



Les métamorphoses d'un havane noir et juteux...

Christophe Apprill

► To cite this version:

Christophe Apprill. Les métamorphoses d'un havane noir et juteux... : Comment la danse tango se fait “ argentine ”. Volume! La revue des musiques populaires, 2011, Peut-on parler de musique noire ?, 8 (1), pp.41-67. 10.4000/volume.92 . hal-03983866

HAL Id: hal-03983866

<https://hal.science/hal-03983866>

Submitted on 25 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.

Les métamorphoses d'un havane noir et juteux... Comment la danse tango se fait « argentine ».

*« Le tango de Paris, voyez vous, c'est la peau de bête
puante arrivant du fond de la Sibérie, souillée et
infectée de miasmes, se transformant aux mains
magiques des fourreurs, jusqu'à devenir la précieuse
zibeline, caresse tiède et parfumée aux épaules
fragiles des Parisiennes ; c'est le havane noir et
juteux, métamorphosé en une mince cigarette blonde
et dorée ; le tango de Paris, c'est le tango argentin
dénicotinisé. »*

Sem, 1925, *Les possédés*, Buenos Aires, Academia
Porteña del Lunfardo (1997), p. 47.

Comme bien d'autres expressions dansées, le genre tango, comprenant danse, musique et poésie, est entourée d'une myriade de qualificatifs qui témoignent du débat autour de ses enjeux identitaires. Lorsque son histoire est évoquée, il semble bienvenu de rappeler ses « origines noires » ; et pour la période contemporaine placée sous le signe de sa résurgence sous une forme « argentine », cette identité est utilisée par ses promoteurs comme une marque de fabrique et un argument publicitaire. Du tango « noir » au tango « argentin », cet écart nominaliste condense une pluralité de questionnements dont certains renvoient à l'historiographie du genre et d'autres à l'idée présumée qu'il serait une bannière identitaire.

Dans les années vingt, le chroniqueur Sem a savoureusement décrit les métamorphoses du tango et Borges l'a joliment résumé : « le tango était une diablerie orgiaque, c'est devenue une façon de marcher » (Borges, 1969 : 135-136). De la fin du XIX^{ème} à aujourd'hui, sa trajectoire est communément placée sous le triple signe d'une purification sociale, raciale et sexuée¹. Comme une ritournelle, ces petites mythologies tracent les grandes lignes d'une évolution - commune à la plupart des expressions artistiques et culturelles - tout en privilégiant une conception fixiste des origines et un éclairage violent qui écrase, fige et réduit son histoire à quelques slogans (« il est né dans les bordels et dans les bas fonds » ; « il se dansait entre hommes » ; ça vient des Noirs »)². Vision matricielle, oedipienne du tango, qui oblitère toute possibilité de devenir autre que celle du blanchissement et dont les trois dimensions, qui touchent à son identité, sont traversées par une tension interne observable sur le terrain de la fabrication de son histoire et sur celui de son actualisation comme pratique contemporaine de danse. Un courant de l'historiographie du tango s'accorde pour valoriser l'importance de l'influence des Noirs, des bordels et de la misère urbaine parmi ses origines. Les moyens mobilisés opèrent des choix qui sélectionnent les données permettant la construction d'un récit qui relève davantage du fantasme que de l'histoire, tout en organisant une confusion entre musique et danse. Comment cette version de l'histoire peut-elle dans le même temps soutenir « la disparition des Noirs » en Argentine à la fin du XIX^{ème} siècle et accréditer l'idée que ce tango des bouges, des hommes et des Noirs serait devenu « argentin » ?

L'aura sulfureuse du tango apparaît en totale contradiction avec les conditions de son actualisation. Depuis sa résurgence dans les années 1980 puis sa diffusion planétaire, il est paré de l'attribut argentin et référencé à un peuple, un territoire et une identité nationale. Ses

¹ A propos de la réception des danses exotiques en France, cf. Decoret-Ahiha, 2004. Sur l'encodage des danses réalisé par la corporation des professeurs de danse, cf. Apprill, 2005.

² Une réduction de l'histoire, fut-elle du tango, est une manière de voir totalitaire. (Didi-Huberman, 2010).

Christophe Apprill, 2011, « Les métamorphoses d'un havane noir et juteux... Comment la danse tango se fait "argentine" », in *Volume !* n°8-1, pp. 41-67.

dimensions agissantes telles que les structures d'enseignement, les bals, les styles de danse et les flux touristiques renvoient à la seule ville de Buenos Aires, considérée comme la matrice du tango, et à l'argentinité, appréciée comme un gage d'authenticité. L'examen des publicités pour les stages et les cours réguliers en Europe ou lors des festivals internationaux montre que le fait d'être Argentin constitue une plus-value pour transmettre et danser le tango. Le tango constitue-t-il pour autant une partie de l'identité des Argentins ? En quoi les éléments constitutifs de l'identité argentine et les propriétés formelles et historiques de cette danse sont-ils liés ?

Le tango noir³ ?

Mentionnée dans plusieurs publications récentes qui abordent la question de l'émergence du tango (Salas, 1989 ; Monette, 1991 ; Vila, 1995 ; Hess, 1996 ; Bernand, 2001 ; Plisson, 2001), l'influence des Noirs occupe une place ambivalente dans l'histoire de ce genre et dans la construction de l'identité argentine. Dans l'historiographie du tango, il est difficile de distinguer des courants qui affirmeraient la prééminence⁴ ou au contraire l'absence du rôle des Noirs. En revanche, l'une des constantes observées aussi bien parmi les travaux récents que plus anciens, est la confusion entre les différentes composantes du genre tango : les propos passent fréquemment et sans prévenir de la musique à la danse et de la danse à la poésie, puis aux chansons, comme si le tango était un genre qui avait la capacité magique d'unifier les propriétés de ces différentes expressions. Michel Plisson, Carmen Bernand et Horacio Salas rappellent que la circulation du mot tango est ancienne et précède la stabilisation du genre musical et du genre dansé dans les villes du Rio de la Plata à la fin du XIX^e siècle : « Ce qui ressort de ces définitions et de la recherche historique, c'est qu'avant la fin du XIX^e siècle le terme tango ne renvoie à aucune forme ou genre musical ou chorégraphique défini, sinon à des musiques et à des danses fort diverses, plus ou moins ritualisées, pratiquées par des populations d'origine noire » (Plisson, 2001 : 34). C'est en prenant appui sur la circulation de ce terme, dont la polysémie renvoie à une pluralité de danses et de rythmes, que s'est construite la thèse des origines noires du tango. Cette surinterprétation des occurrences du mot tango est propice à la confusion, d'autant qu'une indistinction demeure bien souvent entre l'étymologie du mot, les propriétés de la musique et celles de la danse⁵. Non seulement, musique et danse sont fréquemment associées alors qu'il s'agit de deux objets bien distincts, mais leur histoire sociale est animée par des scansions tantôt harmonieuses, tantôt dissonantes (Apprill, 2006). Pour autant, la question du tango noir se pose également pour les deux expressions. Pour la musique, plusieurs travaux rendent compte de l'importance de cette influence (Cirio, 2006 ; 2007 ; Plisson, 2001), tandis que pour la danse, les argumentations - bien que cette idée soit admise couramment à l'intérieur du cercle de pratiquants⁶ - semblent plus fragiles. Que le tango résulte d'une forme de

³ Contrairement au domaine de la musique (Tagg, 2008), dans le domaine de la danse, nous ne sommes qu'au début des discussions pour savoir s'il est opportun d'utiliser les notions de danse « noire » et « blanche ». En témoigne l'exposition organisée en avril et mai 2010 au Centre National de la Danse qui s'intitule : « Danses noires / blanches d'Amérique » (Commissariat général Claire Rousier / Commissariat scientifique Susan Manning / Production Centre National de la Danse).

