

Institut d'Études Politiques de Toulouse

LE TANGO ARGENTIN

Une approche socio-historique par le prisme du corps

Mémoire préparé sous la direction de M. Jérôme Viguié

Présenté par Juliette Kerjean

Master 2 Sociologie Politique des Représentations et Expertise Culturelle

Année universitaire 2013-2014

Remerciements

Je tiens à remercier M. Viguier, mon directeur de mémoire qui a accepté de me conduire lors de cette recherche. Je le remercie particulièrement pour son soutien, pour sa disponibilité et pour son écoute qui m'ont permis de progresser dans ce travail.

Je remercie les professeurs qui ont partagé leurs connaissances lors de séminaires délivrés à l'IEP de Toulouse durant ces deux dernières années d'étude, contribuant à fournir un cadre théorique qui a alimenté ma recherche. Ainsi, je remercie M. Suaud pour l'ouverture qu'il m'a donnée sur la sociologie du corps, m'éclairant ainsi sur le prisme que je souhaitais adopter pour étudier le tango argentin.

Je remercie également les personnes que j'ai rencontré à la Maquina Tanguera, et particulièrement celles qui m'ont accordé de leur temps libre pour répondre à mes questions, me permettant ainsi de mener mon étude de terrain et d'enrichir mon travail.

Je tiens à remercier Gaëtan, pour son soutien lors du temps d'écriture du mémoire que nous avons passé ensemble, riche d'échanges édifiants, ainsi que mes proches, qui ont su contribuer par leur bienveillance et leur confiance à l'aboutissement de ce mémoire.

Table des matières

Introduction.....	1
PARTIE 1. Évolutions socio-historiques de la pratique du tango argentin.....	7
I. Le tango argentin, fruit d'allers et retours entre l'Argentine et l'Europe.....	7
A) Naissance, âge d'or et déclin du tango argentin (1880-1970).....	7
1. <i>Les origines du tango : entre mythes et controverses scientifiques.....</i>	7
2. <i>1905-1920 : Le tango argentin en Europe, une danse « exotique » qui subit des transformations 9</i>	
3. <i>1920-1970 : l'âge d'or du tango puis le déclin.....</i>	12
B) Le tango argentin des années 1980 à nos jours : résurgence d'une pratique.....	14
1. <i>Un contexte favorable à la résurgence du tango argentin.....</i>	14
2. <i>Le renouveau du tango argentin dansé en France et en Europe.....</i>	16
3. <i>Un succès européen qui stimule le redéploiement du tango en Argentine.....</i>	18
II. Caractéristiques principales du tango argentin contemporain.....	20
A) Qui danse le tango en France aujourd'hui ? Sociologie des pratiquants.....	20
1. <i>Un public au capital social et culturel important.....</i>	20
2. <i>Le tango comme discriminant social.....</i>	22
B) Le contenu de la pratique.....	24
1. <i>Les lieux du tango argentin : cours, pratiques, milonga.....</i>	24
2. <i>Caractéristiques : improvisation, guidage, pas, styles.....</i>	25
PARTIE 2. Le corps comme prisme d'étude.....	29
I. La sociologie du corps et le concept d'incorporation.....	29
A) Naissance d'une discipline : la redécouverte des travaux de Marcel Mauss.....	29
1. <i>Du fonctionnalisme aux « techniques du corps ».....</i>	29
2. <i>Des interprétations différentes mais complémentaires du texte de Mauss.....</i>	30
B) Une approche basée sur le concept d'incorporation.....	31
1. <i>L'incorporation.....</i>	31
2. <i>Une socialisation différenciée selon les classes sociales.....</i>	32
II. Évolutions historiques du rapport au corps dans les sociétés occidentales.....	35
A) Le corps, marqueur de l'individu.....	35
1. <i>Le corps médiéval : le primat de la communauté.....</i>	35
2. <i>Naissance de l'individualisme : le corps comme facteur d'individuation.....</i>	36
3. <i>L'anatomie : l'affirmation d'une conception dualiste du corps.....</i>	38
B) Maîtriser, abolir, contrôler le corps.....	39
1. <i>La pensée mécaniste (XVIIe siècle).....</i>	39
2. <i>Contrôler et façonner les corps (XVIIIe-XIXe siècles).....</i>	41
3. <i>La période romantique : essor de l'individualisme moderne (XIXe siècle).....</i>	43
III. Les implications du corps dans les sociétés occidentales modernes.....	45
A) Un nouvel environnement corporel.....	45
1. <i>Sous-utilisation et oubli du corps.....</i>	45
2. <i>De la norme de discrétion des corps à la fabrique sociale des normes.....</i>	46

3. <i>L'univers sensoriel de la modernité</i>	47
B) Investir son corps pour « se réaliser » : le corps alter ego.....	48
1. <i>Le corps « alter ego » : le corps comme accessoire de soi</i>	48
2. <i>Culte de la jeunesse et normes de beauté</i>	49
3. <i>À la « reconquête » de son corps : vers de nouvelles pratiques corporelles</i>	51

PARTIE 3. Le tango argentin, une mise en jeu corporelle à plusieurs niveaux : L'individu, le couple et le groupe.....54

I. L'apprentissage du tango argentin, une nouvelle socialisation corporelle.....	55
A) Travail sur le corps : faire émerger une conscience corporelle.....	55
1. <i>La marche et la posture : des habitudes corporelles remises en question</i>	55
2. <i>Une modification de l'univers sensoriel</i>	60
B) La maîtrise de son corps : d'un ascétisme de classe à un « effet de corps » ?.....	62
1. <i>Maîtriser la danse, maîtriser son corps</i>	62
2. <i>Le tango, un ascétisme de classe ?</i>	64
C) L'apprentissage du tango : une construction personnelle basée sur la quête d'un mieux-être ?.....	66
II. La rencontre avec l'autre : la clé de la quête de bien-être.....	68
A) Une rencontre difficile voire impossible au départ.....	69
1. <i>Les normes qui régissent l'interaction avec l'autre</i>	69
2. <i>La peur de l'autre</i>	71
B) À la recherche de la « connexion » : une rencontre intense mais fragile.....	73
C) Les ambiguïtés dans la relation : rapports de séduction et répartition traditionnelle des rôles homme-femme.....	75
1. <i>Une danse désintéressée ? La question de la séduction</i>	75
2. <i>Une répartition traditionnelle des rôles homme-femme</i>	77
III. Mises en jeu corporelles au sein du groupe de tangueros : des règles communes au monde social.....	79
A) Apparence et étiquette corporelle.....	79
B) Règles de déplacement en milonga.....	81
C) Règles d'interaction avec les autres.....	82

Conclusion.....85

Bibliographie.....89

Introduction

« Le tango est une possibilité infinie » disait Leopoldo Marechal, écrivain argentin du XX^e siècle, qui par cette expression faisait probablement référence à l'infinie combinaison de pas et de figures inhérentes au caractère improvisé du tango argentin. Infinie combinaison de pas ; mais aussi infinie possibilité de rencontre entre un homme et une femme, qui à chaque morceau renouvellent l'expression de leur désir l'un pour l'autre. Telle est l'iconographie du tango argentin. Une musique lente, vibrante d'envolées lyriques du violon ou du bandonéon, empreinte de tristesse et de nostalgie, sur laquelle un homme et une femme, l'air grave, se retrouvent et s'enlacent, exprimant tour à tour désir, passion un brin sulfureuse, confrontation, réconciliation ; en un mot, une émotion.

Infinie combinaison de pas ; possibilité infinie de rencontre ; champ infini de recherche et d'étude ? Lorsque nous avons découvert le tango argentin en août 2011, lors du *Festival y Mundial de Tango* à Buenos Aires, puis dans de nombreux recoins de la capitale argentine cinq mois durant, nous étions loin d'imaginer que trois ans plus tard nous serions sur le point de conclure notre mémoire de fin d'études consacré à ce sujet. Le tango questionne, le tango interroge, autant à l'intérieur qu'à l'extérieur du milieu *tanguero*. L'observatrice que nous étions en août 2011 s'est étonnée de l'expression du visage de certaines danseuses, sourire aux lèvres, yeux fermés, comme abandonnées à la fois à l'homme qui les enlace et à leur propre plaisir. La pratiquante que nous avons été par la suite, en Argentine puis en France, s'est interrogée sur les différences qu'elle pouvait noter entre les deux pays, sur le type d'échanges qui s'instaurait entre les individus, sur les représentations portées sur la danse par chacun d'eux, sur le mode d'apprentissage du tango, mais surtout, sur les motivations des pratiquants. Que recèle donc cette danse pour attirer autant de personnes, si loin parfois de son berceau d'origine, danse qui incarne à première vue des valeurs traditionnelles rejetées par la modernité, comme celle d'une vision stéréotypée du couple ?

L'expérience en tant que danseuse nous a convaincue de choisir le tango argentin (dansé et non musical) comme thème de mémoire, et la découverte de la sociologie du corps dans le cadre d'un séminaire¹ délivré à l'Institut d'Études Politiques de Toulouse nous a éclairée sur le prisme que nous allions adopter pour l'étudier : le corps. La sociologie et l'histoire – car il nous semble indispensable de situer à la fois le tango argentin et le rapport au corps dans un contexte

1 Séminaire « La socialisation : les usages sociaux du corps. Domination, incorporation, subversion », par Charles SUAUD, Institut d'Études Politiques de Toulouse, Master 2 SOPOREC (Sociologie Politique des Représentations et Expertise Culturelle), novembre 2013.

historique – seront donc les deux disciplines mobilisées dans cette étude. Nos apports théoriques seront à la fois historiques et sociologiques, mais notre étude de terrain sera uniquement sociologique.

Revue de littérature et axes à développer

Excepté en musicologie et en littérature, le tango est un sujet relativement peu étudié, notamment en sciences sociales. De manière plus générale, la danse souffre encore d'un déficit de légitimité en tant qu'objet d'étude, même si l'on remarque un développement des analyses accompagnant un renouveau de la danse contemporaine depuis les années 1980. Marion Kant, historienne de la danse, observe que « la danse se trouve toujours en bas de la hiérarchie aussi bien des arts que des sciences² ». Cependant, le tango argentin n'est pas non plus un terrain « en friche ». En France, le sociologue Christophe Apprill et l'anthropologue Rémi Hess ont contribué à l'introduire dans le champ d'étude, depuis son renouveau dans les années 1980. Rémi Hess ayant ouvert un cours d'anthropologie du tango à l'université Paris 8, il a également suscité un intérêt pour ce sujet parmi ses élèves, comme Alexandra Weiland. En histoire, nous pouvons relever les travaux d'Alicia Quintas, Béatrice Humbert, ou encore Sophie Jacotot. Enfin, l'intérêt renouvelé pour le tango argentin depuis les années 1990 se mesure également par le nombre de mémoires et de thèses qui lui sont consacrés³.

Cependant, si ces premières études en sociologie ont permis d'étudier le tango argentin d'un point de vue général – sa diffusion, son implantation, le type de public, et les thèmes principaux comme le bal, le couple, la scène etc. – il reste encore de nombreux aspects à approfondir. En tant que danse aux représentations sexuées marquées, il nous paraît notamment important que la sociologie du genre (ou *gender studies*) s'empare de ce terrain, même si ce n'est pas l'approche que nous avons choisie. En choisissant le prisme du corps pour étudier le tango argentin, nous souhaitons renouveler – modestement – l'approche sociologique du tango. Le tango implique un corps à corps entre deux personnes, parfois inconnues, et si cette proximité corporelle semble être la clé de l'émotion ressentie dans la danse, elle n'a rien d'évident. Quand nous avons commencé à parcourir la littérature de la sociologie du corps, de nombreux parallèles avec le tango nous ont semblé intéressants à réaliser et à analyser. En effet, la pratique du tango argentin a ressurgi dans les années 1980 en Europe occidentale alors qu'elle était très marginale en Argentine durant les trois décennies précédentes, et inexistante en Europe si l'on considère le tango argentin et non le tango français. D'où vient cet engouement soudain ? Christophe Apprill⁴

2 Marion KANT, « Un plaidoyer pour les "lower poets", in *Histoires de corps, à propos de la formation du danseur*, Paris : Cité de la musique, centre de ressources musique et danse, pp. 231-248 (citée in Christophe APPRILL, *Sociologie des danses de couple : une pratique entre résurgence et folklorisation*, Paris : L'Harmattan (coll. Logiques sociales), 2006).

3 Mémoire d'Alice Lang à l'Université Toulouse II-Le Mirail (2001), mémoire de Claire Brocard à l'IEP de Lyon (2009) ; thèses de Sarah Fressard (en cours), Alice Lang (en cours), Kornilia Chatzimasoura (2011) etc.

4 Christophe APPRILL, *Le tango argentin en France*, Paris : Economica (coll. Anthropologie de la danse), 1998.

l'explique par le succès du spectacle *Tango argentino* au Théâtre du Châtelet en 1983, qui connaît ensuite un succès international. Si ce spectacle peut en effet constituer un élément déclencheur, cet argument ne nous semble pas suffisant pour expliquer un succès de la pratique du tango argentin qui perdure encore aujourd'hui, trente ans après. Qu'est-ce qui a changé dans la société pour qu'une danse qui apparaît désuète et ringarde dans les années 1960 – comme toutes les danses de couple antérieures au rock 'n' roll – suscite dans les années 1980 une mode qui ne sera pas seulement passagère ?

Problématique et hypothèses

Notre mémoire a pour objet de tenter d'expliquer ce phénomène en prenant appui sur la sociologie du corps. Ainsi, en fondant plus particulièrement notre analyse sur les travaux de David Le Breton et son concept du corps « alter ego » – le corps comme accessoire de soi à façonner pour se construire personnellement – notre problématique est la suivante :

« La résurgence du tango argentin dans les années 1980 et son succès actuel dans les sociétés occidentales modernes peuvent-ils s'expliquer par la constitution d'un "nouveau" rapport au corps lors de la deuxième moitié du XX^e siècle ? »

Cette problématique invite à décliner les questions suivantes :

En quoi peut-on parler de « résurgence » du tango argentin ? Quel est ce nouveau rapport au corps et quelles sont ses modalités d'application dans le cadre du tango argentin ?

Nous faisons alors les hypothèses subséquentes :

- ***Hypothèse 1*** : Il y a eu un changement de paradigme dans les années 1980 au niveau du rapport au corps dans les sociétés occidentales modernes.
- ***Hypothèse 2*** : Ce changement de paradigme permet de créer un terreau favorable à la bonne réception du spectacle *Tango argentino* et au développement de la pratique du tango argentin.
- ***Hypothèse 3*** : Le « nouveau » rapport au corps trouve une modalité d'application dans le tango argentin qui concerne plus particulièrement un public à fort capital culturel et intellectuel.
- ***Hypothèse 4*** : Le « nouveau » rapport au corps est un facteur d'explication de la résurgence du tango argentin parmi d'autres.

Présentation du terrain d'enquête

Afin de répondre à ces questionnements et hypothèses, nous avons réalisé une étude de terrain à Toulouse, basée sur deux méthodes, l'observation participante et les entretiens semi-directifs. L'observation participante a consisté à participer aux cours de tango de niveau débutant⁵ (2012-

5 Cependant, nos observations les plus pertinentes ont été réalisées en 2014, car c'est à ce moment-là que notre questionnement s'est précisé.

2013) et intermédiaire (2013-2014) ainsi qu'à certaines *milongas*⁶ à la Maquina Tanguera, association créée en 2009 qui se propose d'être un « véritable bout d'Argentine au cœur de la ville⁷ ». La Maquina Tanguera est l'association de tango argentin la plus récente à Toulouse ; l'association historique étant Tanguendo, créée en 1992. Si nous avons choisi ce lieu, c'est en premier lieu par goût personnel, car nous cherchions à retrouver l'ambiance qui nous avait séduite en Argentine et cet ancien hangar réaménagé en lieu de rencontre et de fête remplissait ce critère. Ensuite, il s'agissait de la seule association créée par des Argentins à Toulouse (les autres ont été créés par des Français), et à l'époque nous pensions étudier plus particulièrement le rapport entre tango et identité argentine des expatriés ; le lieu semblait donc un bon terrain d'étude. Nous avons réalisé huit entretiens pour un total de dix personnes interrogées (deux entretiens ont été réalisés avec des couples) :

- Un court entretien avec Maria-Belén Giachello (Argentine), fondatrice de la Maquina Tanguera et professeur de tango.
- Un entretien avec Mathias Bertrand (Franco-Argentin), professeur de tango à la Maquina Tanguera au moment de l'entretien.
- Un entretien avec Luce et José (Franco-Espagnols), doyens du tango argentin à Toulouse, pour avoir un témoignage des débuts du tango argentin à Toulouse.
- Cinq entretiens avec des élèves⁸ (Français) de la Maquina Tanguera de niveau débutant-intermédiaire.

Durant ce travail de terrain, et notamment pendant les entretiens, nous avons rencontré une double-difficulté liée à la fois à l'objet d'étude du tango et l'objet d'étude du corps. Pour le tango, Christophe Apprill souligne que « la question de la moralité pose un problème de méthode dès lorsqu'il s'agit de recueillir des témoignages sur le versant intime qui a trait à la séduction, au plaisir de plaire, à l'émotion sensuelle et/ou sexuelle, versant qui est aussi important que celui beaucoup plus avouable du plaisir de danser⁹ ». Ensuite, le corps étant perçu dans nos sociétés occidentales « comme une enceinte du sujet, le lieu de sa limite, de sa différence, de sa liberté¹⁰ », l'enquête peut avoir des réticences à parler d'un versant aussi intime et personnel de lui-même. Les sensations corporelles sont également difficiles à verbaliser. C'est en cela que l'observation nous permet de compléter, voire de nuancer, le discours des pratiquants.

Limites de l'étude

En termes de limites méthodologiques, nous pouvons dès lors souligner qu'il nous est difficile de répondre aux principes de méthode de la sociologie (construire l'objet en le maintenant à distance, mettre de côté sa subjectivité) du fait que nous pratiquons également le tango argentin ;

6 Appellation donnée au bal où se danse le tango argentin.

7 Selon les termes utilisés par l'association sur le site : www.lamaquinatanguera.fr (consulté le 20/08/2014).

8 Par souci d'anonymat, leurs prénoms seront modifiés dans le cadre de l'analyse.

9 Christophe APPRILL, *Sociologie des danses de couple...*, op. cit., p. 85.

10 David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : PUF (coll. Quadrige), 7ème édition, 2013 (1990), p. 20.

la distanciation avec l'objet d'étude n'est alors pas respectée. Cependant, la question de la pratique ou non de la danse pour garantir l'objectivité fait débat au sein de la discipline¹¹. Malgré tout, parce que nous souhaitons particulièrement étudier les implications corporelles du tango argentin, la pratique nous semble incontournable pour tenter de les comprendre. Nous ne pouvons écarter totalement les risques inhérents à l'implication de notre subjectivité¹², mais nous allons nous appliquer à objectiver au mieux notre analyse.

Ensuite, nous pouvons souligner la difficile confrontation des sources mobilisées en ce qui concerne le tango argentin, du fait d'un nombre encore assez faible d'études à ce sujet. Christophe Apprill détient un quasi-monopole sur le sujet, mais nous avons décidé de ne pas remettre en question ses résultats quant au type de public pratiquant le tango argentin (un public principalement issu de catégories professionnelles intellectuelles) car l'objet de notre mémoire n'était pas de réaliser une étude de public. Notre conclusion sera donc dépendante de la véracité de cette étude, ce qui peut constituer une limite.

Une autre limite se trouve dans notre étude de terrain. Nous souhaitions initialement interroger des personnes selon trois critères principaux – l'âge, le sexe, le niveau de danse – afin de mesurer les implications différentes du corps selon ces critères. Si la répartition des enquêtés selon le sexe est équitable (5 hommes et 5 femmes), et relativement variée selon l'âge (de 25 à 83 ans, avec une majorité entre 30 et 50 ans), elle l'est moins selon le niveau de danse, car nos six élèves interrogés ont pratiquement tous un niveau intermédiaire. Cela nous a donc permis de développer notre analyse sur les difficultés d'apprentissage, mais moins sur les sensations corporelles ressenties par les danseurs de niveau avancé. Ensuite, quand nous avons réalisé nos trois premiers entretiens (avec Maria-Belén, Mathias, Luce et José), nous pensions encore réaliser notre étude sur le rapport entre tango et identité argentine, et réaliser un historique de l'évolution de la pratique à Toulouse, si bien que ces entretiens n'ont pas été menés de la même façon que les suivants. Nous avons toutefois pu en retirer des éléments intéressants pour notre analyse.

Dans une première partie, nous analyserons les évolutions socio-historiques de la pratique du tango argentin afin de comprendre en quoi nous pouvons parler de « résurgence » du tango dans les années 1980 ; la deuxième partie sera consacrée à la sociologie du corps, afin d'éclairer les concepts sociologiques que nous souhaitons mobiliser mais également les évolutions historiques

11 « Si d'un point de vue méthodologique, l'observation participante est infirmée par les diverses modalités d'enquête sociologique posées par Max Weber et maintes fois réitérées depuis, on ne peut que constater qu'une introspection est souvent nécessaire pour un type d'objet tel que la danse, au risque cependant d'introduire des altérations dans les résultats de l'enquête » (C. APPRILL, *Le tango argentin en France, op. cit.*).

12 À ce sujet, il nous apparaît important de signaler que si nous apprécions beaucoup danser le tango, il ne s'agit ni d'une passion ni d'une pratique addictive, comme c'est le cas de la plupart des chercheurs qui l'ont étudié (du fait de leur propre aveu). Cela nous a permis à notre humble avis de garder une certaine distance critique avec notre objet d'étude.

du rapport au corps qui ont conduit à un « nouveau » rapport au corps aujourd'hui ; enfin, dans une dernière partie, nous analyserons les modalités d'application de ce « nouveau » rapport au corps à la pratique du tango argentin, ainsi que les implications corporelles de la danse, en nous basant sur notre enquête de terrain.

PARTIE 1

Évolutions socio-historiques de la pratique du tango argentin

La première partie de notre mémoire a pour objectif d'explicitier et de cerner notre objet d'étude, à savoir le tango argentin. Notre problématique invitant à comprendre les raisons de la résurgence contemporaine du tango argentin, il convient en premier lieu de retracer l'historique de cette danse (et de la musique, mais nous insisterons davantage sur la danse) pour comprendre en quoi nous pouvons parler de résurgence du tango dans les années 1980. Nous verrons que l'histoire du tango argentin est le fruit d'une liaison intime avec l'Europe, depuis sa naissance à la fin du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui. Ensuite, pour compléter l'objectif de définition de notre sujet, nous développerons dans une deuxième sous-partie les caractéristiques principales du tango argentin contemporain. Cette première partie sera donc l'occasion de faire un état des lieux de la recherche sur le tango argentin, d'un point de vue historique et sociologique.

I. Le tango argentin, fruit d'allers et retours entre l'Argentine et l'Europe

A) Naissance, âge d'or et déclin du tango argentin (1880-1970)

1. Les origines du tango : entre mythes et controverses scientifiques

Si l'apparition du tango dit « argentin » est située aux alentours de 1880 sur les rives du Río de la Plata – d'où l'appellation *tango rioplatense* utilisée par certains auteurs¹ car cette danse est apparue aussi bien en Uruguay qu'en Argentine – les conditions exactes de son apparition et son origine font l'objet de controverses parmi les chercheurs et nourrissent de nombreux mythes qui servent encore aujourd'hui de référentiels pour les pratiquants à la recherche d'un tango « authentique ». La controverse porte principalement sur l'origine géographique et étymologique du mot « tango », qui existerait bien avant l'apparition de la danse et de la musique. Selon Horacio Salas², les thèses qui défendent l'origine africaine du vocable seraient les plus crédibles et rassemblent la majorité des spécialistes, malgré la signification inconnue de ce terme en Afrique et la difficulté d'expliquer son apparition sur le continent sud-américain.

Toujours est-il qu'à Buenos Aires au XIX^e siècle, les *tangos* désignaient les maisons où les Noirs organisaient leurs fêtes pour y danser notamment le *candombe*. Des communautés d'anciens esclaves noirs vivaient en effet près du port de Buenos Aires, port qui a vu arriver six

1 C'est le cas d'Alicia Quintas, historienne spécialiste du tango.

2 Horacio SALAS, *Le tango*, Arles : Actes Sud, 2004 (traduit de l'espagnol par Annie Morvan, *El tango*, Editorial Planeta, Argentina, 1986), p. 41.

millions d'Européens entre 1870 et 1930, en grande majorité des ouvriers agricoles saisonniers venus pour travailler temporairement durant l'hiver européen et souvent contraints d'y rester au vu des difficultés économiques de l'Italie et de l'Espagne à la fin du XIX^e siècle³. En effet, le pourcentage d'étrangers en Argentine passe de 13 % en 1859 à 42 % en 1914⁴, dont la moitié vivait à Buenos Aires dans des conditions précaires. Ces immigrants n'ayant que l'agriculture à faire valoir se sont heurtés à un système féodal caractérisé par la main-mise des grands propriétaires terriens et ont dû revenir vers les villes, à la fois chassés de la Pampa et attirés par l'industrie naissante.

Toutes les recherches s'accordent à dire que le tango argentin est né de ce flux migratoire européen intense, ainsi que du métissage et de la croissance urbaine qui en ont résulté. Même si les modalités de cette apparition restent floues, l'influence du fait migratoire semble indéniable. Le *bandoneón*, instrument fétiche du tango à partir des années 1920, est un instrument de musique allemand. Les Italiens, qui représentent la première communauté immigrante (49 % de la population de Buenos Aires est d'origine italienne en 1895⁵) et qui peuplent en majorité le quartier de La Boca, apportent leur musique populaire et la valse, une danse qui triomphe en Europe au XIX^e siècle en même temps que la bourgeoisie et qui traverse progressivement les couches sociales. Le tango, issu de ces mélanges, est une danse des migrants qui ont traversé l'Atlantique, sur une « musique triste et nostalgique, à l'image de leur déracinement⁶ ». Le plus célèbre de ces immigrants est bien sûr Carlos Gardel, le chanteur de tango devenu symbole de l'Argentine, né à Toulouse sous le nom de Charles Gardès en 1890 et embarqué à l'âge de deux ans avec sa mère Française dans un bateau en partance pour Outre-Atlantique. Les Français constituent en effet la troisième population d'immigrés après les Italiens et les Espagnols.

C'est en tout cas cette origine immigrée européenne qui est retranscrite dans les paroles mêmes du tango chanté, apparu en 1917, alimentant l'imaginaire et les mythes constitutifs du tango. Une des images les plus prégnantes de cet imaginaire est celle d'une danse inventée dans les maisons closes de Buenos Aires, dans les « bas-fonds » de la ville, une danse de « mauvais garçons » venus s'encaïllier. La prostitution est en effet une activité prospère à cette époque, nourrie par une immigration à dominante masculine et d'origine populaire.

« Que savons-nous de ces "bas-fonds" de Buenos Aires, de ces maisons closes (prostibulos) où les prostituées "importées" spécialement d'Europe mêlaient à leur activité principale celle de cette danse alors jugée scandaleuse ? Peu de témoignages et de faits précis, beaucoup d'évocations dans les textes de tangos de la première époque et beaucoup de fantasme et de reconstruction, et ce dès le début du siècle. Borges a délibérément joué avec cette entreprise de reconstruction mythique. [...] Il ne prétend pas

3 Christophe APPRILL, *Le tango argentin en France*, op. cit.

4 Horacio SALAS, *Le tango*, op. cit., p. 50.

5 Horacio SALAS, *Ibid*, p. 54.

6 Horacio SALAS, *Ibid*, p. 51.

proposer une rigueur historique au lecteur ; au contraire, il lui livre une ambiance impressionniste⁷. »

La littérature au même titre que les paroles de tango participe donc à l'élaboration de cette mythologie du tango. « Plutôt que la description de quartiers, ce sont des détails à partir desquels est reconstituée l'ambiance de Buenos Aires dans les paroles des tangos » : les maisons closes, les *conventillos*⁸ et leur connotation de misère sociale et de métissage, le trottoir sur lequel les hommes dansaient entre eux avant de danser avec les prostituées, les quartiers portuaires comme La Boca, les « faubourgs inachevés et boueux tournés vers la Pampa », « voici la longue litanie territoriale que déroule l'évocation de ce chant et de cette danse de fin de siècle⁹ ». Une danse à la réputation érotique voire sulfureuse, certes, mais portée par une musique et un chant nostalgiques, comme le souligne la définition célèbre d'Enrique Santos Discépolo : « C'est une pensée triste qui se danse ».

À partir de 1905, le tango sort de son berceau originel et s'étend à d'autres couches de la société, excepté la haute bourgeoisie. Les créateurs, qui appartenaient plutôt aux classes sociales défavorisées, s'intègrent petit à petit à la nouvelle société moderne¹⁰. Il faut cependant attendre les années 1920 et l'arrivée du tango en Europe, et notamment en France, pour voir le tango accepté socialement par la haute société argentine.

2. 1905-1920 : Le tango argentin en Europe, une danse « exotique » qui subit des transformations

« Pour l'Europe s'en est allé, et en monsieur s'est transformé » (H. Salas)

Le tango arrive en Europe entre 1905 et 1910 par l'intermédiaire de musiciens argentins venus réaliser l'enregistrement de leur disque outre-Atlantique, faute de matériel approprié en Argentine. C'est le cas d'Alfredo Gobbi, de Flora Rodriguez et du guitariste Angel Vidollo, arrivés à Paris en 1907 pour enregistrer le titre *El Choclo* et qui restent finalement plus de sept ans en France¹¹. La France bénéficie au début du XX^e siècle d'une aura mondiale qui touche également l'Argentine : la langue française fait partie du bagage culturel des élites qui considèrent le voyage à Paris comme un passage obligé pour asseoir leur prestige social. Poètes, dandys, et grands propriétaires terriens qui suivent l'exportation de la viande congelée argentine viennent se divertir dans les salons parisiens et contribuent à introduire le tango, sous une forme

7 C. APPRILL et E. DORIER-APPRILL, « Entre imaginaires et réalités, la géographie mouvante des danses "latines" », in DORIER-APPRILL Élisabeth (dir.), *Danses latines : le désir des continents*, Paris : Autrement (coll. Mutations, n°207), 2007, p. 42.

8 « Immeubles urbains divisés en chambres donnant toutes sur une grande cour. Dans chaque chambre s'entassaient généralement plusieurs familles » (Horacio SALAS, *Le tango, op. cit.*, p. 428).

9 C. APPRILL et E. DORIER-APPRILL, *Ibid.*, pp. 40-41.

10 Alicia QUINTAS, « Le tango dansé dans le Río de la Plata : de l'âge d'or au déclin 1950-1970 », in DORIER-APPRILL Élisabeth (dir.), *Danses "latines" et identité, d'une rive à l'autre... Tango, cumbia, fado, samba, rumba, capoeira...* Paris : L'Harmattan (Coll. Logiques sociales), 2000, p. 47.

11 Nardo ZALCO, « Paris-Buenos Aires, aller et retour » in DORIER-APPRILL (dir.), *Danses latines : le désir des continents, op. cit.*, p. 166.

néanmoins édulcorée par rapport à celui des quartiers populaires¹².

L'arrivée du tango à Paris coïncide avec un engouement prononcé pour l'exotisme, depuis l'exposition universelle de 1889 qui a commencé à mettre en scène les techniques et les cultures des « autres ». Anne Décoret définit ainsi l'exotisme :

« L'exotisme est un regard sur l'Autre. Mais pas n'importe quel autre : un autre extérieur, différent, éloigné. C'est un regard qui implique le "nous" comme norme référentielle, point de départ pour observer cette différence, dualité, étrangeté. L'exotisme reconnaît l'Autre, lui confère souvent des représentations mais affirme d'abord dans cette appréciation l'existence d'une unité de référence¹³. »

C'est ainsi que le tango est accueilli par la bonne société parisienne comme un nouveau divertissement lui permettant de « vivre plus coquinement ses soirées dansantes tout en sauvegardant les apparences du respect d'une mode exotique¹⁴ ». Car si l'attraction pour le tango vient bien de la représentation qui en est faite d'une mise en scène charnelle de la relation d'un homme et d'une femme – qui n'est pas sans déclencher la polémique, alimentée par le pape lui-même¹⁵ – il convient tout de même d'adapter cette danse aux mœurs de l'aristocratie française, malgré tout très prude en ce début de siècle. « Même si un petit vent de folie souffle sur Paris, il n'est pas question de se laisser aller à des mimiques inconvenantes. [...] Il s'agit alors de donner à une danse populaire les qualités et l'apparence d'une danse de cour¹⁶. » Le tango est donc assagi, simplifié, voire réduit à une chorégraphie qui lui fait perdre son côté subversif. Ce tango plus acceptable conquiert l'Europe où se développe une véritable « folie du tango » durant la Belle Époque et les Années Folles : « danser dans les salons l'authentique tango est accomplir un rite des plus élégants et de la plus enviable mondanité¹⁷ ». Significatif de la prégnance de cette mode, le qualificatif « tango » est même accolé à de nombreux mots : « surgirent comme en un tourbillon les robes tango, la couleur tango, les thés tango, les cabarets tango, les chocolats tango, les boissons tango, et même la culotte tango, qui facilitait aux femmes les évolutions exigées par cette danse¹⁸ ».

