



HAL
open science

Du bal rioplatense à la milonga mondialisée

Christophe Apprill

► **To cite this version:**

Christophe Apprill. Du bal rioplatense à la milonga mondialisée. Cambridge University Press. The Cambridge Companion of Tango, , 2024, Cambridge Companions, 978-1-108-97142-3. hal-04853389

HAL Id: hal-04853389

<https://hal.science/hal-04853389v1>

Submitted on 22 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Christophe Apprill, 2024, « Du bal *rioplatense* à la *milonga* mondialisée ». [texte en français], in Kacey Link, Kristin Wendland (dir.), *The Cambridge Companion of Tango*, Cambridge University Press, p. 173-188.

Du bal *rioplatense* à la *milonga* mondialisée

Faites l'expérience de parler du tango au cours d'un dîner... Les mêmes stéréotypes surgissent : « *Une danse sensuelle et passionnée* ». « *Il est beau quand il est bien dansé* ». « *Il se dansait entre hommes et dans les bordels* »... La tangologie a pour objectif de déconstruire ces stéréotypes. Examinons en ici quelques uns tout en ouvrant des perspectives sur les dimensions contemporaines des scènes tango mondialisées.

Bordels et bas fonds : une topographie misérabiliste

C'est à la faveur de son arrivée en Europe au début du XX^{ème} siècle, dans le sillage des réseaux commerciaux liés à l'importation de la viande congelée, que le tango *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 » et le faire passer de la fange des faubourgs aux salons parquetés¹. Depuis, dans le monde entier, la danse et la musique tango sont « naturellement » qualifiés d'argentin.

Pourtant, durant les vingt dernières années du XIX^{ème} siècle, les fondements qui composent l'identité nationale ne sont donc pas encore bien établis². 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 en 1889, et cette même année, l'Argentine absorbe 32% des émigrants italiens³. 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* »⁴.

¹ Humbert Béatrice, 1995, « Le tango à Paris de 1907 à 1920 », in Pelinski R. (dir.), *Tango nomade*, Montréal, Editions Triptyque, p. 110-113.

² Apprill Christophe, 2011, « Les métamorphoses d'un havane noir et juteux... Comment la danse tango se fait "argentine" », in *Volume !* n°8-1, pp. 41-67.

³ « 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.

⁴ Bernand Carmen, 1997, *Histoire de Buenos Aires*, Paris, Fayard, p. 207.

Pour cette période de l'histoire du tango, les sources de première main sont peu nombreuses et complexes à interpréter⁵. L'historiographie dominante se cristallise sur la description d'un portait type oscillant entre la caricature et le stéréotype, entretenant un jeu de représentations dont certains travaux tentent la critique⁶. 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 Jorge Luis Borges, notamment celle du chapitre d'*Evaristo Carriego* consacré à l'histoire du tango, où la croissance urbaine est présentée comme le terreau propice à son émergence⁷. 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 contexte social est esthétisé. Il n'est pas analysé en lien avec les recherches sur l'économie de la prostitution à cette époque dans des grandes villes telles que Londres et Paris⁸. Le genre tango est systématiquement 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 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 avons croisés hier : « Le lupanar est le sexe à l'état de (sinistre) pureté. Et comme dit Tulio Carella, l'immigrant solitaire qui y entrait 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 »⁹. 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 »¹⁰. Et nous en arrivons à prêter bien des intentions à « l'homme argentin ». Cette démarche utilise l'empathie pour des affects¹¹ 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 contrebalanceraient la thèse de la « naissance dans les bordels ». Le recours à une méthodologie d'ethnographie quantitative¹² a montré que la réception

⁵ « 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 Donald S., 1991, *The Argentine Tango as Social History (1880-1955)*. The Soul of the People, New York, Edwin Mellen Press, p. 94.

⁶ Séguin Madeleine (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, p. 77-96.

⁷ Borges Jorge Luis, 1969, *Evaristo Carriego*. Paris, Editions du Seuil.

⁸ Walkowitz Judit, 1991, « Sexualités dangereuses », in Geneviève Fraisse, Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes. Le XIXème siècle*, Paris, Plon, p. 390-418.

⁹ Sabato, in Salas Horacio, 1989, *Le tango*, Arles, Actes sud, p. 11

¹⁰ Bernand, 1997, op. Cit., p. 199.

¹¹ 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 piété, 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 Max, 1995, *Economie et société*, Paris, Plon, p. 31.