⁴ Le recours à l'iconographie peut conduire à des surinterprétations. C'est ainsi que procède N. P. Cirio lorsqu'il reproduit une photographie du journal *La Ilustración Argentina* (Buenos Aires, 30 novembre 1882) montrant deux Noirs en train de danser séparément, accompagnée de la légende : « Illustration qui montre comment les Noirs sont à l'origine du tango dansé ». In Cirio Norberto Pablo, 2007 : 127-155.

⁵ Ainsi que le note G. Lenclud, en citant Pouillon (1975), « le recours à l'étymologie ne vaut nullement argument. Comme le rappelle plaisamment Pouillon, le sens historiquement premier d'un mot ne commande nullement l'emploi qu'en fait le locuteur moderne puisque généralement, il l'ignore. » (Lenclud, 1987 : 123).

⁶ Par cercle de pratiquants, j'entends les amateurs de tango qui composent une communauté fondée sur le partage de la pratique régulière de la danse.

Christophe Apprill, 2011, « Les métamorphoses d'un havane noir et juteux... Comment la danse tango se fait "argentine" », in *Volume !* n°8-1, pp. 41-67.

métissage culturel apparaît incontestable au regard du contexte du peuplement de Buenos Aires ; et très logiquement, la place des Noirs dans cette expression en gestation est considérée comme importante. Deux éléments conduisent cependant à considérer cette thèse du « tango noir qui se serait blanchi » au fil du temps avec circonspection : les données démographiques qui montrent l'affaiblissement de la place des Noirs dans la population totale de la ville et l'une des propriétés formelles du tango.

De quelles danses s'agit-il ?

Selon la thèse de Vincente Rossi (1926), les Noirs d'Argentine étaient devenus plus créoles que les autres composantes de la société. Gauchos dans les campagnes, les Noirs auraient, par leur fréquentation des *casas de las chinitas*⁷ des faubourgs, introduit la première *milonga* et plus tard le tango. Les hommes dansaient seuls (ce qui ne signifie pas qu'ils dansaient entre eux en se tenant enlacés⁸), et cette danse fut popularisée par le candombé afro argentin durant le carnaval. Cette danse individuelle dénommée tango aurait pour origine, selon Rossi, la rencontre des chants des *payadores*⁹ avec la tradition urbaine du candombé.

La thèse de l'importance des Noirs a été notamment défendue récemment en France par Michel Plisson. Comme dans la thèse de Rossi, les danses évoquées ne sont pas toujours des danses de couple mais des danses collectives. Il importe ici de souligner que l'une des questions majeures de l'émergence de la danse tango consiste à rendre compte des manières dont ce creuset de population a négocié le passage de formes de danses collectives à une danse de couple enlacée. Si l'on prend en considération l'enlacement qui constitue l'une des propriétés formelles du tango, on peut noter que l'influence des danses collectives sur le genre tango est infiniment réduite. Des formes temporaires et partielles d'enlacement s'observent néanmoins dans des danses folkloriques argentines comme la chacarera, la zamba et le gato. Mais l'enlacement hétérosexué, que les Argentins dénomment *abrazo*, est un élément postural caractéristique de la culture occidentale, comme l'avait noté Mauss dans sa célèbre conférence sur les techniques du corps (Mauss, 1950 : 381). Les descriptions de danses originaires d'Afrique pratiquées par les communautés noires du Rio de la Plata ne font pas état d'une quelconque forme d'enlacement (Salas, 1989). Par ailleurs, des recherches réalisées à Brazzaville, dans la région du Pool et dans le bassin du fleuve Congo, m'ont conduit à la conclusion que la notion de danse de couple est inconnue des sociabilités issues de la tradition des peuples appartenant au groupe Bantou d'Afrique centrale. On n'en trouve pas davantage de traces dans les travaux de Georges Balandier (1955), ni chez Justin-Daniel Gandoulou qui rappelle que « en apparaissant pour la première fois, au Congo, le cinéma et le dancing bar viennent enrichir le cadre des loisirs du Congolais. » (Gandoulou, 1989 : 32).

Les partisans du tango noir utilisent l'argument de l'influence caribéenne en soutenant que le tango dansé tiendrait ses origines d'une danse cubaine, la habanera, qui « se confond souvent avec la danza » (Ley, in Le Moal, 2008 : 744). Selon Isabelle Ley, la danza, qui était une danse de salon, n'était pas une danse enlacée. Quant au danzón, il s'agit d'une danse partiellement enlacée qui s'est développée à Cuba en même temps que le tango. Il semblerait que le danzón tout comme le tango soient issus de la danza à peu près à la même époque. Reste à savoir quel rôle l'enlacement - qui caractérise des danses de couple pratiquées en Europe à cette époque telles que la mazurka, la scottisch, la valse et la polka - a pu jouer dans

⁷ Bordels situé près des campements militaires. Avec ce lieu, Rossi conforte la thèse de la naissance dans les bordels. Cependant, ce type d'établissement a constitué un lieu de rencontre entre les cultures rurales et les cultures urbaines.

⁸ La plupart des photos qui circulent montrant des hommes dansant enlacés relèvent de mises en scène pour les besoins d'un article, d'un film etc. Cf. notamment l'exemple de la photo publiée par revue *Caras y Caretas*. (Apprill, Dorier-Apprill, Rodriguez Moreno, 2001).

⁹ Musiciens et chanteurs improvisateurs créoles.

Christophe Apprill, 2011, « Les métamorphoses d'un havane noir et juteux... Comment la danse tango se fait "argentine" », in *Volume !* n°8-1, pp. 41-67.

les sociabilités de Cuba et de Buenos Aires. En Europe, ces pratiques de danse étaient hétérogènes tant du point de vue de la forme que de l'origine sociale (Gasnault, 1986). Comment soutenir alors que cette hétérogénéité, transplantée dans le contexte d'explosion urbaine de Buenos Aires, ait pu être uniformément influencée par les sociabilités noires minoritaires? Il apparaît en revanche certain que l'enlacement qui était alors en Europe une caractéristique de certaines danses pratiquées dans des milieux populaires, se soit diffusé dans ce processus migratoire, contaminant des manières de danser, et parmi celles-ci, les danses issues de Cuba, dont les formes étaient largement redevables d'une culture des danses de bal européennes.

Peut-on parler de danse tango à partir du moment où l'enlacement est absent? Est-il possible d'affirmer que l'adoption de l'enlacement se soit réalisé en conservant à la fois les manières de danser collectives préexistantes et les sociabilités des créoles noirs? En examinant ainsi la question des origines, l'attention se déplace vers l'impact d'un dispositif corporel sur les contextes sociaux des moments de danse. Que les prémisses de la danse tango trouvent leurs sources dans la rencontre de formes différentes de danses collectives semble avéré. Mais il ressort d'une analyse de la forme de la danse que l'enlacement a constitué l'élément postural décisif qui a contribué à son émergence. L'enlacement détient une double dimension très largement sous-estimée dans la plupart des textes traitant de l'histoire du tango. Il constitue une posture qui est au fondement du système des danses de couple de bal qui se développe dans le courant du XIX^{ème} siècle en Europe occidentale. C'est à travers cette posture que le couple entre dans la danse et met en scène dans l'espace social du bal une relation intime qui exprime en majesté le couple hétérosexuel (Apprill, 2009). Il s'agit d'autre part d'une posture qui organise un espace de relation riche en expériences émotionnelles et sensorielles. C'est cet élément postural propre aux danses occidentales telles que la polka, la valse et la mazurka (Gasnault, 1986) qui est introduit par les immigrants européens dans le creuset rioplatense. L'imaginaire sensuel et érotique du tango s'arrime en partie à la configuration spécifique de cette forme d'enlacement et c'est d'ailleurs principalement autour de lui que se cristallisent les critiques des moralistes dans l'entre-deux-Guerres (Apprill, 2005).