C'est cette nouvelle danse qui va se diffuser dans toutes les classes sociales après la Première Guerre Mondiale en devenant ce qu'on appelle le tango-musette ou le tango français, danse somme toute bien éloignée de celle qui était dansée sur les rives du Río de la Plata. Ce tango

12 Christophe APPRILL, *Le tango argentin en France*, op. cit.

13 Anne DECORET, « Danses exotiques », in *Danses, Education et Société*, Paris : G.R.E.P., 1995, n°145 (citée in A. WEILAND, *Le tango à Paris*, Paris : Talmart, 1996. p. 58).

14 Béatrice HUMBERT, *Le tango argentin à Paris de 1905 à 1920*, mémoire de maîtrise de musicologie, Paris VIII, 1988 (citée in A. WEILAND, *Le tango à Paris*, op. cit., p. 45).

15 Nardo ZALCO, « Paris-Buenos Aires, aller et retour », in DORIER-APPRILL Élisabeth (dir.), *Danses latines : le désir des continents*, op. cit.

16 Béatrice HUMBERT, *Le tango argentin à Paris de 1905 à 1920*, op. cit. (citée in A. WEILAND, *Le tango à Paris*, op. cit., pp. 48-49).

17 Béatrice HUMBERT, *Ibid.*, citée in A. WEILAND, *Ibid.*, p. 46

18 Nardo ZALCO, « Paris-Buenos Aires, aller et retour », art. cit.

« des origines » n'aurait même jamais passé les portes de Buenos Aires selon Alexandra Weiland, car dès lors qu'une danse voyage à travers des groupes humains, elle subit de nécessaires transformations.

« L'Europe se cherche de nouvelles valeurs à travers cet exotisme qu'elle produit de toute part [...]. L'Europe et Paris empruntent le tango comme support technique de danse sur lequel elle peut greffer son propre signifiant, des thèmes sur lesquels elle décide de travailler pour rénover ses valeurs à un moment donné de son histoire. [...] Quand on est dans cette logique de l'exotisme, on ne danse pas le tango pour intégrer une nouvelle forme de culture qui nous intéresse d'explorer, [...] mais on travaille à partir de symboles, de mythes, sur nous-même à l'intérieur de notre propre culture en mouvement¹⁹. »

Quelles sont ces nouvelles valeurs que recherchent les Européens – ou du moins une certaine classe sociale européenne ? Si le tango suscite des controverses, notamment vis-à-vis de l'Église qui se pose en gardienne des valeurs traditionnelles, c'est qu'il porte en lui un rapport au couple nouveau et des enjeux idéologiques liés au corps :

« **La découverte des danses extra-européennes est l'occasion d'une redécouverte du corps** (en dehors des canons européens). Certes, ce dernier acquiert dès le début du siècle un nouveau langage au travers du sport, de la mode [...] et de l'intérêt pour la psychanalyse. L'exotisme participe pleinement à cette redéfinition. Par la distance qu'il implique, il permet d'explorer l'inconnu, de franchir les interdits, de dépasser les tabous. Il justifie aussi ces franchissements en servant de prétexte. Quoi qu'il en soit, les danses exotiques ont révélé une autre "mouvance" du corps, en désignant des parties jusque-là ignorées, essentiellement le bassin et la région abdominale. Elles ont également suggéré de nouvelles sensations corporelles : une nouvelle sensualité, une nouvelle énergie et ont stimulé le débridement²⁰. »

Cependant, de tels bouleversements socio-corporels ne peuvent s'imposer aussi rapidement, le tango a subi dès lors de fortes transformations pour s'adapter au contexte social de l'époque. Le tango français est donc « une nouvelle danse qui s'inscrit très précisément dans le prolongement d'une tradition dansante européenne en reprenant au tango [argentin] des éléments totalement retirés de leur contexte²¹ ». Dans les années 1920-1930, le tango est standardisé pour devenir une discipline des compétitions internationales.

Ce succès détonnant en Europe n'est pas sans effet sur la pratique du tango en Argentine. L'adoption du tango par Paris notamment, capitale culturelle et artistique qui impulse la mode et le bon goût dans le domaine des arts, de la philosophie et des frivolités quotidiennes, permet au tango d'acquérir ses lettres de noblesse et de devenir socialement acceptable dans les classes les plus hautes de la société argentine, après avoir commencé à se diffuser dans les couches populaires. Débute alors un certain âge d'or du tango argentin, situé entre 1920 et 1935, dont l'héritage est perpétué jusque dans les années 1950, période à laquelle s'amorce un déclin de la

19 Alexandra WEILAND, *Le tango à Paris, op. cit.*, pp. 58-60.

20 Anne DECORET, « Danses exotiques », *art. cit.* (citée in A. WEILAND, *Ibid*, pp. 61-62).

21 Rémi HESS, *Le tango*, Paris : PUF (coll. Que sais-je ?), ch 3, 1999, (cité in A. WEILAND, *Ibid*, pp. 50-51).

pratique.

3. 1920-1970 : l'âge d'or du tango puis le déclin

L'âge d'or du tango : 1920-1950

Ces trois décennies sont considérées comme l'âge d'or du tango argentin car non seulement la pratique s'est diffusée largement dans les couches de la société, au point de mettre en place une transmission familiale et mimétique de la danse²², mais c'est également une période de « symbiose » entre la danse et la musique, qui se tournent toutes les deux vers le bal, nommé *milonga*. Avant 1920, le tango chanté existe comme genre distinct de la danse, s'écoute mais ne se danse pas forcément. C'est après cette date que la création musicale s'intensifie et donne lieu à l'apparition d'orchestres (*orquesta típica*) dont la vocation première est de faire danser les *tangueros*. Le tango s'institutionnalise et devient canonique²³ : la musique, les paroles et la danse se codifient d'une façon plus ou moins stricte.

« Voués à la danse, les tangos de cette période peuvent être qualifiés de stables : les formules rythmiques et mélodiques sont clairement énoncées, la pulsation de base, ou *compás*, qui représente la colonne vertébrale de l'œuvre, n'est jamais parasitée par les variations rythmiques et mélodiques²⁴. »

Cette stabilité du tango se construit de pair avec celle de la société argentine, il apparaît dès lors comme un élément constitutif de son identité. Alors qu'une vie politique démocratique se met en place avec l'élection du président Yrigoyen en 1916, la classe moyenne se développe et le tango devient « la métaphore de l'ascension sociale des citadins de la capitale²⁵ ».

« Dans les quartiers de Buenos Aires, la sociabilité des bals, qui s'articule autour du tango, exerce au moins deux fonctions : à la périphérie, elle est l'un des maillons du marché matrimonial ; dans le centre, elle représente un moment de loisir festif ouvert sur le flirt et la rencontre²⁶. »

Les années 1930 sont considérées par les historiens comme une « Décennie infâme » pour l'Argentine, ce qui n'est pas sans effet sur la pratique du tango. Le krach boursier mondial de 1929 suivi du coup d'État de 1930 plongent l'Argentine dans la crise, le chômage, la répression d'un autoritarisme militaire et la dépression sociale, entraînant une certaine désaffection pour le tango²⁷. La mort d'Yrigoyen en 1933 puis celle de Carlos Gardel dans un accident d'avion en 1935 portent également un coup au mythe et à l'identité argentine. À cette même date s'amorce

22 « Lors des fêtes, les voisins se réunissaient pour le danser dans les patios des *conventillos*, puis le tango a même investi les réunions familiales et ceux qui y assistaient pouvaient s'imprégner de cette danse dès le plus jeune âge » (C. APPRILL, E. DORIER-APPRILL, F. RODRIGUEZ MORENO, « Des conventillos au studio de danse », in DORIER-APPRILL Élisabeth (dir.), *Danses latines : le désir des continents*, op. cit., p. 208)

23 Alicia QUINTAS, « Le tango dansé dans le Rio de la Plata... », art. cit., p. 48.

24 Christophe APPRILL, *Tango. Le couple, le bal et la scène*, Paris : Editions Autrement (coll. Mutations), 2008, p. 18.

25 Christophe APPRILL, *Le tango argentin en France*, op. cit.

26 Christophe APPRILL, *Tango. Le couple, le bal et la scène*, op. cit., p. 19.

27 Alicia QUINTAS, « Le tango dansé dans le Rio de la Plata... », art. cit., p. 48.

de nouveau un essor économique dû à une forte industrialisation et à l'exportation de matières premières, notamment pendant la Seconde Guerre mondiale. « Les couches de la population héritières du tango créé par leurs aînés sont intégrées à la société en tant que prolétaires d'une industrie en plein essor²⁸ ». C'est à cette même époque que Juan d'Arienzo accélère le tempo d'usage et instaure un rythme vif et piqué pour attirer un nouveau public vers le tango dansé, ce qui lui vaut le titre de *Rey del Compás* (le Roi de la Pulsation). Une deuxième orientation de la musique portée notamment par Di Sarli et Pugliese amène plutôt une complexification du tango²⁹.

Les années 1940 voient arriver le retour à l'ordre constitutionnel avec l'élection de Juan Perón en 1946 – après un nouveau putsch des militaires en 1943 – et l'âge d'or du tango argentin en termes de culture de bal avec comme indicateur plus de 600 orchestres à Buenos Aires, dont les plus réputés – Canaro, D'Arienzo, Fresedo, Pugliese, Troilo – attirent les foules. Le péronisme favorise la revendication d'un art populaire, d'une volonté de retour aux racines : « tango et folklore se transforment en symbole d'identité nationale³⁰ », notamment lors de l'apogée du populisme dans les années 1950. Le tango est à la fois contrôlé pour « bannir l'argot et protéger la jeunesse de son influence néfaste » avec notamment un décret en 1944 qui censure certains tangos et modifie le titre d'autres, et en même temps encouragé en tant que symbole national comme l'atteste « la réalisation de trois longs métrages [...] sur Carlos Gardel par l'industrie du film contrôlée par l'Etat³¹ ».

1950-1980 : le temps du déclin

La chute du gouvernement de Perón en 1955 et l'instauration d'une nouvelle dictature militaire amorce une véritable période de déclin pour le tango argentin. Une des premières raisons invoquées renvoie à une loi du gouvernement militaire qui interdit les regroupements dans la rue de plus de trois personnes, rendant illégaux de nombreux bals tangos³². Le tango étant associé au péronisme, il n'est pas vu d'un très bon œil par les nouvelles autorités qui démolissent également de nombreuses salles de bal. Il ne disparaît pas complètement, son déclin se fait progressivement pendant quarante années de dictature durant lesquelles « il s'efface de la trame urbaine et sociale, mais subsiste dans l'univers familial³³ », notamment à travers la musique qui est restée populaire par l'intermédiaire de la radio.

Cependant, il faut combiner l'argument de la restriction imposée par la dictature à celui de la prégnance de la culture américaine, et notamment l'arrivée du rock and roll qui séduit les jeunes

28 Alicia QUINTAS, *Ibid*, p. 49.

29 Christophe APPRILL, « Jouer pour le bal », in DORIER-APPRILL Élisabeth (dir.), *Danses latines : le désir des continents*, op. cit., p. 228.

30 Alicia QUINTAS, « Le tango dansé dans le Rio de la Plata... », art. cit., p. 48.

31 Christophe Apprill, *Tango. Le couple, le bal et la scène*, op. cit., pp. 18-19.

32 Alicia QUINTAS, *Ibid*, p. 50.

33 Christophe APPRILL, *Ibid*, p. 21.

générations dans les années 1960. Cette vague américaine se déferle d'ailleurs dans le monde entier et on constate également en Europe le recul des bals populaires et des danses de couple, qui se ringardisent. Les lieux de pratiques populaires laissent la place à de nouvelles antres du loisirs, comme les boîtes de nuit ou dancings, qui annoncent l'avènement d'une pratique de la danse plus individualiste, qui n'en reste pas moins collective, comme le souligne France Scott-Billmann :

« Le déclin de la danse de couple amorcé dès 1960 donne à penser que ce qui s'élabore aujourd'hui dépasse le registre sexuel, comme si, à une époque où la libération sexuelle a permis de se délivrer de l'obsession du sexe, les jeunes retrouvaient la liberté de consacrer la danse à autre chose qu'à la séduction d'un partenaire individuel, d'y vivre une expérience communautaire "désexualisée"³⁴. »

Le tango se confine peu à peu dans des lieux où on va l'écouter, et « puisqu'il appartient au passé, on le transforme en spectacle³⁵ » : c'est la naissance du tango-ballet, dansé par des couples professionnels issus d'une formation de danse classique et qui ne sont jamais passés par le bal. Ce sont ces danseurs qui vont participer à un regain d'engouement pour le tango argentin en Europe dans les années 1980.

B) Le tango argentin des années 1980 à nos jours : résurgence d'une pratique

1. Un contexte favorable à la résurgence du tango argentin

La résurgence de la pratique du tango argentin dans les années 1980 en France apparaît dans un contexte particulier que nous allons tenter de mettre en perspective avec notre hypothèse principale, à savoir que cette renaissance est liée à un nouveau rapport au corps des sociétés occidentales qui se construit à cette même période.

Si la pratique des danses de salon s'est ringardisée dans les années 1960, on assiste à un regain d'intérêt pour la danse dans les années 1980³⁶, favorisé par un appui de l'État et une certaine institutionnalisation : de 1980 à 1990, les crédits de la culture en direction de la danse sont multipliés par cinq. La politique culturelle en France se détache de la conception de l'art portée par André Malraux depuis 1959, qui avait introduit une rupture entre culture et divertissement, prônant une culture légitime qui mettait à l'écart les pratiques amateurs s'apparentant à du loisir et tout ce qui pourrait relever du folklore ou des pratiques culturelles populaires³⁷. Jack Lang, Ministre de la culture de 1981 à 1986 puis de 1988 à 1993, impulse une vision de la culture plus inclusive qui s'intéresse à d'autres formes d'art (cirque, arts de la rue, chanson, rock, mais aussi mode, design, création industrielle). La danse rentre donc également dans le champ d'action des politiques culturelles : les centres chorégraphiques nationaux sont créés en 1984, une loi de 1989

34 France SCHOTT-BILLMANN, *Le besoin de danser*, Paris : Odile Jacob (coll. Science Hum), 2001.

35 Alicia QUINTAS, « Le tango dansé dans le Rio de la Plata... », *art. cit.*, p. 51.

36 Christophe APPRILL, *Tango. Le couple, le bal et la scène*, *op. cit.*, pp. 12-14.

37 Philippe URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, Paris : Fayard/Pluriel (coll. Pluriel), 2011.

règlemente l'enseignement des danses classique, jazz et contemporaine ; 1988 est sacrée « année de la danse ». La décentralisation artistique qui se développe dans les années 1970, associée à de nombreuses aides dirigées vers la création favorise l'essor des danses de scène et notamment de la danse contemporaine.

Parallèlement, un intérêt se développe pour les cultures traditionnelles, situées dans « cette localité imaginaire qu'est le Tiers-Monde³⁸ » à travers des expressions qui se généralisent dans les années 1980 comme la *world music*, qui sont une façon de regrouper sous un même terme toutes les cultures « autres » – dénotant un ethnocentrisme occidental certain. C'est dans cette même tendance que le terme « ethnique » se vulgarise (« purification ethnique » en Yougoslavie, mode et bijoux ethniques) au point de parler de « problèmes ethniques » au sujet des banlieues en France : le terme sert avant tout à désigner l'Autre. Ce phénomène conduit Alexandra Weiland³⁹ à s'interroger : « quelle est la différence entre "l'exotisme" du début du siècle et ce que je décide d'appeler l'*ethnique* actuel ? ». Selon elle, le « vieux mécanisme de l'exotisme » qui avait permis au tango argentin de susciter l'enthousiasme en France lors des Années Folles « s'est remis en marche », basé sur des représentations mythifiées semblables. « On commence à s'intéresser aux victimes de la société moderne », notamment les habitants des zones étiquetées comme sous-développées, dont le continent sud-américain fait encore partie à ce moment-là, associé aux dictatures et aux guérillas.

C'est dans ce contexte d'intérêt renouvelé pour les cultures « traditionnelles » que des musiciens argentins exilés politiques (le Cuarteto Cedrón) mobilisent le tango comme vecteur de contestation de la dictature et rencontrent un certain succès en France, notamment auprès d'un public d'intellectuels de gauche qui s'intéresse aux formes de militantisme en Amérique latine⁴⁰. C'est donc par le biais de la musique que le tango argentin s'introduit de nouveau en Europe. Le café « les trottoirs de Buenos Aires » ouvre en 1981 à l'initiative de quelques intellectuels qui décident également d'animer une revue consacrée au tango (mais d'un point de vue littéraire et musical uniquement). Ce lieu devient le rendez-vous des exilés argentins où s'exprime un renouveau musical qui se détache totalement de la danse. Il ne saura d'ailleurs pas s'adapter au renouveau du tango dansé qui survient quelques années après.

Ce contexte permet de donner quelques éléments de réponse sur les raisons de la ré-apparition d'une danse qui avait quasiment disparu pendant quatre décennies : l'intérêt combiné pour la danse en général et pour les cultures traditionnelles en particulier a permis au spectacle *Tango argentino* d'exister, de mettre en scène de nombreux mythes associés au tango argentin (lampadaire, chapeau noir, robe fendue et air ténébreux) et de rencontrer un succès auprès d'un

38 Alexandra WEILAND, *Le tango à Paris, op. cit.*, p. 65.

39 Alexandra WEILAND, *Ibid.*, pp. 64-65.

40 Christophe APPRILL, *Le tango argentin en France, op. cit.*

public prêt à se laisser aller à une « rêverie exotique⁴¹ », parmi lequel quelques intellectuels déjà intéressés par la culture « latino » pour raisons politiques et qui seront ensuite les initiateurs du renouveau du tango dansé en France. Notre recherche a pour objectif d'expliquer l'intérêt d'un public disposant d'un capital culturel élevé pour la pratique du tango argentin – car après tout leur intérêt pour la culture argentine aurait pu se limiter au tango sous sa forme musicale, littéraire et de spectacle – par la construction d'un nouveau rapport au corps qui concerne particulièrement les classes moyennes et supérieures cultivées⁴².

2. Le renouveau du tango argentin dansé en France et en Europe

« Comme beaucoup d'autres, c'est au théâtre du Châtelet que j'ai rencontré une autre face du tango, différente de l'image surannée que nous étions alors nombreux à partager, celle d'une danse désuète, pratiquée par des personnes âgées aux sons d'une musique vieillotte, dans la lumière triste d'une fin d'après-midi. Au contraire, ce spectacle chantait, jouait et dansait une autre mélodie, celle de la ville au "bon air", au souffle du bandonéon, nimbé de pas de danse acérés, réalisés avec moult syncopes, par des interprètes costumés, mis sur leur trente et un, comme le sont les gars des quartiers populaires⁴³. »

Que ce soit dans un style d'écriture plutôt lyrique, adapté au grand public, comme dans la citation ci-dessus, ou à travers de nombreux écrits académiques⁴⁴, Christophe Apprill défend la thèse d'une résurgence du tango argentin dansé en France et en Europe dont le point de départ serait le spectacle *Tango Argentino* porté par le Sexteto Mayor, présenté pour la première fois à Paris au Théâtre du Châtelet en 1983 dans le cadre du Festival d'Automne. Ce spectacle rencontre un succès international et entame une tournée dans les grandes capitales européennes, à Broadway en 1985 et à Buenos Aires en 1986. De nombreux spectateurs, qui appartiennent à une classe sociale plutôt favorisée et cultivée⁴⁵, sont séduits par cette danse – ou du moins par la vision du tango argentin portée par le tango de scène – et initient une demande inédite pour apprendre le tango argentin.

Des premiers cours apparaissent, les professeurs sont les danseurs de tango issus du spectacle, étrangers au milieu du bal car leur génération n'y dansait plus, qui n'enseignaient pas le guidage à l'homme, ni la *salida*⁴⁶, ni la marche, et qui montraient les figures sans expliquer le moyen de les enchaîner. Ces premiers enseignants ont donc d'abord répondu à la demande d'un public

41 Selon l'expression d'Alexandra Weiland.

42 Nous développerons l'analyse dans une troisième partie.

43 Christophe APPRILL, *Les audaces du tango. Petites variations sur la danse et la sensualité*, Paris : Transboréal (coll. Petite philosophie du voyage), 2012, p. 23.

44 *Le tango argentin en France* (1998), *Sociologie des danses de couple : une pratique entre résurgence et folklorisation* (2006), participation aux ouvrages collectifs dirigés par Elisabeth Dorier-Apprill *Danses « latines » et identité, d'une rive à l'autre* (2000) et *Danses latines : le désir des continents* (2007).

45 Les individus qui fréquentent les théâtres, qui plus est le Théâtre du Châtelet à Paris, appartiennent à une catégorie socio-professionnelle élevée (Olivier DONNAT, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique. Enquête 2008*, Paris : La Découverte / Ministère de la Culture et de la Communication, 2009).

46 La *salida* est le pas de base du tango, à partir duquel de nombreux autres pas peuvent être initiés. Avec la *salida* simple, l'homme et la femme se déplacent en miroir (jambe gauche de l'homme qui avance et jambe droite de la femme qui recule) et avec la *salida* croisée ils se déplacent de la même jambe.

occidental avide de figures spectaculaires qu'ils avaient admiré sur scène. Même Rodolfo et Maria Cieri, couple de *milongueros* qui a connu l'âge d'or du tango avant la dictature, venus à Paris pour donner un stage, se heurtent à la difficulté de développer une pédagogie analytique, eux qui n'ont jamais pris de cours de tango et qui l'ont appris par une socialisation corporelle primaire en étant simplement présents aux fêtes de famille. Dans un premier temps l'enseignement du tango reste assez informel et se distingue déjà du réseau des écoles de danse de salon existantes. La première association française dont l'objet porte exclusivement sur la promotion du tango argentin est créée en 1987 à Grenoble (Tango-Tango). Il est intéressant de noter que les associations n'ont pas été créées à la demande de danseurs argentins mais plutôt par celle des précurseurs amateurs.

Si la pratique du tango argentin dans les années 1980 en France⁴⁷ ne concerne qu'un petit groupe d'amateurs – qui ont un profil sociologique bien défini, nous le verrons ensuite – c'est dans les années 1990 qu'elle connaît un véritable essor, dont le principal indicateur est la multiplication des associations loi 1901 dédiées au tango argentin. En 1989, un nouveau spectacle présenté au Mogador permet paradoxalement aux danseurs de s'affranchir du tango de scène en découvrant la *salida*, la possibilité d'évoluer dans l'espace du bal et de changer de partenaire. « C'est à partir de là que commence le développement d'une sociabilité codée et ritualisée à l'intérieur du bal, ainsi que la constitution d'un réseau de danseurs et d'associations⁴⁸ » qui se développe à la fois sur Paris et dans le Sud de la France, autour de deux pôles, Marseille et Alès.

« Les premiers noyaux associatifs ont engendré un véritable essaimage : de 1992 à 1996, une deuxième vague dote la plupart des grandes villes de France d'une association. Avec le sentiment de diffuser une pratique extraordinaire mais peu connue, les *tangueros* savourent l'impression d'être détenteurs d'une culture complexe qui s'extériorise par la danse. Puis advient une troisième vague d'essaimage associatif : les associations fondatrices doivent accepter, souvent après des scissions, la constitution d'une ou plusieurs associations concurrentes. Le tango devient plus clairement un enjeu commercial, et l'amorce d'une collusion avec les écoles de danse de couple intervient à partir de 1997⁴⁹. »

En 2005, on dénombre plus de 100 associations, véritable réseau qui défend « une certaine vision du tango » qui s'oppose notamment à celle des écoles de danse tournées vers la compétition et la performance. Ce réseau est toutefois informel, il n'y a pas de structuration en fédération, c'est davantage un réseau de fait alimenté par la mobilité des participants.

47 Nous développons ici plus particulièrement le cas de la France, mais des phénomènes similaires ont lieu ailleurs en Europe, et notamment en Allemagne et en Hollande, pays qui « ont été des centres de diffusion plus importants et plus précoces du tango argentin » (Christophe APPRILL, *Ibid.*).

48 Christophe APPRILL, *Le tango argentin en France*, op. cit.

49 Id., *Sociologie des danses de couple : une pratique entre résurgence et folklorisation*, op. cit.

3. *Un succès européen qui stimule le redéploiement du tango en Argentine*

Le tango argentin a déjà subi de nombreux voyages entre le Vieux Continent et l'Argentine : un premier voyage des immigrants européens à la fin du XIX^e siècle qui marque sa naissance et ses origines, un second au départ de Buenos Aires qui enflamme les Années Folles en Europe et qui engendre un retour au berceau chargé de légitimation sociale pour une étendue de la pratique à toutes les classes sociales. Actuellement nous vivons un troisième voyage de ce tango nomade, qui séduit une nouvelle fois l'Europe dont la hausse de la demande soudaine provoque par effet retour un intérêt renouvelé pour le tango dans son pays d'origine, lui permettant à la fois de développer un tourisme ciblé et de participer à une dynamique mondiale de patrimonialisation de la culture⁵⁰.

Il faut souligner que la résurgence du tango argentin en Europe coïncide avec la fin des dictatures militaires en Argentine, le retour à la démocratie (élection en 1983 de Raúl Alfonsín), mais également une période de crise économique marquée par l'hyperinflation⁵¹ et la hausse du taux de pauvreté. Si Carlos Menem (président de 1989 à 1999) parvient à faire diminuer l'inflation au moyen d'une politique très libérale, le taux de chômage reste élevé, jusqu'à atteindre 20 % en 2001, entraînant une crise sociale profonde à grands cris de « ¡ *Que se vayan todos !* » (« qu'ils s'en aillent tous ! »). De nombreux Argentins sont également tentés par l'exil, et « en ces temps de crise économique et sociale, enseigner le tango constitue un débouché qui n'est pas négligeable avec la promesse éventuelle d'une tournée en Europe⁵² ».

Danser le tango devient le moyen pour certains Argentins de renouer avec un passé idéalisé, celui de l'âge d'or du tango, qui renvoie à une période relativement stable en termes économiques et politiques. Le mythe d'une société apaisée et unie autour d'une danse sociale intergénérationnelle croise celui du culte voué à Perón, qui marque et divise encore la société argentine actuelle. La pratique du tango argentin a donc clairement à voir avec un « désir d'identité, perdue dans les affres d'une situation économique et sociale profondément dégradée⁵³ ». La pratique du tango dansé ne concerne cependant qu'une minorité d'Argentins, majoritairement *porteños*⁵⁴, la culture tango étant davantage partagée par le biais de la musique diffusée à la radio.

« Avant sa résurgence au milieu des années 1990, les *milongas* de Buenos Aires se comptaient sur les doigts de la main. Le renouveau contemporain s'y exprime principalement aujourd'hui à travers la multiplication des cours, stages et *milongas* qui sont aujourd'hui une centaine, et par l'organisation du festival international La Cita

50 Le tango rentre au patrimoine culturel immatériel de l'humanité de l'UNESCO en 2009 en tant que danse et genre musical.

51 Elle atteint un record mondial en 1983 : 433,7 % d'inflation annuelle selon The New York Times.

52 Christophe APPRILL, *Sociologie des danses de couple...*, op. cit.

53 Alicia QUINTAS, « Le tango dansé dans le Rio de la Plata... », art. cit., p. 54.

54 Nom donné aux habitants de Buenos Aires.

soutenu par la ville.⁵⁵ »

La ville de Buenos Aires a cependant une position ambiguë vis-à-vis de la promotion du tango. En plus d'avoir une connotation politique péroniste qui ne peut être ouvertement revendiquée par les représentants actuels de la ville, le tango renvoie à l'image d'une culture populaire et d'une danse enlacée, ce qui « ne saurait être conforme aux exigences marketing de la construction de l'image d'une ville⁵⁶ », expliquant la présence discrète du tango sur les sites officiels de la culture et du tourisme de la ville.

La promotion du tango se fait davantage par le réseau de la danse lui-même et par les professionnels du tourisme qui n'hésitent pas à développer des formules « tout compris ». Le flux touristique à la recherche de « l'authentique » tango est de plus en plus important et s'apparente à un véritable pèlerinage de la part des *tangueros* du monde entier⁵⁷, qui passent plusieurs semaines dans les *milongas* de Buenos Aires sans passer par les points touristiques habituels de l'Argentine (chutes d'Iguazú, Patagonie). La nécessité du voyage ressentie par ces danseurs est liée à la prégnance de la mythologie du tango, et notamment aux discours des *tangueros* aguerris qui ne cessent d'affirmer que le style *milonguero*⁵⁸ est « la manière de danser à Buenos Aires », tandis que la pluralité des styles en Europe conduit l'amateur « à se questionner sur l'existence d'un "vrai" tango, et à envisager d'aller se rendre compte par lui-même à Buenos Aires⁵⁹ ». Cela peut entraîner des déceptions dues au décalage entre la réalité et le mythe qui se construit en chacun :

« Une Argentine de Paris explique sa déception d'être reçue à la *milonga* Cañin par une guichetière qui s'adresse à elle en anglais. Après quelques mots, cette dernière lui confie qu'elle est désespérée d'être obligée de parler anglais toute la soirée. Placée à une table en bord de piste par sa compatriote [...] elle observe la densité de Français, d'Allemands, de Belges, de Danois et de Néerlandais tandis que sa déception s'amplifie. Elle se demande pensivement ce que le tango va devenir dans son berceau natal, jusqu'au moment où arrivent une palanquée de jeunes danseurs argentins, qui tous habitent en Europe et se retrouvent quelques semaines par an dans la *milonga* à Buenos Aires⁶⁰. »

Il semblerait en effet que de nombreux Argentins découvrent le tango hors de l'Argentine et investissent la pratique de représentations identitaires qui leur permettent de rester en lien avec leur terre d'origine. C'est le cas de Mathias, un Français qui a passé les vingt premières années de sa vie en Argentine, qui a donc davantage le sentiment d'être Argentin que Français et qui commence le tango à Hambourg :

55 Christophe APPRILL, *Le tango. Le couple, le bal et la scène*, op. cit., p. 132.

56 *Ibid.*, pp. 136-137

57 La pratique s'est diffusée mondialement, en Europe, dans les pays scandinaves (le plus grand festival de tango se trouve actuellement en Finlande), aux Etats-Unis et même au Japon.

58 Style de danse caractérisé par une posture fermée, avec les bustes en contact, et qui privilégie l'émotion et la connexion des partenaires aux figures spectaculaires, qui sont de toute façon difficiles à réaliser avec le peu d'espace dont dispose chaque couple dans une *milonga*.

59 Christophe APPRILL, *Le tango. Le couple, le bal et la scène*, op. cit., p. 126.

60 Christophe APPRILL, *Ibid.*, p. 138.

J'ai débarqué à Hambourg, et là j'ai rencontré des Sud-Américains qui étaient à Hambourg. Je bougeais dans un milieu sud-américain parce que c'est là où j'étais le plus à l'aise, tu sais quand t'es à l'étranger t'essaie toujours de te regrouper avec les gens un peu... Même si c'est pas des Argentins, ce sont des Uruguayens, des gens qui parlent la même langue, qui ont à peu près les mêmes habitudes, qui boivent le maté, qui aiment faire des grillades de viande, des asados... Et lors d'une soirée, d'un anniversaire, une soirée où il y avait des chanteurs, des gens qui jouaient de la guitare, des trucs argentins et tout, il y a un monsieur qui est arrivé, d'une soixantaine d'années, que je ne connaissais pas. Ils me l'ont présenté, c'était José, un Argentin qui habitait à Hambourg depuis 25 ans peut-être et qui avait une école de tango à Hambourg⁶¹.

La danse suit les évolutions des différentes sociétés qui se l'approprient, et si le rapport au passé est constitutif du tango, celui-ci n'en est pas moins imprégné de significations contemporaines, entraînant des tensions entre tradition et modernité, entre ceux qui souhaitent pratiquer le tango argentin dans le respect des standards des années 1940 et les nouvelles mouvances comme le *tango nuevo*⁶², voire même le *tango queer*⁶³ qui se développe plutôt aux Etats-Unis et en Europe, notamment en Allemagne. Les recherches en sociologie s'intéressent au tango argentin en tant que pratique sociale confinée dans un espace-temps bien particulier, celui de la *milonga*. Pour les besoins de notre analyse, nous allons à présent développer les caractéristiques principales du tango argentin contemporain, dégagées par les recherches en sociologie.

II. Caractéristiques principales du tango argentin contemporain

A) Qui danse le tango en France aujourd'hui ? Sociologie des pratiquants

1. Un public au capital social et culturel important

De la même façon qu'il a d'abord gagné l'aristocratie française au début du XX^e siècle, le tango ressurgit aujourd'hui en France par l'intermédiaire d'un public qui dispose d'un niveau culturel élevé. Les fondateurs des associations loi 1901 dédiées au tango argentin – qui ont toutes été créées après 1983 – sont majoritairement des Français appartenant à une classe sociale moyenne ou supérieure cultivée : sur 70 personnes, 22 exercent une profession culturelle ou artistique et 17 travaillent dans l'enseignement et la recherche – soit 40 % des fondateurs appartiennent à l'un ou l'autre de ces domaines de métier⁶⁴. Les professions peu qualifiées sont minoritaires, ce sont les professions intermédiaires et les cadres qui sont les plus représentés. Christophe Apprill qualifie ce public de « bourgeoisie du temps libre » qui dispose à la fois de temps et de revenus, entraînant une mobilité géographique importante centrée sur les villes. Les

61 Entretien avec Mathias, 34 ans, Français ayant grandi en Argentine, ingénieur, danseur expérimenté.

62 « Style ouvert [qui] exalte l'image d'un couple jeune et virtuose qui privilégie la prouesse et l'énergie, là où le couple de style *milonguero* célèbre l'intimité d'une relation sensuelle » (C. APPRILL, *Le tango. Le couple, le bal et la scène*, op. cit., p. 58)

63 « Le terme *queer* renvoie à des formes de militantisme et à une réflexion plus générale sur la construction des genres et sur la critique de l'hétérosexualité normative. » (C. APPRILL, *Ibid.*, p. 75)

64 Les chiffres cités concernent les fondateurs de la première vague de l'essaimage associatif (Christophe APPRILL, *Le tango argentin en France*, op. cit.).

mêmes traits caractéristiques apparaissent dans ses études sur les danseurs de tango argentin : 26 % sont des professionnels de l'enseignement et de la recherche et 13 % sont des ingénieurs ou des cadres⁶⁵. Cette similitude entre profils socio-professionnels des fondateurs d'associations et adhérents n'est guère surprenante, la sociologie des pratiques culturelles et sportives ayant montré que les individus ont le sens du placement social. Ils savent identifier les lieux qui leur correspondent le mieux (capital de perception) et s'orientent vers eux (capital d'action) en fonction de l'image qu'ils en ont, image qui dépend de catégories de perception construites par le milieu social⁶⁶.

