer les attraits de « la beauté du mort » (De Certeau, 1974) et de l'exotisme. D'autre part, cette résurgence est validée par une argumentation « scientifique ». Synchrétique et codifiée, cette culture du bal reconstruite se réfère au modèle « argentin », considéré par les amateurs comme authentique. Ils accordent la priorité au tango *porteño* traditionnel qui est « un tango territorialisé, culturellement et géographiquement enraciné dans sa propre histoire et dans son lieu de naissance », contrairement au tango nomade (Pelinski, 1995 : 26). Par l'usage du terme tango argentin, les amateurs cherchent à se distinguer des autres styles (musette, rétro, dancing, standard, anglais, de compétition) qui sont relégués dans les sphères dépréciées d'une sociabilité populaire. Le qualificatif d'argentin contient l'affirmation d'un objet plus noble, car *a priori* plus rare et auréolé d'une gloire mystérieuse. La distance géographique confère à la culture argentine du bal un exotisme qui la valorise, quand la culture française du bal musette encore vivante est négligée, alors qu'elle y ressemble en de nombreux points. Les amateurs défendent une éthique du tango pratiqué pour le bal, la convivialité, l'échange, les rencontres, le voyage, et se désolidarisent fondamentalement de l'éthique des danses sportives de compétition et du musette des thés dansants. C'est en puisant dans la mythologie du tango qui insiste sur les aspects « populaires » tant dans les personnages, les thèmes que les territoires, que les composants tangibles de cette reconstruction sont actualisés (Apprill et Dorier Apprill, 1998).

Les références contradictoires au mythe

La conscience de la mythologie « populaire » du tango n'est pas le moindre des vecteurs qui attire ces amateurs vers une pratique, où le désir d'encanaillement le dispute à l'immersion véritable dans un univers qui génère des recompositions profondes du quotidien et de l'identité. Mais qu'il s'agisse des amateurs à l'origine de la résurgence, de sa façon d'investir l'espace ou son instrumentalisation par les collectivités locales, le mythe est mis à distance par les conditions mêmes dans lesquelles s'est réalisé ce renouveau. La composition socioprofessionnelle des fondateurs d'association montre que les professions peu qualifiées sont minoritaires (graphique 1). Au contraire, les professions intermédiaires, techniciens, instituteurs et les cadres, professions libérales ingénieurs dominant largement. Parmi la catégorie des professions intermédiaires, les métiers artistiques l'emportent tandis que parmi la catégorie des cadres, les métiers de la recherche et de l'enseignement dominant. Au total, enseignants-chercheurs et métiers artistiques représentent 40% des fondateurs (tableau 1). Disposant de temps libre, de revenus, mobiles géographiquement, ils sont les instigateurs de cette quête du bal qui, en réalisant une occupation de l'espace public, se réfèrent au mythe et le contredisent. Un décalage identique caractérise le rapport des danseurs à la musique puisque leurs faveurs s'adressent au répertoire des années 1925-1950, et non à celui plus ancien qui a accompagné les premiers développements du tango.

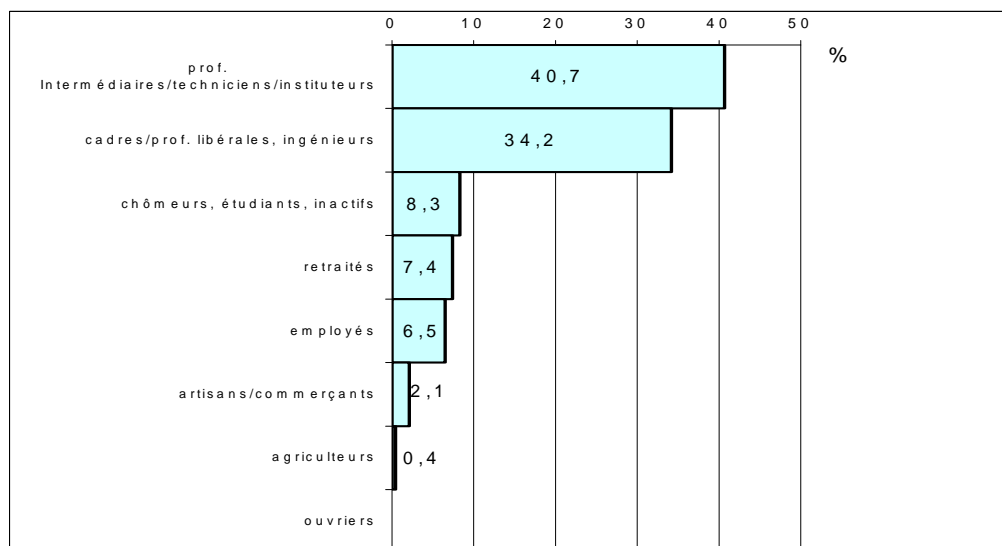
Tableau 1 -

Professions des fondateurs d'associations de tango (1987-2001)	Nbre	%	Dont :	Nbre	%
Professions intermédiaires, techniciens, instituteurs	93	40,7	Métiers artistiques	49	21,4
Cadres, professions libérales, ingénieurs	78	34,2	Enseignants/chercheurs	43	18,8
Chômeurs, étudiants, actifs	19	8,3			
Retraités	17	7,4			

Employés	15	6,5			
Artisans, commerçants	5	2,1			
Agriculteurs	1	0,4			
Ouvriers	0	0			
Total	228	100	Total	92	40,3

Professions des fondateurs d'associations de tango (1987-2001)