Les Noirs et l'immigration blanche

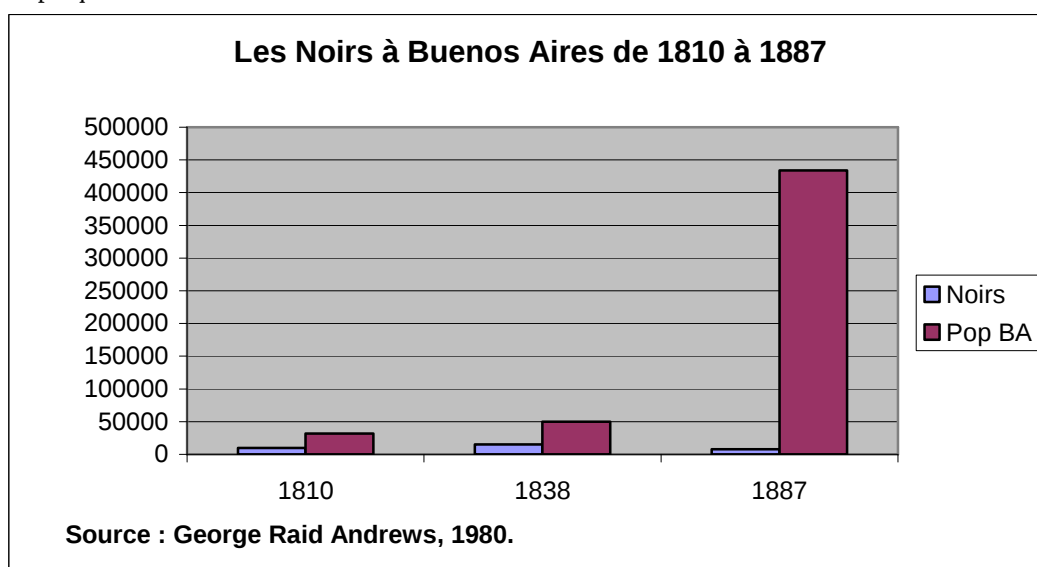
La thèse du tango noir repose également sur une analyse des différentes vagues d'immigration qui auraient eu pour conséquence un jeu d'influences croisées entre les communautés Noires et Blanches. Citant le texte d'une chanson qui évoque l'arrivée massive d'immigrants Blancs originaire d'Italie (les Napolitains) et qui raconte comment les Noirs sont peu à peu remplacés par des Blancs dans tous les petits métiers, Michel Plisson rappelle comment la rencontre entre ces communautés fut parfois conflictuelle. Carmen Bernand évoque également « le mépris et la rancœur que les associations noires éprouvent à l'égard des immigrants » (Bernand, 2001 : 198). Selon les chiffres avancés par George Reid Andrews¹⁰, la proportion des Noirs dans la population totale de Buenos Aires a reculé, passant de 30% en 1810 à 2% en 1887 (graphique 1). Alejandro Frigerio (2008) critique les données du recensement de 1887 en notant que la non prise en compte des métis a pu conduire à minimiser l'importance de la communauté noire. Il rappelle également la vivacité des sociabilités noires à cette époque dans les domaines de la musique, du chant et de la danse. Selon lui, les Noirs de Buenos Aires auraient interprété à leur manière les danses de salon des Blancs, puis cette stylisation des danses aurait à son tour influencé les immigrants Blancs fraîchement débarqués. De cette réalité sociale que représente l'arrivée massive d'immigrants, Michel Plisson déduit que les danses de salon importées par les Blancs « ont subi des inflexions notables sous l'influence

¹⁰ Dans le même temps, de 1810 à 1887, la population de Buenos Aires passait de 32.000 à 434.000 habitants (Reid, 1980 : 66).

Christophe Apprill, 2011, « Les métamorphoses d'un havane noir et juteux... Comment la danse tango se fait "argentine" », in *Volume !* n°8-1, pp. 41-67.

des Noirs, influence que les Blancs reprennent dans leurs danses » (Plisson, 2001 : 37), ce qui revient à proposer la thèse de l'envahissement culturel à l'envers en soutenant que les Européens investissent les espaces de sociabilité des Noirs, tout en adoptant leurs coutumes. Les Blancs seraient peu à peu entrés en concurrence avec la communauté noire pour ce qui est des petits métiers, mais auraient massivement adopté leurs rythmes, sociabilités et manières de danser. Ils auraient pris le travail des Noirs mais abandonné leurs danses pour adopter celles d'une minorité ? La majorité des immigrants n'aurait-elle pas au contraire surimposé ses propres genres dansés et musicaux à une minorité ? A la fin du XIX^{ème} siècle, dans une ville en chantier, quelle raison historique aurait pu produire une telle inversion, à savoir qu'une minorité étende à l'ensemble d'une population, « en dehors des cercles aristocratiques », ses manières de vivre la danse et de jouer la musique¹¹ ? Cette thèse, tout en instituant une dissymétrie entre les aristocrates et le peuple (les premiers n'auraient pas été sensibles à l'influence des Noirs, tandis que les seconds, par un réflexe de classe présumé, l'auraient été largement), présume également que les manières qu'ont les Noirs de danser et de jouer de la musique détiennent une force de frappe spécifique. Carmen Bernand interprète l'afflux d'immigrants de façon inverse à Michel Plisson en écrivant que « le public boude à présent les sonorités africaines et se sent plus attiré par la mazurka et la polka », danses qui étaient en vogue alors à Paris notamment (Bernand, 1997 : 198).

Graphique 1 -



En l'absence de documents de première main, il ne semble pas excessif d'avancer que les Blancs intègrent dans leurs danses l'influence des Noirs, suite à une première réappropriation par les Noirs des danses d'origine européenne, comme le suggère Alejandro Frigerio.

Que parmi les influences à l'origine de la danse tango se trouvent des emprunts aux rythmes et aux sociabilités des communautés noires semble incontestable. En revanche,

¹¹ On compare souvent le tango avec le jazz – Pelinski (1995 : 64) cite l'exemple d'une revue Jazz-Tango publiée dans les années trente - alors qu'ils présentent peu de points communs dans leur parcours. Le jazz a véritablement été inventé par la communauté noire des Etats-Unis. Lorsque le premier disque est gravé en 1917, une longue préhistoire faite de blues, de Negro spiritual, de gospels et de worksongs le précède. Cette préhistoire s'est développée dans une communauté noire beaucoup plus nombreuse numériquement que celle de Buenos Aires au XIX^{ème}. Il n'y a point eu l'équivalent des revues nègres en tango, mais davantage une diffusion infra spectaculaire (soirées et thés dansants), ainsi qu'un jeu d'accréditations médiatiques et d'interdictions (Guillaume II en 1913 ; vicaire de Rome en 1914) par des représentants de l'autorité morale. Cf. « Jazz et Anthropologie », 2001, *L'Homme*, 158-159, Paris, Edition des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Egalement Cámara de Landa, 1995.

Christophe Apprill, 2011, « Les métamorphoses d'un havane noir et juteux... Comment la danse tango se fait "argentine" », in *Volume !* n°8-1, pp. 41-67.

penser que cette influence recouvre la culture des différentes communautés d'immigrants et avancer que la danse tango a des origines noires en laissant entendre qu'elles sont prédominantes semble discutable.

La « disparition des Noirs »...