À travers une étude comparative quantitative datée de 2006 sur les différents publics des danses de couple⁶⁷ en prenant l'exemple du tango, du rock et des danses de salon, C. Apprill montre que les danseurs de tango ont un niveau de diplôme bien supérieur aux rockers (qui ont une position intermédiaire) et danseurs de salon (les moins diplômés), ils fréquentent davantage les bals, se déplacent loin de chez eux pour aller danser et « nourrissent des représentations de la danse qui ont trait à la recherche de soi et de l'autre »⁶⁸. 42,9 % des danseurs de tango interrogés⁶⁹ déclarent avoir eu comme motivation initiale de développer « une pratique corporelle individuelle », ce qui sera à mettre en perspective dans notre analyse avec la quête individuelle de bien-être corporel, qui est une des modalités du nouveau rapport au corps que nous analyserons dans une deuxième partie. Ainsi, pour certains danseurs, même si le tango est un moyen de rencontrer l'autre, c'est avant tout un moyen de se découvrir soi-même.

Christophe Apprill distingue trois profils types du danseur de tango : les « vieux routiers » des danses de société (habitués des compétitions, des thés dansants, qui se sont pris de passion pour le tango relativement tard), ceux qui ont peu ou jamais dansé dans leur vie et qui viennent spécifiquement apprendre le tango argentin (même si les motivations sont variées, le point commun reste le rapport à l'autre pour exprimer ce que l'on éprouve en soi) et enfin les danseurs contemporains. Il nous semble que cette dernière catégorie est plus spécifique à la pratique du tango argentin à Paris, lieu central pour la danse contemporaine. Cette typologie – qui a néanmoins le mérite d'exister – ne se base cependant que sur le critère de la pratique antérieure de la danse (sous la classification danses de salon / danse contemporaine / pas de pratique de la danse). Il nous semblerait pertinent de dégager d'autres profils types du danseur selon d'autres

65 Christophe APPRILL, *Ibid.*

66 Voir à ce sujet l'étude de Charles Suaud sur l'espace social du tennis à Nantes : ingénieurs et professions libérales (fort capital économique) s'orientent plutôt vers le club privé récent, les individus au fort capital culturel s'inscrivent au club de tennis qui a la légitimité historique tandis que les enseignants choisissent les clubs municipaux. (Charles SUAUD, « Espace des sports, espace social et effets d'âge », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris : Le Seuil, vol. 79, septembre 1989, pp. 2-20).

67 Christophe APPRILL, *Sociologie des danses de couple...*, *op. cit.*

68 Les deux autres catégories sont peu mobiles pour aller danser (rarement en dehors de leur lieu de résidence) et envisagent plutôt la danse comme une activité de loisir.

69 *Ibid.*, Graphique 45.

critères : milieu social, âge, représentations liées à la pratique, usage du corps. Il serait notamment pertinent pour notre analyse d'étudier l'existence d'un lien entre une représentation de la danse comme « recherche de soi » via une pratique corporelle et un certain milieu social, plutôt intellectuel et cultivé.

Si l'on s'intéresse à l'âge des danseurs, la moitié des *tangueros* interrogés ont entre 35 et 49 ans, 28 % ont entre 23 et 34 ans et 21 % ont entre 50 et 64 ans. Le milieu du tango est donc assez inter-générationnel, car les lieux de pratique ne sont pas fragmentés selon l'âge et rassemblent tous ces individus dans un même espace (même s'il y a des lieux plus ou moins *jeunes* que d'autres), ce qui contribue à alimenter l'idée répandue chez les danseurs de tango que « le tango, c'est pour tout le monde ». La confusion entre diversité générationnelle et diversité sociale est prégnante, car l'étude de Christophe Apprill montre que le public du tango en France est assez peu hétérogène socialement, il est majoritairement issu de catégories socio-professionnelles moyennes et supérieures. L'image d'un tango promoteur du brassage social n'en est pas moins répandue, elle est revenue à plusieurs reprises dans nos entretiens, comme dans l'exemple ci-dessous :

Luce : Ce qu'il y a de bien, disons, c'est qu'il n'y a pas de limites sociales. Vous avez des professeurs, des jeunes qui n'ont pas de travail, des étudiants... Moi je trouve que c'est bien, parce qu'il y a un mélange, qui est bien.

Juliette : Et ça a toujours été comme ça ?

Luce : Toujours, oui.

Juliette : Vous avez vu une évolution des publics ?

Luce : Non, non, dès le départ ça a été comme ça. Il n'y a pas de barrières.

José : Il n'y a pas de barrières sociales, c'est un peu comme le Club Méditerranée⁷⁰.

2. Le tango comme discriminant social

Si l'image d'un tango ouvert et inclusif est présente dans le discours des danseurs, la pratique du tango fonctionne malgré tout comme un discriminant social, et cela sous plusieurs modes. La pratique s'affranchit à la fois de celle du tango musette qui a des « connotations populaires et moribondes⁷¹ » et de la pratique d'autres danses de couple.

En effet, comme nous l'avons vu précédemment, elle n'est pas considérée par les *tangueros* comme un loisir mais comme une « recherche de soi et de l'autre », qui semble un objectif plus noble et moins superficiel aux yeux d'une catégorie sociale cultivée qui opère une certaine hiérarchie entre art et loisir. Le tango a en effet une connotation moins festive que d'autres danses latines comme la salsa et apparaît donc comme quelque chose de « sérieux ». Le caractère exotique de la danse lui confère également une plus-value symbolique : pour danser le tango argentin, il faut s'imprégner d'une culture particulière (qui amène souvent les pratiquants à

⁷⁰ Entretien avec Luce et José, 76 et 83 ans, retraités, danseurs de tango depuis 1992.

⁷¹ Christophe APPRILL, *Le tango argentin en France*, op. cit.

s'intéresser à la musique tango, à la littérature qui s'y rattache, à son histoire), de son imaginaire, de ses mythes, et notamment celui de « l'authentique » tango, celui des origines.

Cet apprentissage du tango comme « culture » à part entière a conduit au développement d'un réseau d'associations qui se distingue des écoles de danse pré-existantes. L'apprentissage peut être lent et difficile pour le débutant, et la progression dans la maîtrise de la danse passe souvent par une implication quasi-exclusive dans ce « loisir » : la simple venue au cours une fois par semaine est généralement insuffisante pour progresser, l'apprentissage passe par une venue régulière aux pratiques et aux bals, sous peine d'un sentiment de stagnation qui peut en décourager plus d'un. Cet apprentissage difficile a tendance à renforcer l'idée d'une pratique réservée aux plus tenaces, et comme elle est gourmande en temps et en argent⁷², elle ne peut se vivre sur la durée que sur le mode de la passion – le registre de la passion apportant également une forme de distinction sociale.

« Dans un premier temps, l'investissement des amateurs conduit à faire graviter son existence entière autour de la pratique. C'est durant cette période que s'opèrent les décrochages d'avec leurs habitudes de vie. On laisse ses cheveux pousser de façon à les nouer en catogan. On renouvelle sa garde-robe de pied en cap. [...] L'immersion reconfigure alors les habitudes, qu'elles soient domestiques, relationnelles ou professionnelles. Le caractère exclusif de la passion s'impose, reléguant « le reste » à l'état de préoccupations subsidiaires.⁷³ »

Enfin, la pratique se donne à voir, elle investit des lieux publics et extérieurs par des *milongas* dont l'objectif final est de renouer avec la tradition du bal – un bal monolithique où on ne danse que le tango, la valse argentine et la milonga. Elle pose cependant au préalable une certaine capacité à danser, ce qui rend difficile son accès aux débutants, d'où une situation paradoxale entre le discours qui leur est adressé (pour progresser le cours ne suffit pas, il faut pratiquer et aller aux *milongas*) et ce qu'ils peuvent ressentir une fois qu'ils s'y rendent (« je ne sais pas bien danser, je gêne les autres danseurs et perturbe le bon déroulement du bal »). Le bal fonctionne donc comme « un espace de convivialité exclusif pour les *tangueros* » qui maîtrisent les codes pour entrer dans la danse, ce qui amène C. Apprill à conclure : « le bal tango apparaît comme un espace fermé, peu convivial, exclusif et cultivant cet enfermement⁷⁴ ».

Tous ces éléments permettent d'avancer que le danseur de tango argentin s'intègre dans une logique de différenciation sur les registres symbolique, institutionnel et social : par le registre passionnel qui s'oppose au registre du loisir, par l'apprentissage difficile d'une danse exotique porteuse d'une culture particulière et nécessitant un enseignement à part dégagé des normes

72 Le prix d'entrée à la *milonga* est d'environ 6 euros, monte rapidement à 10-15 euros s'il y a un événement spécial (démonstration de « maestros », venue d'un DJ reconnu, présence d'un orchestre) et peut aller jusqu'à 20-30 euros quand plusieurs de ces éléments sont regroupés. (Observations à Toulouse, 2013-2014)

73 Christophe APPRILL, *Les audaces du tango...*, op. cit., p. 83.

74 Christophe APPRILL, *Le tango argentin en France*, op. cit.

institutionnelles des danses sportives ou de salon, par la « convivialité discriminante » du bal tango et enfin par une pratique qui ne peut être que « totale » et qui ne survit guère au dilettantisme.

B) Le contenu de la pratique

1. Les lieux du tango argentin : cours, pratiques, milonga

Les associations de tango argentin reproduisent un schéma similaire dans l'enseignement et la pratique de la danse, qui se construit autour de cours, de stages, de pratiques et de *milongas*. Les cours sont donnés principalement par des Argentins qui résident en Europe – conformément au mythe selon lequel ils sont les seuls à pouvoir danser un tango « authentique » car ils ont la culture en eux⁷⁵. On assiste à une professionnalisation des enseignants et à leur circulation en Europe, d'où l'existence de stages, généralement le week-end, qui sont donnés par des « maestros » argentins de passage ; la professionnalisation va de pair avec un vedettariat qui provoque une inflation des prix. Les pratiques (*prácticas*) se situent à mi-chemin entre le cours et le bal, elles prolongent généralement le cours, c'est un lieu qui privilégie l'échange entre les danseurs mais qui n'est pas formalisé autour d'un enseignant. Enfin, la *milonga* est le lieu de l'expression de la pratique, c'est le but ultime de l'apprentissage, celui qui va permettre aux danseurs d'atteindre – ou du moins essayer – ce qu'ils recherchent, une émotion dans la danse, une rencontre de l'autre, voire une forme de transe.

Les lieux de la pratique du tango argentin ont un ancrage territorial significatif d'une recherche de centralité. En effet, le tango argentin est une pratique citadine, qui touche peu les milieux ruraux ou semi-ruraux (excepté quelques petites villes comme Crest, Uzès, Alès, Tarbes). La pratique en plein air investit les espaces de flânerie et de promenade des centre-villes tels que les bords de Seine à Paris, les quais à Bordeaux, la place Saint-Georges à Toulouse. Ce phénomène est encouragé par les élus locaux qui souhaitent rompre avec la « rigidité d'un espace fonctionnel », qui veulent « requalifier l'espace urbain » et développer des événements qui renforcent la cohésion sociale tout en valorisant le patrimoine⁷⁶. Le tango semble répondre à cet objectif en réactivant une forme de fête qui après avoir été dépassée revient à la mode : le bal. Si la *milonga* investit plutôt le centre-ville que la périphérie, alors que le mythe des origines si cher aux danseurs aurait voulu que la pratique s'inscrive dans des quartiers populaires⁷⁷, c'est que premièrement les danseurs n'ont plus le profil social des « mauvais garçons des bas-fonds de

75 Cependant, certains danseurs européens qui ont suivi la résurgence du tango depuis les années 1980 ont maintenant acquis un niveau suffisant pour donner des cours, l'enseignement n'est plus exclusivement l'apanage des danseurs argentins, même si ces derniers bénéficient d'une plus-value symbolique.

76 Christophe APPRILL, *Le tango argentin en France, op. cit.*

77 D'où certainement la volonté de Tanguendo Toulouse d'implanter son événement « *Tango en el barrio* » place Arnaud Bernard, qui évoque un quartier populaire (malgré la gentrification qui est à l'œuvre du fait de sa centralité). Il s'agit également de faire revivre le tango non loin de la maison d'enfance de Carlos Gardel.

Buenos Aires » du début du siècle dernier, et ensuite que l'offre culturelle dans les quartiers populaires étiquetés « sensibles » fait l'objet d'une critique et d'un rejet.

(Carole) En fait j'ai plutôt un bon souvenir [de sa première milonga, place Saint-Georges] parce que moi c'est le côté "la fête dehors" que j'aime bien. T'es dans un endroit où habituellement tu vas plutôt te promener, faire les magasins ou alors manger au restau, ou marcher, et là tu y es, mais pour danser. Et il y a de la musique, il y a des gens qui te regardent... Moi à chaque fois que j'y suis c'est vraiment ce côté là qui me... la musique qui me remplit, et puis le côté un peu insolite, t'es en ville et tu dances⁷⁸.

L'imaginaire du bal comme créateur de liens sociaux et de convivialité fait sens pour nombre de danseurs au niveau socio-culturel élevé pour qui l'individualisme moderne est rendu responsable d'un repli sur soi qui aurait fait disparaître les solidarités sociales d'une société antérieure (que le bal permettrait de raviver).

2. Caractéristiques : improvisation, guidage, pas, styles

« Le tango argentin apparaît aux yeux des néophytes comme une danse extrêmement complexe et codifiée. Mais la vision du couple qui "danse" laisse paraître une harmonie subjuguante entre les rôles respectifs de la femme et de l'homme : le regard va alors de l'un à l'autre pour trouver une explication à cette incroyable connivence, puis finalement s'abandonne à la globalité du couple où la femme et l'homme ne font plus qu'un tout en évoluant dans une mobilité et une posture farouchement dissymétriques⁷⁹. »

Structure et pas

La structure de la danse est une infinie combinaison de quatre pas (croisé devant, croisé derrière, pas côté droit, pas côté gauche) qui donnent des figures de base (*salida*, huit avant, huit arrière, demi-tours, tour à droite et tour à gauche) qui n'ont été analysées et codifiées que depuis la résurgence du tango argentin dans les années 1980 pour les besoins de l'enseignement. Les noms des pas résultent donc une construction récente. Les figures de base peuvent être réalisées dans deux systèmes de marche différent, le système normal (symétrique) et le système croisé (asymétrique). Viennent ensuite des pas plus complexes, qui sont issus de l'altération de la structure de base, comme les *boleos* et *ganchos*, mais aussi *sacadas* qui résultent de l'intervention de l'homme sur la trajectoire de la femme.

Improvisation

Le caractère improvisé de la danse permet à ceux qui la pratiquent de pouvoir danser avec un(e) inconnu(e) qui connaît la structure de base. La *milonga* en tant que bal ne prend donc son sens qu'à travers l'improvisation. Le tango est une danse improvisée fluide, mais qui pourtant est codifiée et complexe. Si les pédagogies varient, il y a néanmoins un principe qui les unit : l'objectif n'est pas de construire une chorégraphie, un enchaînement fondé sur la mémoire, mais de donner des structures qui constituent un noyau à partir duquel chacun peut développer d'autres

⁷⁸ Entretien avec Carole, 50 ans, enseignante, danseuse depuis 2009.

⁷⁹ C. APPRILL, E. DORIER-APPRILL, F. RODRIGUEZ MORENO, « Les paradoxes du tango », in DORIER-APPRILL Élisabeth (dir.), *Danses latines : le désir des continents*, op. cit., p. 173.

possibilités et construire sa propre danse. Cette façon d'envisager l'apprentissage se distingue des écoles de danse de salon qui privilégient l'enseignement des pas de l'homme et de la femme combinés selon de longues variations.

« L'improvisation ne peut réellement commencer qu'à la condition de ne plus être prisonnier des pas, de combiner les structures élémentaires, ou des parties de ces structures, par exemple en intercalant un *huit avant* à l'intérieur d'une *salida*. Puis, au fur et à mesure que le vocabulaire se diversifie, on a la possibilité d'enrichir et de diversifier l'improvisation. Même si c'est l'homme qui réalise une interprétation musicale, il revient à la femme, selon sa sensibilité, de décoder chaque élément de cette proposition tout en maintenant la structure d'ensemble⁸⁰. »

Le guidage

Comme la plupart des danses de couple, l'homme donne une intention de mouvement à la femme. Pour le dire schématiquement, « l'homme guide et la femme suit », d'où la représentation d'une danse « macho », répandue en dehors du milieu tango, nous y reviendrons plus tard. Quoiqu'il en soit, le guidage a suivi l'évolution de la danse, notamment caractérisée par un avènement des femmes depuis sa résurgence. Alors que pendant son âge d'or le tango s'apprenait entre hommes (avec un frère, un cousin, un cavalier plus expérimenté) et se pratiquait à la *milonga* avec des femmes qui n'avaient jamais appris à danser si ce n'est à travers leur propre expérience du bal, « plus réduite que celle des hommes car les filles de bonnes familles ne sortaient qu'exceptionnellement⁸¹ », depuis les années 1980 les femmes apprennent le tango et elles sont même majoritaires dans les cours. La technicité et l'écoute corporelle des femmes se sont développées, et le guidage des hommes s'est adouci en conséquence, il est devenu moins directif et plus subtil.

« Chaque danseur guide différemment mais l'essentiel réside dans la position de l'un par rapport à l'autre (on recherche le face-à-face), la clarté de la direction donnée à la femme par le transfert de poids du corps d'un pied sur l'autre, avec l'accompagnement du mouvement à partir du buste et du bras droit qui enlace la femme, la main reposant à plat au milieu de son dos⁸². »

Les styles

Les différents styles de danse font l'objet d'un vif débat parmi les danseurs, au point de parler de « guerre des styles » qui cristallisent des « conflits de génération et des rivalités commerciales⁸³ ». L'enjeu est toujours le même : quel style est le plus « authentique » ? La question n'a probablement pas de réponse car la danse a profondément évolué en un siècle de pratique, tout dépend de la période prise comme référence et il y a d'ailleurs très peu de

80 *Ibid.*, p. 177.

81 C. APPRILL, E. DORIER-APPRILL, F. RODRIGUEZ MORENO, « Des conventillos au studio de danse », *art. cit.*, p. 209.

82 *Id.*, « Les paradoxes du tango », *art. cit.*, p. 180.

83 *Ibid.*, p. 179.

témoignages directs du tango antérieur aux années 1930. Le discours qui établit le style *milonguero* comme le style authentique semble être une construction contemporaine, car s'il a été à la mode dans les années 1950, certains témoignages comme celui de Cacho Dante⁸⁴ sous-entendent que le conflit entre tradition et modernité existait déjà à ce moment-là et opposait plusieurs styles :

« Ces jeunes maintenant dansent sur Piazzola, mais le tango de Piazzola, c'est pour écouter, pas pour danser ! Cela dit, nous, à notre époque, quand on a commencé à danser sur Pugliese [orchestre considéré maintenant comme du tango classique], les vieux *milongueros* nous traitaient de *maricones* (de pédés) ».

En gardant à l'esprit la diversité des points de vue sur ce sujet, voici les quatre styles décrits par Oswaldo Natucci⁸⁵ :

- « Le **style canyengue** est le plus innocent, il est très rythmique, lent, naïf et joueur, rectiligne, sans tour. Il est fondé sur les *corriditas*. On le danse très fléchi, le haut du corps, les visages peuvent se toucher, mais les bustes restent séparés. C'est le premier « tango de la légalité » [celui qui se dansait dans les *conventillos* et les dancings au début des années 1920]. Aujourd'hui, on ne le pratique plus que pour des spectacles et démonstrations.
- Le **style milonguero** : on peut discuter de l'existence même d'un "style" unique qui serait le style *milonguero*. En effet, il évolue depuis toujours ; c'est le tango de la fête, sans travail, où l'*abrazo* est fondamental, de grande musicalité. Où le corps tout entier est au service des pieds. Les déplacements sont à la fois giratoires et rectilignes.
- Le **style salon** : ce style met davantage l'accent sur les pieds, la perfection du posé de pied (*pisada*) et du déplacement, tandis que l'étreinte (*abrazo*) est négociable. On danse sur la cadence plus que sur le rythme proprement dit. Les pauses tiennent une place importante. Dans le tango *salon*, il n'y a pas de *corrida*.
- Le **style spectacle** comporte, lui, des figures d'une grande érudition, c'est là qu'on rencontre toute la gamme des *ganchos* et *boleos*. »

Selon lui, les deux derniers styles sont davantage investis par les jeunes qui « recherchent l'érudition » plutôt que l'émotion (tout en s'éloignant volontiers des codes et d'une vision puriste du tango), tandis que « passé trente-cinq ans [...] c'est là qu'on va chercher une émotion dans la danse, une émotion corporelle », d'où un investissement par les intellectuels qui découvrent le tango aujourd'hui du style *milonguero*, très collé-serré. Par rapport à notre hypothèse, ce témoignage pourrait laisser penser que l'investissement dans le tango guidé par un nouveau rapport au corps ne concernerait qu'une certaine génération et une classe sociale. La définition de Cacho Dante donnée au style *milonguero* nous semble pertinente pour mieux saisir le fait que chaque style traduit une recherche différente dans la danse (d'émotion, d'érudition, de perfection, d'amusement, de mise en spectacle etc.) :

« Le *milonguero* danse un tango intime pour la femme, ce n'est pas un tango pour les

84 Né en 1940, danseur *milonguero* depuis l'âge de 15 ans (témoignage recueilli par E. DORIER-APPRILL, in « Danses latines : le désir des continents », *op. cit.*, p. 204).

85 DJ de la *milonga* El Beso à Buenos Aires (témoignage recueilli par E. DORIER-APPRILL, *Ibid.*, pp. 244-245).

gens. *Le milonguero* ne danse pas pour le public, il danse pour lui, c'est tout. Et il danse dans l'espace que les autres lui laissent. »

Cette première partie nous a permis de situer la pratique contemporaine du tango argentin dans un contexte historique illustrant l'importance de l'influence européenne sur les évolutions de la danse, depuis sa naissance à la fin du XIX^e siècle jusqu'à sa résurgence dans les années 1980, ainsi que les principales caractéristiques du tango contemporain, définissant ainsi mieux notre objet d'étude.

PARTIE 2

Le corps comme prisme d'étude

« Façonné par le contexte social et culturel qui baigne l'acteur, le corps est ce vecteur sémantique par l'intermédiaire duquel se construit l'évidence de la relation au monde : activités perceptives, mais aussi expression des sentiments, étiquettes des rites d'interaction, gestuelles et mimiques, mise en scène de l'apparence, jeux subtils de la séduction, techniques du corps, entretien physique, relation à la souffrance, à la douleur, etc.¹ »

L'énumération faite par David Le Breton des différentes implications que peuvent avoir le corps dans le monde social illustre parfaitement les raisons qui nous ont poussées à étudier le tango argentin par le biais de la sociologie du corps. S'il paraît évident que la pratique du tango est éminemment corporelle – par l'apprentissage d'une technique du corps nouvelle – le prisme du corps nous permet également d'aborder de nombreuses questions : ce qui se joue à l'intérieur de la danse à travers le contact physique et la recherche de « connexion » avec l'autre, la quête d'un bien-être individuel corporel, l'état de transe, l'importance du regard dans le tango, la mise en spectacle induite par la *milonga*, les jeux de l'apparence, les stratégies corporelles liées à l'invitation, etc.

Cette deuxième partie a pour vocation d'expliquer les phénomènes de socialisation et d'incorporation que nous allons appliquer au cas de l'apprentissage du tango argentin dans une troisième partie, ainsi que l'émergence d'un nouveau rapport au corps dans les sociétés occidentales, qui selon notre hypothèse 2 pourrait éventuellement expliquer le succès actuel du tango dans nos sociétés.

I. La sociologie du corps et le concept d'incorporation

A) Naissance d'une discipline : la redécouverte des travaux de Marcel Mauss

1. Du fonctionnalisme aux « techniques du corps »

Le corps fait une entrée tardive dans le champ de la sociologie, initiée par la redécouverte dans les années 1990 des travaux de Marcel Mauss sur les techniques du corps². Jusque-là, le corps est certes mobilisé en sciences sociales, non comme objet de recherche mais comme un outil pour penser la société. Les théories fonctionnalistes dont le chef de file est Émile Durkheim utilisent le corps comme métaphore de la société. Le corps est une image efficace pour penser l'unité dans la division des tâches : de la même façon que les organes ont une fonction rapportée

1 David LE BRETON, *La sociologie du corps*, 8^e éd., Paris : PUF (Coll. Que sais-je ?), 2012, p. 3.

2 Marcel Mauss est ethnologue, neveu du sociologue Émile Durkheim. Son texte « Les techniques du corps », désormais considéré comme fondateur, a été publié en 1936 dans le *Journal de Psychologie*.

au corps, chaque membre a un rôle qui n'a de sens que remis en perspective avec le fonctionnement de la société ou de l'institution (l'Église ou l'État par exemple).

Marcel Mauss, imprégné du réflexe durkheimien – qui est de considérer que tout est objet de sociologie – inverse le point de vue et prend le corps comme objet de connaissance. Au cours de ses observations ethnologiques, il se rend compte qu'au-delà des outils que l'homme utilise, « le corps est [son] premier et [son] plus naturel instrument ». Dès lors, la technique ne se réduit pas à la maîtrise d'un outil par l'homme, la première technique c'est le corps. Il définit la technique comme un « acte traditionnel efficace » et à partir de cette définition il peut classer les techniques du corps selon le sexe, l'âge, le rendement (qui est compris comme le rapport à l'habileté) et les formes de transmission. C'est ainsi qu'il étudie les techniques du sommeil, les techniques des soins du corps, les techniques de la consommation, les techniques de la reproduction... La grande avancée qu'a permis ce texte a été de considérer les techniques corporelles comme un fait social et non plus comme une donnée naturelle, en montrant que les plus banales (marcher, courir, nager, dormir etc.) ne constituent pas un répertoire naturel et universel de l'homme mais varient d'une société à une autre. « En somme, il n'existe pas de "façon naturelle" chez l'adulte », conclut-il.

2. Des interprétations différentes mais complémentaires du texte de Mauss

Cependant, Olivier Martin et Dominique Memmi³ montrent qu'en plus d'avoir fait l'objet d'une fétichisation au sein de la discipline⁴, le texte de Marcel Mauss a été lu selon différents principes d'interprétation qui peuvent sembler contradictoires. L'interprétation hégémonique dans les années 2000 est celle d'un façonnage de la nature par la culture, que nous avons déjà explicité (les techniques corporelles de l'homme ne sont pas naturelles, elles sont construites socialement), doublé d'un inconscient social : les techniques corporelles s'acquièrent de façon mimétique par l'individu de telle sorte qu'elles deviennent *in fine* une somme de réflexes qui s'impose d'emblée à lui. Cette interprétation est certainement due à la prégnance de la sociologie de Pierre Bourdieu en France, dont le concept de socialisation recouvre la même idée ; elle découle certainement d'une volonté de construction *a posteriori* d'une continuité de pensée entre Mauss et Bourdieu, le premier ayant eu l'intuition qui n'a réussi à être conceptualisée qu'ensuite.

L'autre interprétation, plus qu'une remise en cause du déterminisme bourdieusien, peut davantage apparaître comme sa nuance et met l'accent au contraire sur la conscience et la volonté : l'exemple donné par Mauss de jeunes Françaises imitant les Américaines dans les films révèle que « l'éducation que met en scène l'anecdote est en effet l'imitation consciente d'une

3 Olivier MARTIN et Dominique MEMMI, « Marcel Mauss, la redécouverte tardive des "techniques du corps" », in D. MEMMI, D. GUILLO et O. MARTIN (dir.), *La tentation du corps. Corporéité et sciences sociales*, Paris : EHESS (coll. Cas de figure), 2009.

4 Qui occulte selon les auteurs une histoire de la sociologie et de l'anthropologie attentives au corps qui remonterait au début du XIX^e siècle, d'après un ouvrage de Jean-Michel Berthelot publié en 1985.

démarche, inséparable de l'adoption d'un style de conduite, et non l'incorporation inconsciente d'une étiquette corporelle⁵ ». Cette interprétation construite à partir d'une anecdote qui n'a pas de place centrale dans les observations de Mauss peut être mise en parallèle avec l'avènement de l'individualisme moderne (plus présent aujourd'hui qu'à l'époque de Mauss) par lequel chacun veut façonner son corps consciemment, pour affirmer sa construction personnelle.

Ces deux interprétations sont finalement importantes pour notre analyse, car si l'individu se construit corporellement selon l'influence de son milieu d'origine en intégrant des réflexes dont il n'a pas conscience, il peut néanmoins souhaiter modifier ses habitudes corporelles (par l'apprentissage du tango argentin, par exemple) pour répondre à un besoin individuel de construction de soi. Cette démarche individualiste ne peut cependant pas être soustraite de son contexte social et culturel (que nous étudierons ensuite), ce qui nous ramène à l'affirmation de Durkheim : « le social s'explique par le social ».

B) Une approche basée sur le concept d'incorporation

1. L'incorporation

Cinquante ans après le texte de Marcel Mauss, Pierre Bourdieu publie « Les trois états du capital culturel⁶ », article fondateur pour comprendre le phénomène d'incorporation que nous souhaitons mobiliser dans notre analyse. En partant de la définition anthropologique de la culture⁷, Bourdieu décrit les trois formes sous lesquelles elle peut s'exprimer :

- La culture objectivée existe en tant qu'objet extérieur de l'individu et résulte de l'activité humaine, ce sont les biens culturels (« tableaux, livres, dictionnaires, instruments, machines⁸ »).
- La culture instituée est celle qui est sanctionnée par les institutions, comme par exemple les diplômes délivrés par l'institution scolaire.
- La culture incorporée – celle qui nous intéresse plus particulièrement – renvoie à toutes les habitudes sociales et corporelles acquises sous forme de réflexe par le biais de la socialisation⁹. À l'état incorporé, le capital culturel prend la « forme de dispositions durables de l'organisme¹⁰ ». L'individu acquiert une manière d'être, de se tenir, de penser, de réagir qui donne l'illusion du naturel mais qui est en fait de la culture incorporée.

5 Citation de Jean-Marc Leveratto dans l'article d'Olivier Martin et Dominique Memmi, « Marcel Mauss... », in *La tentation du corps*, op. cit.

6 Pierre BOURDIEU, « Les trois états du capital culturel », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1979, vol. 30, pp. 3-6.

7 Explicitée pour la première fois par E. B. TYLOR en 1871 : « La culture ou la civilisation, entendue dans son sens ethnographique étendu, est cet ensemble complexe qui comprend les connaissances, les croyances, l'art, la morale, les coutumes, et toutes les autres aptitudes et habitudes qu'acquiert l'homme en tant que membre d'une société » (citée par G. ROCHER, *Introduction à la sociologie générale*, Montréal: HMH, 3ème édition, 1992, p. 101).

8 Pierre BOURDIEU, « Les trois états du capital culturel », art. cit., p. 3.

9 Définition classique de Guy Rocher : la socialisation est le « processus par lequel la personne humaine apprend et intériorise tout au cours de sa vie les éléments socioculturels de son milieu, les intègre à la structure de sa personnalité sous l'influence d'expériences et d'agents sociaux significatifs et par là s'adapte à l'environnement social où elle doit vivre » (G. ROCHER, *Introduction à la sociologie générale*, op. cit., cité par Y. ALPE, J.-R. LAMBERT, A. BEITONE, C. DOLLO, et S. PARAYRE, *Lexique de sociologie*, Paris: Dalloz, 2007, p. 269).

10 Pierre BOURDIEU, *Ibid.*

Bourdieu nomme *habitus* l'ensemble des dispositions générales incorporées qui assurent la cohérence de nos styles de vie.

Si à première vue la façon de penser (par exemple) ne semble pas être le fait d'un travail sur le corps et donc d'une *incorporation*, il faut se rappeler que « l'existence est éminemment corporelle » comme le souligne David Le Breton, et qu'il ne faut pas isoler l'homme du corps qu'il habite, ni inversement¹¹.