Graphique 1 –



Du style de jeu (Tango Andhorina sextet) aux dénominations (Orquesta Típica Fernandez) référés au répertoire des années 40 qui faisait danser Buenos Aires, la tendance actuelle conduit de nombreux orchestres à s'insérer dans le moule de « la tradition ». Ce n'est pas l'un des moindres paradoxes d'observer que c'est le renouveau de la danse sur la scène sociale du bal qui a généré une découverte de l'*orquesta típica*¹⁵. Après la découverte de la danse proprement dite, c'est la partie musicale de la culture du bal qui est devenue l'objet d'une investigation. L'évolution est inverse à celle des musiques savantes de l'opéra, « dont la fréquentation s'est peu à peu ralentie jusqu'à nos jours » (Pedler, 2003 : 25) : de *terra incognita*, le tango de bal de l'*Orquesta Típica* est devenu un continent exploré avidement par les *tangueros* passionnés de danse. Suite à quelques leçons, s'informant sur les musiques qu'ils pourraient écouter pour se familiariser avec l'univers rythmique et mélodique du tango, la plupart des débutants mentionnent la possession de disques de Gardel et de Piazzolla. Mais ces deux musiciens sont précisément absents de la programmation musicale traditionnelle des cours et des bals. Tant du côté des danseurs que des musiciens, le rapport à la musique est traversé par une distinction entre les tangos dansables et ceux qui ne le sont pas.

Musique à danser ou à écouter ?

Certains musiciens de tango distinguent les tangos stables et les tangos instables. Un tango argentin est stable lorsque les formules rythmiques et mélodiques sont clairement énoncées et ceci généralement sur les temps forts de la mesure (1 et 3). La polyphonie du tango est pratiquement toujours soutenue par une superposition rythmique comprenant une formule régulière, qui sert de pulsation de base et qui représente la colonne vertébrale de l'œuvre. Sur cette pulsation qui ponctue la construction harmonique viennent se greffer des

¹⁵ « L'orquesta típica, ou orchestre typique, est le nom de la formation classique de tango argentin ; il s'agit traditionnellement d'un sextuor constitué de deux bandonéons, deux violons, un piano et une contrebasse. » (Monette in Pelinski, 1995 : 418).

variantes rythmiques, mélodiques et plus rarement harmoniques, mais la construction de base initiale n'est jamais parasitée par toutes ces variations. Certaines caractéristiques des tangos argentins stables se retrouvent dans les tangos composés par Piazzolla, qui pourtant sont boudés par la grande majorité des danseurs. C'est sans doute parce que les formules rythmiques sont plus sous-jacentes que clairement énoncées, et que l'utilisation des silences comme moyen rythmique y est plus fréquente, surtout dans les valeurs rythmiques courtes. Le rythme offre souvent aux danseurs des blancs sur les temps forts, ce qui induit une difficulté à s'y conforter. Les rythmes se succèdent entre eux de façon plus rapide, et il est donc difficile de se caler sur une pulsation régulière. La mélodie est de toute évidence plus difficile à retenir et à chanter. La *Cumparsita* interprétée par les orchestres de la période 1925 à 1955 correspond à un tango *stable*. Avec ses multiples silences et le temps fort qui devient évanescent, *Adios noninos* composé et interprété par Piazzolla est l'exemple type du tango instable. Les danseurs associent le plus souvent les tangos *stables* au répertoire des orchestres des années 40. Ceux-ci représentent l'essentiel de la programmation musicale d'un bal, à la différence des tangos *instables* qui n'en composent pas le répertoire traditionnel.

Tangos stables à danser, instables à écouter, ces deux genres génèrent une guerre de tranchée des représentations. Du chant militant au bal, l'évolution du Cuarteto Cedrón illustre l'adaptation des musiciens face au renouveau du bal. Comme la plupart de ceux qui sont arrivés en France dans les années 1970, Juan Cedrón ne s'est véritablement préoccupé de la danse qu'à la fin des années 1980. Il accepte alors sur scène la présence d'un couple de danseur, et anime parfois un petit bal en fin de concert. En juin 1998, il rassemble 14 musiciens pour former la Tipica Cedrón, où il délaisse la guitare pour le chant. Cet orchestre a régulièrement joué à Paris lors de bals au Cabaret sauvage.

« Hier dans le bal,¹⁶ on a joué un Candombé¹⁷, et il y a un couple de jeunes qui sautait comme si c'était une samba brésilienne... Parfois, on joue des morceaux de Piazzolla un peu lents qui sont bien pour être écoutés. Il est d'ailleurs le porte drapeau des musiciens contre la danse ; il voulait être écouté, c'est lui qui a commencé avec les premiers concerts, il jouait comme un musicien classique. Mais un morceau de Piazzolla lent, pour danser, c'est, c'est... Hier, il y a un morceau au milieu que nous jouons de Piazzolla, très joli, que j'aime beaucoup, mais pour danser, c'est une tristesse énorme. »

Ce récit montre les ambiguïtés dans la façon dont Juan Cedrón aborde la danse. Pourquoi, si l'objectif est d'animer un bal, proposer un candombé et un morceau de Piazzolla ? Est-ce pour tester l'écoute des danseurs, leur culture du tango, leur capacité à distinguer les tangos qui se dansent de ceux qui ne se dansent pas ? Ce témoignage permet de souligner deux phénomènes. D'une part, les musiciens de tango redécouvrent eux aussi la culture du bal, dont ils se complaisent à souligner la méconnaissance par les danseurs. Cela leur coûte toujours de jouer pour la danse, continûment et sans interruption. Parfois, une mélodie plus lente, plus musicale, à écouter, vient se glisser irrésistiblement dans leur répertoire. D'autre part, les musiciens cherchent, à travers cette forme de provocation plus ou moins consciente, une reconnaissance de la part des danseurs. Insatisfaits de voir ceux-ci danser à côté du rythme, ne pas suivre les variations rythmiques et mélodiques, être prisonnier de l'exécution de pas et de figures, quel que soit le type de tango, les musiciens dévient du répertoire de bal et jouent un Piazzolla, ou un standard joué très lent. Et les couples qui continuent de danser les confortent dans cette idée que musique ou pas, le danseur danse. Il est cependant possible de souligner la part de non dit de Juan Cedrón quant au tango. Cette

¹⁶ Bal au Cabaret sauvage à la Villette (1998).