La thèse du tango noir est d'autant plus paradoxale qu'elle coexiste avec l'idée selon laquelle la communauté noire de Buenos Aires qui l'a porté aurait disparu. Les causes avancées à cette disparition sont généralement une épidémie de fièvre jaune¹² (1870) et la participation de l'Argentine à la guerre contre la Paraguay, deux explications qui en toute logique demeurent grandement insuffisantes. Citant Alfredo Taullard (1940), C. Bernand estime que l'épidémie « avait fauché le dixième de la population. (...) Selon la tradition, les mulâtres et les Noirs, déjà peu nombreux à l'époque, succombèrent à la fièvre jaune » (Bernand, 1997 : 192-193). On se demande bien pourquoi « la tradition » considère que la prévalence de l'épidémie aurait été plus forte parmi la communauté noire, et ce jusqu'à la faire succomber. Par une analyse critique de l'historiographie de son pays, A. Frigerio montre combien cette thèse relève d'une entreprise de camouflage des Noirs dans la construction de l'histoire argentine¹³. On retrouve d'ailleurs ce rejet de la négritude dans la micro histoire des musiques argentines en ce qu'elles sont porteuses d'une version de l'identité nationale. Pablo Vila montre ainsi comment au milieu du XXème siècle, « (...) les classes moyennes et supérieures ont commencé à stigmatiser les traits culturels des migrants de l'intérieur, parmi lesquels leur musique, qui, à partir d'alors, devint une *musica de negros* (musique de nègres). D'autre part, les migrants de l'intérieur commencèrent à découvrir que le tango ne parlait pas des questions qui étaient importantes pour eux, lui qui ne cessait de répéter de vieilles paroles consacrées à l'immigration (blanche, celle-là). » (Vila, 1995 : 99). En mentionnant également comment les Africains d'Argentine sont oubliés dans la construction de l'identité argentine, il note l'élaboration d'une opposition entre une culture musicale du tango servant de référence à la population immigrée blanche et un répertoire musical folklorique rattaché à la culture des migrants de l'intérieur.

Certains chercheurs comme J. Novati¹⁴ nient toute trace des Noirs dans le tango, ce qui revient à protéger une partie de l'identité des *Porteños*, qui se rattache à la représentation d'un tango dansé blanc, indexé aux valeurs européennes, tournant le dos aux possibles influences venant du continent noir. Cette dernière conception du tango rejoint les débats autour de la place des Noirs dans l'historiographie de l'Argentine. L'ensemble de ces débats, et notamment la contradiction entre la revalorisation des origines noires dans la promotion du tango et la négation de la négritude dans les études en sciences humaines et dans la construction d'une identité argentine contemporaine, met à mal l'unicité invoquée du terme tango « argentin ». Notons enfin que l'historiographie tout comme les petites mythologies du

¹² « La fièvre jaune est une maladie hémorragique virale aiguë transmise par des moustiques infectés. Le terme «jaune» fait référence à la jaunisse présentée par certains patients. L'infection par le virus de la fièvre jaune (ou virus amaril) peut provoquer maladie grave et décès. Jusqu'à 50% des personnes gravement atteintes qui ne sont pas traitées vont en mourir. » Centre des médias de l'OMS, <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs100/fr/>. Parmi les épidémies ayant causée une importante mortalité, le CNRS recense les périodes suivantes : « (...) 1960 - 1962 : épidémie en Ethiopie (100 000 cas avec 30 000 morts) ; (...) 1981 à 1982 : 368 cas dont 183 mortels signalés en Bolivie, Brésil, Colombie, Equateur, Pérou. » <http://ethique.ipbs.fr/sdv/fievrejaune.pdf>.

¹³ « Pour comprendre le statut des études sur les afro-américains et africains en Argentine, il faut considérer deux facteurs contextuels qui sans aucun doute les conditionnent. Le premier est l'existence d'une conception de la nation qui, contrairement à celles en vigueur dans d'autres pays d'Amérique latine, ne glorifie pas le métissage (Martínez-Echazábal, 1998), mais la « blancheur ». (...) Ce discours dominant se caractérise par une présentation de la société Argentine blanche, européenne, moderne, rationnelle et catholique. » Frigerio, 2008 : 2-3.

¹⁴ « Nous avons voulu mettre en évidence l'inadéquation de l'approche que vise à octroyer au tango une origine ou des antécédents africains » (Novati, 2002 : 2).

Christophe Apprill, 2011, « Les métamorphoses d'un havane noir et juteux... Comment la danse tango se fait "argentine" », in *Volume !* n°8-1, pp. 41-67.

tango accordent une place congrue aux Indiens. A. Frigerio montre que bon nombre de travaux sur l'histoire du pays se sont efforcés de gommer leur rôle (Frigerio, 2008). Pourtant, le devenir du tango est indirectement lié au sort des Indiens dont le massacre répond aux impératifs du commerce extérieur qui bénéficie de progrès tels que l'invention des chambres froides et du fil de fer barbelé. Leur extermination et la colonisation de la Patagonie¹⁵ autorisent le développement des échanges commerciaux¹⁶ qui fournit le cadre dans lequel se réalise l'introduction du tango en Europe.

A l'écho lointain des oppositions entre les communautés noires et blanches au moment de l'émergence du tango dansé s'ajoutent des questionnements touchant à son actualisation contemporaine pour les Argentins d'aujourd'hui.

Où est l'« argentin » du tango ?

C'est à la faveur de son passage en Europe, dans le sillage des réseaux commerciaux liés à l'importation de la viande congelée, que le tango importé par des Argentins *devient argentin*. Pour ce qui est de la musique, Béatrice Humbert cite le rôle joué par Alfredo Gobbi et sa femme Flora Rodriguez qui séjournent à Paris de 1907 à 1914. Pour ce qui est de la danse, elle précise que l'incertitude demeure quant aux médiateurs qui « vont le présenter à l'aristocratie » (Humbert, 1995 : 110-113) et le faire passer de la fange des faubourgs aux salons parquetés. En quoi le tango constitue-t-il une partie de l'identité argentine ? La notion d'identité varie selon les champs disciplinaires. Elle peut résulter d'une multiplicité de phénomènes dont l'appartenance au groupe (social, familial, professionnel, ethnique, national) constitue l'un des pivots. L'identité nationale est la façon dont, à un moment donné, les citoyens d'un pays conçoivent ce qui les unit : ce n'est pas une essence, c'est un compromis daté, plus ou moins consensuel, résultant de conceptions concurrentes de la communauté politique, de ce qu'est un citoyen. Il y a un néanmoins un lien très fort entre l'identité nationale et l'encadrement politique en termes d'institutions et de frontières (Duchesne, 1997). La constitution argentine est adoptée en 1853 et ce n'est qu'en 1887 que les limites actuelles de la capitale sont tracées (Bernand, 1997 ; 2001). Durant les vingt dernières années du XIX^e siècle, les fondements qui composent l'identité nationale ne sont donc pas encore bien établis. Le développement du tango se réalise dans un contexte d'immigration massive, de modernisation du port, d'accroissement des échanges et des exportations, de systématisation de l'élevage extensif et de croissance démographique et spatiale de Buenos Aires. Les immigrants originaires principalement d'Espagne et d'Italie se mélangent aux *criollos* et aux Noirs d'une ville en chantier. 220.000 immigrants s'installent dans la seule année 1889 et durant cette même année, à elle seule, l'Argentine absorbe 32% des émigrants italiens¹⁷. A cause de ce flux migratoire, le tissu et les sociabilités urbaines sont transformés en profondeur et Buenos Aires devient la plus grande ville de toute l'Amérique latine. Pour la période qui va de 1880 à 1916, Carmen Bernand évoque le « *creuset argentin* » (Bernand, 1997 : 207). Qui sont ces Argentins qui donnent vie au tango ?