Ainsi, Charles Suaud¹² montre que la construction d'un mode de pensée particulier, ici en l'occurrence la vocation religieuse des prêtres, ne peut être efficace qu'associée à une pédagogie corporelle ; le discours ne suffit pas. Le Petit Séminaire (institution disparue dans les années 1960), qui recrutait des enfants de dix ans pour les former à la fonction sacerdotale, n'est efficace que parce que les enfants recrutés ont déjà des dispositions pour accepter une pédagogie qui aujourd'hui nous apparaît violente, et notamment des dispositions corporelles inculquées par leur milieu social (se mettre spontanément en position de prière par exemple). Plus simplement, il s'agit de prêcher des enfants déjà convertis. L'incorporation de l'*habitus* de prêtre se fait avant l'entrée dans l'institution par de toutes petites injonctions, par une succession de petits gestes, « jugés sans importance et que l'on fait sans y penser¹³ », plus que par de grands discours. L'institution ensuite ne fait que renforcer ces dispositions par une formation également corporelle. L'enjeu est le suivant : le prêtre est un homme sacré, séparé du profane, et pour incarner cet homme-là, l'institution oblige les séminaristes à être à contre-espace (espace coupé de la société) et à contre-temps (calendrier liturgique à la place du calendrier normal) pour qu'ils incorporent dans leur "chair" le fait d'être un homme séparé. Une pédagogie corporelle est très efficace car une fois incorporée, elle devient instinctive et donc plus difficile à remettre en cause par l'individu.

L'exemple de la formation des prêtres est facilement compréhensible du fait que l'institution est ici clairement identifiée. Cependant, il s'agit d'un exemple pour illustrer l'idée que toute culture (même mentale, intellectuelle, spirituelle) s'inscrit dans le corps et se construit aussi par lui.

2. Une socialisation différenciée selon les classes sociales

La sociologie distingue¹⁴ habituellement socialisation primaire – processus qui concerne les enfants, d'abord par la famille, puis à l'école – et socialisation secondaire – à l'âge adulte, par le

11 Cette tendance à penser séparément l'homme et son corps résulte d'une construction historique et sociale propre aux sociétés occidentales modernes, que nous allons mettre en évidence plus loin. Le corps n'a pas d'existence propre, c'est une « fausse évidence » selon D. Le Breton.

12 Charles SUAUD, *La vocation : conversion et reconversion des prêtres ruraux*, Paris : Les Editions de Minuit (coll. « le sens commun »), 1978.

13 Louis PINTO, *Pierre Bourdieu et la théorie du monde social*, Paris : A. Michel, 1999.

14 Distinction introduite par Peter Berger et Thomas Luckmann (P. BERGER, T. LUCKMANN, *La construction sociale de la réalité*, Paris : Armand Colin, 2006 (1966)).

travail, la famille, les loisirs. Dans cette même logique, David Le Breton souligne que « l'apprentissage des modalités corporelles de la relation de l'individu au monde ne s'arrête pas à l'enfance, elle se poursuit la vie entière selon les remaniements sociaux et culturels qui s'imposent dans le style de vie, les différents rôles qu'il convient d'assumer dans le cours de l'existence¹⁵ ». Le milieu du tango constitue donc une socialisation secondaire pour les individus qui souhaitent l'apprendre, une « nouvelle » socialisation qui peut bousculer l'habitus corporel acquis lors de la socialisation primaire.

Ce serait occulter la majorité du travail de Bourdieu que de parler de socialisation en omettant les phénomènes de domination. La socialisation et le rapport au corps sont différenciés selon les classes sociales. Pour Bourdieu, le corps exerce au moins une triple fonction : de mémoire, d'apprentissage des habitudes de classe et de marqueur de position sociale¹⁶. Ses analyses sur le corps sont organisées par l'opposition entre pratiques populaires et pratiques dominantes.

« Posséder du capital corporel, pour le dire dans le style de Bourdieu, c'est détenir une forme d'excellence qui en procurant la satisfaction d'être conforme à ce qui est unanimement recherché met en suspend les autres capitaux possédés par les "agents"¹⁷ ».

Dans son article « Les usages sociaux du corps¹⁸ », Luc Boltanski constate que les classes populaires nouent une relation plutôt instrumentale avec leur corps (avec une tendance à nier la maladie, car elle est vécue comme une entrave à l'activité physique, et notamment professionnelle) tandis que les classes sociales privilégiées ont une relation plus attentive au corps et un rapport préventif à la maladie. Son étude sur l'usage des médicaments permet de mettre en évidence que ce n'est pas l'objet qui fait l'usage, c'est l'usager qui définit l'usage de l'objet. Concernant le rapport à la maladie, les deux notions importantes sont celles de compétence médicale (la capacité à savoir à quoi sert tel ou tel médicament) et de culture somatique (par exemple la capacité à identifier la douleur, à savoir la situer, la décrire) ; elles font davantage partie de la socialisation primaire des classes privilégiées que des classes populaires.

Cet exemple permet de comprendre que c'est au sein de la famille que s'acquièrent de façon très précoce la majorité des normes et principes corporels. « Le corps est l'outil d'une transmission souvent infra-consciente des dispositions sociales et des goûts (alimentaires, sportifs, esthétiques...)»¹⁹. Les morphologies seraient même en partie le résultat d'une

15 David LE BRETON, *La sociologie du corps*, op. cit., p. 6.

16 Pour cette dernière fonction, voir les travaux de Pinçon et Pinçon Charlot (1998) sur la haute bourgeoisie : l'élégance est moins liée aux vêtements qu'aux « bonnes manières corporelles », il s'agit de montrer par son corps et un étalage discret d'un savoir-être qu'on appartient à une certaine élite.

17 Pascal DURET et Peggy ROUSSEL, *Le corps et ses sociologies*, Paris : A. Colin, 2005.

18 Luc BOLTANSKI, « Les usages sociaux du corps », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 1971, 26^e année, n° 1, pp. 205-233.

19 Pascal DURET et Peggy ROUSSEL, *Le corps et ses sociologies*, op. cit.

socialisation corporelle différenciée, comme le montrent les enquêtes statistiques (comme celle de l'INSEE en 1995²⁰) :

« Les cadres dépassent de plus de quatre centimètres en moyenne les ouvriers. Les ouvrières sont trois fois plus nombreuses à avoir une surcharge pondérale par rapport à la norme du rapport poids-taille de la table Lorentz²¹. »

Cependant, il semblerait que la reproduction de l'habitus de classe soit moins systématique aujourd'hui et que les agents disposent d'une marge de manœuvre moins réduite qu'autrefois. Malgré tout, la description de l'habitus corporel des classes sociales privilégiées semble parfaitement correspondre à la pratique du tango argentin :

« Lorsque leur activité professionnelle est essentiellement une activité intellectuelle n'exigeant ni force ni compétences physiques particulières, les sujets sociaux tendent premièrement à établir un **rapport conscient à leur corps** et à s'entraîner plus systématiquement à la perception de leurs sensations organiques et à **l'expression de ces sensations**, et deuxièmement à valoriser la "grâce", la "beauté", la "forme physique" au détriment de la force physique²². »

Ce type de relation à son propre corps induite par le milieu social permettrait d'expliquer le fait que la majorité des pratiquants de tango argentin en France soient des classes moyennes et supérieures qui n'utilisent pas leur corps dans leur activité professionnelle. Le choix des activités de loisir pendant l'enfance fait également partie de processus de socialisations corporelles différenciées : les classes supérieures transmettent en priorité des qualités « instrumentales » (autonomie, responsabilité) et « expressives » (sensibilité), d'où une valorisation des activités artistiques, tandis que le développement de la sensibilité tient une place moins importante chez les classes moins favorisées, où on apprend davantage à s'adapter aux contraintes extérieures et à obéir aux règles²³. Dès lors, nous pouvons en déduire que le développement d'une sensibilité artistique conduit davantage de personnes issues de milieux sociaux favorisés que de milieux modestes à se sentir attirées par le tango argentin.

Si la famille apparaît moins « morale » et plus « relationnelle » qu'autrefois, impliquant une transmission moins rigide et systématique de son habitus de classe²⁴, il ne faut pas non plus penser que l'individu moderne est totalement libre. C'est la force de la société moderne et du collectif que de produire la capacité de l'individu à se sentir libre. Certes, l'individu semble libre de ses choix, mais ses choix s'intègrent dans un ensemble de possibles qui reste conditionné par

20 Marceline BODIER, « Le corps change, son image aussi », in *INSEE PREMIERE*, n°356, Paris : INSEE, 1995 (citée in P. DURET et P. ROUSSEL, *Ibid.*).

21 Pascal DURET et Peggy ROUSSEL, *Ibid.*

22 Luc BOLTANSKI, « Les usages sociaux du corps », *art. cit.*, cité in David LE BRETON, *La sociologie du corps*, *op. cit.*, p. 103.

23 Etude de Kellerhals et Montandon (1991) in Marie DURU-BELLAT et Agnès VAN ZANTEN, *Sociologie de l'école*, Paris : A. Colin, 4^e édition, 2012 (1992).

24 Il faut penser les effets de la socialisation en termes de probabilité statistique : un fils de cadre aura plus de chance d'apprécier l'opéra qu'un fils d'ouvrier, ce qui ne veut pas dire que tous les cadres écoutent de l'opéra ni qu'aucun ouvrier n'en écoute.

le milieu social.

Si le rapport au corps des sujets sociaux dépend de la socialisation corporelle dont ils ont été imprégnés dès leur plus tendre enfance, qui diffère selon les classes sociales, ce rapport au corps dans les sociétés occidentales est hérité d'une construction historique longue de plusieurs siècles. Pour mieux comprendre les enjeux des changements qui ont lieu actuellement et qui pourraient bien être à l'origine du renouveau du tango argentin, il nous faut en premier lieu rendre compte des évolutions historiques qui ont permis l'émergence à la fois de l'individualisme et d'une conception dualiste du corps.

II. Évolutions historiques du rapport au corps dans les sociétés occidentales

A) Le corps, marqueur de l'individu

1. Le corps médiéval : le primat de la communauté

Avant de parler d'individualisme et de ses conséquences sur la vision du corps, il faut s'intéresser aux premières manifestations de la naissance de l'individu. En effet, l'individu n'a pas toujours existé dans le sens où on l'entend aujourd'hui. Avant la Renaissance, l'humain est pensé uniquement comme membre du collectif, membre de la communauté à laquelle il appartient. Le point de référence, c'est la communauté, et non l'individu. Pour s'en rendre compte, il suffit de s'arrêter sur la figure de l'artiste – symbole de l'individu créateur aujourd'hui – au Moyen-Âge. Raymonde Moulin²⁵ montre que le peintre ou le musicien au Moyen-Âge est considéré comme un artisan. Il s'insère dans une organisation corporatiste, l'atelier, où il travaille avec d'autres personnes. Un tableau par exemple est le fruit d'un travail collectif où chaque partie est déléguée par le maître d'atelier à d'autres, et il n'est pas signé. C'est un régime de prestation de service vis-à-vis de l'Église et de savoir-faire transmis de façon artisanale.

Cette vision du peintre, très éloignée de notre vision actuelle, s'explique par trois modes de pensée²⁶ déterminants au Moyen-Âge, impliquant que la notion d'artiste (et par extension celle d'individu) n'est pas même *concevable*. Le premier, hérité de l'Antiquité, est l'opposition entre théorie et pratique : toute activité qui entraîne une soumission aux outils et aux matériaux est une activité dégradante. Dès lors, au même titre que le chirurgien est considéré comme un barbier, il ne peut y avoir de reconnaissance de l'artiste, car il use d'outils. Cette distinction est formalisée par la hiérarchie entre arts libéraux (de la pensée et du langage) et arts mécaniques²⁷. Le deuxième est la finalité religieuse de l'objet d'art : tandis qu'aujourd'hui l'œuvre d'art n'a d'autre

25 Raymonde MOULIN, « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Sociologie du travail*, Paris : Elsevier-Masson, 1985, n°25, pp. 388-403.

26 Nous devons l'analyse qui suit à Julien LUGAND, historien de l'art, développée lors du séminaire « Histoire de l'art : lectures de l'image », IEP de Toulouse, 2012.

27 Le terme « art » est ici à entendre au sens ancien, c'est-à-dire comme une pratique.

finalité qu'elle-même, au Moyen-Âge elle n'a qu'un seul but, célébrer Dieu. L'utilisation de matériaux précieux ou de techniques exceptionnelles se justifie ainsi : plus les matériaux sont beaux, plus la splendeur de Dieu est célébrée. C'est pour cela que l'on parle d'objets précieux – comme des objets d'artisanat – et non d'œuvre d'art. Le troisième mode de pensée est lié aux deux premiers : seul Dieu a la capacité de créer, l'homme ne peut pas prétendre à la création. Saint Thomas d'Aquin clôt le débat qui existe au Moyen-Âge (est-ce que l'homme est capable de créer ?) : l'homme est l'outil de Dieu, de la même façon que la hache ne crée pas le lit, l'homme n'est pas à l'origine de la création. Dieu a créé par la parole, tandis que l'homme est soumis aux outils, aux matériaux, aux règles, pour modeler ce qui existe déjà. Tant que l'homme est subordonné à Dieu, on comprend bien que l'individu ne peut exister en tant que tel, ni que le corps peut être le marqueur de son individualité.

La fête populaire est selon D. Le Breton un bon moyen de comprendre la représentation de l'homme au sein de la civilisation médiévale : l'homme est mêlé à la foule de ses semblables, il n'a pas de singularité propre. Lors du Carnaval, « les corps se mêlent, participent d'un même état de la communauté porté à son incandescence. [...] Il est impossible de se tenir à l'écart, chaque homme participe à l'effusion collective, à la mêlée confuse qui se moque des usages et des choses de la religion. Les principes les plus sacrés sont tournés en dérision. [...] Le Carnaval institue la règle de la transgression, amène les hommes à une libération des pulsions habituellement refoulées²⁸. » À ce moment-là, le corps ne se pose pas comme la limite d'un homme à l'autre, au contraire, il est ouvert sur l'extérieur, il n'existe qu'en tant que membre de la communauté. D'où un rapport au corps fondamentalement différent de celui que nous entretenons actuellement :

« Le corps grotesque est formé de saillies, de protubérances, il déborde de vitalité, mêlé à la foule, indiscernable, ouvert, en contact avec le cosmos, insatisfait de limites qu'il n'a de cesse de transgresser. [...] "L'accent est mis sur les parties du corps où celui-ci est soit ouvert au monde extérieur, soit lui-même dans le monde, c'est-à-dire aux orifices, aux protubérances, à toutes les ramifications et excroissances : bouches bées, organes génitaux, seins, phallus, gros ventres, nez" [M. Bakhtine, 1970]. »²⁹

2. Naissance de l'individualisme : le corps comme facteur d'individuation

David Le Breton situe les prémices de l'apparition de l'individu lors du *trecento* et *quattrocento* italiens avec l'essor du commerce et des banques : « Le marchand est le prototype de l'individu moderne, l'homme dont les ambitions dépasse les cadres établis, faisant de son intérêt personnel le mobile de ses actions³⁰ ». La prise de conscience qu'un intérêt personnel peut être poursuivi ne touche qu'une élite, principalement des marchands et des banquiers installés

28 David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., pp. 48-49.

29 David LE BRETON, *Ibid.*, p. 50.

30 David LE BRETON, *Ibid.*, p. 39.

dans les villes. Au niveau politique, la lecture de Machiavel illustre le fait que le prince italien aussi peut faire preuve d'une ambition et d'un volontarisme qui met en avant son individualité. L'exil de milliers de personnes « du fait des vicissitudes politiques ou économiques des Etats » fragilise également la référence communautaire, elle permet de comprendre l'appartenance à un monde plus large.

Le développement du capitalisme ne peut se faire qu'à travers un processus en marche d'affranchissement du religieux : c'est en 1545 que Calvin « distingue les lois célestes des lois humaines afin de justifier le crédit et donner une légitimité décisive à l'entreprise commerciale ou bancaire³¹ ». Les réformés font de la religion un problème de conscience personnelle, ce qui constitue un moment important de l'avancée de l'individualisme et de l'invention du corps.

L'affranchissement du religieux a été initié à la Renaissance dès le *trecento* par les humanistes qui mettent en place le terreau idéologique propice au développement de l'individu, et notamment de l'artiste. Pétrarque introduit un renversement de la conception chrétienne du temps³², qui va donner lieu à la grande idée de la Renaissance, à savoir la redécouverte de la grandeur de l'Antiquité. La conception chrétienne du temps est linéaire : il y a une humanité antérieure à la révélation (l'avènement du Christ) et il y a une humanité postérieure ; le temps avant le Christ est un temps d'obscurité et le temps postérieur à lui est un temps de lumière. Pétrarque et les humanistes inversent cette conception en considérant que la lumière de l'Antiquité a été recouverte par l'opacité du Moyen-Âge et qu'il faut la redécouvrir ; le Moyen-Âge est alors considéré comme une parenthèse. C'est tout un système de pensée qui est renversé, entraînant avec lui la remise en cause des trois modes de pensée dont nous avons parlé précédemment : le décloisonnement entre théorie et pratique se fait peu à peu³³, la finalité de l'œuvre n'est plus uniquement religieuse et même la capacité divine de créer est reconnue à l'homme³⁴. Comme son nom l'indique, l'humanisme accorde une nouvelle place à l'homme, notamment par le biais de la science, lui permettant de développer sa singularité, et donc de considérer autrement son corps.

Le corps devient « facteur d'individuation » selon la formule de Durkheim (permettant de marquer la différence d'un homme à l'autre), c'est à ce moment-là que le visage prend toute son importance.

31 David LE BRETON, *Ibid.*, p. 43.

32 Nous devons l'analyse sur le renversement de la conception chrétienne du temps à Jean NAYROLLES, historien de l'art, développée lors du séminaire « Histoire de l'art de la période contemporaine », IEP de Toulouse, 2013.

33 Pour acquérir une reconnaissance, les artistes tentent dans un premier temps de faire reconnaître leur pratique comme art libéral (il s'agit de montrer que c'est une démarche conceptuelle et non manuelle), ce qui montre que toutes les catégories de pensée valables au Moyen-Âge ne sont pas non plus obsolètes.

34 La découverte des dialogues de Platon et notamment celui où il raconte le mythe de Prométhée est déterminante. Les humanistes réinterprètent positivement le mythe : Prométhée donne le feu aux hommes, symbole de la puissance créatrice des dieux, les hommes peuvent donc créer. Ils ne prêtent pas attention à la suite du mythe où les conflits entre les hommes oblige les dieux à intervenir.

« La bouche cesse d'être béante, gourmande, lieu de l'appétit insatiable ou des cris de la place publique, elle devient maintenant tributaire de significations psychologiques, expressive à l'image des autres parties du visage. [...] Le corps de la modernité cesse de privilégier la bouche, organe de l'avidité [...]. Les yeux sont les organes bénéficiaires de l'influence croissante de la "culture savante". Tout l'intérêt du visage se concentre sur eux. Le regard est appelé à une fortune grandissante au cours des siècles à venir³⁵. »

En peinture, le XV^e siècle est celui de l'avènement du portrait individuel, qui devient le support d'une mémoire, d'une célébration personnelle sans autre justification – auparavant la personne humaine n'est représentée qu'à travers la figure religieuse. Les figures montantes du capitalisme et de l'individualisme, comme les marchands, souhaitent avoir leur portrait. L'individuation par le corps s'affine ici par l'individuation par le visage. D. Le Breton rajoute : « Le visage est la partie du corps la plus individualisée, la plus singularisée. D'où son usage social dans une société où l'individu commence lentement à s'affirmer. »

L'individuation va de pair avec la désacralisation de la nature, rendue possible par l'avènement de la science à la même période, qui poursuit le but nouveau de la compréhension du monde, dont le corps fait partie. L'anatomie permet notamment d'affirmer la conception dualiste du corps (la séparation du corps et de l'âme).

3. L'anatomie : l'affirmation d'une conception dualiste du corps

« Dans un monde placé sous le signe de la transcendance chrétienne et où les traditions populaires maintiennent encore leur enracinement social, l'homme (indiscernable de son corps) est un chiffre du cosmos, et faire couler le sang serait-ce pour soigner, revient à déchirer l'alliance, à transgresser un tabou³⁶. »

David Le Breton met en évidence une différence fondamentale entre la conception pré-moderne du corps, qui domine avant l'avènement de l'individu que nous avons décrit précédemment, et la conception moderne : jusqu'au XV^e siècle, l'âme est indissociable du corps³⁷ (d'où l'importance des rites funéraires qui permettent de sauvegarder l'âme par un rituel autour du corps), et franchir les limites du corps reste une violation de l'être humain. La dissection est donc formellement interdite. S'ajoute à cela la dissociation entre théorie et pratique dont nous avons déjà parlé, impliquant une hiérarchie entre médecin et chirurgien basée sur la plus grande distance au malade et au corps. Les premiers anatomistes du *quattrocento* ont des réticences dues à une représentation du corps toujours associée à la personne : en disséquant le corps, ils ne sont pas sûrs de desceller seulement un corps. Ils craignent d'atteindre l'âme, dès lors « à l'objectivité voulue de la figure anatomique s'ajoutent à des suppléments d'un imaginaire inquiet, voire torturé³⁸ ». Les premières dissections clandestines ne peuvent se faire que sur des personnes

35 David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., pp. 43-44.

36 David LE BRETON, *Ibid*, p. 60.

37 La religion chrétienne a déjà introduit un dualisme puisqu'elle conçoit l'idée de l'âme (ou l'esprit) et du corps, mais les deux sont tout de même liés.

38 David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p. 63.

méprisées par la société, privées de sépulture, comme les bandits. Cela permet peut-être aux premiers anatomistes d'alléger leur conscience.

Petit à petit, le corps se met à être étudié pour lui-même, comme réalité autonome dissociée de l'homme, comme mis en apesanteur. Les artistes participent à cette démarche scientifique grâce aux dessins anatomiques qui leur sont demandés, ce qui leur permet d'acquérir un nouveau statut social, grâce à leur pratique qui devient un moyen de comprendre et découvrir le monde. Cela leur permet de passer d'un régime de savoir-faire à un régime de savoir³⁹ ; l'art du dessin devient une science à part entière. Ce processus de légitimation atteint son apogée à la fin du XV^e siècle, quand les dessins d'anatomie de Léonard de Vinci sont considérés comme des vérités scientifiques incontestables, quasiment comme des théorèmes ou des démonstrations scientifiques.

Cette vision dualiste, qui sépare le corps de l'âme qui l'habite et qui préfigure le savoir biomédical naissant au XVI^e et XVII^e siècles, n'est pas unanimement partagée, elle est le fait des couches savantes, tandis que la majorité de la population est encore imprégnée d'un mélange de traditions populaires locales et de références chrétiennes. La scission entre culture savante et cultures populaires de type communautaires amène une polarisation entre deux visions du corps. La première le met à distance, le rend différent de l'homme : il s'agit d'*avoir* un corps. La deuxième « maintient l'identité de substance entre l'homme et son corps : il s'agit d'*être* son corps⁴⁰ ». L'exemple de l'utilisation répandue au XVI^e siècle du maillot (multiples bandes enroulées autour du corps) pour redresser le corps du nourrisson pourrait bien illustrer l'association qui est faite entre rectitude physique et droiture morale⁴¹.

B) Maîtriser, abolir, contrôler le corps

1. La pensée mécaniste (XVII^e siècle)

« Padoue, en l'an seize cent neuf.
Du savoir la vive lumière
D'une pauvre maison jaillit.
Galileo par ses calculs déduit :
Ce n'est pas le soleil qui bouge, c'est la terre. »
(B. Brecht, *La Vie de Galilée*)

Malgré la féroce opposition de l'Église, qui oblige Galilée à nier ses découvertes qui tendaient à confirmer la théorie héliocentrique copernicienne, celui-ci introduit une cassure épistémologique tellement déterminante que l'Église ne pourra empêcher la perte de son assise sur l'Europe au XVII^e siècle. La remise en cause de la centralité de la Terre par rapport à l'univers

39 Cette reconnaissance en tant que savoir engendre une rationalisation et une théorisation de la pratique, qui atteint son paroxysme au XVIII^e siècle avec l'académisme (Raymonde MOULIN, *art. cit.*).

40 David LE BRETON, *Ibid.*, p. 79.

41 Georges VIGARELLO, « Le corps redressé » présenté par Roger CHARTIER, *Le Débat*, Paris : Gallimard, 1980, n°2, pp. 142-160.

ébranle une conviction religieuse centrale : si la Terre n'est pas le centre de l'univers, cela signifierait que l'Homme n'est pas au centre de l'attention de Dieu ?

« Il s'agit dorénavant non plus de s'émerveiller de l'ingéniosité des œuvres du créateur mais de déployer une énergie humaine pour transformer la nature ou connaître l'intérieur invisible du corps⁴². »

C'est l'avènement de la pensée mécaniste, qui développe une connaissance qui doit être utile, rationnelle, dénuée de sentiment, d'où une désacralisation de la nature. Le corps lui-même est analysé avec la même froide rationalité, de la même façon que les machines nouvellement développées – notamment la lunette, qui permet à Galilée de faire sa grande découverte. Georges Vigarello⁴³ décrit ce changement de vision du corps :

« Le corps ne peut plus être ce microcosme où viennent se correspondre les "lacs et les rochers de la terre", mais une machine dont les techniques humaines peuvent indirectement illustrer les rouages. Les lois d'une mécanique naissante s'appliquent par ailleurs de part en part à la masse corporelle, livrée à la seule physique : "Il faut considérer le corps comme une machine fort composée : certains os servent d'appui, d'autres de leviers ; les muscles sont des puissances..." (D. Tavvry, *Nouvelle anatomie résumée*, Paris, 1690) ».

La pensée mécaniste trouve son apogée avec la philosophie de René Descartes, qui est révélatrice de la sensibilité de l'époque ; c'est « la cristallisation à partir de la parole d'un homme d'une représentation diffuse⁴⁴ ». Chantre de la rationalité, catégorie de l'esprit et non du corps, avec Descartes le corps est non seulement détaché de l'homme mais déprécié, rendu étranger à lui-même. Il est considéré au XVII^e siècle comme la part la moins humaine de l'homme. Le philosophe mathématicien compare le corps de l'homme à une « horloge composée de roues et de contrepoids » dans ses *Méditations métaphysiques*, et selon lui, les sens sont trompeurs, on ne saurait fonder sur eux la moindre certitude rationnelle.

« Je fermerai maintenant les yeux, je boucherai mes oreilles, je détournerai tous mes sens, j'effacerai même de ma pensée toutes les images des choses corporelles, ou du moins, parce qu'à peine cela peut-il faire, je les répudierai comme vaines et fausses⁴⁵ ».

Le fameux doute méthodique cartésien affirme une coupure nette entre l'esprit et les sens, les émotions, et fonde une structure épistémologique dont la société occidentale est héritière. Il s'agit aujourd'hui d'un principe fondateur à toute science, et pas seulement des sciences dites « dures » : pour garantir une objectivité, la sociologie cherche à distancier son objet de recherche – c'est-à-dire la société, alors que le chercheur en fait partie – et tout chercheur doit se méfier de ses prénotions. La sociologie du corps étudie également le corps d'un point de vue extérieur, ce

42 David LE BRETON, *Ibid.*, p. 83.

43 Georges VIGARELLO, « Le corps redressé » présenté par Roger CHARTIER, *art. cit.*, p. 143.

44 David LE BRETON, *Ibid.*, p. 87.

45 René DESCARTES, *Méditations métaphysiques*, 1641.

qui « laisse peu de place à une investigation du domaine sensible », déplore Eve Berger⁴⁶. Au-delà de l'influence du cartésianisme en sciences, c'est toute la société occidentale qui d'une certaine façon, s'est coupée de ses sens. Thomas d'Ansembourg⁴⁷ explique les problèmes de communication entre les individus par une double coupure héritée de Descartes, entre l'esprit et le « cœur », siège des émotions, et entre l'esprit et les besoins physiques. C'est à partir de ce constat qu'il développe sa formation à la communication non-violente, qui cherche à rétablir cette connexion. Nous verrons ensuite que de nombreuses pratiques corporelles actuelles cherchent à rétablir la « connexion rompue » entre l'homme et son propre corps par un réapprentissage de certaines sensations corporelles, et selon notre hypothèse le tango argentin fait partie de ces pratiques.

Cette vision du corps-machine, dénué de sentiments car ceux-ci sont considérés comme trompeurs, révèle un fantasme implicite selon David Le Breton : au-delà de l'idée d'une maîtrise du corps, il y aurait le fantasme de son abolition pure et simple. D'une certaine façon, ce fantasme se retrouve aujourd'hui par le progrès d'une médecine qui cherche à palier les déficiences de l'organisme – par des greffes notamment – le corps révélant alors par son vieillissement inévitable une peur presque inavouée, celle de la mort. Ainsi, « corriger le corps, en faire une mécanique, c'est échapper à cette échéance⁴⁸ », ou du moins tenter d'y échapper.

2. Contrôler et façonner les corps (XVIII^e-XIX^e siècles)

Un lent glissement s'opère entre la maîtrise des corps voulue par la pensée mécaniste du XVII^e siècle et un contrôle des corps accentué au XVIII^e siècle puis au XIX^e siècle. Si le contrôle des corps a toujours été une prérogative de la puissance politique, l'État détenant le « monopole de la violence physique légitime⁴⁹ » selon Max Weber, le XVIII^e siècle invente la politique de la santé et esquisse le projet d'une technologie des populations selon Michel Foucault⁵⁰, basé sur une nouvelle conscience démographique et sur le thème de la dégénération de l'espèce humaine. C'est au même moment qu'une nouvelle vision du corps s'impose :

« [Le corps] n'est plus cire molle que l'on peut contraindre et façonner [comme au XVI^e siècle], ni une machinerie rigide qu'il faut plier de force à des interventions extérieures [XVII^e siècle], mais il est désormais pensé comme un système de forces, un ensemble organique où chacune des parties dépend réciproquement des autres⁵¹. »

46 Eve BERGER, « Le corps sensible : quelle place dans la recherche en formation ? », in *Corps et formation*, Revue internationale *Pratiques de formation*, Paris : Université Paris 8, 2005, n°50, pp. 51-64.

47 Thomas D'ANSEMBOURG, *Cessez d'être gentils, soyez vrai ! Être avec les autres en restant soi-même*, Montréal : Les Eds. De l'Homme, 2001.

48 David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit. , p. 102.

49 Max WEBER, *Le Savant et le politique*, Paris : Union Générale d'Éditions, 1963 (1919).

50 Michel FOUCAULT, « La politique de la santé au XVIII^e siècle », in M. Foucault, B. Kriegel, A. Thalamy et B. Fortier, *Les Machines à guérir, aux origines de l'hôpital moderne*, Bruxelles : Pierre Madraga, 1979, pp. 7-18. (cité in G. VIGARELLO, « Le corps redressé » présenté par Roger CHARTIER, art. cit., p. 146).

51 Georges VIGARELLO, par Roger CHARTIER, *Ibid*, p. 147.

En découle dès lors une nouvelle culture du corps, « qui vise l'hygiène et non la bienséance, qui valorise le travail contre l'héritage des qualités⁵² », et qui avance l'idée nouvelle de perfectibilité de la force physique. La préoccupation hygiéniste s'applique à toutes les couches sociales, contrairement à l'art du paraître des générations précédentes qui était le fait d'une minorité. C'est l'effort du sujet qui va fixer son corps, et non plus des manipulations extérieures. Le contrôle du corps devient dès lors intériorisé dès l'enfance, renforçant son efficacité :

« La main de l'adulte prend quelque distance, la surveillance a changé de méthode, mais elle gagne d'autant plus de force que l'enfant y participe plus consciemment. Le corps de ce dernier, figé dans une rectitude convenue, est le lieu où s'exerce la domination. [...] La "distance" de la parole et sa précision plus "scientifique" n'ont fait qu'accroître le contrôle. Le maintien appartient maintenant clairement au registre disciplinaire de la pédagogie⁵³ ».

Ce contrôle des corps s'accroît au XIX^e siècle avec la révolution industrielle, qui vise à rendre plus efficace le geste parcellisé de l'ouvrier à l'usine. Le contrôle glisse d'une attention à l'attitude globale et aux forces qui habitent le corps vers une attention aux mouvements combinés. D'une certaine façon, c'est la convergence entre la pensée mécaniste du XVII^e siècle, qui est toujours prégnante, et les disciplines et contrôles du XVIII^e siècle. La notion de ressources corporelles semble se dévoiler selon G. Vigarello :

« La révolution industrielle, en annonçant déjà une standardisation des gestes et un morcellement des tâches, ne prépare-t-elle pas à une visée plus analytique et fonctionnelle des positions et des déplacements corporels ? »

La gymnastique, introduite dans l'univers scolaire en 1854, assoit le contrôle des corps exercé par l'État qui permet à la fois de produire du travail mécanique et d'uniformiser les comportements des Français. Suite à la défaite contre la Prusse en 1871 et l'esprit de revanche qui en découle, l'école devient un lieu de fabrique des corps et esprits militaires, dont la gymnastique est un élément central.

« Dans les décennies 1870-1880, la gymnastique est donc devenue, à l'armée et à l'école, un exercice majeur destiné à policer les corps paysans et prolétaires. Il n'est dès lors pas étonnant que les classes dominantes s'en détournent, rejetant tout ensemble la formalisation décomposée du geste et les formalités militaires de l'exercice collectif, plaidant pour la liberté individuelle et la mise en action de tout le corps qu'autorise la pratique sportive. Sport contre gymnastique : le partage social des deux pratiques semble bien clair à la fin du siècle.⁵⁴ »

Au-delà de l'accentuation du contrôle exercé sur une certaine classe sociale, cette citation permet de constater que la volonté de « liberté individuelle » est bien présente au XIX^e siècle, et notamment la liberté de disposer de son propre corps, même s'il s'agit d'une illusion puisque selon G. Vigarello la gymnastique et le sport ont à ce moment-là la même finalité : le quadrillage

52 *Ibid.*

53 *Ibid.*, p. 148.