¹⁷ Issu d'un mélange d'influences musicales hispaniques et africaines, le Candombé est présenté comme la musique des Noirs du Rio de la Plata (Monette, 1991 : 51).

musique, qui constitue la bannière de l'Argentine à l'instar du samba pour le Brésil, renvoie à l'identité profonde de l'Argentine du XX^{ème} siècle (Vila, 1995). Or, ce pays a été le théâtre d'une succession de dictatures depuis l'entre-deux-guerres jusqu'en 1982. Au soutien apporté aux exilés nazis après 1945 s'ajoutent les années noires de 1976 à 1982, durant lesquelles le régime a torturé et fait disparaître des milliers de personnes. Ce passé aussi proche que douloureux n'a pas encore fait l'objet d'un véritable travail de mémoire. Il demeure le plus souvent un sujet tabou, y compris pour les nombreux artistes qui ont trouvé refuge en Europe. Il est probable que la fracture entre le tango dansé et le tango à écouter (avec le sérieux diurne des réunions militantes) procède aussi de la perception du passé trouble du pays. Pour des musiciens comme Juan Cedrón, jouer une musique qui opérerait une rupture avec l'univers du tango de bal était un acte autant artistique que politique, une façon de chanter un autre avenir pour une société endeuillée. Propre à la culture des musiciens argentins, cet aspect s'est trouvé accentué en France par les conditions de réception : éloigné de la danse, le tango a d'autant été bien reçu qu'il s'inscrivait dans une société où les danses de couple dans le bal étaient en déclin.

C'est lorsque la résurgence du tango en France rénove le bal au milieu des années 1980, que le répertoire des musiciens s'infléchit, et que la musique tango sort de sa confidentialité¹⁸. Argentins ou français, la nouvelle génération de musiciens vivant en France a pris conscience que le bal constitue un marché économique d'importance qu'elle ne peut ignorer. Son regard sur le bal traduit les recompositions à l'œuvre à la fois dans le champ musical, et dans la relation qu'elle nourrit à la danse. Le bandonéoniste français Olivier Manoury a formé en 1998 l'orchestre *Tempo di Tango* « dont l'ambition est de recréer les conditions d'un tango qui s'écoute et se danse ». Soumis à l'injonction de jouer des tangos stables dans les bals, il les considère pourtant avec mépris. Fin connaisseur de l'histoire musicale du tango et digne descendant de Piazzolla, le voilà donc placé dans une posture schizophrénique face au traditionnel conflit tradition-modernité. Prend-il un plaisir particulier à jouer pour le bal ?

« Quand ils dansent bien, oui. Moi, j'aime beaucoup ça, mais je trouve que c'est extrêmement fatiguant, parce qu'il faut jouer très longtemps, et on sent vraiment qu'il faut donner, si on veut que ça passe. On n'a pas affaire à des gens qui sont en silence dans un concert, qui vont écouter chaque note. Il faut jouer le jeu, il faut plus de contrastes ; il faut trouver le swing, s'il n'y a pas de swing, ça ne marche pas. Il faut un partenaire avec qui on s'entend bien. C'est un peu pour les musiciens comme un couple de danseurs. Et moi, ce que j'aime bien, c'est de voir quand se crée le silence, comme un silence de concert, les gens sont absorbés dans la danse et dans la musique, quand on ralentit, ils ralentissent... Il y a beaucoup de jolies filles aussi, ça fait partie du plaisir, il n'y a pas raison de le nier » (Olivier Manoury, bandonéoniste).

La prudence de ce propos montre que son plaisir renvoie également à son déplaisir lorsque la salle danse à côté de la musique. Ce qui se dégage avec force, c'est sa situation privilégiée d'observateur qui le rend sensible à la nature de l'interaction. Et c'est bien la structure même de cette interaction qui fragilise la position du musicien : il joue pour faire danser, mais si le public danse mal, alors, sa qualité de musicien est menacée. Au delà d'une qualification théorique du genre, c'est en situation dans le bal que le musicien prend conscience de la fragilité de sa posture et de son statut, à travers la perception des façons dont sa musique est reçue :

¹⁸ « C'est la danse qui attire le plus, plus que la musique. Cela passe plutôt par la danse, le tango. Donc, on est pas mal appelés pour animer des bals. Evidemment, je préfère jouer en concert, je suis musicien. Mais jouer pour le bal, bon, ça fait partie du tango aussi, comme cela se passait dans les années 1940 à Buenos Aires » (Gustavo Gancedo, guitariste).

« On doit jouer de manière très rythmique, assez marquée, pour les gens qui dansent. Cela ne donne pas lieu par exemple au solo d'un instrument. On ne peut pas jouer le répertoire de Piazzolla. (...) Le danseur écoute en fonction de ce qu'il doit faire pour la danse. Mais ils n'apprécient pas je pense un travail très fin que tu peux faire. Ce n'est pas autant apprécié que dans un concert. Dans un concert, il y a du silence, les gens sont prêts à écouter ça. C'est pour ça que c'est intéressant de jouer en concert parce que les gens viennent pour écouter le travail que tu as préparé. Le travail peut être moins élaboré pour un bal. » (Gustavo Gancedo, guitariste).