¹⁵ Cf. *Trois ans chez les Patagons. Le récit de captivité d'Auguste Guinnard (1856-1859)*, 2009, Paris, Editions Chandeigne.

¹⁶ A partir de 1880, « en quelques années (...), l'Argentine devient l'un des premiers pays producteur de céréales, et le principal fournisseur de l'Angleterre en matières premières. » Bernand, 1997 : 207.

¹⁷ « Entre 1821 et 1933, (...) les États-Unis se sont taillés la part du lion avec 34 244 000 immigrants, soit 66% du total. Ensuite viennent l'Argentine (6 405 000), le Canada (5 906 000), le Brésil (4 431 000), Cuba (857 000) et l'Uruguay (713 000) ». Gérard-François Dumont, 1996, « 1492-2006. L'aventure démographique des Amériques », in Herodote.net. http://www.herodote.net/histoire/synthese.php?ID=55&ID_dossier=227.

Christophe Apprill, 2011, « Les métamorphoses d'un havane noir et juteux... Comment la danse tango se fait "argentine" », in *Volume !* n°8-1, pp. 41-67.

Bordels et bas fonds : une topographie misérabiliste

Un constat s'impose concernant cette période de l'histoire du tango : les sources de première main sont peu nombreuses et complexes à interpréter¹⁸. La production de discours sur l'histoire du tango entretient un jeu de représentations dont certains travaux récents tentent la critique (Séguin, 2009), mais il n'en reste pas moins que l'historiographie dominante se cristallise sur la description d'un portait type oscillant entre la caricature et le stéréotype. La description géographique des paysages urbains permet de camper des personnages comme le *compadrito*, la prostituée, le maquereau et le gaucho et d'insister sur le mélange et la confrontation des altérités ethniques et culturelles. Sans doute ne faut-il pas minimiser la puissance évocatrice de la poésie de Borges comme celle qui imprègne le chapitre de son ouvrage *Evaristo Carriego* consacré à l'histoire du tango, où la croissance urbaine est présentée comme le terreau propice à son émergence (Borges, 1969). Selon Castro, les thèses qui décrivent la rencontre et le mélange des sociabilités des créoles et des immigrants, de la ruralité et de l'urbanité en gestation imprègnent l'histoire de l'Argentine et de sa littérature. L'histoire du tango ne serait-elle donc qu'une manière pittoresque de raconter l'histoire du pays ?

C'est à la thèse d'une naissance dans les bordels et les bas fonds de Buenos Aires et de Montévideo que le tango doit son aura qui croise élégance et dépravation. Le genre tango est ainsi assigné à un passé populaire dont les descriptions topographiques valorisent le vice, la perte, la misère, et des sentiments tels que la nostalgie, la tristesse, la solitude, l'amour... Le maniement de ces notions n'est pourtant pas dénué d'ambiguïtés car la valeur que nous leur attribuons aujourd'hui est parfois projetée sur les immigrants du siècle passé. Nous parlons à leur place comme si nous les avions croisés hier : « Le lupanar est le sexe à l'état de (sinistre) pureté. Et comme dit Tulio Carella, l'immigrant solitaire qui y entraînait résolvait facilement son problème sexuel. (...) Ce qui tourmentait l'homme de Buenos Aires était précisément le contraire : la nostalgie de la communion et de l'amour, le souvenir d'une femme, et non la présence d'un objet de luxure. » (Sábato, in Salas, 1989 : 11). Ainsi, des notions complexes telles que la joie, la mélancolie, l'angoisse que traduirait la musique tango, sont-elles attribuées à ces « déracinés échoués dans la capitale australe. » (Bernand, 1997 : 199). Et nous en arrivons à prêter bien des intentions à « l'homme argentin ». Cette démarche utilise exclusivement l'empathie pour des affects¹⁹ qui nous sont aujourd'hui accessibles afin d'interpréter l'activité sociale et culturelle complexe que constitue l'émergence d'une danse. Elle ne permet pas de rendre compte des lieux intermédiaires de diffusion du tango ainsi que d'indicateurs qui permettent de contrebalancer la thèse de la « naissance dans les bordels ». Le recours à une méthodologie d'ethnographie quantitative²⁰ a par ailleurs montré que la réception était un acte intime, complexe, rétif d'une certaine manière à l'analyse sociologique. Il en est de même pour ce qui est de la construction d'un entendement musical (Pedler, 2003). Les enquêtes réalisées auprès des *tangueros* contemporains montrent toute la complexité des

¹⁸ « Les origines du tango ne sont pas claires et, comme de nombreux éléments de la culture populaire, se perdent dans les nuages de la controverse soulevée par les arguments des experts sur le sujet. ». (Castro, 1991 : 94).

¹⁹ Max Weber notait à ce propos : « Nous sommes d'autant plus capables de revivre avec une évidence émotionnelle les affects actuels (tels que la peur, la colère, l'orgueil, l'envie, la jalousie, l'amour, l'enthousiasme, la fierté, la soif de vengeance, la pitié, le dévouement, les désirs de toute sorte) ainsi que les réactions irrationnelles (considérées évidemment du point de vue de l'activité rationnelle en finalité) qui en découlent, que nous y sommes nous-mêmes davantage accessibles. » Weber, 1995 : 31.

²⁰ L'ethnographie quantitative conduite dans « un "observatoire", celui du musée, (...) privilégie les aspects directement observables des actes sémiologiques non verbaux, par exemple les durées, les rythmes et les formes de visionnement des tableaux. Le projet [consiste à] recourir à des indicateurs objectifs de la perception esthétique... » (Pedler, Passeron, 1999 : 94).

Christophe Apprill, 2011, « Les métamorphoses d'un havane noir et juteux... Comment la danse tango se fait "argentine" », in *Volume !* n°8-1, pp. 41-67.

expériences vécues en lien avec cette pratique. Il apparaît par conséquent hasardeux de fonder une histoire sociale du tango sur de telles projections anachroniques, d'autant que cette esthétisation du contexte social est peu mise en perspective avec ce que l'on sait de l'économie de la prostitution à cette époque dans des grandes villes telles que Londres et Paris (Walkowitz, 1991 : 390-418). La vocation de ces récits est de faire rêver, non pas de prendre la mesure de la misère économique, intellectuelle et sexuelle des faubourgs de Buenos Aires.

Selon Roberto Daus, la thèse fondée sur cette topographie misérabiliste qui privilégie les bordels est le résultat d'une poignée d'intellectuels dont la référence en matière de culture était l'Europe et qui se sont attachés à nier le caractère populaire du tango. Il rappelle que bon nombre de quartiers où le tango se développe (La Boca, Montserrat, San Cristobal, La Recoleta) n'étaient pas des faubourgs. Enfin, prenant comme indicateur les 18123 pianos importés en Argentine entre 1901 et 1907, et l'écriture de tangos pour piano, il note que la diffusion du tango s'est très tôt réalisée en dehors des milieux marginaux, et bien avant sa validation par les bourgeoisies européennes²¹. En rappelant les mouvements internes et les déplacements géographiques et sociaux d'une expression émergente dans une ville émergente, sa critique permet de nuancer l'idée selon laquelle le tango serait passé sans transition d'une topographie urbaine et sociale misérable aux lambris dorés des salons parisiens.

Une danse populaire ?