¹² L'ethnographie quantitative conduite dans « un "observatoire", celui du musée, (...) privilégie les aspects directement

était un acte intime, complexe, rétif d'une certaine manière à l'analyse sociologique. Les enquêtes réalisées auprès des *milongueros* contemporains attestent de la complexité des expériences vécues en lien avec cette pratique. Il apparaît hasardeux de fonder une histoire sociale du tango sur de telles projections anachroniques. La vocation de ces récits est de faire rêver, et non de prendre la mesure de la misère économique, intellectuelle et sexuelle des faubourgs de Buenos Aires.

Selon Roberto Daus, cette topographie misérabiliste provient 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. 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 européennes¹³. En rappelant les mouvements internes et les déplacements géographiques et sociaux d'une expression émergente dans une ville émergente, son analyse nuance l'idée selon laquelle le tango serait passé d'une topographie urbaine et sociale misérable aux lambris dorés des salons parisiens.

Une rupture dans le système des danses de couple

Introduit en France avant le déclenchement de la Grande guerre, basé sur l'improvisation, le tango dessine de nouvelles répartitions des rôles féminins et masculins dans la danse¹⁴. Toutes les modulations en termes d'amplitude, de rythme et de direction deviennent possibles. Cette modernité stylistique explique son succès et sa longévité. 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 place le couple « en majesté » : ce n'est plus la perte du couple qui est valorisée, mais sa conscience.

Après guerre, passé le temps des polémiques, un engouement frénétique parcourt les capitales d'Europe occidentale. Les thés tango où l'on se rend avec des jupes couleur tango (orange) font fureur. Parmi toutes les danses exotiques d'outre-Atlantique qui déferlent sur l'Europe¹⁵, c'est l'une des rares qui perdure tout au long du siècle et qui connaisse une propagation géographique sur les cinq continents¹⁶. Le tango provoque le recul des danses ouvertes du XIX^e siècle (quadrille, berlins, pas de quatre) et s'ajoute dans l'entre-deux-guerres à la valse et à la java qui constituaient « la base du musette »¹⁷. Après avoir été épuré de sa sensualité par la corporation des professeurs de danse¹⁸, il investit les dancings, ces temples de la mondanité, de la modernité et de la fête.

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... » Passeron Jean-Claude, Pedler Emmanuel, 1999, « Le temps donné au regard. Enquête sur la réception de la peinture », *Protée*, Chicoutimi, Presse de l'Université du Québec, p. 94.

¹³ 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>

¹⁴ Hess Remi, 1996, *Le tango*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 23-32.

¹⁵ Decoret-Ahiha Anne, 2004, *Les danses exotiques en France*, Paris, Centre national de la danse.

¹⁶ Pelinski Ramo, (dir.), 1995, *Tango nomade*, Montréal, Éditions Triptyque.

¹⁷ Selon l'accordéoniste Jo Privat, in Billard François, Roussin Didier, 1991, *Histoires de l'accordéon*, Paris, Climats, INA, p. 25.

¹⁸ Apprill Christophe, 2005, *Sociologie des danses de couple*, Paris, L'Harmattan.

C'est donc un phénomène d'acculturation de la danse et de la musique qui se produit à partir de l'entre-deux-guerres et qui se poursuit après 1945. Progressivement, le tango devient une forme d'enlacement érotisé qui s'exprime un peu partout dans le monde. On peut s'interroger sur la vigueur de ce développement et de sa permanence. Mais il ne faut pas croire que son régime se maintient tout au long du XX^{ème} siècle. En Europe d'abord, avec les mutations qui touchent aux mœurs, puis en Argentine avec les dictatures, une phase de déclin s'ouvre dans les décennies 1960 et 1970.

Ce phénomène s'observe pour l'ensemble des danses sociales qui déclinent en raison de la mutation des rapports entre la musique et la danse. Parmi les nouvelles danses, le be bop et le rock'n roll se trouvent en adéquation avec les goûts musicaux des nouvelles générations. Leur structure ouverte préfigure la séparation du couple dans la danse et le glissement vers des danses individuelles comme le twist et le jerk. Ces nouvelles formes de danse *free-style* permettent d'explorer d'autres modalités de rencontre entre les sexes : Le slow en constitue le signe manifeste¹⁹. Les vieilles danses du bal deviennent hors-jeu.

La réinvention du bal tango

Cette phase de déclin est suivie par une phase de résurgence dans les années 1980. Son historiographie diverge selon les points de vue. En Europe, la tournée du spectacle *Tango Argentino* joue un rôle majeur. En Argentine, l'effervescence qui suit la fin de la dictature est privilégiée. Complémentaires, ces deux thèses prennent place dans un mouvement général d'intérêt pour les pratiques de danse. Plusieurs signes en témoignent bien qu'il soit difficile de savoir s'ils en sont les causes ou les conséquences. Adaptée à l'écran, la comédie musicale *Hair* (1979, Milos Forman) relie la libération du corps à celle du mouvement. *Flash dance* (1983, Adrian Lyne) exalte le travail du danseur et l'assomption sociale et individuelle qui peut résulter de l'obstination créatrice. Portée par la nouveauté de la vidéo, l'émergence de la danse hip hop bouscule les traditions de danse académique et diversifie les publics de danseurs amateurs.