Gustavo Gancedo établit une distinction entre la réception en bal et en concert, et entre l'intérêt qu'il prend à l'un et à l'autre : façon euphémisée de dire que le tango joué pour les danseurs, c'est de « la confiture donnée aux cochons ». Il faut également comprendre que si les danseurs écoutent « *la plupart en fonction de la danse* », une faible partie écoute *vraiment* la musique, et une autre partie n'y entend rien. Si le regard de ces deux musiciens ne manque pas d'humour, il ressasse également l'amer constat d'une régression vécue comme un assujettissement inédit : la multiplication des bals tangos en France est le signe que l'époque joyeuse de l'affranchissement de la musique sur la danse, dont Piazzolla fut l'illustre représentant, est terminée.

L'entendement musical des danseurs

L'entendement musical des danseurs, que l'on peut définir par « l'inlassable fréquentation d'un petit nombre d'œuvres » (Pedler, 2003 : 132), s'est réalisé progressivement en concurrence avec la production d'une danse de couple, où la mise en œuvre d'un savoir faire relève autant d'un contentement égocentrique que de la réalisation d'une performance envers le partenaire et le groupe observateur. L'accueil de danseurs argentins pour donner des stages, ainsi que les voyages à Buenos Aires, ont permis aux amateurs de se familiariser avec ce répertoire. Cependant, comme toute appropriation d'un univers culturel et sensible étranger, cette exploration se plaît à visiter les marges, les limites, et s'inscrit autant dans la conformité au modèle que dans la rupture. C'est donc une ligne de partage subjective entre les tangos dansables et non dansables que trace l'entendement musical des danseurs :

Q : Qu'est ce que vous écoutez dans la musique ?

« Il y a des musiques où j'écoute le rythme. Il y a des musiques où j'entends plus la mélodie. Ça dépend des jours aussi. Et ça dépend des danseurs. Il y a des danseurs qui dansent plus sur le rythme et des danseurs qui dansent plus sur la mélodie. Donc, quelque fois, ça ne va pas du tout parce que moi, j'ai envie de danser sur le rythme et ça fonctionne pas s'il est sur la mélodie. D'autres fois, cela va m'amener moi à me brancher plus sur la mélodie, mais cela dépend, quand c'est tango, c'est plus mélodie, quand c'est milonga ou valse, c'est plus rythmique pour moi. Enfin, la valse, c'est entre les deux » (A., née en 1959, 3 ans de tango).

« Des fois, c'est plutôt la mélodie, et oui. Parfois, je ne vais pas écouter tous les instruments en même temps, je vais choisir d'écouter un violon, un bandonéon. Quand c'est une voix qui me plaît, je vais écouter la voix. Mais pas tout en même temps c'est vrai » (C., née en 1976, un an de tango).

« Ce qui résonne en moi de la musique, c'est ça que j'écoute. Ce qui résonne en moi ? Un grand plaisir, un plaisir à danser, à être avec quelqu'un d'autre dans la danse. Et la musique est là dans cet instant là, ce moment là. Et d'ailleurs, danser sans musique, c'est possible, mais c'est fade. Tandis qu'écouter la musique sans danser, c'est comme un rappel de certains moments. C'est étrange comme les

parfums d'un ancien poème, un parfum, une couleur ou une musique viennent rappeler des moments, des instants.» (A., née en 1971, 5 ans de tango).

La présence d'une relation triangulaire est bien perceptible chez ces danseuses lorsqu'il s'agit de savoir si elles écoutent davantage le partenaire ou la musique. S'il est question de la notion de stabilité, de « rythme carré » et de mélodie, l'affectif et les sensations occupent une place importante. A partir de deux à trois années de pratique, homme ou femme, tous peuvent nommer des orchestres et des standards, ce qui traduit combien la seule approche sensible de la musique, qui qualifie le moment de danse, est complétée par une approche plus conscientisée du type de musique, qui procède ou non d'une préférence musicale. Mais comme le note la danseuse argentine Maria Cieri, cet entendement musical reste fragilisé par la distance culturelle qui sépare les pratiquants du berceau d'origine :

« Avant, à Buenos Aires, les gens ne faisaient pas de grands pas comme aujourd'hui, mais ils suivaient la musique, on marchait avec et s'il y avait un ocho, c'est parce que la musique te le permettait. Jamais il ne serait venu à l'idée d'un milonguero de faire un corte quand arrivait la partie de violon ! Ou une partie de piano ! Oui, c'était vraiment l'écoute de la musique, et c'était ça danser le tango. [...] Je te dirais qu'aujourd'hui, du point de vue de la souplesse des danseurs, les choses qu'ils font me paraissent merveilleuses, mais elles n'ont rien à voir avec la musique ! J'écoute la musique et je vois ce qu'ils font et il n'y a rien en commun ! C'est ça que j'aimerais que les Européens comprennent : peu importent les pas qu'ils font, qu'ils se laissent porter par la musique. »¹⁹

Les observations du guitariste Gustavo Gancedo vont dans le même sens :

« Quand on fait un concert de tango, à Paris en tout cas, tu vois très peu de danseurs, environ 5 %. Le reste, ce sont des gens qui aiment le tango comme musique, qui ne savent pas danser, qui viennent écouter un concert. (...) La plupart des danseurs apprennent un certain nombre de codes, ils les utilisent mais ce n'est pas tout à fait la musique qui les amène à danser. » (Gustavo Gancedo, 1998).