54 Georges VIGARELLO, par Roger CHARTIER, *Ibid.*, p. 154.

des corps.

3. *La période romantique : essor de l'individualisme moderne (XIX^e siècle)*

En effet, parallèlement au contrôle des corps qui prend de l'ampleur à l'école, à l'armée et au travail – ce dernier entraînant un phénomène de domination et d'aliénation que Marx dénonce avec force – l'individualisme connaît également un essor considérable au XIX^e siècle, siècle romantique par excellence. La figure de l'artiste nous permet, encore une fois, de saisir le changement qui est à l'œuvre. Après avoir été au service de la science au XVII^e siècle, puis soumis aux règles codifiées d'un académisme à la recherche du Beau universel lors du siècle suivant, l'artiste s'affranchit des institutions au XIX^e siècle : c'est l'avènement de la figure de l'individu singulier et créateur. Les peintres bohèmes de Paris, vivant dans la marginalité, le dépouillement et la solitude, torturés psychologiquement, dévoués à leur art, incarnent cette nouvelle figure de l'artiste. Raymonde Moulin⁵⁵ souligne cette rupture paradigmatique : il ne s'agit plus ni d'un régime de *savoir-faire* comme au Moyen-Âge, ni d'un régime de *savoir* comme au XVII^e -XVIII^e siècles, mais d'un régime basé sur l'*inspiration*. L'artiste n'imité plus, il exprime, ce qui implique la disparition du tiers référentiel, l'objet d'imitation. Il n'y a plus que l'artiste et son œuvre ; le jugement d'une œuvre ne porte plus sur le Beau ou la perfection de l'imitation, ce qui compte à présent, c'est l'expression de l'artiste, sa singularité, ce qui le caractérise. Il n'y a plus de critères formels qui permettent de dire qu'un peintre est meilleur qu'un autre, il s'agit de faire différent, d'être original, d'être soi-même.

On comprend bien que cette définition de l'artiste est encore celle qui prévaut actuellement, du moins dans l'imaginaire social, car la professionnalisation des métiers artistiques en France lors de la deuxième moitié du XX^e siècle due à un encadrement de l'État (intermittence du spectacle, subventions à la création etc.) induit un décalage⁵⁶ entre le quotidien des artistes et l'image de l'artiste bohème de la période romantique – image de toute façon assez fantasmée. Dans tous les cas, on attend aujourd'hui d'un artiste qu'il soit original, créatif, qu'il exprime sa sensibilité dans ce qu'il fait.

Ce détour par la figure sociale de l'artiste nous semble nécessaire pour expliquer la montée de l'individualisme dans nos sociétés occidentales modernes. En effet, Luc Boltanski et Eve Chiapello dans leur ouvrage *Le nouvel esprit du capitalisme*⁵⁷ montrent que la figure de l'artiste (héritée de cette période) devient le modèle du travailleur idéal à l'ère du capitalisme moderne. À partir des années 1980-1990, les entreprises n'attendent plus du travailleur qu'il soit sérieux, loyal, ponctuel, fidèle, stable, comme dans les années 1950-1960, elles attendent qu'il soit

55 Raymonde MOULIN, « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *art. cit.*

56 Voir à ce sujet les travaux de sociologie des professions artistiques, comme par exemple l'enquête de Marc Perrenoud sur les musiciens ordinaires (M. PERRENOUD, *Les musicos*, Paris : La Découverte, 2007).

57 Luc BOLTANSKI et Eve CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard, 1999.

créatif, mobile, qu'il prenne des risques, qu'il s'adapte à toute situation. Le *talent* et la *créativité* ne sont plus l'apanage de l'artiste. Derrière ce nouveau discours managérial prônant la liberté de l'individu (qui est libre de « s'éclater dans son job », de prendre son travail comme vocation), ce qui était caractéristique du travail artistique – porosité entre sphère privée et sphère professionnelle, dévouement qui peut virer à l'auto-exploitation etc. – tend à devenir la norme dans toutes les sphères professionnelles. L'avènement d'un individualisme basé sur le modèle de l'artiste a légitimé un régime de *vocation*, ce qui explique que chaque individu moderne cherche la sienne, cherche à exprimer sa sensibilité, que ce soit dans le travail, ou dans les loisirs – d'où très certainement un investissement dans le tango argentin pour exprimer son individualité.

Notre rapport au corps actuel – dont nous allons à présent développer les principales caractéristiques – est donc l'héritier d'évolutions historiques depuis la Renaissance : l'avènement de la science, l'affranchissement progressif vis-à-vis de l'Église, le développement de l'individualisme introduisent une rupture avec la conception médiévale du corps, permettant à la fois à l'individu de se singulariser, de se différencier de la communauté (par son corps qui devient le marqueur de son individualité) et de se différencier de son propre corps (il s'agit d'*avoir* un corps plutôt que d'*être* son corps).

La distanciation entre l'homme et son corps atteint son paroxysme au XVII^e siècle avec Descartes et la pensée mécaniste qui défendent une coupure des sens pour atteindre la rationalité de l'esprit, qui souhaitent maîtriser ce corps au point de rêver de l'abolir. Nous sommes ensuite les héritiers de l'universalisme des Lumières qui en France a mis en place un contrôle des corps visant l'uniformisation, accentué par la révolution industrielle au siècle suivant ; héritiers également du romantisme du XIX^e siècle qui exacerbe et célèbre les singularités individuelles, et notamment celles de l'artiste, qui se trouve être un ferment idéologique du capitalisme moderne. Ce double héritage qui peut paraître contradictoire (universalisme ou singularité ?) illustre cependant très bien nos contradictions actuelles : alors que les normes corporelles n'ont jamais été aussi contraignantes, intériorisées et "universelles" (l'idéal occidental de la beauté féminine en est bien l'exemple), la structure individualiste de la société invite chacun à cultiver sa singularité et à se réaliser soi-même, le corps pouvant dès lors devenir un médium à cette réalisation personnelle. C'est dans ce contexte que nous souhaitons étudier le tango argentin, en tant que pratique corporelle permettant de « se réaliser » personnellement en se « reconnectant » avec son corps – le préfixe « re » illustrant bien l'idée qu'il y a eu une coupure préalable entre l'homme et son corps.

III. Les implications du corps dans les sociétés occidentales modernes

A) Un nouvel environnement corporel

1. *Sous-utilisation et oubli du corps*

« Progressivement, l'humanité urbanisée devient une humanité assise. » (P. Virilio⁵⁸)

Malgré l'impression d'une omniprésence du corps dans notre environnement social moderne (sport, magazines féminins, régimes, mode vestimentaire etc.), la motilité, la mobilité et la résistance physique n'ont jamais été aussi peu utilisées que dans nos sociétés occidentales modernes. La citation de Paul Virilio souligne ce phénomène corollaire à l'urbanisation. Le développement de la voiture, des transports en commun, des ascenseurs, pour parler seulement des transports, mais surtout l'avènement d'une société de services et d'une classe sociale moyenne travaillant dans des bureaux a conduit à une inutilisation de l'énergie proprement humaine. Les techniques les plus élémentaires comme marcher, courir, nager, etc. sont maintenant cantonnées au domaine du sport. Pourtant, « la marche, la bicyclette, la baignade, les activités physiques liées au travail ou à la vie domestique ou personnelle favorisaient l'ancrage corporel de l'existence », rappelle David Le Breton⁵⁹. Par conséquent :

« La réduction des activités physiques et sensorielles n'est pas sans incidence sur l'existence du sujet. Elle entame sa vision du monde, limite son champ d'action sur le réel, diminue le sentiment de consistance du moi, affaiblit sa connaissance directe des choses. [...] Dans la vie sociale, le corps est plus souvent vécu sur le mode de l'encombrement, de l'obstacle, source de nervosité ou de fatigue, que sur le mode de la jubilation. »

Cette sous-utilisation du corps dans nos sociétés modernes accentue la coupure impulsée au XVI^e siècle entre l'homme et son propre corps. Il semblerait que le corps s'efface dans la vie quotidienne : « infiniment présent puisqu'il est le support inévitable, la chair de l'homme, il est aussi infiniment absent à sa conscience⁶⁰ ». En effet, la reproduction par chaque acteur d'un rituel quotidien tend à effacer le corps, à le rendre invisible par la répétition des mêmes situations et perceptions sensorielles. Ce rituel corporel soulage l'acteur d'un trop grand effort de vigilance, et c'est seulement quand celui-ci traverse des phases de tension qu'il a conscience de son enracinement corporel. La douleur, la maladie, la fatigue, un membre cassé peuvent entraver ce rituel quotidien et « introduisent le sentiment pénible d'une dualité qui rompt l'unité de la présence : l'individu se sent captif d'un corps qui l'abandonne⁶¹ ». Ainsi, quand il n'y a pas d'obstacles au déroulement habituel de la vie quotidienne, le sujet oublie son corps.

58 Paul VIRILIO, *L'insécurité du territoire*, Paris : Galilée, 1993 (cité in D. LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p. 186).

59 David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p. 185.

60 David LE BRETON, *Ibid.*, p. 182.

61 David LE BRETON, *Ibid.*, p. 151.

2. De la norme de discrétion des corps à la fabrique sociale des normes

L'oubli et la discrétion constituent également la règle qui prévaut dans l'univers social. Dans l'espace public, comme une rame de métro ou une salle d'attente par exemple, les corps tendent également à s'effacer le plus possible, les individus tentent de faire oublier leur présence corporelle : faire du bruit, avoir des mouvements brusques, dégager une odeur trop forte (que ce soit une odeur corporelle ou une odeur artificielle comme le parfum), se coller à quelqu'un alors qu'il y a de l'espace libre sont autant de « choses » corporelles réprochées socialement.

La prégnance de la norme de la discrétion, de « l'effacement ritualisé des corps » pour reprendre l'expression de D. Le Breton, se mesure par la sanction apportée par le groupe dès que la norme est entravée : les regards portés sur le principal désigné suffisent généralement à lui faire sentir qu'il n'a pas une attitude ou un comportement *normal*. Le regard peut être volontaire ou non, mais c'est principalement quand il est sous forme de réflexe oculaire non contrôlé qu'il révèle les normes de la société, car il s'attarde alors involontairement sur tout ce qui s'écarte de la *normalité* : les personnes qui ont un handicap ou une maladie visible, quelqu'un qui est particulièrement grand/petit, maigre/gros, une personne noire de peau dans un environnement blanc ou inversement... Comme le résume justement Jean-Claude Kaufmann⁶², « le regard réflexe est le gendarme inconscient de cette normalité », qui affecte d'une façon ou d'une autre celui qui le subit :

« Le réflexe oculaire est perçu plus ou moins distinctement par la personne visée. Parfois il peut déclencher une réflexion consciente. Mais la plupart du temps il n'est vu que du coin de l'œil, sans trop y penser. Il transmet donc son message sans passer par la conscience, créant du trouble dans les sensations, se manifestant par une perte de l'aisance. Le respect d'une norme de comportement se mesure par l'aisance corporelle. Il est toujours possible de ne pas respecter les normes mais il y a un prix à payer : la perte d'aisance corporelle et de "naturel" ».

La notion de *normalité* renvoie bien évidemment au contexte : l'étiquette corporelle qui est de mise dépend du lieu dans lequel on se trouve, du sexe de l'interlocuteur, de son statut, son âge, le degré de parenté ou de familiarité etc. Chacun a pu faire l'expérience d'une tenue vestimentaire qui, appropriée dans un certain contexte (en vacances par exemple), ne l'est pas dans un autre (au travail). Ici se trouve la force de la modernité : la plupart des normes ne sont pas imposées, elles sont intériorisées par les sujets, incorporées depuis l'enfance par le biais de la socialisation primaire. Ne pas se présenter au travail en tongues, ce n'est pas obéir à une règle clairement édictée, c'est faire preuve de « bon sens ». Au-delà de cet exemple plutôt caricatural, la plupart des comportements corporels sont régis de cette façon, le « bon sens » de chacun renvoyant à la dilution des contraintes institutionnelles :

62 Jean-Claude KAUFMANN, « Le corps dans tous ses états : corps visible, corps sensible, corps secret », in C. BROMBERGER, P. DURET, J-C. KAUFMANN, D. LE BRETON, F. DE SINGLY, et G. VIGARELLO, *Un corps pour soi*, Paris : PUF, 2005.

« L'individualisation a pour conséquence logique de dissoudre les repères collectifs. L'angoisse monte à mesure que les repères deviennent moins visibles et contraignants. Cela explique que la société toute entière soit devenue une immense machinerie à fabriquer les repères du juste et du vrai, du bon et du bien, de la normalité⁶³. »

3. *L'univers sensoriel de la modernité*

Si nous nous intéressons à présent aux implications des sens dans nos sociétés occidentales modernes, en se basant sur l'idée de Georg Simmel⁶⁴ selon laquelle le cadre social influe sur les orientations sensorielles, nous nous rendons compte que la vue est le sens privilégié de la modernité occidentale. Nous avons déjà précisé que le regard pouvait être un moyen de sanctionner les écarts à la norme, il est également le sens de la saisie à distance (doté d'un pouvoir quasi-tactile, l'autre peut presque se sentir touché), de la représentation, voire de la surveillance. La structure urbaine favorise une excroissance du regard par rapport aux autres sens comme l'ouïe ou l'odorat qui sont plus gênés qu'épanouis dans le contexte de la ville. Synonyme de l'intériorité de quelqu'un, le regard devient le vecteur du jugement porté sur autrui : un "doux" regard est valorisé socialement, tandis qu'un regard insistant ou "louche" est interprété comme révélateur d'une "mauvaise" personne. Le regard reçoit et donne simultanément de l'information, ce qui en fait un sens premier pour G. Simmel.

L'odorat est un bon exemple de l'efficacité de toute socialisation primaire et de l'incidence qu'elle a sur l'univers sensoriel. En effet, pour l'enfant il n'y a pas de *mauvaises* odeurs, il n'y a que des odeurs. C'est sous la pression de l'éducation qu'il associe les odeurs du corps au dégoût et s'en défend toujours davantage, surtout en présence des autres.

« C'est socialement que l'odeur est proscrite ; au niveau individuel elle est intégrée à l'existence, peut-être avec discrétion, mais son influence participe au plaisir du quotidien⁶⁵. »

En effet, le discours social stigmatise ou ignore les odeurs, particulièrement les effluves corporelles. Le corps est considéré comme un lieu naturellement malodorant, et ce sont les femmes qui sont plus particulièrement les cibles de ce thème culpabilisateur.

Le toucher est également un sens déprécié par nos sociétés, alors que l'autonomie personnelle dépend pourtant du bon fonctionnement des sensations tactiles ; c'est le seul sens indispensable à la vie. De même que le goût, le toucher est un sens du contact direct, voire intime – tandis que la vision et l'ouïe sont les sens de l'échange à distance et que l'odorat est en position intermédiaire. Toucher autrui est un acte socialement encadré, qui traduit une proximité ou une intimité avec l'interlocuteur ; dès lors, le contact tactile avec un inconnu est socialement proscrit, toléré seulement dans certains cas bien précis comme dans une rame de métro bondée par exemple.

63 Jean-Claude KAUFMANN, *Ibid.*

64 Georg SIMMEL, « Essai sur la sociologie des sens », 1912, in *Sociologie et épistémologie*, Paris : PUF, 1981, cité in Pascal DURET et Peggy ROUSSEL, *Le corps et ses sociologies*, op. cit.

65 David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p. 174.

Dans tous les cas, chaque groupe social mobilise ses sens différemment pour appréhender le monde, peut les développer ou non selon le cadre de vie, et nous nous intéressons ici aux implications et représentations des sens dans les sociétés occidentales – même si de nombreuses nuances peuvent être apportées selon les groupes sociaux.

B) Investir son corps pour « se réaliser » : le corps alter ego

1. Le corps « alter ego » : le corps comme accessoire de soi

La conception du corps moderne selon D. Le Breton⁶⁶, issue des évolutions historiques que nous avons relatées précédemment, née entre le XVI^e et XVII^e siècle, implique une triple coupure :

- Une coupure entre l'homme et le cosmos : ce n'est plus le macrocosme qui explique la chair, mais une anatomie et une physiologie.
- Une coupure entre l'homme et les autres : c'est le passage d'une société de type communautaire à une société de type individualiste où le corps est la frontière de la personne.
- Une coupure entre l'homme et son corps : le corps de l'homme est posé différent de lui.

Associées à une structure individualiste de la société, ces deux dernières caractéristiques apportent une considération du corps comme *propriété*⁶⁷, comme un bien qui appartient à l'individu – c'est donc un espace privé – qu'il doit travailler et entretenir. Le dualisme moderne n'est donc plus du même ordre que le dualisme pré-moderne (et notamment religieux) qu'il pouvait y avoir entre le corps et l'âme, ici c'est un dualisme entre l'homme et son propre corps. L'homme moderne considère son corps comme un « alter ego », selon l'expression de D. Le Breton, un accessoire qu'il peut façonner à son image et qui doit rendre compte de sa personnalité.

« Par l'entremise du marché et de ses offres, le corps tend à devenir une entreprise à gérer au mieux. Sa valeur intrinsèque tient au travail exercé à son propos. Il faut mériter sa forme, et la plier à sa volonté. Dans un monde où règne la désorientation du sens, nombre d'acteurs trouvent prise sur leur existence à travers une discipline du corps. À défaut de contrôler sa vie, on contrôle au moins son corps⁶⁸. »

C'est ainsi que la rhétorique du corps s'est substituée à celle de l'âme, comme le souligne Jean Baudrillard⁶⁹. Après des siècles de puritanisme, la libération physique et sexuelle – liberté relative, nous le verrons ensuite – permet au corps d'acquérir une nouvelle signification sociale. « En changeant son corps, l'individu souhaite changer son existence, c'est-à-dire remanier un sentiment d'identité lui-même devenu obsolète. Le corps n'est plus l'incarnation irréductible

66 Id., *Sociologie du corps*, op. cit., p. 29.

67 G. Vigarello distingue trois grands versants de l'existence corporelle : le principe d'efficacité, le principe de propriété et le principe d'identité. (Georges VIGARELLO, « Histoire et modèles du corps », in *Hypothèses*, Paris : La Sorbonne, 2003 (6), pp. 79-85).

68 David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p. 192.

69 Jean BAUDRILLARD, *La société de consommation*, Paris : Gallimard (coll. Folio essais), 1996 (cité in D. LE BRETON, *La sociologie du corps*, op. cit., p. 104).

de soi mais une construction personnelle⁷⁰ ». Ce changement dans le statut du corps n'est rendu possible uniquement parce que « les institutions ne gouvernent plus l'allure et la tenue comme l'ont fait longtemps les métiers, les géographies, les communautés⁷¹ ». Le corps « alter ego » comme accessoire de soi à façonner pour se définir et se construire personnellement : voici le « nouveau » rapport au corps issu de la modernité, qui se développe particulièrement à partir des années 1980 suite à l'accélération du processus d'individualisation, d'après D. Le Breton⁷².

L'individu, rendu seul responsable de son image, travaille notamment sur l'apparence et le visible, le défi étant de « traduire "physiquement" et "totalement" ce qu'il est⁷³ ». G. Vigarello rend compte de cet impératif en étudiant les conseils esthétiques des magazines des *sixties* qui promeuvent tel ou tel produit comme moyen de révéler sa *personnalité*. Derrière l'apparente liberté de choix pour façonner son corps « alter ego », les normes de beauté, plus insidieuses car intériorisées, n'en sont pas moins présentes, et accentuent le contrôle des corps.

2. Culte de la jeunesse et normes de beauté

Si la culture corporelle depuis les années 1960 consiste à vouloir disposer de son corps librement⁷⁴ suite aux acquis des luttes sociales – et notamment des combats féministes⁷⁵ qui ont grandement contribué à légitimer cette idée – cette liberté corporelle, symbole de l'individualisme triomphant, semble bien relative compte tenu des normes de beauté qui encadrent fortement les choix des individus.

« Une ruse de la modernité fait passer pour libération des corps ce qui n'est qu'éloge du corps jeune, sain, élancé, travaillé, hygiénique⁷⁵. »

Les représentations sociales du vieillissement et des personnes âgées permettent notamment de se rendre compte de la prégnance du culte de la jeunesse qui définit le statut moderne du corps. Au-delà de la peur de la mort, qui n'est pas uniquement le fait des sociétés modernes, le corps de la personne âgée est déprécié car il ne peut incarner toutes les valeurs de la modernité : la séduction, la vitalité, le travail, la performance, la vitesse. David Le Breton constate que le corps dans ce cas-là est porté comme un stigmate par la personne âgée – plus ou moins douloureusement selon les classes sociales – à laquelle pourrait s'appliquer la définition d'Erving Goffman du stigmatisé :

« Un individu qui aurait pu aisément se faire admettre dans le cercle des rapports sociaux ordinaires possède une caractéristique telle qu'elle peut s'imposer à l'attention de ceux d'entre nous qui le rencontrent et nous détourner de lui, détruisant ainsi les droits qu'il a

70 David LE BRETON, *Sociologie du corps*, op. cit., p. 105.

71 Georges VIGARELLO, « Le défi actuel de l'apparence : une tragédie ? », in *Communications*, Paris : Seuil, n°91, 2012/2, pp. 191-200.

72 David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., ch. 6 et 8.

73 Georges VIGARELLO, *Ibid.*

74 Bernard ANDRIEU, *Le corps en liberté*, Genève : Labor, 2004.

75 David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p. 197.

vis-à-vis de nous du fait de ses autres attributs⁷⁶. »

Pour ne pas glisser hors du champ symbolique, les individus – et plus particulièrement les femmes, qui sont davantage soumises à un impératif de séduction basé sur un corps jeune – tentent de mettre en avant les signes d'une jeunesse intacte. Le marché s'est bien saisi de cet impératif (ou alors a participé à sa construction ?), de sorte que chaque femme trouvera selon ses moyens économiques les produits et usages participant à cette esthétisation de soi. L'idéal de beauté féminine paraît si fortement ancré et si difficile à atteindre pour la grande majorité des femmes que certaines analyses n'hésitent pas à parler de « tragédie⁷⁷ » ou de « tyrannie de l'apparence ». Le succès des régimes alimentaires minceurs repose sur cette conception moderne du corps qui rend le sujet responsable de ce qu'il est, et qui sous-entend que la volonté est suffisante pour parvenir à ses fins ; « quand on veut, on peut » sermonne le dicton. Dès lors, une sanction morale implicite tombe sur les femmes bien en chair, qui sont taxées d'un manque de volonté et de laisser-aller. Pourtant, de nombreuses études montrent le taux élevé d'échec des régimes alimentaires⁷⁸, relativisant les efforts de celles qui se sont montrées « volontaires ». La minceur actuelle n'est cependant pas une lubie abstraite imposée par la publicité et les médias, elle a un sens qui découle de l'affirmation progressive de l'activité et de la mobilité de la gent féminine, rappelle G. Vigarello. Depuis les années 1920 avec la remise en cause du corset qui doit être remplacé par un vêtement⁷⁹ permettant au corps d'être « fluide et léger », celui-ci est un corps symbole : « il marque "l'activité" définitive du féminin », il est le symbole d'une mobilité toujours plus grande, d'une disponibilité active de la femme qui affirme sa participation à la « communauté du travail et à l'espace public⁸⁰ ». L'auteur montre également que plutôt qu'une norme rigide de la minceur, le goût actuel privilégie plutôt le « léger », l'aisance et la liberté ; c'est ainsi que certains magazines et publicités ont pu faire une place à un certain type de « rondes ».

Les évolutions normatives de la modernité ne pèsent pas uniquement sur les femmes. Même si les hommes sont davantage exempts du souci de la jeunesse, leur vieillissement ne portant pas nécessairement atteinte à leur charme, ils sont de plus en plus nombreux à être soucieux d'une mise en scène de leur séduction. David Le Breton parle d'un « malaise lié au contraste entre l'image sociale du corps véhiculée par Hollywood ou la publicité et le corps vécu comme insuffisant, [qui] provoque ce complexe d'Adonis, ce sentiment pour l'homme de ne pas être à la

76 Erving GOFFMAN, *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*, Paris : Les Eds. De Minuit, 1975, cité par D. LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p. 209.

77 G. Vigarello nuance le terme utilisé par Jean-Paul Aron pour qualifier les normes liées à l'apparence (G. VIGARELLO, « Le défi actuel de l'apparence... », art. cit.).

78 « entre 75 % et 95 % d'échecs sur une période de 5 ans » (Gérard APFELDORFER, *Maigrir, c'est fou !*, Paris : Odile Jacob, 2000, p. 8), cité par G. VIGARELLO, *Ibid.*

79 Coco Chanel incarne ce combat notamment en se mobilisant pour « une femme active ayant besoin d'être à l'aise dans sa robe » (cité par G. VIGARELLO, *Ibid.*).

80 Georges VIGARELLO, *Ibid.*

hauteur⁸¹ ». La virilité serait en crise aujourd'hui, ou du moins prendrait d'autres formes, comme celle d'une virilité juvénile qui n'est plus seulement l'apanage d'une jeunesse populaire :

« Ces adolescents forgent ainsi une culture de la virilité juvénile qui réinterprète les stéréotypes virils traditionnels – la maîtrise de la force physique, la capacité à dominer les femmes, l'alcool, la fatigue ou la peur du danger – comme des caractères propres à la jeunesse, et qui fonctionne, dans une certaine mesure, comme une contre-culture. Elle n'en est pas pas pour autant une culture déviante. Amplement relayée par les médiateurs de la culture de masse, cette culture de la virilité juvénile génère un système normatif qui séduit bien au-delà de la sphère de l'adolescence et contribue à dissoudre les repères classiques du passage à la maturité adulte⁸². »

Dès lors, le modèle de l'homme adulte ne correspond plus à cette nouvelle forme de virilité, la paternité et le concubinage ne sont plus les marqueurs de la virilité comme par le passé. « Au modèle d'identification masculine que constituait l'âge viril s'est ainsi substitué un imaginaire de la virilité largement déconnecté des responsabilités ordinaires de l'homme adulte⁸³ ».

3. À la « reconquête » de son corps : vers de nouvelles pratiques corporelles

Malgré la prégnance des normes qui pèsent sur le corps, le sujet des sociétés contemporaines occidentales investit son corps « alter ego » comme moyen privilégié d'expression personnelle. Chacun façonne son corps selon une rhétorique basée sur la liberté à disposer de son propre corps – liberté encadrée implicitement par des normes esthétiques – pour se construire personnellement. « Le corps est devenu un signe d'identité là où il n'était qu'une modalité de l'apparence et de la surface sociale⁸⁴ ».

Parmi les nouvelles pratiques corporelles modernes qui se développent dans cette optique d'expression personnelle – sports, culturisme, inscriptions corporelles comme les tatouages, travestissements etc – certaines favorisent particulièrement la conscience et l'expression de sensations corporelles, attirant un public issu d'un milieu socio-culturel plutôt élevé⁸⁵. Les classes moyennes et supérieures sont celles qui sont le plus « soucieuses de se dépenser pour retrouver une vitalité émoussée par l'immobilité de leur exercice professionnel⁸⁶ ». Ce sont elles également qui recherchent un « rapport conscient à leur corps » selon L. Boltanski, « à s'entraîner plus systématiquement à la perception de leurs sensations organiques et à l'expression de ces sensations », tout en valorisant « la "grâce", la "beauté", la "forme physique" au détriment de la force physique⁸⁷ ».

81 David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p. 238.

82 Arnaud BAUBEROT, « On ne naît pas viril, on le devient », in A. CORBIN, J-J. COURTINE, G. VIGARELLO (dir.), *Histoire de la virilité, tome 3 : la virilité en crise ? XX^e-XXI^e siècle*, Paris : Seuil, 2011, p. 183.

83 *Ibid*, p. 184.

84 Bernard ANDRIEU, *Le corps en liberté*, op. cit.

85 Eliane PERRIN, *Cultes du corps, enquêtes sur les nouvelles pratiques corporelles*, Lausanne : Favre (coll. regards sociologiques), 1985.

86 David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p. 196.

87 Luc BOLTANSKI, « Les usages sociaux du corps », art. cit., cité in David LE BRETON, *La sociologie du corps*, op. cit. p. 103.

Le thème de la « reconquête » ou de la « libération du corps » est basé sur l'idée répandue dans ce milieu social d'une nature généreuse pervertie par le social. Dans cette optique, des pratiques corporelles relativement nouvelles comme le yoga, le tai chi ou le qi gong, parfois même qualifiées de « thérapies » corporelles, proposent aux participants de retrouver un équilibre rompu, une reconquête de soi, d'être « en paix » avec soi-même. Elles se basent notamment sur un « travail sur le ressenti, la respiration, le mouvement, [qui] apprivoiserait l'inconscient et le pulsionnel⁸⁸ ». Les professions libérales, les cadres supérieurs ou moyens forment l'essentiel des thérapies corporelles⁸⁹ (bioénergie, cri primal, expression corporelle, massages californiens etc.).

Au-delà de l'attraction exotique pour une sagesse orientale (car nombres d'entre elles viennent d'Asie), nous faisons l'hypothèse que ces nouvelles pratiques révèlent une modalité particulière de ce rapport au corps, qui serait plutôt le fait de classes sociales élevées. Dans le cadre de leurs loisirs, ces catégories sociales dénigrent les valeurs de la modernité (la rapidité, l'efficacité, la productivité, mais aussi le superficiel, le paraître, l'image) qu'elles peuvent pourtant par ailleurs incarner via leur activité professionnelle, et font reposer leurs choix de loisir sur une quête de bien-être basée sur une démarche intérieure, qui permettrait d'apaiser l'esprit par le biais du corps. Le corps alter ego, plus qu'un accessoire, devient alors un intermédiaire privilégié pour se réconcilier avec soi-même (ou du moins tenter de le faire, car toute technique corporelle nécessite un apprentissage), pour ne plus vivre son corps sous le mode de l'obstacle et de la contrainte mais sous un rapport plus « harmonieux ». La conception dualiste est toujours présente, sinon on ne parlerait pas de « réconciliation » ni de « libération du corps », mais l'unité est malgré tout un objectif à atteindre ; unité qui n'a pour ainsi dire jamais existé dans les sociétés occidentales dont les origines sont chrétiennes.

Cette unité pourrait être atteinte par l'abandon de l'esprit afin de se laisser porter par le corps. Si les pratiques que nous avons évoquées (yoga, tai chi, expression corporelle, relaxation), revendiquent un tel discours, nous faisons l'hypothèse que l'évocation du simple « plaisir de danser » par les danseurs de tango argentin pourrait finalement relever de ce même rapport au corps, car nous retrouvons cette logique d'abandon au corps dans une quête infinie de bien-être, même si ce type de discours est moins présent dans le milieu du tango⁹⁰. En effet, alors que les pratiques comme le yoga ou la relaxation apparaissent éminemment individuelles, le tango se danse en couple, et c'est donc la rencontre de l'autre qui est davantage mise en avant dans le

88 David LE BRETON, *Ibid.*, p. 194.

89 Id., *Sociologie du corps, op. cit.*, p. 108.

90 Nous ne sommes cependant la seule à faire un parallèle entre tango et ce type de pratiques corporelles. Même s'il n'étudie pas cet aspect en tant que tel, C. Apprill affirme dans la conclusion de son ouvrage *Le tango argentin en France* : « imprégné d'un exotisme qui invite au voyage, le tango s'apparente d'une certaine manière aux pratiques corporelles orientales (shiatsu, yoga, tai chi etc.) ».

discours. Pourtant, cette caractéristique n'empêche pas nécessairement la quête de bien-être corporel, au contraire, l'autre peut être un moyen d'atteindre ce bien-être. France Schott-Billmann⁹¹ explique l'état de transe qui peut être atteint dans la danse par la « traversée du corps par une énergie "autre" » qui est perçue comme la cause interne du mouvement, la loi qui gouverne. Elle explique que « L'Autre a pris le relais et libère du moi », permettant d'atteindre une forme de transe et rejoignant ainsi l'idée d'un « abandon ». Pour une fois l'esprit n'est pas celui qui gouverne, et c'est précisément ce que recherchent ces catégories sociales qui débordent souvent de responsabilités individuelles.

La recherche de liberté se trouve encore en miroir de fond : un désir de liberté et d'émancipation des valeurs de la société moderne et une « libération du corps » par un abandon de l'esprit au profit du corps, autrement dit la « nature » (incarnée dans le corps) reprendrait ses droits sur la culture (ou le social, symbolisé par l'esprit), aussi illusoire cette idée soit-elle car nous avons vu que le corps est une construction éminemment culturelle.

Ces pratiques corporelles se proposent en quelque sorte de réduire la triple-coupure – de l'homme avec le cosmos, avec les autres, avec lui-même – héritée du XVI^e siècle qui est à l'origine de la conception moderne du corps. Certaines pratiques asiatiques comme le tai chi ne proposent-elles pas d'être en relation « avec le cosmos », « d'ouvrir sa conscience à une dimension supérieure » ? Cette idée semble très étrange aux occidentaux non socialisés à la pratique car depuis plusieurs siècles l'homme occidental s'est coupé du cosmos. Le tango argentin n'a pas de prétention spirituelle, mais il propose en revanche une relation à l'autre, d'envisager le corps non plus comme une frontière de l'individu mais comme un moyen de se connecter à l'autre, de former un « corps dansant » uni – entreprise fort laborieuse, nous le verrons ensuite. La condition pour former ce « corps dansant » est avant tout de se « reconnecter » à son propre corps, de travailler une conscience corporelle, sans quoi il sera impossible de percevoir quoi que ce soit de l'autre. C'est pourquoi nous avançons l'idée que le tango argentin peut être vu comme une pratique corporelle à la recherche d'une double-unité corporelle qui répond à la double-fracture⁹² constitutive de la conception moderne du corps : unité entre le sujet et son propre corps, unité entre le sujet et autrui. Cette quête est si difficile à atteindre (mais pas impossible, de nombreux danseurs parlent de moments de « grâce » où l'harmonie avec l'autre et soi-même semble parfaite) et si jouissive lors des quelques moments qui s'en approchent qu'elle pourrait expliquer l'addiction de nombreux *tangueros* à cette pratique.