En France, la concomitance de plusieurs événements dessine une tendance que l'on retrouve plus ou moins affirmée dans d'autres pays européens. De grands bals organisés dans le cadre de la Biennale de la danse de Lyon jettent des passerelles entre les danses sociales et les danses de scènes. Portée par une génération de jeunes chorégraphes, la « nouvelle danse » ou « danse française » est soutenue par la politique culturelle de Jack Lang²⁰. 1989 est sacrée « Année de la danse », et la célébration du bicentenaire de la Révolution mise en scène par Jean Paul Goude sur les Champs Élysées accorde une large place au mouvement. La cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques de 1992 d'Albertville est confiée au chorégraphe Philippe Découflé. « L'explosion » de la danse se manifeste également sur le terrain de l'écrit : entre 1980 et 1990 paraissent plusieurs ouvrages qui associent danse et pensée.

C'est donc dans un contexte d'intérêt renouvelé pour la danse que le tango resurgit. Sa forme la plus répandue était alors le musette des guinguettes (*liscio* en Italie), des thés dansants et des dancings ; ainsi que ses déclinaisons dans les compétitions de danse. Sa rénovation revêt plusieurs formes : styles, rapports entre les partenaires, circulation des professionnels et

¹⁹ Apprill Christophe, 2021, *Slow. Désir et désillusion*, Paris, L'Harmattan.

²⁰ Le Moal Philippe, 1999, *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse/Bordas, p. 765.

amateurs, développements professionnels (danseurs, musiciens, organisateurs d'événements, platinistes)... Toutes ces formes s'expriment dans la *milonga* (le bal).

La passion de la passion

La trajectoire du tango contemporain oscille entre le bal et la scène. Il a bénéficié des retombées de sa mise en scène, notamment à travers les tournées de *Tango Argentino* et d'autres spectacles (*Tango Pasion*, *Chantecler Tango...*). Mais aussi de sa réinterprétation par des chorégraphes, selon des influences néo-classiques (Ana Maria Stekelman) ou contemporaine (Catherine Berbessou). Mais le tango n'appartient pas aux danses de scène. Si la scène lui procure une légitimation volatile, c'est sur la scène sociale du bal qu'il se développe durablement. Avant sa résurgence, la notion même de *bal tango* n'existait point en dehors du Rio de la Plata. De Baltimore à Singapour et de Beyrouth à Rome, une réinvention de la culture du bal s'est produite dans une multitude de scènes déterritorialisées. On a vraisemblablement minimisé la place du bal dans les cultures des peuples. Sans bal, les tournées des « *Maestros* », les spectacles et les concerts n'auraient probablement pas suffi à assurer la permanence du tango depuis trois décennies.

« La passion » est le terme qui revient le plus souvent pour décrire la pratique du tango en *milonga*. Il est utilisé aussi bien par les pratiquants que par ceux qui les observent de l'extérieur. Ce terme générique détient trois dimensions : il renvoie à un état de corps ; il oscille entre valorisation et dévalorisation de la danse ; et il dissimule une spécificité singulière : « la passion de la passion ». Les danseurs de tango ne partagent pas tous les traits des passionnés ordinaires. Il en va d'un corps à corps érotisé qui ne trouve pas d'équivalent dans d'autres pratiques. A la passion ordinaire s'ajoute « la passion de la passion », à savoir une addiction cisailée par une érotisation. La passion de la danse se confond avec la passion du négoce entre les personnes. D'où la puissance de cet attachement. Lorsqu'ils en sont privés, les amateurs se lamentent et dépriment. Mais paradoxalement, lorsqu'il s'agit d'en parler, l'érotisation des corps et de la relation est passée sous silence ! Ils préfèrent évoquer « le plaisir de danser »²¹.