Au delà de la critique d'une méconnaissance de la musique par les danseurs, c'est la réalité d'un rapport de force qui est stigmatisé : en France, bousculant la hiérarchie traditionnelle, la danse a affirmée sa prééminence sur l'univers musical. En orientant la programmation musicale des bals vers les orchestres considérés comme « dansables », elle a instrumentalisé la musique pour servir son entreprise de distinction. Si l'appropriation de ce répertoire s'est accompagnée de la joie de découvrir un continent musical peu connu, elle a également permis aux amateurs d'autonomiser le tango argentin dans le champ des danses de couple, par la distinction toujours réaffirmée d'avec l'histoire française du tango (musette, salon, compétition). La technique, l'exotisme, la noblesse, la complexité, la sensualité, sa capacité à monter sur scène : pour les danseurs, tout distingue le tango argentin dansé du « zinzin » des dancings. Ils aiment à préciser que leur tango « argentin » n'a rien à voir avec le tango musette. Et la différence de style musical est venue redoubler celle du style de danse : s'il est difficile d'exposer les subtiles différences de pas de danse, de posture et d'interprétation rythmique, en revanche, l'évocation du répertoire musical est un argument convaincant : *« Vous ne connaissez pas Di Sarli, D'Arienzo et Pugliese ? Mais ce sont précisément sur ces orchestres que l'on danse... »*. Si la catégorisation savant/populaire leur est totalement étrangère pour la musique, elle est en revanche opérationnelle en danse : les danseurs de tango font l'amalgame entre les différents styles musette, salon, dancing et

¹⁹ Entretien avec Maria Cieri (2000), Dorier Apprill, 2001.

compétition qui sont couramment qualifiés de populaires. Si le terme savant n'est pas utilisé pour le tango argentin, celui-ci est l'objet d'une distinction qui s'appuie sur le recours au mythe, la référence au berceau d'origine, la différence de style et la singularité musicale. Cette incapacité à catégoriser témoigne du fait que la majorité des danseurs portent un regard flou sur la musique. Il appert qu'un hiatus sépare musiciens et danseurs. Les premiers vivent comme une offense la réduction de leur talent à de simples faiseurs de musique à danser. A l'instar des musiciens de jazz sur lesquels H. S. Becker (1985) a enquêté, ils ne sont pas loin de traiter les danseurs de « caves ». Et les seconds ont construit leur compétences dans la danse avant d'élaborer un entendement musical lié au répertoire des orchestres « des années 40 », y compris pour ceux qui sont arrivés au tango via la chanson militante des années 1970 (Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, Cuarteto Cedrón). Les danseurs vouent aux musiciens un culte léger et insouciant, qui exprime leur position dominante dans cette confrontation : il est toujours possible de les remplacer par des CD. Aussi, le regard des amateurs de danse sur la musique procède du rattrapage. Constituées autour du tango comme des sociétés savantes, la sphère associative ne *fait* pas simplement de la musique, mais s'efforce de la produire et de l'instituer (Cheyronnaud, 2002) à travers le recours à des orchestres pour les bals, l'ouverture de débats et d'exégèses dans les revues (*La Salida*) et les bulletins associatifs (Tango de soie). Au fait de passer des musiques au petit bonheur a succédé une façon plus savante d'envisager le rôle de DJ, dont témoigne l'usage du néologisme musicalisation inspiré de l'argentin. Reclus jusqu'à la fin des années 1990 dans l'anonymat, le DJ a gagné un surcroît de considération : une courte notice biographique annonce sa présence, et il est convoqué pour donner des conférences sur la culture musicale du bal. Tant pour la programmation des orchestres que pour la succession des rythmes, la musicalisation des bals participe d'un alignement sur la tradition musicale et sociale des *milongas* de Buenos Aires, présentée comme étant la seule apte à transmettre et reconstruire la concorde entre musique et danse. Une place prédominante est accordée aux orchestrations des années 40-50, et la succession des rythmes a intégré les règles qui prévalent à Buenos Aires : *tanda*²⁰, orchestres d'un même genre, succession de rythmes différents (valse, tangos, milongas). Ainsi, les bals de puristes se présentent comme des imitations assez fidèles de cette ritualité musicale, à la différence qu'ils évacuent les intermèdes de musique « tropicale » qui ponctuent la programmation des bals argentins. Seuls tango, valse et milonga s'enchaînent toute la soirée. Dans les bals tango moins orthodoxes, en province surtout, des parenthèses de rock, valse, cha-cha-cha et salsa sont programmées, mais elles s'inscrivent davantage dans une filiation avec l'univers du musette qu'avec celui de l'intermède « tropical » argentin. En définitive, c'est la nature des intermèdes musicaux qui constitue le plus grand décalage entre la culture musicale des *milongas* de Buenos Aires et celle des bals en France.

Ce renouveau de la danse a suscité un essor de l'impression musicale. Depuis la parution en 1989 de « *El inmortal Pichuco* » d'Anibal Troilo, le catalogue de la maison de disques espagnole El Bandonéon a dépassé la centaine de titres. Excepté une vingtaine de disques de Carlos Gardel et quelques autres de Libertad Lamarque, tous explorent le répertoire des orchestres de tango qui faisaient danser Buenos Aires de 1925 à 1950. Les sites d'achat en ligne comme *Musicargentina.com* se sont multipliés et permettent d'accéder à l'offre des maisons de disque argentines. A la faveur de voyages à Buenos Aires, les associations effectuent des achats groupés et constituent d'imposantes discothèques entièrement dédiées au tango²¹. Et les amateurs rapportent pour eux mêmes des enregistrements « dépoussiérés » et des copies de vinyles crachotantes.

²⁰ Quatre à cinq unités de danse entre deux *cortinas* (intermède musical de jazz ou variété entre deux *tandas*). Une *tanda* est homogène : même orchestre ou des orchestres de même style, même rythme (tango, valse ou milonga).

²¹ L'association les *Trottoirs de Marseille* dispose en 2005 de 250 disques à l'attention de ses adhérents.