91 France SCHOTT-BILLMAN, *Le besoin de danser*, op. cit.

92 Nous écartons ici la troisième coupure qui est celle de l'homme avec le cosmos car elle ne semble pas s'appliquer au cas du tango argentin.

PARTIE 3

Le tango argentin, une mise en jeu corporelle à plusieurs niveaux : L'individu, le couple et le groupe.

Après avoir re-situé la résurgence de la pratique du tango argentin des années 1980 dans son contexte socio-historique et mis en évidence le type de public attiré par la pratique et les principales caractéristiques de celle-ci (Partie 1) ; puis après avoir expliqué les concepts sociologiques que nous souhaitons mobiliser, et les raisons pour lesquelles nous pensons que le tango argentin est une pratique corporelle investie par un public occidental à fort capital culturel car elle incarne un nouveau rapport au corps – un corps « alter ego » à façonner pour se construire personnellement – et une remise en question de la double-coupeure entre l'homme et son corps, issue d'une construction historique depuis le XVI^e siècle que nous avons développée pour affiner la compréhension (Partie 2) ; cette dernière partie a pour objectif de confronter ces idées au terrain.

Pour tenter de répondre à notre problématique, c'est-à-dire voir si la pratique introduit quelque chose de « nouveau » dans l'utilisation du corps qui pourrait expliquer son succès auprès d'un certain public, nous avons souhaité rendre compte des normes corporelles dans le milieu du tango : quelles sont les normes communes au monde social et quelles sont celles qui s'en écartent ? Il nous est apparu au cours de notre recherche que la « nouveauté », dans le sens d'un bouleversement des habitus corporels des individus, se jouait au niveau de l'individu (I) qui doit faire face à une nouvelle socialisation corporelle correspondant à un parcours initiatique semé d'embuches pour réaliser cette « quête de bien-être », mais également au niveau du couple (II), car chacun doit tenter de mettre son individualisme de côté pour se « connecter » à l'autre, cette quête ne pouvant aboutir que dans la relation à l'autre. En revanche, au niveau du groupe de danseurs de tango (III), les normes qui régissent l'espace social semblent reproduire les normes communes à la société. Si l'objectif de la pratique peut paraître subversif car il va à l'encontre de la conception dualiste moderne du corps, en cherchant l'unité avec l'autre et l'unité en soi – la clé de ce bien-être, de cette « reconquête » de soi – l'aspect subversif peut être relativisé par la prégnance des normes communes au monde social qui régissent l'espace social du tango, et surtout de la *milonga*.

I. L'apprentissage du tango argentin, une nouvelle socialisation corporelle

Dans cette partie consacrée à l'individu nous nous intéressons plus spécifiquement à *l'apprentissage* du tango argentin, ou du moins aux débuts d'un long apprentissage – la plupart des danseurs qui ont un niveau avancé rappellent volontiers qu'on ne finit jamais d'apprendre le tango. Cette phase d'apprentissage correspond à la socialisation à une nouvelle technique corporelle, et c'est à ce moment-là qu'est mise en évidence à la fois la force de la socialisation primaire par toutes les résistances involontaires traduites par des phrases telles que « j'y arrive pas » ou « je peux pas, je suis comme ça », et la modification progressive de l'*habitus* corporel. En somme, l'apprentissage du tango correspond au parcours initiatique qui a pour but de faire passer de la conception dualiste moderne du corps (coupé de l'autre, coupé de soi) à une conception unitaire (l'unité en soi et l'unité avec l'autre) amenant au bien-être personnel (un sentiment de plénitude, de grâce, de "flottement"), qui pourrait bien ne rester qu'un idéal rarement effleuré tant nous avons incorporé depuis plusieurs siècles le rapport dualiste au corps.

A) Travail sur le corps : faire émerger une conscience corporelle

1. La marche et la posture : des habitudes corporelles remises en question

Tout le travail de l'apprentissage du tango argentin consiste à faire émerger une conscience corporelle, en commençant par les mouvements *simples* qui sont mobilisés à longueur de journée par le sujet sans qu'il ne s'en rende compte, puisqu'il les a incorporé dès l'enfance : la marche en est le meilleur exemple. Nous l'avons vu précédemment, la modernité avec l'urbanité a conduit à un « effacement ritualisé des corps », à une utilisation quotidienne du corps qui se résume à la répétition de rituels corporels, si bien que le corps est absent de la conscience – conscience plutôt sollicitée par les nombreuses préoccupations quotidiennes.

La marche

Tout premier cours de tango¹ ou presque commence par des exercices de *caminata*, de marche, d'abord tout seul, en avant et en arrière, puis en couple, l'homme marchant en avant et la femme en arrière. Les apprentis danseurs marchent dans l'espace, et les consignes qu'ils entendent les invitent à être attentifs à leur façon de marcher, à ramener cette pratique au niveau de la conscience. Même lors de cours de niveau supérieur, régulièrement un cours entier est consacré à l'amélioration de la façon de marcher. Au départ, les danseurs débutants ne saisissent pas vraiment l'intérêt de s'attarder aussi longtemps sur un mouvement si basique, perçu comme « naturel » grâce à l'efficacité de la socialisation primaire. Ce n'est qu'après un certain temps, et surtout quand ils ont l'impression d'avoir suivi un cours où l'on apprend « trop vite » et par conséquent peut-être « pas bien », qu'ils sentent la nécessité de revenir à la « base », et

1 Observations de cours débutants 2011 (Buenos Aires – Argentine) et 2012 (Toulouse – France).

notamment à la marche. C'est le cas de Pascal², qui se souvient de ses premiers cours de tango :

C'est vrai qu'il nous faisait marcher, au départ. Mais bon... On n'avait pas compris pourquoi il nous faisait faire ça, et pour bien faire il aurait vraiment fallu passer beaucoup beaucoup de séances à pratiquement que marcher, faire vraiment des trucs de base.

Pour Sandrine³, la qualité d'un cours se mesure également par l'attention portée à la « base », quitte à devoir accepter la lenteur du cours :

Là j'ai vraiment vu que ça allait être lent, j'ai vraiment vu qu'à chaque cours on n'allait pas apprendre un nouveau pas, un truc fun, mais que là on était vraiment sur de la marche, sur de la technique, sur de la connexion, sur de la posture, et là je me suis dit "*ma petite il va vraiment falloir que tu apprennes la patience*".

Si les danseurs qui ne sont plus débutants ressentent la nécessité de « réapprendre à marcher », c'est que la marche en tango n'est pas identique à celle qui est pratiquée tous les jours. Marion⁴ souligne notamment que pour les femmes « c'est pas évident de marcher avec les talons, premièrement », la plupart d'entre elles n'ayant jamais porté de chaussures à talons aiguilles avant, ce qui modifie dès lors la notion d'équilibre. Ensuite, pour celles-ci, dans la danse la marche n'est pratiquement pratiquée qu'en arrière. Ces deux éléments demandent déjà une modification de l'habitus corporel construit préalablement, mais il s'agit de la face visible de l'iceberg car au-delà – et c'est en cela que les hommes sont également concernés par ce réapprentissage – c'est tout un travail sur l'élégance de la marche qui doit être fourni et qui est le plus long et difficile à aboutir tant la façon de marcher est une habitude incorporée. Maria-Belén Giachello, professeur de tango à la Maquina Tanguera, lieu principal de nos observations et entretiens, utilise de nombreuses métaphores⁵ pour conscientiser aux étapes et à l'élégance de la marche : le pied doit être un « pinceau », la marche ne doit pas être en « fer à repasser », on s'assoit sur la « banquette » pour signifier le changement du poids du corps d'un pied à l'autre, et à la fin du mouvement, quand la jambe libre du poids du corps se trouve à l'arrière, prête à être rabattue, on prend une « photo » afin de signifier que c'est cette jambe étendue avec la pointe du pied seule qui touche le sol qui va parfaire l'élégance du mouvement. Si la plupart des danseurs parviennent à améliorer la qualité de leur marche pendant les exercices qui lui sont consacrés, car leur conscience est focalisée là-dessus, la façon "naturelle" (ou plutôt incorporée) de marcher tend à reprendre le dessus en situation de danse quand l'attention se focalise sur autre chose.

La difficulté d'apprendre une nouvelle façon de marcher peut être remarquée par les douleurs physiques que les débutants ressentent parfois et qui disparaissent au fur et à mesure qu'ils

2 Entretien avec Pascal, 45 ans, ingénieur en informatique, danseur au niveau intermédiaire.

3 Entretien avec Sandrine, 40 ans, à la recherche d'emploi (anciennement acheteuse chez Airbus), danseuse au niveau intermédiaire.

4 Entretien avec Marion, 25 ans, étudiante en médecine, danseuse débutante.

5 Cela renvoie à l'idée de la difficulté de partage de l'expérience sensible. Selon Jean Griffet (*Aventures marines. Images et pratiques*, Paris : l'Harmattan, 1994), le sensible frôle l'indicible alors que la transmission est pourtant indispensable à l'apprentissage de toute technique corporelle, d'où le recours à de nombreuses métaphores pour pallier le manque de vocabulaire (cité in P. DURET et P. ROUSSEL, *Le corps et ses sociologies, op. cit.*).

avancent dans l'apprentissage de la danse. Sandrine raconte ainsi comment ses douleurs de pied, presque insoutenables au début, ont disparu :

C'était tellement douloureux, le soir en m'endormant j'avais mal. Je passais les pieds sous l'eau froide, je faisais des massages, doucement, parce qu'il y avait tellement de tensions en fait... J'étais obligée de faire ça avant de m'endormir parce que j'avais mal. Il y a trois mois je me suis dit "*tiens c'est marrant, je le fais plus ça*".

La posture

La posture appartient également à ce registre des habitudes corporelles intégrées qu'il faut modifier pour la danse. Même s'il y a plusieurs écoles, nous pouvons dire qu'un élément de base est de se tenir droit, de « sortir de la position du dimanche où on est affalé sur le canapé » pour reprendre une autre métaphore de Maria-Belén. Si la posture rectiligne a été un modèle défendu pendant plusieurs siècles, évoluant d'une contrainte extérieure physique à une intériorisation de la contrainte, G. Vigarello⁶ remarque qu'une relativisation des normes s'opère à la période actuelle, avec une « thérapeutique moins tyrannique et une image moins guindée de la posture ». Cela explique probablement que certains individus ont une posture moins droite, et rencontrent des difficultés à la modifier, car si la norme de la rectitude de la position a été relativisée dans la société actuelle, ce n'est pas le cas dans le tango. La première difficulté est celle encore une fois d'avoir conscience de cette posture. Carole⁷ nous confie les difficultés qu'elle rencontre :

J'arrive pas à tenir mon axe. Elle [Maria-Belén] me dit sans arrêt que j'ai le bide en avant, mais j'arrive pas... J'arrive pas à tenir mon ventre. Et des fois c'est pas très... Alors j'ai l'impression que je fais des efforts, que je me tiens, et en fait elle me dit "*mais oui, mais non, pas encore, tu te tiens pas, t'es complètement...*" comme la banane là.

Les hésitations de Carole marquées par les points de suspension illustrent la difficulté de mettre des mots sur l'expérience sensible (mais sûrement également la difficulté à reconnaître la non-maîtrise de son corps) si bien qu'elle finit par recourir à une autre métaphore de Maria-Belén, la « banane », qui renvoie à une posture molle et déformée, contre la posture droite et ferme qui est recherchée. Maria-Belén, qui danse plutôt un tango *salon*⁸, enseigne une posture en « tour de Pise », selon une autre de ses expressions. C'est une posture légèrement penchée vers l'avant, mais sans cambrure, qui invite les torsos des partenaires à se toucher, voire à rechercher l'équilibre dans le contact à l'autre, afin que ce soit tout le corps qui avance ou recule, et non pas seulement les jambes. Il ne s'agit pas pour autant de faire reposer tout son poids sur l'autre, car chacun doit maintenir un équilibre indépendamment de l'autre pour pouvoir exécuter des figures qui nécessitent un éloignement. Il s'agit d'une des grandes difficultés de la nouvelle socialisation corporelle qu'exige le tango : garder l'équilibre alors que se pencher en avant peut induire un

6 Georges VIGARELLO, *Le corps redressé*, présenté par Roger CHARTIER, *art. cité.*, p. 155.

7 Entretien avec Carole, 50 ans, enseignante en Centre de Formation d'Apprentis, danseuse au niveau intermédiaire.

8 Voir la description des différents styles du tango Partie 1, II.B.2.

déséquilibre, garder une posture droite, élégante, tout en étant relâché(e), détendu(e), car sans ce relâchement la posture devient difficile à maintenir sur la durée, entraînant douleurs, et l'écoute de l'autre devient difficile. Carole résume bien ce paradoxe apparent :

Il faut savoir lâcher sans... sans lâcher ! C'est ça qui est compliqué au tango. Il faut lâcher toutes ses tensions, mais tout en restant axé. Et moi j'ai un peu de mal avec ça ! Je lâche ou je lâche pas ? [rires] Je lâche quoi là-dedans ?

Pascal : Parfois je lui dis que justement, elle lâche tellement... Parfois je te dis "*mais tu te tiens complètement sur moi !*". J'ai vraiment l'impression de la porter, mais là c'est trop ! [rires]

Alain⁹ a également remarqué la difficile conciliation entre posture droite et relâchée :

Moi personnellement quand je suis arrivé j'étais dur comme du béton. Parce que je savais pas, et j'ai appris un peu avec le temps à comprendre au fur et à mesure, notamment avec un ou deux profs qui disaient "*Non, il faut être plus relâché, il faut être plus... tout en étant ferme*". Alors c'est là aussi toute la subtilité, c'est-à-dire tout en étant ferme il faut être relâché. Donc il y a un juste milieu à adopter. Et c'est vrai qu'il me semblait que d'être raide ça pouvait m'aider, et après j'ai compris petit à petit que non, finalement, il fallait avoir une certaine fermeté, une certaine tenue, mais pas de dureté.

Le fait qu'Alain pense que sa raideur pouvait être un atout pour danser le tango est un élément intéressant qui permet de souligner l'image préalable que de nombreux danseurs ont du tango avant de commencer à l'apprendre. La posture droite est remarquée, mais elle est associée à une rigidité exagérée, voire à une raideur, comme nous confie Marion :

J'avais une image hyper rigide [du tango], de figures et compagnie, et finalement le fait que ça soit vraiment un travail de la connexion et pas forcément des figures et tout ce que tu peux faire d'hyper démonstratif... Il y a vraiment quelque chose dessous qui est hyper intéressant je trouve, c'est pas forcément le tango qu'on fait quand on s'amuse et qu'on fait des cambrés.

Quoiqu'il en soit, de nombreux danseurs constatent avec ces exercices qu'ils manquent de « souplesse », qu'ils sont trop raides, trop tendus. Outre le fait d'un défaut d'activité corporelle propre à nos sociétés occidentales modernes – que nous avons déjà souligné – et d'une caractéristique statistiquement plus répandue chez les classes moyennes et supérieures dont les professions ne requièrent pas l'utilisation du corps, cette propension à être raide, tendu, peut trouver son origine dans la socialisation primaire qui enseigne à l'enfant à « se tenir », à maîtriser son corps (en s'affranchissant de la couche par exemple) et qui condamne moralement les « laisser-aller » corporels. Cet habitus corporel bien ancré entraîne des résistances involontaires à l'apprentissage d'une nouvelle posture, qui ralentit l'entrée dans la danse et empêche la sensation de progrès, ce qui peut en désespérer plus d'un, comme Sandrine, qui se souvient de sa première année de tango :

J'ai continué à faire ces cours, mais j'étais jamais bien, la posture était pas bonne, on me trouvait toujours tendue, au niveau des épaules, au niveau des bras, c'était jamais comme il fallait, tout était vraiment pas bon. [...] Après je me suis dit qu'au bout d'un an c'était pas normal que j'arrive toujours pas à avoir une bonne posture, à être toujours tendue, à être ceci cela... Je ne me faisais pas inviter, il y a quand même un problème, j'aurais du déjà être un peu plus invitée que ça !

9 Entretien avec Alain, 40 ans, artisan dans le bâtiment, danseur au niveau intermédiaire.

Si la socialisation primaire proscrit le laisser-aller, certaines socialisations secondaires – par le biais de loisirs – ont permis à ceux qui en ont bénéficié de développer une conscience corporelle et d'incorporer des habitudes corporelles qui leur procurent des facilités pour l'apprentissage du tango. C'est le cas de Gabriel¹⁰, qui a pratiqué l'aïkido et le tai chi, et qui en quelques mois a atteint un assez bon niveau de danse, alors que l'apprentissage peut être bien plus long pour d'autres personnes :

J'avais fait de l'aïkido. En termes de conscience corporelle, justement d'apprendre à faire des pas, tout ça... Je pense que ça y fait. [...] C'est un art martial interne, après tu travailles à deux aussi, donc je pense qu'il y a déjà des choses qui sont... Conscience de l'espace aussi, enfin, des choses comme ça.

Il n'évoque quasiment pas de difficultés ou de blocages corporels et la conscience corporelle qu'il a acquise lui permet de rectifier aisément une posture, un guidage, ou des pas qui ne seraient pas exacts, et cela quasiment sans paroles :

Juliette : Par exemple quand Maria ou Bastien vient te voir et te dit "*Peut-être qu'il faut le faire plus comme ça*", tu arrives à le ressentir ? Parce que des fois on pourrait juste se dire "*Il me dit ça mais je ne le sens pas*".

Gabriel : Non, si, ça ça va, après c'est aussi ma conscience corporelle, des fois Maria me dit ça, et hop je le vois tout de suite, ou alors je le sens. [...] Si Maria me dit quelque chose, je vais tout de suite corriger. [...] Moi j'ai juste besoin de saisir ce qu'il y a au fond, de me dire "*ah oui*", et après j'arrive à le mettre en œuvre. Par contre, si on s'attarde trop sur le "*ah oui il faut mettre le pied un petit peu là, puis après...*", non là ça devient trop technique, finalement.

La posture est une attitude corporelle qui peut être comparée à la respiration ; de la même façon que l'humain ne cesse de respirer, il a toujours une posture, une attitude corporelle. Si l'apprentissage du tango argentin nécessite de ramener à la conscience des attitudes ou des mouvements corporels habituellement insignifiants et gommés par le quotidien pour pouvoir les modifier, l'objectif final de cette socialisation est de ré-incorporer ces mouvements ou attitudes modifiés sous forme de réflexes. Nous avons pris la marche et la posture comme exemples, car non seulement il s'agit de la base sans laquelle il sera difficile de danser – le guidage, élément central dans la danse, ne peut être bien émis ou perçu sans une bonne posture, et la qualité de chaque pas dépend de la qualité de la marche – mais ils représentent bien ce type de mouvements/attitudes réflexes qu'il faut modifier pour la danse. Ensuite, chaque pas ou chaque structure du tango est enseignée dans la même logique de conscientisation puis d'incorporation. Même si l'apprenti danseur a l'impression qu'il n'a jamais fait une telle figure avant d'apprendre le tango, la figure se décompose en petits mouvements, qui mobilisent les muscles des bras, des jambes, du dos etc., qui eux, forment un habitus corporel différent selon les personnes, devant être modifié ou du moins conscientisé pour exécuter ce nouvel agencement. Une fois la figure

10 Entretien avec Gabriel, 28 ans, apiculteur au moment de l'entretien mais sur le point de changer de projet professionnel, basé sur un retour à la ville (pour pouvoir pratiquer le tango, entre autres), danseur au niveau intermédiaire.

répétée de nombreuses fois, elle s'incorpore petit à petit et s'efface de la conscience dès qu'elle peut être exécutée "facilement".

L'apprentissage du tango nécessite de nombreux aller-retours entre *conscience* et *inconscience* : les bons danseurs, qui ont incorporé de nombreux pas qu'ils exécutent de façon rituelle sans mobiliser leur conscience – à ce stade-là la conscience est mobilisée ailleurs, comme sur la musique notamment – aiment "ré-apprendre" ces pas en les ramenant à la conscience, pour corriger les éventuelles mauvaises habitudes ou pour améliorer leur exécution. C'est ainsi que d'excellents danseurs, comme Mathias, qui donne des cours à la Maquina Tanguera, considèrent qu'ils apprennent toujours des choses, et notamment grâce aux questions des danseurs débutants qui leur permettent de réaliser que des mouvements incorporés, qui leur semblent "naturels", "logiques", sont finalement des constructions nécessitant un apprentissage :

En donnant des cours, tu apprends, parce que des fois tes élèves ils te posent des questions et tu dis "heu... je sais pas, j'ai jamais réfléchi à ça, mais maintenant que tu me le dis, ouais, peut-être, attend". Des fois tu restes tout bête parce qu'ils te posent des questions alors que pour toi c'était logique et tout, et d'un coup tu te rends compte que c'était peut-être pas si logique que ça, qu'il manquait une partie de l'explication, toi ça te permet aussi de te remettre en cause.

2. Une modification de l'univers sensoriel

L'apprentissage du tango argentin constitue une nouvelle socialisation corporelle dans le sens où il invite à une modification de l'univers sensoriel des danseurs. En effet, si la vue reste un sens privilégié¹¹, comme c'est le cas dans nos sociétés modernes, d'autres sens généralement moins sollicités le sont davantage dans le cadre du tango. Le toucher, notamment, par le contact avec l'autre, est réhabilité en sortant du domaine de l'intime, ce qui n'est pas sans poser de difficultés, nous le verrons dans la prochaine partie consacrée au couple. C'est à travers le toucher que se transmet le guidage de l'homme, qui est la clé de l'improvisation. L'ouïe est également mobilisée, pour danser en accord avec la musique, mais seulement dans un second temps de l'apprentissage, car il faut d'abord que l'attention de l'homme – initiateur dans la danse, c'est donc principalement à lui qu'incombe la tâche de danser en rythme et en accord avec la musique – ne soit plus prisonnière de l'exécution des mouvements. Gabriel évoque ici la difficulté du débutant à écouter la musique :

Au début c'est vrai que tu as le cerveau qui fume. Entre faire attention à toi, comment tu marches, savoir où la fille ou la femme pose les pieds, le rapport entre les deux, faire attention à l'espace, ne pas heurter d'autres couples autour, et après la musique... Alors au début la musique, moi je l'oubliais complètement ! C'est pas grave, tu peux pas tout faire en même temps. Après au fur et à mesure, tu rajoutes.

Cependant, les cinq sens ne suffisent pas à expliquer en quoi l'univers sensible de l'apprenti

¹¹ À la question du mode préféré d'apprentissage, la plupart des enquêtés ont répondu qu'il leur suffisait généralement d'observer plusieurs fois la figure exécutée par les professeurs pour la reproduire.

danseur de tango est profondément modifié. En effet, selon Eve Berger¹², ces sens sont essentiellement tournés vers l'extérieur, ce sont des sens extéroceptifs, or toute une partie des sensations du sujet est tournée vers l'intérieur, d'où l'existence selon des études en neurophysiologie d'un sixième sens : le sens proprioceptif (« proprio » : en soi, propre).

« Cette modalité sensorielle, très bien objectivée, permet à un sujet de se ressentir lui-même à partir de la perception de sa posture et de son mouvement. Il s'agit d'une sensibilité que l'on peut dire "interne", tout d'abord parce que ses capteurs sont nichés au cœur de la chair du corps, invisibles du dehors, contrairement aux yeux ou aux oreilles. Interne également en ce qu'elle n'est pas directement orientée vers le dehors, mais se consacre à informer "par l'intérieur de soi" de la posture dans laquelle on se trouve, du mouvement que l'on est en train de faire, de celui qui se prépare ; qui nous informe en quelque sorte de où l'on est, d'où l'on vient et où l'on va¹³. »

Si cette idée peut sembler abstraite au premier abord, Eve Berger illustre son propos en citant le cas d'une patiente du neurologue O. Sacks qui a perdu toute proprioception suite à une maladie rare : au bout de plusieurs années elle parvient à réapprendre à agir par le biais de compensations visuelles, mais elle « ne put jamais plus sentir son corps, ne l'éprouva plus jamais comme étant sien ». Ainsi, le sens proprioceptif permet de ressentir notre corps en mouvement et de se dire « quand je bouge, quelque chose en moi me dit que c'est moi qui bouge et pas quelqu'un d'autre », expérience fondatrice selon certains neurologues car il s'agit de se sentir "être". C'est là que nous retrouvons l'idée de « conscience corporelle » que nous avons développée précédemment : la conscience corporelle ne peut avoir lieu que par le biais du sens proprioceptif qui permet au sujet de ressentir cette expérience du corps en mouvement. Eve Berger reconnaît également que « cette expérience n'est pas vécue comme telle dans l'existence de tous les jours », due à une « gestuelle quotidienne rendue anonyme », et qu'elle nécessite un « renouvellement du rapport au corps » pour acquérir cette conscience. Elle cite F. Varela pour étayer son propos :

« La capacité d'un sujet d'explorer son expérience n'est pas donnée, n'est pas spontanée. C'est un véritable métier qui demande un entraînement, un apprentissage. De manière étonnante, il n'est pas donné aux êtres humains d'être spontanément des experts de leurs propres expériences. »

Ce qui la conduit à s'interroger : « L'adulte, qui a fini sa croissance physique, a-t-il achevé sa croissance de conscience, est-il "à terme" en ce qui concerne ses facultés de perception ?¹⁴ ». Nous avançons l'idée que l'apprentissage du tango permet justement d'accroître les facultés de perception de l'adulte concerné, et ce que nous traduisons pas « conscience corporelle » est finalement la stimulation d'un sens proprioceptif souvent endormi dans la vie quotidienne, qui lui permet de sentir avec plus d'acuité le moindre de ses mouvements et d'accroître la sensation *d'être*, ou pour faire le lien avec notre hypothèse, l'impression de « se reconnecter à soi », de se

12 Eve BERGER, « Le corps sensible : quelle place dans la recherche en formation ? », *art. cit.*

13 Eve BERGER, *Ibid.*, p. 5.

14 *Ibid.*, p. 7.

« retrouver ». Cependant, pour atteindre la sensation d'harmonie, le danseur doit franchir les obstacles qui peuvent s'opposer à lui pendant l'apprentissage, et vaincre les difficultés qui empêchent l'impression de progrès.

Cette nouvelle conscience corporelle, accompagnée du sentiment que tôt ou tard, l'individu peut parvenir à modifier ses habitudes corporelles et vaincre les difficultés – car nous l'avons vu, une des représentations actuelles de nos sociétés modernes consiste à rendre l'individu responsable de ce qu'il est corporellement – tend à aboutir à une volonté de maîtrise absolue du corps, qui se mesure très bien chez les danseurs de tango.

B) La maîtrise de son corps : d'un ascétisme de classe à un « effet de corps » ?

1. Maîtriser la danse, maîtriser son corps

Nous l'avons vu précédemment, certains danseurs en situation d'apprentissage ont du mal à accepter le sentiment d'échec face à la difficulté de modifier leur habitus corporel. Derrière la difficulté à accepter la mise en échec face à l'effort fourni, se trouve la volonté de maîtriser son corps. Pascal le reconnaît textuellement :

Quand je vois les profs, je vois Maria qui montre quelque chose avec Bastien, je les regarde, « *ah ben oui ça a l'air simple comme ça* », je me projette, après j'essaie de... Et alors là je suis perdu. Mais complètement ! Et du coup c'est presque angoissant. **J'ai du mal à accepter de ne pas savoir me servir de mon corps**, quelque part c'est ça.

Cet impératif de réussite et de maîtrise que de nombreux danseurs s'imposent – et notamment les hommes qui portent la responsabilité de la réussite de la danse – mêlé aux difficultés proprement physiques, tend à accentuer la pression ressentie par le sujet, et peut entraîner de véritables blocages. Pascal l'explique de cette façon :

Plus j'essaie de comprendre et plus je me prends... Vraiment, c'est ça, c'est se prendre la tête... Et pire c'est. C'est pour ça que quand Maria explique des choses en disant « *alors là il y a le rythme, tel pied et tout* », des fois elle explique les choses de manière très logique, et là j'ai beaucoup de mal. J'ai beaucoup de mal parce que je sais que ça va être la panique derrière, que je vais essayer de gamberger, j'essaie d'intérioriser ça et là c'est pas possible quoi. C'est impossible. C'est du blocage complet.

Pascal reconnaît par la suite qu'il a l'impression qu'il danse mieux dès qu'il « lâche prise », ce qui revient en quelque sorte à accepter partiellement de ne pas tout à fait maîtriser ce qu'il fait. Cette volonté de maîtriser absolument son corps peut à la fois entraîner des blocages comme nous venons de le voir, mais cela peut également être un moteur pour progresser et apprendre. Nombreux sont les enquêtés qui nous ont fait part de leur ténacité, voire de leur obstination, malgré les difficultés rencontrées, pour parvenir à bien danser le tango. Mathias, qui pourtant en à peine cinq années de pratique parvient à acquérir un niveau très avancé, aime rappeler qu'à ses débuts il était « nul » :

J'étais nul de chez nul. J'y suis arrivé parce que j'y ai passé beaucoup de temps. [...] À l'époque il [son professeur] me l'avait jamais dit parce qu'on était amis, mais je sais qu'il s'arrachait les cheveux,

il se disait *“il va jamais y arriver”*. Et après ça m'a donné encore plus de rage, parce que comme je te dis je suis quelqu'un qui... [Il marque une pause] Peut-être qu'en fait, comme je disais, comme je dis toujours, si ça avait été trop facile au début, j'aurais peut-être pas aimé le tango. [...] C'était un défi, en plus tout le monde pensait que j'y arriverais pas, que j'arriverais jamais à danser. [...] C'est pour ça que j'y ai mis vraiment beaucoup d'effort, et la preuve qu'avec de l'effort tu y arrives ! Mais c'était un peu un défi personnel de me dire *“jusqu'où je peux arriver à faire du tango ?”*.

L'idée d'un défi personnel se retrouve aussi chez Sandrine, qui a passé un an dans une école de danse où elle prenait deux cours par semaine, allait à la *milonga* tous les vendredis (donc un gros investissement en temps et en argent) mais où elle était très peu invitée à danser, et recevait beaucoup de dédain de la part de certains hommes. Elle affirme :

Mais j'ai jamais lâché le morceau, j'ai été tenace comme d'habitude, parce que je suis comme ça dans tout ce que je fais, quand j'y arrive pas je me dis *“je vais y arriver, je vais y arriver”*, au bout d'un moment j'y arrive, parfois ça met du temps, mais voilà après je me suis dit *“je vais essayer une autre école”*, on sait jamais.

Même s'il n'a pas connu autant de difficultés à ses débuts, Gabriel parle d'une certaine forme « d'exigence » dans le tango, qui renvoie à cette idée de maîtrise du corps, qui selon lui prend deux formes, une *“positive”* qui renvoie à une recherche d'amélioration dans la danse, et une *“négative”* où l'exigence se traduit en termes d'attentes vis-à-vis du partenaire. Il reconnaît également qu'il a cette exigence envers lui-même : « Moi j'adore progresser, arriver à sentir davantage, que ce soit de plus en plus fin, me sentir plus juste dans le mouvement ».

Cette recherche d'excellence, de perfection, de maîtrise du corps, accompagnée du refus de l'échec, nous semble être davantage le fait d'individus au profil socio-professionnel plutôt élevé¹⁵ – même s'il faudrait poursuivre les entretiens pour pouvoir l'affirmer. Si nous prenons comme référent le niveau de diplôme pour déterminer l'appartenance sociale des personnes interrogées, le seul enquêté qui n'a pas un fort capital culturel et intellectuel n'envisage pas du tout le tango comme un « défi personnel » ni comme une danse particulièrement « exigeante » qui nécessite une implication personnelle importante. Quand Alain parle de l'apprentissage du tango, il utilise particulièrement un langage lié au « savoir », à la « connaissance », et utilise davantage le « on » que le « je » pour tenter de généraliser et éviter de parler de ses propres difficultés (en gras dans la citation ci-dessous).

Et c'est vrai qu'au début, **comme tout débutant**, même quand *on* voit actuellement des cours débutants, *on* voit que l'approche ne se fait pas directement. Elle se fait petit à petit. Et c'est vrai que moi dans un premier temps, toujours pareil, parce que **quand on sait au bout d'un moment comment il faut danser**, quand *on* commence à comprendre, *on* sait très bien que la finalité c'est d'avoir une connexion disons assez proche, d'une certaine façon pour pouvoir donner, retranscrire, être écouté. Et *on* ne peut pas l'avoir en tant que débutant. **Parce qu'on sait pas**. Donc ça aussi, ça s'apprend au début. Alors au début *on* le fait pas, **parce qu'on sait pas**, mais c'est vrai qu'au début *on* le fait pas aussi parce qu'*on* a un peu peur, *on* connaît pas les gens. *On* connaît pas les gens, et

15 Mathias et Pascal sont ingénieurs, Carole est enseignante. Cependant, la profession n'est pas toujours significative : Sandrine est actuellement en recherche d'emploi, mais elle est titulaire d'un Bac+5 suite à une école de commerce ; Gabriel, apiculteur, est diplômé d'un Master 2 en droit, son père est architecte et sa mère professeur de français.

puis on apprend petit à petit à savoir...