Le voyage de soi

A travers leur investissement dans la danse, les passionnés opèrent un décentrement temporel, géographique et intime, caractérisé par une prédominance des sociabilités nocturnes sur les sociabilités diurnes. Certains vivent ce rythme grâce à des prédispositions physiologiques qui leur autorisent un faible temps de récupération ; d'autres ont recours aux pharmacopées stimulantes pour pallier le manque de sommeil. Certains échappent à cette question : ils ne font plus que danser la nuit et dorment une partie de la journée. Mais quelle que soit l'option adoptée, le vécu de la danse réalise un inversement de la hiérarchie propre à la révolution industrielle fondée sur la subordination du temps aux activités de travail. Ce vécu rompt également avec une conception platonicienne du monde où le corps demeure soumis aux activités intellectuelles. Danser une grande partie de la nuit n'est pas un choix qui s'avère aisément compatible avec un rythme de vie normalisé consacré au travail. C'est une activité qui bouscule la qualité des autres activités, en modifie le sens et la nécessité. Danser devient alors la première des nécessités productrices d'un enchantement du réel à travers la construction d'un rythme de vie idéalisé en rupture avec les

²¹ Apprill Christophe, 2009, « Le plaisir de la danse : des représentations aux propriétés formelles », in France J. (dir.), *Tango, corps à corps culturel*, Québec, PUQ, p. 99-117.

conventions sociales, le sérieux et les responsabilités. Danser ne relève plus d'un divertissement mais d'une jouissance.

Pour un Occidental, danser le tango apparaît incontestablement comme un motif de voyage. L'observation des trajectoires des pèlerins à Buenos Aires permet de constater qu'elles s'organisent autour de points communs tels que la perte, la mort, le deuil et la recherche d'oubli. Après le décès d'un proche ou une rupture amoureuse, le tango est l'un des moyens de changer de *paysage*. Le pèlerinage prend alors les figures d'une expatriation et la matrice du tango devient un territoire où absoudre une réalité qui peine à s'écouler. Certaines propriétés de l'Argentine facilitent les choses. Le pays est situé dans l'hémisphère austral tout en étant tempéré (point de mygales ni de paludisme) ; dans sa grande majorité, la population y est blanche et catholique ; les cafés servent des boissons étranges mais proches des nôtres. Tous ces ingrédients se conjuguent pour dresser le décor d'un *exotisme blanc* au sein duquel le tango s'insère parfaitement : l'*abrasso*, qui est l'une de ses propriétés formelles, ne provient-il pas du système européen des danses de couple ? L'immersion dans le Rio de la Plata ne constitue donc pas un plongeon dans une altérité radicale. Au retour, la plupart des récits sont néanmoins imprégnés d'une tonalité enchantée d'où il est possible d'extraire deux registres de sensations. Ces voyageurs insistent sur le fait de passer de l'autre côté du miroir en vivant selon une autre culture, celle des Argentins, et selon la temporalité particulière de la *milonga*. A ceci s'ajoute l'impression de vivre et de réaliser un faisceau d'expériences avec son corps et par son corps.

Parce qu'il se rend dans des *milongas* dont la culture est sensiblement la même que celle qui prévaut chez lui, le passionné retrouve une familiarité, ou éprouve un dépaysement de faible intensité. Mais le passage d'un monde fondé sur la rationalité du langage à celui de la *milonga* où le verbe s'absente provoque un puissant changement de perspective. Compte tenu du contexte marqué par la rupture dans le cours de l'existence que nous avons évoqué plus haut, le vécu du bal peut être envisagé comme une « décharge adéquate des affects pathogènes » et une « délivrance des conflits intérieurs²² » mais aussi comme une jouissance en forme de ritournelle qui s'accomplit par le corps en mouvement avec d'autres corps. L'expérience de la danse est aussi une manière de délimiter le vide, de redonner une structure, de se remettre dans son corps par la présence du corps de l'autre²³. Par ce voyage dansé intérieur, le *milonguero* met en jeu son assiette existentielle pour la rééquilibrer dans le tourbillon du bal ; à ce titre, nous comprenons mieux pourquoi il en parle de manière passionnée.

Une transe de basse intensité²⁴

L'état de corps des danseurs de bal peut atteindre un paysage que je qualifie de transe de basse intensité. Cette notion comprend l'idée de déficit et de déperdition²⁵. D'une part, nous ne

²² Laplanche Jean, Pontalis Jean-Bertrand, 2007, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, p. 60-61.

²³ Selon J. Oury, c'est le signifiant qui va permettre le développement du psychisme : « Pour que ça puisse faire structure, il est nécessaire que le corps se distingue des entours. (...) Que ce soit bien séparé pour que le corps soit bien délimité. Si c'est mal "clivé", toute la vie se passera à faire des petits clivages, d'où la dissociation. » Oury Jean, 1989, *Création et schizophrénie*, Paris, Galilée, p. 145.

²⁴ Apprill Christophe, 2018, *Les mondes du bal*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre.

²⁵ En termes de représentation politique (démocratie de basse intensité) ; et de conflit : confrontation indirecte, grâce aux progrès technologiques associant nanotechnologie, génétique, déclenchement à distance, mais de violence et de contrôle augmentée dans le domaine des conflits (guerre de basse intensité).

rencontrons pas au bal l'état de transe tel qu'il a été analysé par les anthropologues. D'autre part, il n'est pas identifié *a priori* comme un contexte où l'on pourrait goûter un « état modifié de conscience²⁶ ».