Cet attachement à la tradition, revendiqué par de nombreuses associations, est parcouru par les soubresauts de la rénovation, dont la scène du bal est le terrain d'expression. Paradoxalement, c'est au moment où de nouveaux orchestres sont revenus à des formes musicales qui permettent de danser, que la danse s'est transformée sous l'influence de la scène, tout en restant ancrée dans le bal. Elle a subi un renouvellement profond dont la particularité est qu'il n'est pas exclusivement lié à une virtuosité technique (vélocité, souplesse), mais qu'il procède d'une altération des structures de base du tango. Leurs possibilités combinatoires ont été développées par une nouvelle génération de danseurs, tout en conservant dans une première étape la référence à l'univers musical des années 40-50. Ce n'est qu'à la fin des années 1990 que cette rénovation de la danse s'est confrontée à un répertoire musical traditionnellement dédaigné par les danseurs. En composant leurs chorégraphies sur Piazzolla, des danseurs comme Fabian Salas et Chicho ont rompu avec l'académisme musical des orchestres des années 40. Cet affranchissement spectaculaire de la référence obligée aux racines de la tradition s'est propagé à la programmation musicale des bals. Les incursions vers une créativité musicale (Piazzolla, Caceres, Gotan Project, Narco Tango) jugée peu orthodoxe par les puristes se multiplient. « Piazzolla or not Piazzolla²² » ? Ce musicien est au centre du débat tradition/modernité qui traverse la sphère des danseurs. Le DJ est au carrefour de cette lutte d'influence entre les tenants de la « tradition » (qualifiés d'anti-Piazzolla par le DJ C. Glaize) et les partisans de la rénovation. Dans 9 numéros sur 39 parus à ce jour, cette question des relations entre la danse et la musique est posée par la revue *La Salida*²³. L'analyse de ce corpus montre que les questionnements tournent autour de thèmes tels que l'essence du tango (qu'est ce qui le constitue, quelle hiérarchie peut on tracer dans cette nébuleuse entre la danse, la musique, la poésie et la chanson²⁴ ?), le rapport à la tradition de Buenos Aires (le sentiment portègne en relation à la musique et la danse, quelle musique programmer lorsqu'on est DJ²⁵), le rapport entre la musique de bal et la création musicale²⁶. Une large place est accordée à la vision des artistes argentins qui dédramatise les enjeux métropolitains de cette appropriation. Fils d'Astor Piazzolla, Daniel Piazzolla estime qu'« à Buenos Aires, la jeunesse découvre l'univers du tango avant tout par la danse et donc passe par le répertoire musical traditionnel et non par la musique contemporaine du tango. La démarche d'aller écouter du tango en concert se fera dans un second temps »²⁷ (n°1, dec 96, janv 97). A la question de savoir si le tango est plutôt de la danse, de la musique ou de la poésie, le metteur en scène Alfredo Arias exprime une vision holiste²⁸. Tout en renouant avec des stéréotypes culturels répandus, ils mettent à plat un grand nombre de questionnements, le premier en rappelant la puissance de la danse, le second par une conception qui, en évacuant

²² Titre de l'article de Christian Glaize, *La Salida*, n° 30, oct.-nov. 2002 : 24-25.

²³ Fondée en 1996 par les principaux animateurs de l'association parisienne *Le temps du tango*, les premiers numéros se présentaient comme un répertoire des stages, bals, concert et spectacles. Puis la revue, dont les derniers numéros atteignent 50 pages, s'est progressivement enrichie d'articles sur la musique, la danse, les femmes, le cinéma, la peinture... et le tango.

²⁴ N°1, déc. 96, janv. 97 ; n°27, 2002.

²⁵ N°30, 2002.

²⁶ N°20, 2000 ; n°21, 2000 ; n°33, 2003.

²⁷ *La Salida*, n°1, déc. 96, janv. 97 : 4.

²⁸ « Dans le tango, il n'y a pas de musique sans les mots. Il n'est pas possible de créer une musique d'inspiration populaire sans les poètes. Quand on écoute du tango, l'émotion est très liée à la parole : le regret, le deuil, le sentiment de perte, les mésaventures de l'existence... Je suis d'accord avec Sabato, qui disait que le tango est né de la rencontre de deux solitudes à Buenos Aires : celle de l'homme de la campagne, qui avait perdu la campagne et celle de l'immigrant européen, qui avait perdu l'Europe. Et dans la danse, les jambes dansent, mais le haut du corps, la tête, se souvient de ce qui a été perdu. » *La Salida*, n°27, 2002 : 24.

toute hiérarchisation, évoque le *sentimiento*²⁹ qui selon les argentins imprègne la danse.

A la rénovation déjà ancienne de Piazzolla est venue s'adjoindre celle de l'électro tango. Avec l'album *La revancha del tango*³⁰, Gotan Project exprime ce retour sur le devant de la scène d'un genre musical qui se rénove dans sa globalité. D'une part, la revanche n'est pas seulement celle de la musique mais de la culture tango dans son ensemble et d'autre part, en s'insérant dans le genre de la musique électro, le tango échappe à sa représentation de musique vouée à une danse désuète. Par cette opération, l'électro tango réaffirme une position dominante face à la danse. Mais l'enjeu s'est déplacé : il ne s'agit plus de savoir si la musique peut parvenir à conquérir le statut de culture savante sur lequel la prééminence de la danse a porté une ombre, mais de s'inscrire dans une évolution contemporaine, référencée à l'univers des musiques électroniques, et dégagée de l'affiliation historique à la danse.