Ce pays du cône sud de l'Amérique latine est connu à l'étranger à travers plusieurs éléments tels que la viande, le foot, la Terre de feu, la guerre des Malouines... Quoique disparates, ils entrent sans conteste parmi ce qui, de l'Argentine, circule dans le monde et contribue à dessiner une identité du pays. La différence principale entre la danse tango et ces éléments tient à leur médiatisation : la danse est une pratique qui se réalise dans un constant référencement à la matrice argentine, alors que la guerre, la terre de feu et le foot ne sont pas investis de façon aussi référencés, à l'exception des moments où ils entrent dans l'actualité. Il en va différemment de la viande argentine, dont la consommation est bien moins répandue et dont les dimensions agissantes n'ont pas grand-chose à voir avec la danse. Aussi, parmi l'ensemble de ces éléments, le tango dansé, qui est le seul à avoir été inventé en Argentine²², constitue une bannière identitaire singulière de la nation. Au sein de la culture tango, la danse est une pratique répandue sur la majeure partie de la planète. Quant à la musique tango, elle connaît également une diffusion mondiale mais elle ne constitue pas une *pratique* mondialisée.

Dans un article consacré à la communauté argentine en France, Peggy Riess note que le tango « joue le rôle de « référence identitaire » pour un certain nombre d'Argentins qui rendent visible leur identité argentine en s'appropriant une pratique qui n'est « argentine » que dans l'imaginaire des Français et des *Porteños*.²³ » (Riess, 2009 : 75). Les entretiens qu'elle a réalisés rappellent que le tango ne constitue pas un marqueur identitaire important en dehors de Buenos Aires. En matière de musique et de danse, le folklore note-t-elle (chamamé, chamarritta, chacarera) tient une place plus importante que le tango qui est associé à la convivialité nocturne des *Porteños*. On comprend donc que les Argentins de province à l'étranger trouvent exagérés de réduire leur identité à une danse et une musique que peu de *Porteños* pratiquent, et que les provinciaux ne revendiquent pas dans leurs retrouvailles où les danses folkloriques accompagnent le maté et l'*asado*. Pour autant, dans cet avis que

²¹ Roberto Daus, in « Homenaje a la Guardia vieja del tango. Banda municipal de la ciudad de Buenos Aires, 1908-1909 », El Bandoneon, CD 123. Ricardo García Blaya conteste également cette thèse. « Reflexiones sobre los orígenes del tango », in <http://www.todotango.com>

²² L'émergence de cette danse se réalise conjointement à Buenos Aires et Montevideo, et à ce titre, le tango est *rioplatense*.

²³ Habitants de Buenos Aires.

Christophe Apprill, 2011, « Les métamorphoses d'un havane noir et juteux... Comment la danse tango se fait "argentine" », in *Volume !* n°8-1, pp. 41-67.

certaines critiquent se trouvent combinées une caractéristique de l'urbanisation argentine et une propriété du tango. Buenos Aires est une capitale macrocéphale²⁴ et contrairement au folklore, le tango est une danse du voyage mondialisée dont le succès perdure depuis plus d'un siècle²⁵. Cette danse détient néanmoins un statut paradoxal puisqu'elle constitue l'un des aspects de la culture du pays le plus connu à l'étranger alors qu'une minorité d'Argentins sait la danser²⁶.

Lors d'un premier voyage à Buenos Aires en 1992, soit dix ans après la fin de la dictature, j'ai constaté que la pratique du tango dansé ne constituait pas une activité très répandue dans la ville. Comme le montre le parcours d'un Argentin qui deviendra professeur dans le courant des années 1990 en Europe, le cours de tango en soi ne constituait pas une notion repérable dans cet univers de pratique²⁷. En revanche, la proximité des *porteños* avec l'univers musical du tango, Gardel en tête, était manifeste dans la ville, aussi bien dans l'iconographie publicitaire qu'à travers les programmes des radios. Ce n'est donc pas du côté de la danse tango qu'il faut chercher un quelconque sentiment identitaire, mais davantage du côté de la musique. Si l'on prend ce critère en considération, il ne fait aucun doute que le tango constitue à Buenos Aires une culture populaire au sens où les sentiments identitaires d'un grand nombre de *Porteños* peuvent se rattacher à l'un des pans de cette culture.

En vingt ans, la donne a changé, la danse tango s'est développée dans le cadre d'un marché dérégulé. La notion de cours académique est apparue à Buenos Aires et des séminaires sont aujourd'hui organisés en plusieurs langues pour une clientèle étrangère. Un réseau de cours, de bals, de festivals et de marathons s'est développé en Amérique du Nord, en Europe et en Asie. La culture tango offre l'opportunité de nouveaux marchés, que cela soit dans la restauration, les bars de nuit, les salles de danse ou l'organisation de bals.

Un style argentin?

L'expression « tango argentin » institue une relation de fait entre une danse et le peuple argentin qui est incertaine. Dans certains pays européens comme la France par exemple, ce terme s'est justifié pour réaliser la distinction d'avec les univers de pratiques des danses sociales et de compétition où le tango s'inscrivait dans l'héritage des processus de codification réalisée dans l'entre-deux-guerres par la corporation des professeurs de danse. La résurgence du tango dans une version argentine à partir de la moitié des années 1980 a légitimé l'emploi de ce terme car les précurseurs avaient à cœur de bien réaliser la différence avec le tango des écoles de danse. Chez eux, ce choix sémantique était une manière de ne pas sombrer dans le ridicule et la ringardise qu'ils attribuaient au tango de salon (Apprill, 2005). Depuis, de par le monde, la toile de ce tango s'est déployée en affirmant sa différence, notamment en ce qui concerne les structures qui assurent son développement, mais il n'en reste pas moins que l'usage du terme persiste. La terminologie s'est même enrichie comme l'atteste les glossaires qui accompagnent nécessairement les publications sur le tango.²⁸ Il faut y voir les traces d'un processus de construction d'une légitimité, les mots argentins étant censés accompagner des savoirs faire argentins. Dans les cercles de pratiquants, les attendus agissent sur le terrain de la maîtrise de la danse : être Argentin est considéré comme un atout de taille

²⁴ Le grand Buenos Aires compte environ 14 millions d'habitants sur une population de 39 millions d'Argentins.

²⁵ Ce qui n'exempte pas la danse tango d'être porteuse d'un certain nombre de propriétés qui pourraient conduire à la classer parmi les danses folkloriques.

²⁶ Au regard des possibilités de danser et du paysage des lieux de transmission académique du tango en 2010, j'estime la communauté des *milongueros* à Buenos Aires entre 3000 et 5000 personnes, sur 14 millions d'habitants. La diaspora argentine en Europe ne sait pas davantage danser qu'au pays : bien souvent, les Argentins de l'étranger découvrent la concrétude de cette danse loin de Buenos Aires à la faveur de cours donnés par des Européens.

²⁷ Entretien avec le danseur Federico Rodriguez Moreno, 2010.

²⁸ Dans la galerie des figures exotiques, *Maestro* et *milonguero* argentins ont remplacé le macho gominé cher à Raymond Queneau (1942).

Christophe Apprill, 2011, « Les métamorphoses d'un havane noir et juteux... Comment la danse tango se fait "argentine" », in *Volume !* n°8-1, pp. 41-67.

pour exceller en tango²⁹. Les habitants du Rio de la Plata se distinguent-ils objectivement par leur manière de danser ? Cette question se pose sur les terrains de la physiologie et de la culture. Peut-on, comme l'a proposé Philip Tagg (2008 : 139), établir des liens physiologiques entre la nationalité d'un danseur et le type de danse qu'il pratique ? Explorer cette hypothèse reviendrait à adopter une position qui pourrait s'avérer délicate. Les organisateurs de stages et les danseurs n'ont pas cette option en tête. Par danseur *argentin*, tous entendent implicitement qu'il y a une spécificité particulière dans la matière de la danse, dans les manières de danser et de vivre la danse qui provient chez l'Argentin d'une immersion dans le berceau historique du tango. L'assertion vaut donc moins sur le terrain d'un lien physiologique que sur celui d'une propriété culturelle. Peut-on identifier de ce point de vue des critères provenant d'habitudes de danse incorporées qui nous permettraient d'établir des distinctions entre le danseur argentin et les autres ? J'en distingue au moins quatre : la qualité de l'*abrazo*, la relation au toucher, la relation à la musique et la familiarité avec la grammaire du tango.