À la fois oubli de soi et suspension de l'être, les danses de bal sont pourtant narrées par certains comme un « état modifié de conscience » qui relèverait en partie de l'extase en ce que le paysage du soi s'illumine tout en se densifiant, dans un va-et-vient entre légèreté et gravité, entre détachement et recollement. Le danseur Federico Rodriguez Moreno évoque ainsi l'un des effets de l'état d'improvisation :

Oui, [l'improvisation] c'est une chose que par moment tu touches dans le tango, lors d'un bal, d'une pratique ou d'une exhibition. Ce n'est pas commun, ce n'est pas fréquent, mais de temps en temps, tu la touches. Je pense que c'est un grand moteur de la passion qu'il y a autour du tango, ces instants de lumière, ces instants autres que le vécu normal qui pousse les gens à essayer de le retrouver ; c'est pour cela qu'ils sont dedans et c'est pour cela qu'ils s'entraînent de plus en plus, car ce sont des instants vraiment magiques. [...] C'est vrai que moi, je suis quelqu'un qui danse énormément dans le bal, je ne m'arrête pas, et par moments, je pars complètement²⁷.

Cette échappée belle ressemble à un abandon, un ravissement durassien²⁸, une jouissance détachée de la réalité et de la perception du monde, garantie par l'enlacement protecteur, soit une présence enveloppante de l'Autre (le partenaire, entouré de tous ceux qui participent au bal). Une fois atteinte, cette magie et le sentiment de liberté qui l'accompagne, sont recherchés. Mais ces ressentis surviennent assez rarement, d'où la nécessité de recourir à une fréquentation régulière de la *milonga*. Cette répétition du même en forme de ritournelle²⁹ procède d'une brisure et d'un recollement (bris-collage) : la jouissance de la danse est à la fois singulière et générique. La description des états traversés par les danseurs atteste de l'importance de leur dimension individuelle. Ils ne sont pas forcément partagés par les autres au même moment. Vécu selon un mode singulier, narcissique, voire égocentrique, il détient néanmoins un caractère intemporel. Et il puise sa source dans une pratique collective : c'est par les autres que les danseurs atteignent cet état. Ce faisant, ils opèrent un recollement avec l'imaginaire du bal « qui tourne et qui les emporte », qui les place « corps contre corps », « ne faisant plus qu'un », « les yeux dans les yeux³⁰ », « épanouis, enivrés et heureux³¹ ».

Ne relevant ni de l'extase, ni de la transe, ces états nécessitent une concentration importante. Le psychologue hongrois Mihalyi Csikszentmihalyi les a formalisés dans la notion de flow³². Nous en retrouvons les quatre principales caractéristiques³³ en *milonga* :

²⁶ La notion est controversée : est-ce la conscience qui se modifie ou bien l'état ? Quelle norme tient lieu de référence pour désigner un état ordinaire de la conscience ? Non seulement, la dichotomie implicitement instaurée entre une situation ordinaire et extra – ordinaire est culturellement relative, mais la frontière est variable selon les individus.

²⁷ Entretien avec Federico Rodriguez Moreno, professeur et danseur de tango, 2010.

²⁸ Sur la capacité du ravissement à nous ravir, cf. le roman de Marguerite DURAS (*Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964).

²⁹ Cet aspect a notamment été observé dès les années 1970 dans les bals « trad » et folk par François Gasnault, « Les enjeux de la danse dans les réseaux « revivalistes » français », in *Recherches en danse* [En ligne], n°4 (« Danse(s) et politique(s) »), 2015, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://danse.revues.org/1185> ; DOI : 10.4000/danse.1185, p. 5-6.

³⁰ « Le petit bal perdu », Robert Nyel et Gaby Verlor, interprété par Bourvil.

³¹ « La foule » (Michel Rivgache), interprétée par Edith Piaf.

³² Csikszentmihalyi Mihalyi, *Flow : the psychology of optimal experience*. Harper & Row, New York, USA, 1990) » in Blog Jean HEUTTE <http://jean.heutte.free.fr/spip.php?article114>, consulté le 28 juin 2021.

³³ Heutte Jean & Fenouillet Fabien, 2010, Propositions pour une mesure de l'expérience optimale (état de Flow) en

- un sentiment de maîtrise et de contrôle ; les danseurs se lancent sur la piste en sachant que ce qu'ils vont faire est réalisable.
- une fois sur la piste, leur perception du temps est altérée ;
- « *C'est comme si je pouvais perdre complètement mon ego*³⁴ » : il apparaît une sensation de détachement de soi ;
- il en résulte un sentiment de bien être se suffisant à lui-même, qui n'est orienté vers aucune finalité et qui organise une coupure avec le quotidien.