Le tango comme genre musical a trouvé des territoires de diffusion par sa mise en situation dans l'espace du bal et de la danse. Peut-il pour autant être qualifié de « musique à danser » ? D'une part, l'usage de cette catégorie discursive réifiée est démenti par le va et vient subtil qui irrigue la pratique de la danse, du bal, du concert, de l'écoute en des lieux intimes, et qui témoigne des modes d'appropriation diversifiés d'un répertoire passé et contemporain actualisé par la danse. D'autre part, la relation forte qui s'étend de la musique à la danse peut tout autant accréditer l'idée que c'est la danse qui fait jouer la musique³¹. Mais comme le montre les tentatives des musiciens, qui lorsqu'ils jouent pour le bal, s'efforcent également de produire une musique subtile pouvant « être écoutée », le tango demeure enclavé dans la force des représentations propres à cet énoncé : une « musique à danser » reste mineure au regard de la grande musique, tout comme la danse sociale du bal le demeure par rapport à l'univers de la danse de scène. Pourtant, des musiciens tels Juan Cedron et Gustavo Gancedo considèrent qu'un tango qui serait à danser, et un autre qui serait à écouter, détiennent la même valeur. Au delà de l'opposition traditionnelle entre la musique à danser populaire, et celle à écouter savante, il est à se demander si ce ne sont pas les valeurs associées à la danse qui viennent déprécier le tango comme musique à danser. Ce serait donc la danse sociale, reléguées dans l'univers de la danse, qui viendrait entacher la respectabilité de ce genre musical. Il s'agit d'un retournement de situation inédit au sein de la hiérarchie omniprésente qui structure les relations danse/musique, puisque dans le formatage institutionnel et dans le spectacle vivant, la danse se situe systématiquement dans les organigrammes et les grilles de salaires derrière la musique. Dans le tango, cette domination traditionnelle de la musique s'est trouvée renversée puisque c'est dans la danse que se trouvent les ferments de la résurgence actuelle de la créativité musicale. Sans elle, la musique serait sans doute restée dans la confidentialité de cercles restreints.

La médiation de la danse sur la musique est loin d'être anodine, puisque qu'elle joue sur

²⁹ Le *sentimiento* désigne la part d'émotion, de cœur, de sensualité... bref, d'intention qui habite le danseur. Cette notion est fréquemment utilisée chez les danseurs pour distinguer ceux qui dansent en reproduisant une technique de ceux qui dansent avec leur âme ou leurs « tripes ».

³⁰ 500.000 exemplaires vendus en 2003.

³¹ « Rien dans la théorie du symbolisme social n'interdit l'hypothèse que l'inconscience des relations sociales soit aussi productrice de sens que la conscience. Faute de quoi il faudrait supposer que le symbolisme social ne s'engendre que par la pensée adéquate des structures sociales, que toute pensée sociale n'en contient qu'autant qu'elle se rapproche de la sociologie : c'est bien ce à quoi tend, à la limite, le sociologue-intellectuel ou l'intellectuel-militant lorsqu'ils tendent à ne reconnaître un sens à des pratiques ou à des idées populaires que pour autant qu'elles s'orientent explicitement vers des réalités et les valeurs dont ils parlent » (Passeron in Grignon & Passeron, 1989 : 92).

le terrain du corps ; à la différence du *Contact Improvisation*³², il ne s'agit pas d'un rapport déssexualisé, mais au contraire d'une étreinte plus ou moins enlacée, dont la puissance évocatrice, à l'œuvre dans l'imaginaire comme dans sa pratique, fait mauvais ménage avec le qualificatif de savant. Bien plus que les autres danses, le tango figure une métaphore de la relation amoureuse et sexuelle. Amoureuse car animées par des scansions similaires (rencontre/fusion/séparation), et parce qu'il est désir et plaisir d'aller à deux dans le mouvement. Les pratiquants évoquent simplement cette évidence (« *nous ne faisons qu'un* ») du corps à corps qui renvoie aux amoureux des bancs publics. La posture qui exige le face à face, la relation à l'autre fondé sur une répartition des rôles (actif-passif/passif-actif) et l'indispensable rencontre des désirs sont un reflet à peine voilé de la relation sexuelle. Le conformisme postural va jusqu'à dire des couples en tango qu'ils font debout ce que l'on fait couché. A la différence du jazz, cet imaginaire qui habite la pratique de la danse contamine le domaine musical. Mais si la musique est redevable à la danse de son essor, c'est aussi sans doute que celle-ci trouve dans la force de retenue de ce genre musical un espace pour déployer et traduire ce qu'elle recèle de sensualité. A la fois couple inséparable et frères ennemis, danse et musique sont le terrain d'une quête, tantôt voilée, tantôt surexposée, où se donne à voir, à sentir et à vivre sensualité, désir et érotisme. Aussi, le tango figure-t-il une mise en discours du sexe qui apparaît étrangement pérenne, non verbal, à la fois socialement mis en scène et artistiquement assumé. La singularité de la médiation de la danse, où ce discours tient une place centrale, est d'arraisonner la musique et d'exercer sur elle une hégémonie peu commune dans l'univers des « musiques à danser ».

³² « *Le Contact Improvisation : forme démocratique de duo qui emprunte aux arts martiaux, aux danses de société, aux sports et aux jeux d'enfants* » (Banes, 1987 : 105).