- La qualité de l'*abrazo* met en jeu plusieurs paramètres. Les personnes qui pour des raisons morales et/ou culturelles sont peu accoutumées au contact corporel peinent à établir un *abrazo* de qualité. Au contraire, les danseurs qui sont issues d'une culture où prévaut dans les usages de la vie quotidienne le fait de se prendre dans les bras ont plus de facilité que les autres à s'approprier cet impératif technique de la danse. En revanche, la pratique d'une autre pratique corporelle comporte peu d'incidence sur la qualité de l'*abrazo*. Les liens entre la qualité de l'enlacement et la pratique du toucher ont davantage à voir avec la kinesphère (Hall, 1978) résultant d'une socialisation, qu'avec les compétences résultant de la pratique d'une discipline corporelle.
- La relation au toucher : la danse est un espace privilégié pour le toucher, qui se caractérise soit par un renforcement des appartenances sexuées, soit par une suspension de celles-ci comme dans la Danse contact Improvisation. Dans une danse de couple comme le tango, les assignations sexuées se trouvent exacerbées si bien que les significations du toucher, lorsqu'elles ne sont pas neutralisées par un habitus, exposent le danseur à un surcroît d'émotion préjudiciable à la construction d'une relation dansée. Lorsque la relation sexuée l'emporte, la relation dansée s'en trouve amoindrit.
- La relation à la musique : dans l'histoire contemporaine du renouveau du tango, elle constitue la zone d'ombre de la transmission dans les cours académiques. Beaucoup dansent, peu sont en musique. Comment s'apprend la musicalité ? Par immersion, par imitation, par le décodage (déchiffrement/solfège), par un travail corporel du rythme (Dalcroze). La qualité de la relation à la musique est un critère fondamental pour effectuer une différenciation entre les danseurs³⁰.
- La familiarité avec la grammaire du tango : jusqu'à une époque récente, les pas et figures n'étaient pas l'objet d'une transmission académique en Argentine : les cours de tango n'existaient quasiment pas au début des années 1990. On apprenait à danser sur le tas, par une immersion directe dans la culture du bal, et/ou diffuse à travers l'omniprésence de la danse dans la culture familiale. Gardel à la radio, la ritournelle du grand-père, des images de bal captées dans l'enfance..., cette toile de fond permettait d'entretenir une connivence à la culture du tango sans savoir danser. Le

²⁹ L'auteur de ces lignes danse le tango mais n'est point Argentin. Comme le note Jean-Claude Passeron, « on ne peut évidemment se faire l'indigène d'une culture autre que celle où on a été élevé. Mais la sociologie, l'anthropologie ou l'histoire fournissent, ici comme ailleurs, le substitut d'une impossible renaissance dans la patrie des autres. Les sciences sociales sont seules capables de produire – par delà la reconnaissance polie ou le stéréotype – une connaissance des altérités sociales ou culturelles, plus difficile que leur *reconnaissance* éthique. » Passeron, 2006 : 466.

³⁰ Ce critère joue de façon identique dans d'autres danses d'improvisation comme le be bop et le lindy hop.

Christophe Apprill, 2011, « Les métamorphoses d'un havane noir et juteux... Comment la danse tango se fait "argentine" », in *Volume !* n°8-1, pp. 41-67.

processus de résurgence du tango a produit un renouvellement conséquent du vocabulaire. Il n'empêche que bien des « nouveautés » s'enracinent dans des bases qui appartiennent aux fondements de la danse tango tels qu'ils se sont constitués au moins depuis les années 1960³¹.

Ces quatre critères interrogent la nature des processus de transmission, le rôle de la socialisation dans l'acquisition d'une pratique, la notion d'incorporation, ainsi que les propriétés formelles d'une culture dansée. Du fait de sa diffusion mondiale, toutes ces questions sont posées de nos jours en dehors du berceau historique. Observe t-on pour autant des formes de concurrence entre les danseurs argentins et les autres, du point de vue de ces quatre critères ? De nos jours, force est de constater que non : les références en matière de danse demeurent l'apanage des Argentins ou des latino américains. Si l'on fait abstraction des compétitions organisées à Buenos Aires, rares sont les danseurs autres qu'Argentins qui se distinguent sur la scène des festivals internationaux. Ils développent à ce jour une maîtrise plus grande des quatre critères énoncés plus haut qui sont étroitement liés à la socialisation primaire et secondaire. Pour le dire autrement, la supériorité des Argentins est encore liée à un ancrage de la culture tango dans son berceau d'origine, où celle-ci se déploie plus largement qu'ailleurs. Mais rien n'interdit de penser que cette supériorité aille s'amointrissant avec le temps, comme cela s'est produit avec la musique jazz³².

Dans son histoire et dans ses conditions de possibilités contemporaines, un genre comme la danse tango est côtoyé de près par des musiques à danser (tango, valse argentine, *milonga*), ce qui rend d'autant plus facile les confusions entre ces différentes expressions. La question du tango noir, où transparaît la difficulté de savoir de quel type de pratique on débat, montre à quel point il est complexe de retracer l'histoire des danses. Ces débats d'hier et d'aujourd'hui soulignent combien la question des origines du tango est traversée par des enjeux idéologiques qui, du fait de l'implantation de foyers de pratique de la danse tango en dehors du berceau d'origine, débordent de la seule question de l'identité argentine. Avec une « origine noire » doublée d'une présomption d'homosexualité - présomption qui traverse un grand nombre de pratique à l'intérieur du monde des danses -, les représentations communes du tango dansé détiennent une forte charge exotique. Hier comme aujourd'hui, le tango n'est pas plus noir qu'il n'est homosexuel. La « partie noire » du tango a fait l'objet d'une redécouverte musicale à travers des interprétations musicales comme celles de Juan Carlos Caceres. S'adossant sur un fait historique (l'importance de la rythmique issue des rythmes d'Afrique Noire dans la musique tango), ce courant n'est pas exempt de visées commerciales dans le contexte de sa médiatisation et de son insertion dans une économie globalisée, puisqu'il s'agit par un double mouvement de réintroduire de l'altérité dans une musique originaire du cône sud de l'Amérique latine au peuplement majoritairement blanc, et d'inscrire le genre tango parmi l'univers métissé et coloré de la World Music. Dans un processus culturel semblable à ce que décrit P. Tagg, les Blancs issus des classes moyennes qui partout dans le monde se prennent de passion pour le tango, qui réalisent le voyage à Buenos Aires, qui s'immergent dans des manières de vivre et de sentir à la manière des *tangueros*, côtoient à bon compte une « influence noire » - ce qui leur permet d'expurger leur

³¹ Traditionnellement, la communauté se réfère au « tango des années 40 ». Il me semble préférable de prendre comme référence celui des années 60 dans la mesure où la nouvelle génération qui est à l'origine de la résurgence s'est fondée sur la transmission de vieux *milongueros* qui avaient entre 5 et dix ans dans les années 1940.

³² « Faire du tango à l'étranger, comme le dit Juan José Mosalini, "est une affaire de travail". Aujourd'hui, il se trouve des jazzmen européens dont les américains ne peuvent plus remettre le travail en question (...) (Pelinski, 1995 : 53).