Atteindre cette transe de basse intensité peut être freiné par les segmentations stylistiques qui traversent la *milonga*.

Nuevo vs milonguero

Deux déclinaisons stylistiques se sont progressivement affirmées, incarnées chacune par une figure emblématique, Mariano « Chicho » Frumboli pour le « *nuevo* » et Suzanna Miller pour le « *milonguero* ». Le « *nuevo* » est porté par le renouvellement générationnel qui traverse la scène tango des années 1990. Au côté de danseurs prestigieux que l'historiographie dominante aime citer (Pablo Verón, Gustavo Naveira, Fabian Salas), une nouvelle génération de danseuses, bien supérieures techniquement à la précédente, a rendu possible une analyse de la structure, nourrie par d'autres disciplines (danse classique et contemporaine, claquettes) Parmi elles : Giselle Anne, Catherine Berbessou, Bernadette Doneux, Teresa Cunha, Cecilia Gonzales, Milena Plebs, Victoria Vieyra... En s'installant en Europe, ou à la faveur de tournées durant plusieurs mois, ces danseuses et danseurs ont aussi pris leurs distances avec le foyer *rioplatense*. La rénovation qui en découle recompose l'espace de relation entre les partenaires. En « *nuevo* », la danseuse ne « suit » plus, elle devient l'alter ego du danseur ; elle n'est plus rabattue au rang de muse inspirant le « *maestro* » ; elle devient une interprète à part entière. C'est dans ce contexte qu'au début des années 2000 en France, les danseuses acquièrent une reconnaissance inédite qui leur permet de rompre avec certains codes. En pantalon, chaussures de baskets, elles invitent « comme les hommes ». En face, plusieurs danseurs ont persisté à revendiquer leur attachement au privilège patriarcal : à leurs yeux, les danseuses qui se risquent à lancer une invitation sont dévalorisées (« *Mais, pour qui elle se prend, celle-là ?* »).

Fondé sur une collecte minutieuse des manières de danser des vieux *milongueros*, le style du même nom a été inventé à Paris par Suzanna Miller lors d'un stage donné en 1994. Elle systématise une méthode d'enseignement fondée sur une posture fermée, où les bustes sont en contact. Comparé au style « *nuevo* », le répertoire des pas est considérablement limité, de même que l'amplitude des déplacements. Sont en revanche privilégiées la recherche de jeux rythmiques et la valorisation de la

contexte éducatif. Actes du 8^e Congrès international d'actualité de la recherche en éducation et en formation (AREF) 2010, Genève (Suisse), 13 - 16 septembre 2010. Cet état a été analysé pour la pratique du tango. Cf. Zubarik Sabine, « *Sublime Feelings : The Experience of "Flow" in Dancing Tango* », colloque Tango : création, identification, circulation, Paris, 2011 - <http://globalmus.net/?Communications-audio-mp3> -

³⁴ Propos d'une danseuse de tango en pèlerinage à Buenos Aires, « Désir d'abrazo », documentaire de Maurice Amaraggi, 2013.

sensualité. Cette forme détient plusieurs avantages pédagogiques. Tout en procurant des bénéfices immédiats, elle est riche en promesses de sensualité, et elle véhicule l'image d'une relation de couple fusionnelle. Elle ne remet pas en cause les stéréotypes, notamment en termes de rôles sexués (« *l'homme guide et la femme suit* »), ni les codes patriarcaux du bal. Le rituel de l'invitation (*mirada, cabeceo*) donne aux danseuses l'impression d'une parité. Enfin, là où les danseurs « *nuevos* » avaient transgressé les codes vestimentaires, les danseurs « *milongueros* » attachent un soin particulier à leur apparence (costumes, escarpins et jupes fendues). Ils accordent une haute importance à « la tradition » et croient à l'existence d'un « authentique tango de Buenos Aires ».