Selon ce point de vue, il suffirait de *savoir* comment on danse pour *parvenir* à danser, même si d'autres facteurs comme la peur de l'autre sont rapidement évoqués. Cette vision pragmatique semble assez éloignée du discours plus torturé que nous ont livré d'autres enquêtés, relatant davantage les difficultés personnelles et soulignant l'idée qu'il ne suffit pas d'avoir *compris* ce qui est demandé pour *réussir* à l'appliquer. Cette facilité à relater ses propres difficultés – certainement plus aisée quand la personne a réussi à les surmonter, comme Mathias ou Sandrine – n'est pas également répartie, elle dépend du rapport qui s'installe entre enquêteur et enquêté¹⁶ mais aussi des propriétés sociales des individus.

2. *Le tango, un ascétisme de classe ?*

Pourrait-on parler d'un ascétisme de classe – qui concerne les classes moyennes et supérieures cultivées – comme Muriel Darmon¹⁷ le fait à propos de l'anorexie ? La comparaison entre tango et anorexie semble assez osée, et pourtant, *in fine*, c'est la maîtrise du corps qui est recherchée, même si la première pratique a des conséquences bien moins dramatiques que la seconde. Il nous faut reprendre l'analyse de M. Darmon pour comprendre le parallèle que nous réalisons avec le tango. Si la première phase du parcours anorexique se caractérise par un comportement hyper normé – en commençant un régime pour mincir et correspondre aux canons de beauté actuels – c'est le durcissement du régime, au point de s'éloigner de l'idéal de beauté recherché (et donc de la norme), qui interroge. M. Darmon se rend compte que ce passage à l'anorexie correspond assez bien à un ascétisme des classes moyennes cultivées dans le sens d'une recherche d'excellence individuelle, d'une maîtrise absolue de soi, dont la maîtrise suprême serait la maîtrise de la faim pour ces jeunes filles. Si l'auteure considère que c'est un ascétisme de classe, c'est que ces dernières recherchent également l'excellence intellectuelle à l'école, ce qui montre que la volonté d'une maîtrise de soi dépasse le régime alimentaire.

C'est ainsi que nous nous interrogeons : les marathons tango – qui proposent aux participants de danser quasiment sans s'arrêter pendant plusieurs jours – ne correspondraient-ils pas à un certain ascétisme ? Ne s'agit-il pas de danser à tout prix, au point de se priver des besoins fondamentaux, comme dormir ? Certes, il ne s'agit pas d'un ascétisme dans le sens d'une « vie rude et austère, où l'on se prive de plaisirs matériels¹⁸ » mais peut-être davantage d'une ascèse – « effort visant à la perfection spirituelle par une discipline constante de vie¹⁹ » – où la perfection recherchée n'est pas spirituelle mais corporelle. Cette perfection dans la danse ne peut être

16 L'enquêteur, de par son capital intellectuel, peut exercer à son insu une violence symbolique sur l'enquêté, qui va s'auto-censurer pour présenter une meilleure image de lui (Gérard MAUGER, « Enquêter en milieu populaire » in *Génèses*, Paris : Belin, n°6, 1991, pp. 125-143).

17 Muriel DARMON, *Devenir anorexique : une approche sociologique*, Paris : La Découverte, 2008.

18 Définition du dictionnaire Larousse.

19 *Idem*.

approchée que par une implication quasi-totale, et même si les conséquences d'une addiction au tango sont moins dramatiques qu'une anorexie conduisant à l'hospitalisation, elles peuvent être d'un autre ordre, conduisant à une marginalisation sociale. C'est ainsi que Mathias décrit son professeur de tango, Alejandro :

Il y a beaucoup de gens qui ont fait que ça dans leur vie, qui sont un peu tombés dans l'extrême si tu veux de se retrouver après 30 ans de tango à se dire *“merde, j'ai eu une vie super, j'ai dansé, j'ai été connu, je suis sorti avec toutes les filles que je veux, mais maintenant j'ai 50 ans, je suis tout seul, j'ai pas de famille, j'ai pas d'enfants, maintenant je suis vieux”*. [...] Donc Alejandro il était dans cette phase-là de sa vie [...]. Il était un peu en train de se remettre en question sur tout ça, en se disant *« j'aurais bien aimé avoir des enfants »*.

Cette addiction au tango au point de s'y consacrer entièrement n'est pas seulement le fait des classes moyennes et supérieures cultivées, notre hypothèse serait plutôt de dire que si c'est ce public-là qui est particulièrement attiré par cette danse en Europe, c'est parce que sa complexité et le mystère qui l'entoure (lié au contact proche avec l'autre sexe) conduisent dans un premier temps à l'échec ou à des difficultés qui donnent l'impression aux pratiquants d'une non-maîtrise d'eux-mêmes. La recherche d'excellence individuelle propre à cette classe cultivée dans de nombreux domaines (professionnel, personnel mais aussi dans les loisirs) peut en conduire un certain nombre à se consacrer corps et âme à cette danse pour vaincre la difficulté et rechercher la maîtrise parfaite du corps. Une fois les premières difficultés surmontées, d'autres apparaissent, et la recherche d'excellence est potentiellement infinie.

Si un certain ascétisme de classe peut expliquer l'entrée dans la danse et un acharnement pour vaincre les premières difficultés rencontrées, nous pouvons reprendre l'hypothèse de Charles Suaud²⁰ pour expliquer le passage à l'addiction. En désaccord avec la deuxième partie de l'analyse de M. Darmon qui explique la phase anorexique officialisée par un « ascétisme anorexique », C. Suaud fait l'hypothèse d'un « effet de corps ». Le corps ainsi maîtrisé finit par imposer ses propres règles : le besoin de non-nutrition dans le cas de l'anorexie, et le besoin de danser pour le cas du tango. Une dépendance se crée, au point que José parle « d'un virus qui ne se guérit pas » et Mathias de drogue :

Je connais des gens qui ont tout laissé pour le tango. Ils ont planté leur famille, ou leurs études, ou leur boulot... C'est devenu une drogue...

Parler d'un « effet de corps » ne signifie pas que la nature reprend le dessus. Au contraire, nous pouvons dire qu'il y a eu une incorporation du besoin de danser, provoqué par la socialisation au tango qui invite à un investissement important en temps pour pouvoir progresser. Rappelons-nous de l'injonction – dont nous avons parlé en Partie 1 – qui est faite aux débutants, « pour progresser il faut aller à la milonga, il faut pratiquer et encore pratiquer ». Ce discours à lui-seul ne suffit pas, la socialisation au tango n'est efficace que parce que ce type de discours est

20 Développée lors du séminaire « La socialisation : les usages sociaux du corps. Domination, incorporation, subversion », Institut d'Etudes Politiques de Toulouse, novembre 2013.

accompagné d'une nouvelle éducation corporelle. Au bout d'un certain temps d'une forte implication, le besoin de danser est incorporé, au point d'apparaître "naturel" ou du moins inéluctable pour ceux qui le vivent. C'est la force de l'incorporation. Pour reprendre les termes de C. Suaud, si au départ il y a un « effet de culture » (ce sont les individus qui choisissent d'apprendre le tango et ainsi de modifier leur corps), il y a ensuite un « effet de corps » créant le besoin impérieux de danser. Le passage de l'un à l'autre (pour un public européen appartenant aux classes moyennes et supérieures cultivées) peut s'expliquer justement par un ascétisme de classe, qui traduit la recherche d'excellence individuelle, de maîtrise de soi et donc de maîtrise du corps.

C) L'apprentissage du tango : une construction personnelle basée sur la quête d'un mieux-être ?

Cette recherche de maîtrise de soi et d'excellence individuelle peut être mise en relation avec le nouveau rapport au corps qui s'est développé dans les sociétés occidentales modernes dans la deuxième moitié du XX^e siècle, et plus particulièrement à partir des années 1980. Nous avons vu qu'il s'agissait d'envisager son corps comme un « alter ego », d'en faire l'accessoire de sa construction personnelle. Dans notre cas, la construction personnelle de ce public cultivé peut concerner une recherche de maîtrise de soi, d'amélioration de soi qui peut prendre cependant différentes modalités selon les caractéristiques de chacun.

Pour étayer cette idée, nous avons cherché à voir s'il y avait dans le discours des enquêtés l'idée que le tango est un moyen de s'améliorer soi-même, de construire une identité qui serait plus en accord avec l'image qu'ils voudraient avoir d'eux-mêmes. Pour ne pas influencer les réponses, nous avons voulu rendre la question plus neutre en demandant simplement « est-ce que le tango t'a apporté quelque chose, et si oui, qu'est-ce que ça t'a apporté ? ». Cependant, ce dessein profond de s'améliorer soi-même pour atteindre un mieux-être est difficilement avouable, il peut aussi être relativement inconscient.

La réponse que donne spontanément Alain est « non ». Il reconnaît ensuite que parce qu'il vient d'un autre milieu, « de par mon boulot [artisan] et de par le sport que je faisais avant [le rugby] », le tango lui permet « de voir des choses différentes, de voir des gens différents, et de leur parler différemment ». Plus loin, nous comprenons que l'idéal du tango pour lui (qu'il englobe d'ailleurs dans la catégorie des « danses de salon » et « danses latines », ce qui montre qu'il ne voit pas un intérêt *propre* au tango) reste celui de la compétition et de la performance. Les danseurs sont des « athlètes », « la compétition c'est vraiment du sport », mais pour lui, « sans aller si loin, on peut faire des choses intéressantes », rencontrer des gens tout en se maintenant « dans une activité plus ou moins physique ». S'il peut donc y avoir une recherche ou une envie d'excellence, c'est dans le domaine de la performance et de la compétition, en

appliquant le schéma du sport. En revanche, il ne semble pas y avoir de quête d'amélioration de soi ou de mieux-être, il s'agit juste de s'ouvrir à des choses « différentes ».

Le corps est donc bien ici traité comme un « alter ego », mais la vision d'Alain nous semble différente de celle que nous avons pu déceler chez d'autres enquêtés détenant un capital culturel élevé.

D'autres enquêtés parlent spontanément de ce que le tango leur apporte au-delà de la danse. C'est le cas de Gabriel qui affirme que le tango le fait « travailler d'un point de vue général », que « ça change des trucs dans la vie ». Il explique que le tango l'aide à vaincre sa timidité, et les difficultés relationnelles qui peuvent en découler. Sandrine, qui raconte qu'avant sa pratique du tango elle essayait de nombreux reproches (« Partout où j'ai bossé on m'a reproché d'être trop speed, trop ceci, trop cela, trop pushy, trop speed en marchant, trop speed en parlant... ») s'étonne de constater que le tango lui a permis de réduire son hyper dynamisme, au point qu'elle le qualifie de « psychothérapie » :

J'ai vachement changé ma façon d'être, et même ma conseillère Pôle emploi m'a dit "c'est incroyable ce que vous êtes beaucoup plus posée, plus calme qu'avant". C'est vrai que c'était surtout le tango qui m'avait amenée à calmer mon pas, et des fois aujourd'hui quand je marche j'ai l'impression que je suis complètement à la ramasse, que je suis au ralenti ! Et ça me fait bizarre parce que j'ai jamais marché comme ça. [...] Je suis beaucoup plus au calme aussi pour plein de choses. Et moi ça me fait plaisir parce que je me sens guérie.

Le recours au vocabulaire médical de la guérison, grâce à laquelle Sandrine se sent plus en harmonie avec elle-même, peut être interprété du point de vue d'une construction personnelle de soi via la danse qui lui permet de « se retrouver », se « reconnecter » avec son corps, bref de remanier son identité dans le sens d'une amélioration, d'une plus grande adéquation avec ce qu'elle voulait être. Cette quête de mieux-être à travers le corps n'est pas toujours atteinte, elle peut être recherchée, incarner un idéal à atteindre sans pour autant y parvenir, comme c'est le cas de Carole :

J'ai toujours eu des problèmes avec mon corps... Je faisais de l'expression corporelle, enfin j'ai fait de l'expression corporelle au début de mon adolescence. Et je trouvais ça vachement bien de ne pas avoir à se servir du verbe, d'avoir à se servir que du corps pour exprimer des émotions, des sentiments. J'avais fait ça, j'étais en 5^{ème}, je crois, j'étais jeune. Et je trouvais que cette expérience-là... Enfin, j'avais bien aimé, et c'est vrai que j'aurais bien aimé revivre adulte ce genre d'expérience, mais ça n'existait pas. Il fallait toujours passer par... Soit par du théâtre, mais ça passe par le verbe, et moi j'ai pas envie de verbaliser les choses forcément, voire même j'ai pas du tout envie de les verbaliser ! Mais ça c'est dû à mon métier, je crois, je suis enseignante, donc j'utilise la parole à longueur de journée, et c'est vrai que des fois j'aimerais juste faire les choses avec... Ça, comme ça là [montre son corps]. Mais sans jugement, sans... Tu vois, dans le tango, il faut savoir faire quelque chose, alors que là dans l'expression corporelle c'était plus... Une émotion, elle va passer. Tes éléments, quoi, ton corps, ton expression.

Nous voyons avec cette citation que certaines personnes, comme Carole, ne souhaitent pas vivre le tango sur le mode du savoir ou de l'apprentissage (comme Alain) mais recherchent une expression de soi qui dans l'idéal devrait surgir d'elle-même. Carole déplore de ne pas avoir pu

retrouver dans le tango ce qui lui avait plu dans l'expression corporelle, car elle est justement dans une phase d'apprentissage où elle rencontre de nombreuses difficultés qui ne lui permettent pas de s'exprimer. Cependant, un peu plus tard dans l'entretien, elle raconte une anecdote qui incarne ce qu'elle recherche précisément dans le tango, et dont elle a pu se rapprocher par le biais d'un cours avec deux professeurs qui ont une approche du tango basée sur l'expression corporelle, inspirée du yoga²¹.

Il y avait un travail les yeux fermés, nus pieds, des déplacements dans l'espace, d'ancrage dans le sol, de rapport à l'autre, de tout ce qui était toucher, on n'avait quasiment pas dansé le tango mais c'était plus un rapport au corps. [...] Et en fait ça avait été salvateur, pour moi personnellement.

Marion apprécie également la façon d'enseigner de ces professeurs :

Ils nous ont fait travaillé sur le corps, le maintien, ils nous avaient corrigé de partout, et à la fin j'étais totalement vide, c'était fou cette capacité du tango à vider le corps. C'est une sensation que j'ai trouvée incroyable !

Juliette : Plutôt agréable, une sensation de bien-être...

Marion : Oui, d'intégrité, enfin... J'sais pas si ça correspond à du yoga ou à quelque chose comme ça, mais ça pourrait bien. Je trouve ça hyper intéressant, ça permet de se recentrer en soi.

Nous voyons donc à travers ces différents témoignages que le tango peut être envisagé par certains pratiquants au niveau culturel élevé non pas seulement comme un loisir agréable qui permet de rencontrer des gens et de se maintenir physiquement (vision d'Alain), mais comme un véritable moyen d'expression personnelle, intégré à une quête d'un mieux-être, d'une construction personnelle de soi grâce à la remobilisation du corps. Ces éléments tendent à valider notre hypothèse principale.

II. La rencontre avec l'autre : la clé de la quête de bien-être

La quête de bien-être ou de mieux-être dans le tango est certes une quête individuelle, que le sujet ressent en lui, dans son corps, mais contrairement au yoga ou aux autres pratiques de relaxation corporelle, elle ne peut pas entièrement être menée individuellement. L'autre, le partenaire de danse, est à la fois un moyen d'atteindre une sensation de bien-être, de lâcher prise, mais pas seulement, c'est aussi et surtout le but de la danse. C'est avec et grâce à lui que va pouvoir être atteint l'état de symbiose, de « connexion » pour reprendre le terme utilisé en tango. Si cet état est recherché par tout danseur de tango, le premier obstacle est selon nous individuel, c'est pour cela que nous avons traité en premier lieu les résistances individuelles, sans évoquer le couple. Pour se sentir bien avec l'autre, il faut déjà être bien avec soi-même, avoir vaincu ses propres démons – d'où la représentation du tango comme moyen de se construire personnellement dans le sens d'une amélioration de soi. Les résistances individuelles peuvent

21 Sur leur site internet, on peut lire : « Émilie est formée à diverses techniques de relaxation corporelle, qu'elle intègre à son enseignement, dans la recherche d'un mouvement toujours plus organique, en conscience et dans le relâchement. À la recherche d'un mouvement toujours plus épuré, c'est sur la connexion et la conscience corporelle que porte son travail. » (<http://www.pabloemilieteglitango.com>, consulté le 18 août 2014).

également concerner le rapport à l'autre, rendant la rencontre difficile (A), mais la « connexion » peut être à la fois tellement intense et fragile que la confrontation dans le couple est acceptée (B). Enfin, cette partie consacrée au couple ne serait pas complète si nous ne nous penchions pas sur la question de la séduction et de la répartition traditionnelle des rôles homme-femme (C).

A) Une rencontre difficile voire impossible au départ

1. Les normes qui régissent l'interaction avec l'autre

Êtreindre un inconnu

L'habitus corporel n'est pas seulement la somme d'attitudes ou postures corporelles individuelles, il intègre aussi les rapports sociaux avec les autres, et notamment la distance socialement admise entre des corps inconnus. Des études sur la communication non-verbale aux Etats-Unis²² ont montré qu'il pouvait y avoir une forte variation dans la distance admise entre les corps d'une société à l'autre, ce qui entraîne des malentendus :

« Les Nord-Américains et les Germains habitués à conserver une distance importante entre interlocuteurs éprouvent de la gêne face aux Latins, beaucoup plus proches dans l'interaction. La distance de l'échange entre inconnus chez les premiers correspond à la distance de l'échange intime pour les seconds²³. »

Malgré les nuances qu'il faut apporter à cette analyse – qui suppose que chaque pays ou nation a une unité culturelle homogène – celle-ci nous permet de comprendre que de nombreux Occidentaux n'ont pas été socialisés à une distance proche (moins de 30 centimètres) quand il s'agit d'interagir avec un inconnu. Or, c'est précisément ce que propose de faire le tango argentin. Cette anecdote racontée par Carole permet de se rappeler que dans le monde social, quand on voit deux personnes enlacées, la signification associée est celle du couple ou au moins d'une séduction à l'œuvre :

Ce soir-là j'avais été invitée par un monsieur qui n'était pas très grand, ça m'avait fait tout drôle parce que... Il était pas très grand, et puis il dansait vraiment collé-serré. Je me trouvais pas très à l'aise, collée-serrée comme ça avec ce monsieur, et puis il y avait Agnès, notre copine qui danse pas du tout le tango qui était là et je pensais... « *Ah, si elle me voit danser comme ça avec un monsieur que je connais pas, elle va se dire "dis donc c'est chaud" !* »

Cela peut expliquer qu'au début, comme Alain l'a remarqué puisqu'il nous en fait part au cours de l'entretien, les débutants tentent de garder une certaine distance entre eux, peuvent se sentir mal à l'aise, et selon l'efficacité plus ou moins rapide de la socialisation *tanguera*, ce malaise peut persister encore après, comme c'est le cas de Carole.

Si je danse avec Pascal, ça va aller, je vais peut-être me laisser aller à peu près... m'assouplir. Mais alors si je dois danser avec quelqu'un d'autre alors là c'est la catastrophe la plus totale, je deviens un bout de bois, parce que voilà, je pense que c'est la relation au corps. C'est pas évident. Moi j'ai plus de problèmes que Pascal, le rapport au corps, le rapport à l'autre... J'ai l'air très à l'aise comme ça,

22 Notamment celle d'Edward T. HALL, *Le langage silencieux*, Paris : Seuil, 1984 (cité in P. DURET et P. ROUSSEL, *Le corps et ses sociologies*, op. cit).

23 Pascal DURET et Peggy ROUSSEL, *Ibid.*

mais je suis pas très à l'aise dans mon corps et dans ma relation à l'autre. Au niveau de l'étreinte, comme ça. [...] J'ai l'impression que ça va aller, ou du moins j'espère que ça va aller, et puis dès que je suis dans les mains du cavalier, je sens que non, ça va pas.

Si l'enlacement (*abrazo*) tend à devenir plus serré à mesure que le niveau de danse augmente (avec des différences liées au style adopté), des réticences peuvent persister, même à un niveau avancé. Nous nous rappelons ainsi d'un stage de tango pour niveau intermédiaire et avancé :

L'exercice consistait à enlacer littéralement l'autre personne, la femme devait entourer le cou de l'homme de ses deux bras, et celui-ci devait lui entourer la taille, comme une position de slow. Il s'agissait d'instaurer une relation de confiance et d'améliorer le guidage en se défaisant des habitudes liées à l'*abrazo* classique. Jorge [le professeur] a du ressentir le malaise car il s'est exclamé "Et alors, vous avez peur des femmes ou quoi ?". "Moi aussi j'ai peur d'elles à la maison, a-t-il rajouté sur le ton de la blague, mais au tango non !" ²⁴.

Cet exemple illustre l'idée que même si la distance entre les personnes est plus proche dans le tango que dans le monde social, elle est tout de même codifiée, avec notamment un enlacement qui, soit ouvert soit fermé, doit malgré tout prendre une certaine forme (chaque danseur pose une de ses mains sur l'autre, mais l'autre bras n'implique pas d'autre contact que celui des mains). Tout écart à la norme – comme ce qui est proposé ici dans l'exercice – peut entraîner des résistances, car il peut potentiellement réintroduire des ambiguïtés au niveau de la relation. Les normes dans le tango, si elles peuvent différer du monde social, permettent de garantir à chacun un engagement dans la danse sans aucun engagement dans la relation.

Changer de partenaire

La règle du changement de partenaire (en cours, mais aussi en *milonga* où la *cortina* à la fin de la *tanda* invite au changement de partenaire²⁵) participe au fait que le tango peut être vu comme un « engagement à risque limité²⁶ ». Cette norme, arrangeante pour les personnes qui viennent apprendre le tango seules, moins pour celles qui viennent en couple²⁷, va à l'encontre de la vision stable et fidèle du couple prédominante dans le monde social. Si bien que les couples qui souhaitent apprendre le tango pour avoir une activité de couple déchantent rapidement, devant accepter cette norme s'ils souhaitent apprendre le tango, comme Carole nous en fait part :

Moi personnellement, ce que je reproche le plus aux cours de tango, c'est que moi j'y vais vraiment dans l'intention de danser avec Pascal, et c'est vrai que je voudrais généralement danser qu'avec lui. Enfin si, je veux bien, au cours d'une soirée danser avec une ou deux personnes, mais pas forcément... Ma priorité c'est Pascal. Et dans les cours, cette histoire de changer de partenaire à quasiment toutes les musiques, c'était pas forcément facile. C'est vrai que quand j'avais émis l'idée de faire du tango, c'était plus dans l'optique de faire un truc tous les deux, pour nous. À nous. Et pas de danser avec d'autres. Et je me rends compte qu'en fait ça passe par le fait de danser avec d'autres parce que tu mesures mieux, tes défauts, tes erreurs, tes approximations quand t'es dans les bras d'un

24 Extrait du carnet d'observations, 24 mai 2014.

25 La *tanda* est une série de quatre morceaux (tango, valse ou milonga) marquée à la fin par une *cortina* (quelques secondes d'une musique autre) qui permet à la piste de se vider, aux couples de se séparer pour que de nouveaux se forment pour la prochaine *tanda*.

26 Christophe APPRILL, *Le tango argentin en France, op. cit.*

27 Selon une enquête menée par C. Apprill sur des cours débutants, 55 % des participants se présentent seuls et 63 % de l'échantillon est célibataire (C. APPRILL, *Le tango : le couple, le bal et la scène, op. cit.*, pp. 46-47).

autre. Alors que si t'es toujours avec ton partenaire, tu mets en place un certain nombre de réflexes.

Pour les personnes seules, cette norme du changement de partenaire est à la fois rassurante – si on tombe sur un(e) partenaire avec qui on ne se sent pas à l'aise, on n'est pas contraint(e) de rester longtemps avec cette personne – et limitative car comme le résume Marion, « il y en a peut-être certains avec qui t'aime bien danser où ça serait bien d'approfondir, mais en soi, c'est plus équitable que ça tourne dans un cours ».

2. *La peur de l'autre*

Au-delà de ces normes d'interaction avec l'autre qui renversent les habitudes sociales et qui peuvent contribuer à rendre la rencontre entre deux personnes (la plupart du temps inconnues) difficile, le facteur le plus déterminant est certainement celui de la peur de l'autre, associée à un manque de confiance en soi, que nous avons pu constater dans la plupart des entretiens. L'exigence qui est portée dans la danse, dont nous avons parlé précédemment, conduit de nombreux danseurs à redouter le jugement d'autrui, particulièrement s'ils ont déjà connu une mauvaise expérience. Pascal nous raconte sa première *milonga* :

Alors la première vraie milonga on va dire, c'était à Toulouse, à Tangopostale, à Saint Georges. C'est là où je me suis fait jeté par une dame, là, mais alors... Donc c'est un mauvais souvenir ! [rires] Elle avait quasiment refusé de... Elle avait dansé un tango avec moi et puis après, au deuxième, elle s'est arrêtée. Au milieu du tango elle me dit "bon on va peut-être marcher, hein ?", et puis après "bon ben merci". Ouais elle était infecte ! Alors du coup moi après je voulais plus danser, c'était fini, j'étais complètement refroidi ! Des fois on tombe vraiment sur des gens pas sympas.

Gabriel non plus ne garde pas non plus un très bon souvenir de ses premières *milongas*, tétanisé par le jugement que peuvent avoir les « bonnes danseuses » :

La première fois j'y suis allé comme ça. J'ai dansé un petit peu, et quelque part j'ai osé la première fois. Et après c'est comme si j'avais eu peur. Et c'est vrai qu'après j'y suis allé deux-trois fois et j'ai quasiment pas dansé. Parce que c'était dur ! T'es là, tu commences un tango, tu danses pas bien... Alors en même temps, quelque part si tu danses pas... Il y a bien un jour où il faut se lancer, hein ! Donc si tu te lances pas, tu te lanceras jamais. Mais... T'arrives à un endroit où par exemple les filles ont un certain niveau, donc toi tu commences et tout ça, aller inviter et tout... Inviter les femmes, et tout, c'était pas évident.

La femme peut en effet exercer une certaine violence symbolique vis-à-vis des hommes parce que ces derniers portent la responsabilité de la danse, ce qui tend à accentuer la pression qu'ils ressentent. « Quand j'ai commencé les *milongas*, presque je tremblais », raconte Gabriel, à tel point il ressentait du stress à l'idée d'inviter une danseuse de bon niveau. Pascal parle également de la difficulté de porter la responsabilité de la danse :

Tu danses avec quelqu'un qui danse bien, et tu te mets une pression pas possible, et tu te dis "Mais elle va s'emmerder... Qu'est-ce qu'elle doit s'emmerder !" et alors là tu commences à faire bêtise sur bêtise, c'est n'importe quoi, tu commences à t'excuser platement, des fois si tu tombes sur des filles pas sympa, c'est... Voilà, il y a des regards qui en disent long. Parfois tu tombes sur des... Bon en général, quand même, sur des filles très sympas, "bon ben c'est pas grave", et puis voilà.

La violence symbolique qui est exercée ne passe pas nécessairement par la parole, elle peut

être corporelle (comme les regards « qui en disent long »), jusqu'à exclure ceux qui sont stigmatisés comme « mauvais danseurs », ou du moins qui ne progressent pas assez vite dans le cadre d'un cours. Ainsi, nous avons observé la situation suivante :

J'ai remarqué qu'il y a eu un phénomène d'exclusion envers Gérard²⁸, un vieux monsieur qui est certes très assidu mais encore bien maladroit, et vraiment pas assez habile pour cet exercice qui demande à l'homme une grande distorsion entre le haut et le bas du corps, une grande maîtrise du mouvement et du guidage de la femme. C'est vrai qu'il y a une ou deux semaines j'ai dansé avec lui pour un exercice similaire et c'était vraiment laborieux. [...] Pendant le cours, on était quatre filles à faire nos exercices en cercle. La musique s'arrête, normalement il y a changement de partenaire mais là ils laissent continuer. La fille qui dansait avec Gérard demande à notre groupe si une fille veut danser mais personne ne réagit, on continue nos exercices. La fille en question ne continue pas à danser pour autant, et au bout d'un moment elle se rajoute au groupe pour les exercices. Phénomène rare car d'habitude les filles sont toujours en demande de partenaire, surtout lors des cours où elles sont plus nombreuses. Or là, Gérard s'est retrouvé tout seul, et s'est donc écarté de la piste de danse. Quand Maria a annoncé la fin du cours et le programme du week-end, Gérard est resté à l'écart tandis que les autres étaient en cercle. Maria l'a remarqué et l'a invité à venir en le prenant affectueusement par les épaules²⁹.

L'exclusion qui s'est faite lors de cet épisode était une exclusion corporelle et non verbale. Les violences symboliques répétées à l'égard de Gérard – qui doit certainement ressentir la stigmatisation à son égard – ont peut-être eu raison de sa motivation car quelques semaines plus tard nous ne l'avons plus revu en cours. Si les hommes ont peur de se « faire planter » au milieu d'une danse ou d'une *tanda*, de se voir refuser une invitation³⁰ ou de subir des reproches, les femmes ne sont pas non plus épargnées par les violences symboliques. La règle de l'invitation – que nous étudierons en détail plus loin – donne le pouvoir aux hommes de choisir avec qui ils souhaitent danser et par conséquent d'éviter celles avec qui ils n'ont pas envie de danser. Nous avons déjà vu que Sandrine avait souffert lors de sa première année de tango d'être peu invitée. Si dans les discours, cette règle de l'invitation par l'homme est relativisée (hommes et femmes reconnaissent que ces dernières peuvent inviter, si elles le souhaitent), dans les faits elle est très peu remise en question, si bien que de nombreuses femmes souffrent du fait de passer toute une soirée à « faire tapisserie ». Pour souffrir de ne pas être invitée, il faut déjà avoir *envie* de danser, ce qui n'est pas le cas de Carole quand elle se retrouve à danser avec un autre homme que son partenaire, dans ce cas-là la confrontation avec l'autre – car ce n'est plus du plaisir à ce moment-là – agit comme un miroir de son propre manque de confiance en soi.

C'est en ce sens que nous pensons que la peur de l'autre – renvoyant à la peur de ne pas être à la hauteur, de ne pas être reconnu ou accepté pour ce que l'on est – est intimement liée à un manque profond de confiance en soi, qui peut être exacerbé dans le tango. Inversement, quand

28 Par souci d'anonymat, son prénom a été changé.

29 Extrait du carnet d'observations, 29 mars 2014.

30 Autre anecdote racontée par Gabriel à ce sujet : « C'était la première milonga où j'allais, une fille qui était dans un cours, pas le cours débutant, mais.. Pour te dire le genre, je vais l'inviter, elle me dit "mais t'es dans quel cours, toi ?", je lui dis "ben le lundi soir", elle me dit "oui mais à quelle heure ? Le cours débutant ?", je fais oui, et là elle fait comme si elle me voyait plus. »

les danseurs arrivent à dépasser leurs propres difficultés, la peur de l'autre et leur manque d'estime, qu'ils arrivent à acquérir un statut de « bon danseur », cela peut restaurer cette confiance en soi parfois mise à mal dans d'autres domaines de la vie. Mathias analyse la situation de cette façon :

La plupart des gens qui deviennent addicts au tango, pour moi hein, ce sont des gens [...] qui à mon avis n'étaient pas épanouis dans le reste de leur vie, et le tango pour eux, dès qu'ils commencent à danser un petit peu, qu'il y a des filles – mais ça marche des deux côtés, hein, pas que des garçons – et qu'il y a des gens qui ont envie de danser avec eux, ils se sentent un peu... *“Ok, je suis quelqu'un ici, peut-être que dehors, je suis personne, par contre j'arrive à la milonga, regarde toutes ces filles là, elles ont envie de danser avec moi, ici j'ai mon statut. J'ai jamais triomphé dans mon boulot, je sais pas faire autre chose, mais ici au tango, je sens que je suis désiré.”*

Cela fait écho à l'idée développée par David Le Breton³¹ dans son ouvrage *Anthropologie du corps et modernité* qui serait que dans un contexte de désorientation, de déracinement des anciennes matrices de sens de façon accélérée depuis les années 1980, « à défaut de se sentir pleinement à l'aise au sein du social, l'acteur essaie au moins d'être bien dans sa peau, de se sentir “en accord” avec soi », de se rendre “désirable” aux yeux des autres et particulièrement de l'autre sexe, ce à quoi pourrait répondre la pratique du tango une fois les obstacles corporels et relationnels surmontés.