Christophe Apprill, 2011, « Les métamorphoses d'un havane noir et juteux... Comment la danse tango se fait "argentine" », in *Volume !* n°8-1, pp. 41-67.

culpabilité d'homme Blanc occidental - tout en évoluant dans des environnements aseptisés, loin des quartiers que l'on qualifie de « sensibles ». A l'exception des manifestations de tango gay et queer, les conditions de pratique et de transmission du tango sont réalisées de par le monde par des communautés d'acteurs, qui bien qu'ils constituent une minorité, ne relèvent d'aucune minorité. Bien au contraire, la norme hétérosexuelle demeure très largement dominante aussi bien dans les milieux amateurs que professionnels (Apprill, 2009). De même, nous entendons souvent parler de la diffusion mondiale du tango, mais le continent africain constitue encore une exception. La plupart des formes de danse de couple se sont diffusées en Afrique Occidentale, Centrale, Orientale et du Sud durant la colonisation, mais la résurgence du tango contemporain n'a à ce jour que très peu touché ce continent. Conformément au texte de l'Unesco, le dialogue et la diversité culturelle sont survalorisés par les cercles de pratiquants (amateurs, danseurs, professeurs et organisateurs) alors même qu'ils tendent à privilégier l'argentinité du tango. Ne peut-on pas identifier l'élaboration d'un argentinité spécifique dans la construction de la danse, ce tango dit « argentin », qui procèderait à la fois d'un triple « blanchissement » et d'une survalorisation de l'influence des Noirs ?

Bibliographie

Apprill C. (2005), *Sociologie des danses de couple*, Paris, L'Harmattan.

Apprill C. (2006), « Le tango, une "musique à danser" à l'épreuve de la reconstruction du bal », in *Civilisations*, Bruxelles, vol. LIII, 1-2, pp. 75-96.

Apprill C. (2009), « L'hétérosexualité et les danses de couple », in Deschamps Catherine, Gaissad Laurent, Taraud Christelle (dir.), *Hétéros. Discours, lieux, pratiques*, Paris, EPEL Editions, pp. 97-108.

Apprill C., Dorier-Apprill É., Rodriguez Moreno F. (2001), « Des conventillos aux studios de danse », in *Danses latines. Le désir des continents*, Paris, Autrement, pp. 204-217.

Balandier G. (1955), *Sociologie des Brazzavilles noires*, Paris, A. Colin.

Bernand C. (2001), *Buenos Aires. 1880-1936. Un mythe des confins*, Paris, Autrement.

Bernand C. (1997), *Histoire de Buenos Aires*, Paris, Fayard.

Borges J. L. (1969), *Evaristo Carriego*. Paris, Editions du Seuil.

Cámara de Landa. (1995), « Scandales et condamnations : l'introduction du tango en Italie (1913-1914) », in Pelinski R. (dir.), *Tango nomade*, Montréal, Editions Triptyque, pp. 173-233.

Castro Donald S. (1991), *The Argentine Tango as Social History (1880-1955). The Soul of the People*, New York, Edwin Mellen Press.

Cirio N. P. (2007), *La música afroargentina a través de la documentación iconográfica*, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia.

Cirio N. P. (2006), « La presencia del negro en grabaciones de tango y géneros afines », Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural, in *Temas de Patrimonio Cultural*, 16, pp. 25-59.

Decoret-Ahiha A. (2004), *Les danses exotiques en France*, Paris, CND.

Didi-Huberman G. (2010), *Survivance des lucioles*, Paris, Editions de Minuit.

Duchesne S. (1997), *Citoyenneté à la française*, Paris, Presses de science-Po.

Frigerio A. (2008), De la « disparición » de los negros a la « reaparición » de los afrodescendientes: Comprendiendo la política de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en la Argentina., Ph. D. (FLACSO/CONICET). Publicado en : *Los estudios afroamericanos y africanos en america latina : Herencia, presencia y visiones del otro*. Gladys Lechini, comp. Buenos Aires : CLACSO.

Frigerio A. (2006), « "Negros" y "Blancos" en Buenos Aires : Repensando nuestras categorías raciales », in *Temas de Patrimonio Cultural*, 16, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, pp. 77-98.

Christophe Apprill, 2011, « Les métamorphoses d'un havane noir et juteux... Comment la danse tango se fait "argentine" », in *Volume !* n°8-1, pp. 41-67.

Gandoulou J.-D. (1989), *Dandies à Baongo. Le culte de l'élégance dans la société congolaise contemporaine*, Paris, L'Harmattan.

Gasnault F. (1986), *Guinguettes et lorettes, bals publics à Paris au XIXème siècle*, Paris, Aubier.

Hall E. T. (1978), *La dimension cachée*, Paris, Seuil.

Hess R. (1996), *Le tango*, Paris, Presses Universitaires de France.

Humbert B. (1995), « Le tango à Paris de 1907 à 1920 », in Pelinski R. (dir.), *Tango nomade*, Montréal, Editions Triptyque, pp. 109-162.

« Jazz et Anthropologie », 2001, *L'Homme*, 158-159, Paris, Edition des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

Le Moal P. (2008), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse.

Mauss M. (1950), *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France.

Monette Pierre, 1991, *Le guide du tango*, Paris, Syros/alternatives.

Novati J. (dir.) (2002), *Antología del tango rioplatense Desde sus comienzos hasta 1920. 2 CD-CDrom*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología « Carlos Vega ».

Passeron J.-C. (2006), *Le raisonnement sociologique*, Paris, Albin Michel.

Passeron J.-C., Pedler E. (1999), « Le temps donné au regard. Enquête sur la réception de la peinture », *Protée*, Chicoutimi, Presse de l'Université du Québec, pp. 93-116.

Pedler E. (2003), *Entendre l'opéra. Une sociologie du théâtre lyrique*. Paris, l'Harmattan.

Pelinski R. (dir.) (1995), *Tango nomade*, Montréal, Editions Triptyque.

Plisson M. (2001), *Tango. Du noir au blanc*, Paris, Cité de la musique, Actes Sud.

Pouillon J. (1975), « Tradition : transmission ou reconstruction » in J. Pouillon, *Fétiches sans fétichismes*, Paris, Maspéro, pp. 155-173.

Queneau R. (1942), *Pierrot mon ami*, Paris, Gallimard.

Reid A. G. (1980), *The Afro-Argentines of Buenos Aires, 1800-1900*. Madison, University of Wisconsin Press.

Riess P. (2009), « La communauté argentine en France », in *La nouvelle revue argentine*, N°1, pp. 69-81.

Rossi V. (1926), *Cosas de negros : Los orígenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense. Rectificaciones históricas*, Cordoba, Editorial Imprenta Argentina.

Christophe Apprill, 2011, « Les métamorphoses d'un havane noir et juteux... Comment la danse tango se fait "argentine" », in *Volume !* n°8-1, pp. 41-67.

Salas H. (1989), *Le tango*, Arles, Actes sud.

Séguin M. (2009), « Le tango et les jeux de représentations. Vers une déconstruction de son image stéréotypée et érotisée », in Joyal France (dir.), 2009, *Tango, corps à corps culturel*, Québec, PUQ, pp. 77-96.

Sem (Goursat M.-J.-G., dit) (1925), « *Les possédés* », in *Ronde de nuit*, Paris, Fayard.

Tagg P. (2008), « Lettre ouverte sur les musiques « noires », « afro-américaines » et « européennes », *Copyright Volume !*, N°6/1-2, pp. 135-167.

Taullard A. (1940), *Los planos mas antiguos de Buenos Aires*, Buenos Aires, Peuser Ed.

Vila P. (1995), « La nomadisation intérieure. Le tango et la formation des identités ethniques en Argentine », in Pelinski, *Tango nomade*, Montréal, Editions Triptyque, pp. 77-107.

Walkowitz J. (1991), « Sexualités dangereuses », in Geneviève Fraisse, Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes. Le XIXème siècle*, Paris, Plon, pp. 390-418.

Weber M. (1995), *Economie et société*, Paris, Plon.