Une danse hétérosexuelle

Placés en face-à-face, hommes et femmes élaborent une performance. Aux antipodes de certaines créations chorégraphiques contemporaines qui s'efforcent de désexualiser le corps des interprètes³⁵, genre et sexe sont ici surlignés. Point de transgression, chacun est à sa place et tient son rôle en respectant une dissymétrie constante, surtout chez les professionnels : l'homme se doit d'être plus grand de taille, si bien que les danseuses qui approchent la taille moyenne des hommes de leur pays s'en trouvent complexées. Car sauf à danser en chaussures plates, les huit à dix centimètres des escarpins leur confèreraient une domination immédiate. Lors des démonstrations, il est rarissime que l'homme soit porté par la femme ; et les femmes sont souvent plus jeunes que leurs partenaires masculins. Comme ce qui a été observé dans le processus de formation des couples³⁶, l'homme, expert en danse, procure un statut social à la danseuse en lui ouvrant des perspectives en termes de professionnalisation. Plus jeune, moins expérimentée, mais bénéficiant d'une formation en danse, la femme met au service de l'homme sa souplesse, sa technique et son potentiel érotique. Tout en étant soumise à ce dispositif, la danseuse le sert et lui assure sa pérennité : qu'il s'agisse du contexte du bal ou de celui de la démonstration, son aura érotique est d'abord entièrement dirigée vers le danseur, au service du bon déroulement de la performance. En s'articulant étroitement, l'encodage des sociabilités et les éléments stylistiques sont portés par des communautés de pratiquants qui semblent poursuivre une finalité partagée : faire vivre de façon dynamique ce qui permet de maintenir tolérable la supériorité des hommes sur leurs partenaires. Toutes ces formes de domination sont présentées comme « naturelles » par une majorité de danseuses qui ont intériorisé ce principe³⁷. Le couple tango apparaît ainsi extrêmement normatif. Alors que des formes de parentalité homosexuelle s'intègrent dans le droit de certaines sociétés, les sociabilités de la *milonga* perpétuent principalement une image des « composants normaux de la famille »³⁸. S'il existe des scènes alternatives comme celle du tango queer, elles sont parfois rattrapées par une prescription des rôles : il demeure encore le plus souvent un guidant et un guidé, soit une relation de subordination.

Faite de transferts, de recompositions et d'adaptations, la mobilité transnationale n'a pas altéré la permanence d'un référencement au système des danses de couple fondé sur une configuration historique hétérosexuelle. Cette remarquable inertie peut être corrélée à l'engagement

³⁵ Frimat François, 2010, « Danse avec le genre », *Cités*, n° 44, p. 77-89.

³⁶ Bozon Michel, 1990, « Les femmes et l'écart d'âge entre conjoints : une domination consentie, I. Types d'union et attentes en matière d'écart d'âge », *Population*, 45^e année, n° 2, p. 327-360.

³⁷ Bourdieu Pierre, 1998, *La domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil.

³⁸ Tel que le relevait Jacques Lacan en 1938. « La famille », *Encyclopédie françaises*, tome VIII : http://www.ecolpsy-co.com/Htmppub/Txt_Lacan02.html (page consultée le 26 mars 2015).

du corps. Davantage que dans d'autres lieux de sociabilités, les moments de bal font vivre autrement le prisme des relations entre les genres. Implicitement, par une lecture intériorisée du monde social, le plus grand nombre effectue un codage et un décodage des sociabilités dansantes. Pour le chercheur, à moins de recourir à une enquête quantitative, il demeure difficile de préciser la teneur des orientations sexuelles des pratiquants d'un bal. Mais force est de constater qu'à la différence de certains espaces de loisirs³⁹, la mixité est la règle dans les bals tango, et les relevés empiriques en Amérique du Nord, à Buenos Aires et en Europe montrent que le commerce hétérosexuel y tient une place majeure. Vécue, interprétée et défendue par les communautés de pratiquants, cette « tradition » constitue l'une des valeurs patrimoniales du tango.

Les conditions de sa circulation transnationale conduisent à s'interroger sur le sens de son « identité culturelle caractéristique ». S'agit-il d'une tradition machiste, qui offre une tribune supplémentaire où peut se déployer la domination masculine ? Est-ce une passion où la présomption partagée de l'hétérosexualité fournit des repères tangibles, dans une période marquée par de multiples turbulences touchant à la redéfinition des identités de genre et à leur relation ? Vue sous l'angle d'une danse hétérosexuelle, la culture du tango semble peu abordée, alors que cette dimension rend compte depuis plus d'un siècle de ses propriétés historiques territorialisées et déterritorialisées. Clef de voûte du régime partenarial⁴⁰, cette configuration cristallise l'essentiel des dimensions qui font sens au-delà du microcosme de la danse. Le tango est une danse de couple hétérosexuelle, où l'érotisation de la relation (qualifiée par une présomption d'orientation sexuelle) participe de la fabrication de l'acte de danse⁴¹. Comme le montre le développement de la scène tango *queer*, aborder autrement la répartition des rôles dépasse la simple question du style. Par une reconfiguration partielle ou totale des assignations genrées dans la danse, ce sont ses propriétés historiques qui sont remises en jeu à nouveau frais.