Bibliographie

- AGIER, Michel, 2001. « De la possession à la comédie rituelle », in Dorier-Apprill (dir.), *Danses latines. Le désir des continents*, pp. 48-53. Paris : Autrement.
- APPRILL, Christophe, 1998. *Le tango argentin en France*. Paris : Anthropos.
- APPRILL, Christophe, 2003. *Les danses de couple : lieux et territoires de pratique et d'apprentissage en France*. Marseille : Ecole des hautes études en sciences sociales, thèse de doctorat.
- APPRILL, Christophe & DORIER-APPRILL, Elisabeth, 1998. « Espaces et lieux du tango, la géographie d'une danse entre mythe et réalité », *Le voyage inachevé*, pp. 583-590. Paris : Orstom Editions.
- ARGYRIADIS, Kali & LE MENESTREL, Sara, 2003. *Vivre la guinguette*. Paris : PUF.
- BANES, Sally, 2002. *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*. Paris : Editions Chiron (1^{ère} éd. angl. 1987).
- BECKER, Howard S., 1985. *Outsiders*. Paris : Métailié (1^{ère} éd. angl. 1963).
- BENAROS, León, 1993. « El tango y los lugares y casa de baile », in *La Historia del tango*. vol. 2., pp. 207-287. Buenos Aires : Ed. Corregidor.
- BERTAUT, Jules, 1927. *Les belles nuits de Paris*. Paris : Ernest Flammarion Editeur.
- Billard, François & Roussin, Didier, 1991. *Histoires de l'accordéon*. Castelnau-le-Lez : Editions Climats.
- BORGES, Jorge Luis, 1969. *Evaristo Carriego*. Paris : Editions du Seuil, (1^{ère} éd. esp. 1955).
- BOUCHER P. & GAFFET P., 1928. *Toutes les danses pour tous, étude détaillée des danses classiques et du one step, fox trot, tango, maxixe, paso doble, valse hésitation, java, shimmy, blues, samba, charleston, black-bottom, heebies-jeebies, yale blues*. Besançon : imprimerie Jacques et Demontrond.
- BOULENGER, Jacques, 1920. *De la walse au tango, la danse mondaine du 1er Empire à nos jours*. Paris : Devambez.
- CHAUDOIR, Philippe & OSTROWETSKY, Sylvia, 1996. « L'espace festif et son public », *Les Annales de la Recherche Urbaine*, 70, pp. 78-88.
- CHEYRONNAUD, Jacques, 2002. *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*. Paris : L'Harmattan.
- DE CERTEAU, Michel, 1993. *La culture au pluriel*. Paris : Editions du Seuil (1^{ère} éd. 1974).
- DECORET-AHIHA Anne, 2004. *Les danses exotiques en France, 1900-1940*, Pantin : CND.
- DI MEO, Guy (dir.), 2001. *La géographie en fête*. Paris : Ophrys.
- DORIER-APPRILL, Elisabeth (dir.), 2001. *Danses latines. Le désir des continents*. Paris : Autrement.

- GASNAULT, François, 1986. *Guinguettes et lorettes, bals publics à Paris au XIXème siècle*. Paris : Aubier.
- GERBOD, Paul, 1989. « Un espace de sociabilité. Le bal en France au XXème siècle (1910-1970) », *Ethnologie Française* 4, pp. 362-370.
- GERMAIN, José, 1923. *Danseront-elles ? Enquête sur les danses modernes*. Paris : Editions J. Povolozky et Cie.
- GIRAUDET, Eugène, 1911. *Journal de la danse et du bon ton, 40 leçons de danse, sous-titre : Mes 40 leçons de danse, ou la manière d'apprendre et d'enseigner la danse et les pas seul ou collectivement*. Tome III, n° 171 à 180, Paris.
- GOFFMANN, Erving, 1973. *La mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi*. Paris : Editions de Minuit.
- GRIGNON, Claude & PASSERON, Jean-Claude, 1989. *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Paris : Editions du Seuil.
- GUILCHER, Yves, 1998. *La danse traditionnelle en France*. Saint-Jouin de Milly : FAMDT Editions.
- GUY, Jean Michel, 1998. « La popularité du bal en France : quelques repères », in *Histoires de bal*, pp. 209-215. Paris : Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse.
- HENNION, Antoine, 1993. *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris : Editions Métailié.
- HESS, Remi, 1996. *Le tango*. Paris : Que-sais-je ?
- Histoires de bal*, 1998. Paris : Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse.
- IHL, Olivier, 1998. « Le rire et le sacré. Sur les bals du 14 juillet sous la IIIe République », in *Histoires de bal*, pp. 71-83. Paris : Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse.
- LALO, Charles, 1921. *L'art et la vie sociale*. Paris : Doin.
- LEVITTE, L., 1922. *Les 15 danses modernes pour devenir un parfait danseur mondain*. Alger : imprimerie de Jonathan.
- MONETTE, Pierre, 1991. *Le guide du tango*. Paris : Syros/alternatives.
- PEDLER, Emmanuel, 2003. *Entendre l'opéra. Une sociologie du théâtre lyrique*. Paris : l'Harmattan.
- PELINSKI, Ramon (dir.), 1995. *Tango nomade*. Montréal : Editions Triptyque.
- PLISSON, Michel, 2001. *Tango. Du noir au blanc*. Arles : Cité de la musique, Actes Sud.
- PUJOL, Sergio, 1999. *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires : Emecé Editores.
- ROUEFF, Olivier, 1997. *Troubles chez les mondains. Danses et séduction dans quelques romans des années vingt*. Paris : ENS-EHESS, mémoire de DEA.
- ROUEFF, Olivier, 2001. « Les mots du jazz », *L'Homme* 158-159, pp. 239-260.

SEM (Marie-Joseph-Georges Goursat, dit), 1913. *Tangoville sur mer*. Paris : imprimé par « succès ».

SEM (Marie-Joseph-Georges Goursat, dit), 1925. *Ronde de nuit*. Paris : Fayard.

STRADA, Jorge, 1995. *Historia orientativa del tango (1880-1995)*. Buenos Aires : Ediciones Fundación Papelnonos.

VILA, Pablo, 1995. « La nomadisation intérieure. Le tango et la formation des identités ethniques en Argentine », in Pelinski Ramon (dir.), *Tango nomade*, pp. 77-108. Montréal : Editions Triptyque.

WARNOD, André, 1922. *Les bals à Paris*. Paris : Editions G. Crès.