³⁹ Ayral Sylvie et Raibaud Yves, 2014, *Pour en finir avec la fabrique des garçons*, Bordeaux, Maison des sciences de l'Homme d'Aquitaine.

⁴⁰ À l'opposé de l'interprétation sexiste des moments de danses de couple, Véronique Nahoum-Grappe développe l'idée d'un partenariat nécessaire pour que soit réussie la séquence dansée. Danser implique de fait des formes de parité technique qui donnent aux femmes la possibilité « d'occuper un terrain spectaculaire, non pas en "tant qu'objet sexuel", mais en tant que productrices d'une performance esthétique à égalité avec les hommes. » Nahoum-Grappe Véronique, 2000, « Le couple en piste », in Dorier-Apprill Elisabeth (dir.), *Danses latines et identité, d'une rive à l'autre...*, Paris, L'Harmattan, p. 207.

⁴¹ Apprill Christophe, 2009, « L'hétérosexualité et les danses de couple », in Deschamps Catherine, Gaissad Laurent, Taraud Christelle (dir.), *Hétéros. Discours, lieux, pratiques*, Paris, EPEL Éditions, p. 97-108.

Bibliographie

Apprill Christophe, 2005, *Sociologie des danses de couple. Une pratique entre résurgence et folklorisation*, Paris, L'Harmattan.

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

Apprill Christophe, 2009, « Le plaisir de la danse : des représentations aux propriétés formelles », in France J. (dir.), *Tango, corps à corps culturel*, Québec, PUQ, p. 99-117.

Apprill Christophe, 2010, « Des nuits à danser : passion ou décentrement ? », in Joyal F. (dir.), *Tango sans frontières*, Québec, PUQ, p. 81-113.

Apprill Christophe, 2018, *Les mondes du bal*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre.

Apprill Christophe, 2021, *Slow. Désir et désillusion*, Paris, L'Harmattan.

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

Bernand Carmen, 1997, *Histoire de Buenos Aires*, Paris, Fayard.

Billard François, Roussin Didier, 1991, *Histoires de l'accordéon*, Paris, Climats, INA.

Borges Jorge Luis, 1969, *Evaristo Carriego*. Paris, Editions du Seuil.

Bourdieu Pierre, 1998, *La domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil.

Bozon Michel, 1990, « Les femmes et l'écart d'âge entre conjoints : une domination consentie, I. Types d'union et attentes en matière d'écart d'âge », *Population*, 45e année, no 2, p. 327-360.

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

Csikszentmihalyi Mihalyi, 1990, *Flow : the psychology of optimal experience*. Harper & Row, New York, USA) » in Blog Jean Heutte <http://jean.heutte.free.fr/spip.php?article114>, consulté le 28 juin 2021.

Decoret-Ahiha Anne, 2004, *Les danses exotiques en France*, Paris, Centre national de la danse.

Duras Marguerite, 1964, *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard.

Frimat François, 2010, « Danse avec le genre », *Cités*, n° 44, p. 77-89.

Gasnault François, 2016, « Les enjeux de la danse dans les réseaux « revivalistes » français », in *Recherches en danse* [En ligne], n°4 (« Danse(s) et politique(s) »), 2015, mis en ligne le 15

novembre 2015, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://danse.revues.org/1185> ; DOI : 10.4000/danse.1185, p. 5-6.

Hess Remi, 1996, *Le tango*, Paris, Presses universitaires de France.

Humbert Béatrice, 1995, « Le tango à Paris de 1907 à 1920 », in Pelinski Ramon (dir.), *Tango nomade*, Montréal, Éditions Triptyque, p. 109-162.

Laplanche Jean, Pontalis Jean-Bertrand, 2007, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France.

Le Moal Philippe, 1999, *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse/Bordas.

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

Oury Jean, 1989, *Création et schizophrénie*, Paris, Galilée.

Passeron Jean-Claude, Pedler Emmanuel, 1999, « Le temps donné au regard. Enquête sur la réception de la peinture », *Protée*, Chicoutimi, Presse de l'Université du Québec, p. 93-116.

Pelinski Ramo, (dir.), 1995, *Tango nomade*, Montréal, Éditions Triptyque.

Salas Horacio, 1989, *Le tango*, Arles, Actes sud.

Séguin Madeleine, 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, p. 77-96.

Walkowitz Judit, 1991, « Sexualités dangereuses », in Geneviève Fraisse, Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes. Le XIX^{ème} siècle*, Paris, Plon, p. 390-418.

Weber Max, 1995, *Économie et société*, Paris, Plon.

Zubarik Sabine, « Sublime Feelings : The Experience of “Flow” in Dancing Tango », colloque Tango : création, identification, circulation, Paris, 2011 - <http://globalmus.net/?Communications-audio-mp3>