B) À la recherche de la « connexion » : une rencontre intense mais fragile

Jusqu'à présent, nous avons surtout évoqué les nombreuses difficultés – individuelles et relationnelles – que le danseur rencontre dans l'apprentissage du tango. Nous pourrions dès lors nous poser la question : mais pourquoi se faire autant violence pour quelque chose qui n'appartient pourtant qu'au domaine du loisir ? Il y a d'un côté l'ascétisme de classe, nous l'avons vu, mais il y a aussi et surtout une sorte de Graal à atteindre, la rencontre avec l'autre, une vraie rencontre qui apporte un sentiment d'unité (avec soi et avec l'autre), d'harmonie, de symbiose et qui ne cherche rien d'autre que le plaisir d'être en connexion avec l'autre. Dans un contexte de crise du couple – hausse du nombre de divorces et de séparations – n'est-ce pas une forme de réconciliation des sexes qui est cherchée dans le tango ? Une réconciliation certes éphémère, mais intense, comme le décrit Alexandra Weiland :

« Quand l'équilibre dans le couple qui naît d'une difficile négociation entre deux corps, deux êtres, un homme et une femme, est enfin trouvé, alors on parvient à un certain “état de grâce” que, peut-être, on peut appeler extase. Mais cet équilibre est fragile, et l'instant de l'extase doit être entretenu, recherché, encore et toujours, à travers l'équilibre dans la danse³². »

Cette extase peut être accessible au débutant, il peut l'atteindre à certains moments où il ne s'y attend pas, renforçant le charme de la danse et l'impression de « magie ». C'est ainsi que Marion

31 Mais aussi par Bernard Andrieu dans *Le corps en liberté* (op. cit.) : « L'impossibilité de transformer les rapports sociaux, le constat d'un déterminisme de la reproduction de classe, l'échec de la démocratisation scolaire et les limitations de l'intégration culturelle, révèlent au sujet l'illusion d'un pouvoir réel d'action. Le sujet se tourne alors vers son corps en l'investissant de toutes les possibilités de son imaginaire. »

32 Alexandra WEILAND, *Le tango à Paris*, op. cit., p. 86.

s'exclame que « c'est fou de voir comment tu peux trop bien communiquer avec quelqu'un, de voir la connexion que tu peux avoir avec quelqu'un juste par la danse ! ». Le terme de « connexion », très fréquemment utilisé en tango, renvoie justement à cette idée d'unité avec l'autre. La connexion permet en quelque sorte de dépasser la frontière corporelle de l'individu. Il nous a semblé intéressant d'interroger les enquêtés sur ce qu'ils entendaient pas « connexion » – quand ils utilisaient le terme bien sûr. Il nous paraît intéressant de noter que pour Alain, la connexion renvoyait simplement au contact physique entre les deux danseurs. Il parlait de « connexion plus ou moins proche » pour évoquer l'enlacement ouvert ou fermé. Pour les autres enquêtés, au capital culturel plus important, ce qui peut certainement expliquer les différences de point de vue, la « connexion » renvoie à quelque chose de plus large, même s'ils ont éprouvé du mal à donner une définition factuelle. Le recours à l'anecdote leur a souvent permis d'explicitier le terme. La connexion est la plupart du temps associée à la réussite dans la danse, quand « tout fonctionne », même si c'est pour un temps donné. « Quand t'as une bonne connexion, t'arrives à tout faire et c'est trop bien. On danse vraiment à deux, et puis ça marche », s'enthousiasme Marion.

Carole : Alors c'est vraiment une question de... C'est pas régulier. Des fois on va danser ensemble, on va se connecter, c'est comme si ça se branche, et hop ! Ça prend. C'est une espèce de sauce qui prend. Et des fois, ça prend pas du tout.

Pascal : Oui et puis en même temps c'est pas tout le temps. Enfin je veux dire, dans une danse, il y a des moments où ça va être super, mais ça va pas durer non plus... On se perd, quoi. Et j'imagine que les très bons danseurs et danseuses, j'imagine que eux c'est tout le temps, ça doit être génial !

Carole : C'est jouissif quand tu y arrives.

C'est cette « jouissance » qui accroche les danseurs, qui leur donne l'envie de poursuivre leur expérience. La « connexion » semble encore plus « magique » quand elle s'établit avec un(e) inconnu(e). Carole, qui pourtant refuse ou évite ordinairement de danser avec un autre homme que son mari, s'étonne d'avoir réussi à « se connecter » avec un ami avec qui elle n'avait jamais ressenti aucun plaisir dans la danse :

Et c'était plaisant, vraiment, une connexion s'était établie. Alors, de ressentir ça avec son conjoint, ça paraît presque normal et évident, de devoir le ressentir un jour rapidement... Enfin j'espère ! [rires] Mais de le ressentir avec quelqu'un avec qui tu partages rien d'affectif, ça me paraissait pas possible. Et là c'était bien, quoi, vraiment c'était sympa. C'était sympa et en même temps troublant.

Le charme n'opère que parce que cette connexion est peu prévisible, surprend par son intensité et sa fugacité. Elle semble être du plaisir gratuit, sans contrepartie, et notamment sans contrepartie amoureuse ou affective. La connexion semble parfois même être déconnectée du niveau de danse, comme le remarque Sandrine : « Je pense qu'il y a quand même un facteur chimique. Il y en a certains, tu sais pas expliquer pourquoi, ils ne sont pas plus techniques que d'autres, mais tout de suite tu te sens bien ». Le fait de « se sentir bien » semble être un facteur indispensable pour atteindre cette connexion, dès lors il faut être en mesure d'accepter de se

donner à l'autre, l'attitude de repli ou de méfiance ne permet pas la rencontre.

(Carole) Il y a des moments où t'as pas envie de... T'as pas envie de te lâcher, il y a des moments où t'as pas envie qu'il y ait une connexion ! T'as pas toujours envie de rentrer en contact avec la personne. Tu peux très bien danser avec, sans que ça soit... [cherche le mot] En communion, voilà. Pour des raisons x, y, z. Parce que ce soir, t'es pas disponible, parce que voilà. Ça demande une disponibilité quand même, une écoute.

Cette citation illustre l'idée qu'il est possible de danser sans véritable connexion. Cela renforce l'impression qu'elle échappe au contrôle de l'individu, car il ne suffit pas d'être « disponible », c'est une condition nécessaire mais non suffisante, le reste relevant du « chimique » pour reprendre l'expression de Sandrine ou d'autres éléments non contrôlables.

Il s'agit donc d'une rencontre fugace, intense, fragile, imprévisible, « chimique », voire « magique ». Si nous utilisons le terme « magique », c'est qu'il est revenu à plusieurs reprises dans les entretiens, comme Mathias qui expliquait son désir de photographie par l'envie de capter la « magie » de ce qui se passe sur la piste, ou encore Gabriel qui explique son attirance pour le tango de cette façon :

Il y avait quelque chose dans le tango qui m'attirait. Je me souviens d'un cours avec Maria, où j'avais vraiment ressenti ça. Une certaine forme de magie en fait. On a fait le cours, et puis 5 minutes avant la fin, elle a dit "hop, maintenant on danse", et là elle a commencé à expliquer le bal, elle a éteint les lumières, elle a dit "Allez, vous dansez ! Finalement c'est ça le tango, vous arrivez au bal et pendant 5 minutes vous allez danser avec une personne que vous ne connaissez pas".

L'autre – et particulièrement l'inconnu – fait peur, mais en même temps il attire. Le tango offre la possibilité de vivre quelque chose de fort avec une personne totalement inconnue, comme si cela permettait de se dégager de toute convention sociale, et notamment des conventions liées à la parole. Il arrive d'ailleurs fréquemment que des couples dansent une *tanda* entière sans échanger un mot, comme si ce qui se passait entre eux ne nécessitait aucune parole.

(Sandrine) Et moi ce que je remarque en dansant le tango, c'est qu'on a pas besoin de parler parce que justement il y a la connexion, qui évite de parler, parce que la connexion c'est être à l'écoute de l'autre, mais simplement en écoutant ses gestes, en les *sentant* entre guillemets.

Ce charme inhérent à la danse permet aux individus d'accepter les confrontations homme-femme qui peuvent avoir lieu dans cette recherche infinie de la connexion.

C) Les ambiguïtés dans la relation : rapports de séduction et répartition traditionnelle des rôles homme-femme

1. Une danse désintéressée ? La question de la séduction

Si la plupart des danseurs parle volontiers du plaisir de la danse et du plaisir de la rencontre avec l'autre, rencontre désintéressée puisqu'il s'agit "seulement" de danser, sans aucune autre contrepartie amoureuse, la question de la séduction n'en est pas pour autant évincée. Elle met mal à l'aise les danseurs, qui réfutent dans un premier temps avoir un tel dessein – avec une certaine propension à dire « peut-être que les autres oui, mais pas moi ». Pourtant, l'émotion et le bien-

être ressentis lors d'une danse où les deux partenaires sont « connectés » suffit à brouiller la frontière entre le simple plaisir de danser et ce qui relève du « un petit peu plus », comme le dit Mathias, qui est un des seuls enquêtés à reconnaître explicitement le glissement possible du tango vers la séduction :

Le problème c'est que la limite entre la danse elle-même, et le "un peu plus loin", le "je veux transmettre un message un peu plus...", la limite est très floue. Ils vont jamais te mettre la main sur les fesses comme à la salsa... Tu verras jamais ça au tango, c'est tous des gentlemen ! [rires] Mais après la limite... Elle est floue quoi ! La limite elle peut être dans l'enlacement, elle peut être dans la respiration. Enfin moi j'ai dansé avec des filles, tu danses, et les filles elles commencent à te respirer à l'oreille de manière plus agitée, tu te dis "bon, heu, attendez-là, ho ! On se calme !". Si tu veux ça peut passer par beaucoup de choses ! Ça peut passer simplement par le regard, par la position de la tête, par la position du bras, ça peut être très subtil, ça peut passer par le temps que tu mets à te séparer quand la chanson s'est arrêtée ! [...] Le problème c'est que tu sais jamais ! Peut-être qu'en fait ce garçon il a aucune mauvaise intention, ou cette fille-là. C'est la toute la subtilité de... C'est le tango, et ça, y'a pas d'autres danses comme ça !

Dès lors, l'infléchissement vers la séduction dans la danse reste à la libre appréciation de chacun, et c'est peut-être finalement cela le charme du tango, du doute qui émerge en chacun du fait du brouillage des frontières entre danse et séduction. Il s'agirait du plaisir de plaire, du plaisir de séduire, de laisser le doute flotter sans essayer de le dissiper, puisqu'il ne s'agit en aucun cas de « conclure ». Nous le voyons d'ailleurs ici avec cette anecdote racontée par Sandrine, le charme se brise dès lors que la séduction est verbalisée et donc officialisée :

Après il y en a eu un autre, en cours, qui me caressait le bras, la main, et il me sort des trucs comme "est-ce que tu fais bien la cuisine ?" tout en dansant le tango. J'avais pas envie de discuter de ça quoi, et quelque fois je le rappelle à l'ordre en disant "il faudrait se concentrer, on parlera après si tu veux, mais là j'ai vraiment besoin de me concentrer". Des fois il faut recadrer en effet, mais je recadre gentiment.

Quand la séduction n'est pas verbalisée, elle reste cantonnée aux perceptions intimes et corporelles de chaque danseur, qui n'est même pas certain que ce qu'il a perçu comme étant un « message supplémentaire » n'est pas un effet de son imagination ou de sa propre attraction pour le/la partenaire. Nous avons senti dans le malaise et les sous-entendus de Gabriel à ce sujet, qui n'osait pas verbaliser sa pensée, que nous touchions à quelque chose d'intime :

Il y a vraiment des beaux moments que je ressens. Finalement je pense que c'est plus le plaisir de la danse, de bouger à deux qui me préoccupe, que vraiment ce côté là [de séduction]. Mais après, peut-être que c'est aussi ça qui fait que c'est agréable. J'ai dansé un petit peu ce week-end, et... [silence] C'est pas encore très clair, tout ça. Mais heu... [silence] Bon je sais plus ce que je voulais dire. C'était quoi la question déjà ?

Juliette : On parlait du côté séduction dans le tango.

Gabriel : Ouais, après, à découvrir... [silence]

Si l'ambiguïté entre ce qui relève de la danse et ce qui relève de la séduction est présente, cela n'empêche pas certains danseurs d'aller plus loin, de démarrer une relation parce que justement ils ont senti cette bonne « connexion » entre eux. Sandrine, qui a expérimenté cette situation et qui la qualifie de « dérapage », est catégorique : « là où ça va pas, c'est qu'effectivement tu peux

être en connexion et tu peux être bien avec quelqu'un, et finalement sexuellement ça passera pas ».

Par ailleurs, cette ambiguïté peut être difficile à gérer pour les couples déjà établis, car tout regard extérieur au couple de danseurs a tendance à y voir l'expression d'une folle passion³³, d'un « prélude à l'acte amoureux », même si sa propre expérience de la danse permet de démentir cette idée. Carole admet être parfois « mochement jalouse » :

Alors que c'est pas forcément un sentiment que t'as envie d'avoir, la jalousie, mais n'empêche que c'est quand même un peu ça, parce que t'aimerais bien danser qu'avec ton compagnon, et finalement tu danses pas qu'avec ton compagnon.

Sous entendu : « lui ne danse pas non plus qu'avec moi ». Dans cette optique-là, les nombreuses normes qui régissent le bal – et notamment celle du changement de partenaire, dont le non-respect n'est socialement accepté que pour les couples déjà établis – servent de garde-fous.

« L'espace socialisé et ritualisé de la danse procure à la relation de couple un complément de légitimité dans un registre où les Occidentaux s'effraient facilement, celui du contact corporel³⁴. »

2. Une répartition traditionnelle des rôles homme-femme

Une autre ambiguïté dans la relation dansée, qui ne l'était pas dans les années 1940 mais qui peut constituer un véritable paradoxe au XXI^e siècle, vient de la répartition traditionnelle des rôles homme-femme. Dans la danse, l'homme guide, la femme suit ; l'homme avance, la femme recule. Autrement dit, l'homme est actif et la femme passive. Même si ce schéma est caricatural, car les femmes ont depuis les années 1980 développé une technicité qui ne s'acquiert pas dans la passivité, et que la qualité de la danse dépend d'une écoute corporelle que l'on pourrait qualifier d'active, il semblerait tout de même que le tango met en scène une représentation traditionnelle du couple où les rôles du masculin et du féminin sont hyper marqués, notamment par le vêtement. D'où le paradoxe suivant : comment se fait-il que des femmes issues de milieux cultivés, qui dans leur vie professionnelle et personnelle défendent l'égalité homme-femme et incarnent des femmes actives, responsables, émancipées, soient attirées par une danse qui met en scène une certaine régression de la femme ? Cette question mériterait de consacrer toute une étude à ce sujet, nous n'avons ici guère la possibilité de la développer à sa juste mesure.

Pour Christophe Apprill, « le cadre socialement ritualisé autour des rôles présumés de l'homme et de la femme apparaît comme un simulacre compte tenu du fait que la danse constitue

33 Au sujet des différentes interprétations du tango en fonction du regard intérieur ou extérieur de la danse, voir Rémi HESS, « De la valse au tango, une relation à trois. Le lieu d'où l'on cause », in *L'homme et la société*, n°127-128, 1998, cinéma engagé, cinéma enragé, pp. 147-157 et Kornilia CHATZIMASOURA, « Danser les yeux fermés » in *Corps*, n°7, Paris : Dilecta, 2009/2, pp. 51-56.

34 Christophe APPRILL, *Le tango argentin en France*, op. cit.

un noyau de contestation à la fois idéologique et moral³⁵ », car elle conteste la logique productiviste (il y a plaisir sans sexualité) ainsi que le principe de fidélité dans un couple (on peut danser avec plusieurs partenaires). Cet argument nous paraît évincer bien vite la question des rôles traditionnels, l'un n'empêchant pas l'autre selon nous. Pierre A. Vidal-Naquet propose une hypothèse intéressante, même si ce n'est pas celle-là qu'il retient dans son analyse : l'hypothèse d'un compartimentage, qui concorde avec l'idée d'un corps alter ego, accessoire de soi que l'individu façonne selon ce qu'il a envie d'être.

« Selon cette hypothèse, le moment tango ne serait plus qu'un segment parmi d'autres d'une vie sociale placée sous le sceau de la discontinuité. [...] Soumis à *l'injonction d'être lui-même*, il appartient [à l'individu] de définir les contours de sa personnalité, en effectuant, seul, la synthèse de normes et de valeurs socialement hétérogènes. [...] Ainsi peut-il devenir "lui-même" en occupant tour à tour des positions contrastées, qui ne sont pas nécessairement cohérentes les unes avec les autres. [...] Ainsi pourra-t-il s'investir successivement dans des expériences sociales ou professionnelles très nettement marquées par l'indifférenciation sexuelle des rôles, puis dans d'autres expériences, comme le tango, où au contraire, c'est la différenciation qui est mise en scène³⁶. »

Cette hypothèse nous semble intéressante car elle permet de rendre compte que même si l'individu souhaite se construire lui-même et façonne son corps dans cette optique, il n'est en aucun cas un être complètement rationnel. Nous rajoutons l'idée que l'individu ne peut se dégager complètement de son milieu social ni de sa socialisation primaire, si bien que sa marge de manœuvre pour « se construire » est somme toute assez réduite. Cela peut entraîner des comportements en apparence contradictoires, mais qui peuvent révéler les tiraillements entre les nouvelles valeurs que souhaite incarner l'individu (l'égalité homme-femme) et la force de sa socialisation (la plupart des socialisations primaires étant basées sur l'inculcation de rôles genrés et la différenciation sexuelle³⁷).

Appliquons alors cette idée au cas des femmes « cultivées » qui s'adonnent au tango alors qu'elles désirent l'égalité homme-femme. Nous pourrions dire que l'égalité homme-femme constitue une valeur désirable à leurs yeux, qu'elles peuvent incarner notamment dans le cadre de leur travail au prix d'un certain « combat », mais que mener ce combat sur tous les fronts exige un « coût » personnel important, si bien que dans le cadre d'un loisir comme le tango, elles « lâchent prise » en recherchant un bien-être, une pratique apaisante qui leur permettent de « se retrouver ». Elles apprécient alors dans ce cadre-là de « se laisser porter », la « prise en charge » de l'homme qui les enlace et les guide (termes qui sont revenus à plusieurs reprises dans les entretiens de danseuses), comme si le tango représentait une trêve dans le combat quotidien de la

35 Christophe APPRILL, *Le tango argentin en France, op. cit.*

36 Pierre A. VIDAL-NAQUET, « Le tango : médiateur d'une relation incertaine », in E. DORIER-APPRILL (dir.), *Danses "latines" et identité, d'une rive à l'autre, op. cit.*, p. 163.

37 Voir à ce sujet les nombreuses études sur le genre, qui sont notamment synthétisées dans l'ouvrage de Michèle FERRAND, *Féminin masculin*, Paris : La Découverte (Coll. Repères), 2004.

femme pour son émancipation. Une trêve ou un forfait ? Il ne s'agit pas de culpabiliser ces femmes – dont nous faisons partie, soyons honnête – mais plutôt d'une tentative de compréhension de ce qui se joue. Ce serait rajouter à la sur-responsabilisation des individus qui a lieu dans la société actuelle (et participer au discours moralisateur du « quand on veut on peut ») que de reprocher à ces femmes de ne pas remettre en cause plus largement leur place dans cette danse. D'autant plus que, rappelons-le, la danse a beaucoup évolué au gré des mutations de la société : le guidage n'est plus aussi directif qu'avant, l'homme doit lui aussi être à l'écoute de la femme, et celui qui se montre un peu trop « machiste » est unanimement rejeté, autant par les hommes que par les femmes.

III. Mises en jeu corporelles au sein du groupe de *tangueros* : des règles communes au monde social

Si le tango apparaît comme une pratique qui requiert un usage nouveau et retravaillé du corps pour une meilleure perception et conscience corporelle de l'individu mais aussi et surtout pour parvenir à la rencontre de l'autre, avec toutes les difficultés que cela comporte, l'étude du tango en tant qu'espace social nous permet de nous rendre compte qu'au niveau du groupe de *tangueros*, ce sont les normes communes au monde social qui régissent les interactions. Cela conforte l'idée développée par David Le Breton que depuis les années 1980, si l'individu a l'impression de pouvoir se construire personnellement et individuellement, notamment par le biais de son corps, cette construction reste bornée par des normes sociales qui en devenant implicites n'en ont pas pour autant perdu leur force de contrôle – contrôle paradoxalement appliqué par les individus eux-mêmes.

A) Apparence et étiquette corporelle

L'apparence semble un des meilleurs exemples de cette intériorisation de la norme. « Plus nous sommes libres de nous inventer et de choisir goûts et couleurs, plus à l'inverse nous nous sécurisons en nous attachant à des codes de référence », affirme Jean-Claude Kaufmann³⁸. Cette idée peut très bien s'appliquer au tango. Les codes de référence du tango, en termes d'apparence, sont assez distincts du monde social³⁹, mais ils appliquent tout autant la norme du culte de la jeunesse et d'une beauté encadrée célébrant les courbes de la féminité et la droiture de la virilité.

« Car ce haut talon n'est pas celui d'une femme au foyer, alourdie de maternités. Ici, c'est la belle femme toute entière qu'un haut talon résume : la gracilité des points d'appui sur le sol, les rondeurs démultipliées des cambrures offertes proposent le raccourci le plus

38 Jean-Claude KAUFMANN, « Le corps dans tous ses états... », *art. cit.*

39 Notamment les vêtements qui incarnent un certain style « rétro » mais qui sont pourtant d'un pur anachronisme selon A. Quintas, la femme incarne le stéréotype de la femme des années 1940 tandis que l'homme est habillé selon la mode des années 1900. (A. QUINTAS, *Tango, milonga, vals danse urbaine dans le Rio de la Plata 1870-1924*, Thèse de doctorat, soutenue en 1995, Université Paris VIII, citée in A. WEILAND, *Le tango à Paris, op. cit.*, ch. 6).

simplifié du corps féminin désirable, à savoir la courbe⁴⁰. »

Si chacun est libre de s'habiller comme il le souhaite pour danser le tango, dans les faits nous nous rendons compte que pour un(e) danseur(se), investir la tenue tango est une façon de montrer qu'il/elle s'investit dans la pratique. Cela permet d'être reconnu(e) et accepté(e) par le groupe comme *tanguero(a)*. Sandrine raconte comment le tango lui a permis de s'habiller de façon « plus féminine » :

À un moment, je m'habillais de façon pas du tout féminine. C'est venu très tard en fait, le fait que je me maquille plus, plus de bijoux, plus de jupes et de petits hauts presque affriolants même des fois, et des talons. Les talons, ça fait pas hyper longtemps que j'en mets. Je suis devenue beaucoup plus féminine grâce à lui [son ex-compagnon] car il a vraiment valorisé ce côté-là. Et comme ça me plaisait j'ai voulu le travailler effectivement, et je me suis dit que via cette danse j'avais cette opportunité justement de revoir ce côté-là que j'avais bien aimé.

En revanche, deux autres de nos enquêtées, Carole et Marion, nous ont exprimé un certain rejet pour la tenue « type » du tango, mais comme nous avons pu le voir précédemment, elles ne sont pas pour l'instant hyper-investies dans la danse et ne ressentent pas le besoin d'être « intégrées » au groupe de danseurs. La première parce qu'elle ne souhaite pas danser avec d'autres hommes que son mari, la seconde car en tant que débutante, elle n'est encore que très peu allée aux *milongas* et n'a pas ressenti le besoin de s'habiller d'une certaine manière pour être invitée et pouvoir danser. Il semblerait d'ailleurs que les jeunes danseuses débutantes (comme Marion) ont moins ce souci de l'apparence, car bénéficiant de l'atout de la jeunesse, elles ressentent moins le besoin qu'on les femmes plus âgées de « compenser » leur âge par une apparence soignée. Il revient à la femme de donner envie à l'homme de l'inviter, car comme le souligne Mathias :

Oui, c'est un monde cruel, parce que c'est vrai que la plupart des *milongas*, si tu n'es pas une super danseuse, ou si tu es pas jeune et belle, et mignonne, tu auras un peu plus de mal à danser. Si tu as 60 balais et que tu danses pas bien, c'est vrai que... Tu le vois des fois à la *milonga*, il y a des gens ils passent des heures à attendre qu'on vienne les inviter, et c'est cruel. C'est pour ça qu'il faut qu'il y ait ce côté social, il faut que les gens se connaissent, il faut que les gens parlent entre eux, qu'il y ait des amitiés parce qu'après quand tu connais pas quelqu'un, entre inviter quelqu'un que tu connais pas là-bas, une personne plus âgée, assise dans son coin, tout comme ça [montre une posture de repli], c'est un peu normal si tu veux. Les gens, les hommes, ils vont inviter plutôt la fille qui est bonne danseuse, qui est plus jeune, parce que s'ils ont à choisir...

Cette citation nous permet de rendre compte d'un paradoxe du tango : nous avons vu que danser avec un(e) inconnu(e) constituait une grande partie du charme de la danse mais aussi sa « contestation idéologique » pour reprendre l'idée de C. Apprill, car elle permet d'accéder à des sensations habituellement intimes, avec plusieurs personnes, sans contrepartie amoureuse, de pouvoir échanger et partager un moment sans passer par la parole ; or, maintenir l'anonymat entre les danseurs, qui échangent seulement à travers la danse et pas en discutant, en créant des

40 Véronique NAHOUM-GRAPPE, « La cambrure sur l'eau », in E. DORIER-APPRILL (dir.), *Danses latines : le désir des continents*, op. cit., p. 60.

amitiés, c'est aussi renforcer une forme de compétition, notamment entre les danseuses qui cherchent à tout prix à être invitée. C'est renforcer dès lors les normes de beauté et les processus de marginalisation. Comme le souligne Anastasia Meidani, « le processus de stigmatisation est plus violent dans des microcosmes sociaux où les corps se donnent délibérément en spectacle, où chaque participant apparaît simultanément comme voyeur et exhibitionniste⁴¹ », ce qui correspond exactement au cas du bal tango. En effet, contrairement aux cours de tango où il n'y a pas de spectateurs, en *milonga* il y a toujours des personnes sur la piste et des personnes autour de la piste, impliquant un jeu important de regard et d'observations. La vue comme sens premier de la modernité, vecteur du jugement sur autrui, a ici toute sa place⁴². Le tango en tant que pratique subversive qui conteste des normes fondamentales de la société (habitus corporel bousculé, écartement du principe de fidélité et de productivité dans le couple etc.) trouve ici une de ses limites.

B) Règles de déplacement en *milonga*

De nombreuses règles implicites régissent et encadrent les comportements des danseurs. Si un certain type de danseurs (au capital culturel élevé) recherche dans le tango une découverte, une expression et une amélioration de soi grâce à la rencontre de l'autre, cela se fait dans un cadre qui apparaît fortement normé quand nous nous y intéressons de plus près, et tout comme de nombreuses règles qui régissent les échanges sociaux, ces normes sont aussi largement acceptées.

(Pascal) Ouais parce qu'en fait ça a une explication, enfin je veux dire, le sens du bal c'est vrai qu'une fois qu'on te l'a expliqué... Parce que sinon tout le monde se taperait dessus, et puis même des fois, même avec cette règle là on arrive quand même à se taper dessus. Donc non, non, je le comprends bien.

Comme les règles de circulation routière, celles qui ont lieu en *milonga* apparaissent aux yeux des acteurs comme garantissant le bon fonctionnement du groupe, quitte à limiter les ardeurs individuelles de chacun. Faisons un petit tour d'horizon de ces règles. En premier lieu, les couples se déplacent dans le *sens contraire des aiguilles d'une montre* – règle la plus évidente pour tout observateur. Il y a une norme de *répartition équitable de l'espace* entre tous les couples : s'il y a peu de couples sur la piste, ceux-ci peuvent se permettre de prendre plus d'espace et exécuter des figures qui occupent l'espace, tels les *boleos* ou les *ganchos*, mais si la piste est bondée, ce type de comportement sera sanctionné collectivement. Comme dans le métro, en cas d'affluence, la proximité corporelle avec les autres est acceptée, mais pas le contact ou les heurts : seule l'unité de référence change, passant de l'individu au couple dansant. Le groupe doit se déplacer *à la même vitesse* : même si chaque couple peut réaliser des pauses ou

41 Anastasia MEIDANI, *Les fabriques du corps*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2007.

42 L'odorat, qui est impliqué du fait de la proximité corporelle des corps, ne remet pas en cause la norme qui considère toute odeur corporelle comme mauvaise.

accélération de rythme, elles se font souvent en cercle sur place. Le couple n'avance que lorsque l'espace est disponible devant lui, ce qui induit un déplacement de tous les couples en même temps, à une vitesse constante malgré les variations individuelles. Il y a également une norme implicite de *répartition de l'espace selon le niveau de danse* : comme à la piscine où les nageurs lents et rapides se placent spontanément dans des lignes différentes, les couples au niveau avancé se placent à l'extérieur de la piste, ceux qui le sont moins à l'intérieur.

Pour maintenir l'ordre social sur la piste de danse, des sanctions informelles sont dirigées contre ceux qui le perturbent, soit involontairement (les débutants) soit volontairement (les « individualistes »). Souvent les débutants s'excluent eux-mêmes car ils se sentent mal à l'aise d'heurter d'autres couples, de ne pas réussir à occuper l'espace de façon fluide (pour les hommes) ou de ne pas être invitées (pour les femmes). Comme nous l'avons vu, la perte d'aisance corporelle (se sentir mal à l'aise) peut être le prix à payer quand les normes collectives sont enfreintes. Sanction informelle également contre ce que nous appelons les « individualistes ». Il y a en effet un discours moralisateur à l'encontre de ceux qui dansent de façon trop « personnelle », n'appliquant pas toutes les règles précédentes : s'ils dansent trop vite par rapport au groupe ou s'ils prennent trop de place avec des figures démonstratives qui prennent de l'espace. Au-delà du non-respect des normes de déplacement, leur dénonciation vient également de la « guerre des styles » dont nous avons parlé, entre style *milonguero* (qui s'adapte à l'espace) et *tango nuevo* (qui peut réellement s'exprimer uniquement quand il y a de l'espace).

C) Règles d'interaction avec les autres

Au-delà de ces règles de déplacement, qui peuvent s'apparenter à de nombreuses normes qui ont lieu dans les espaces publics (trafic routier, métro, piscine), des normes régissent les interactions entre individus. Nous appliquerons ici les analyses d'Erving Goffman⁴³ et notamment son concept de « préservation de la face » (définie comme l'image valorisée de soi). Le cas de l'invitation à danser est notamment intéressant à aborder de ce point de vue. Si chaque danseur souhaite idéalement danser uniquement lorsqu'il en a envie et avec qui il a envie (« danser avec quelqu'un alors que t'en as pas envie, d'une manière tu es en train un peu de tromper cette autre personne », nous dit Mathias), cela n'est pas toujours possible, et chacun doit alors jongler entre son propre désir et la préservation de l'autre. La norme de l'invitation par l'homme induit une inégale position face à la gestion de ses désirs : ce sont aux hommes de choisir quand et avec qui ils veulent danser, et non l'inverse. Toutefois, les femmes développent des stratégies – principalement corporelles – pour préserver leur propre désir, mais aussi pour préserver l'autre. Si elles ne souhaitent pas danser, elles l'affichent corporellement, pour dissuader l'invitation,

43 Développées dans *La mise en scène de la vie quotidienne* (1973) et dans *Les rites d'interaction* (1974). Cité in P. DURET et P. ROUSSEL, *Le corps et ses sociologies*, op. cit.

comme nous l'explique Carole :

Si Pascal va danser et que je me retrouve toute seule, ben j'ai comme par hasard mon téléphone à regarder ! J'ai comme par hasard envie d'aller aux toilettes, ou j'ai comme par hasard un verre dans la main ! Je trouve des astuces pour que... Voilà, pour pas trop qu'on m'invite.

Ce type de stratégies corporelles devient plus ardu quand le désir de la danseuse est plus nuancé, par exemple quand elle a envie de danser, mais avec cet homme-là, ou pas avec cet celui-là. Le regard dans ce cas-là joue un rôle primordial. Son rôle est d'ailleurs assez institutionnalisé en Argentine, dans les *milongas* traditionnelles où l'on pratique le *cabeceo* : les femmes sont assises d'un côté, les hommes de l'autre, à chaque fin de *tanda* tout le monde s'assoit et par un jeu de regard, les couples se choisissent sans parler ni se déplacer. Il suffit alors à la femme de détourner le regard de l'homme avec qui elle ne souhaite pas danser, et de chercher le regard de celui ou ceux avec qui elle aimerait danser. Le choix final revient cependant à l'homme qui par un hochement de tête (*cabeceo*) confirme l'invitation, et le couple se rejoint ensuite sur la piste. Selon Mathias, le choix du moment et du partenaire de danse serait plus également partagé si cette pratique était plus répandue en Europe, mais pour d'autres danseurs avec qui nous avons eu l'occasion d'échanger, il s'agit du comble du machisme – le hochement de tête de l'homme étant associé à un comportement irrespectueux envers la femme. Mathias résume ici le dilemme de la danseuse :

Quand t'as un garçon qui vient, qui te tape sur l'épaule en disant "tu veux danser ?", et tu es là, il vient de traverser toute la piste, et tu lui dis non, il va retraverser, il va avoir la honte de sa vie, parce que tout le monde l'a vu traverser pour venir t'inviter... T'as un peu la pression de dire "il faut que je dise oui", bon après t'es pas obligée. Selon les situations tu peux quand même dire gentiment merci, et c'est ce que je conseille aussi, parce que danser si t'en as pas envie, pour moi c'est... Ça n'a pas d'intérêt si tu veux.

Un des principes d'interaction selon Erving Goffman consiste en effet à éviter de mettre l'autre en difficulté et à tenter de lui préserver la face. La danseuse doit endosser ce rôle pour ne pas infliger de « honte » à l'homme dont elle refuse l'invitation. Nous comprenons bien ici l'importance que détient le regard du groupe, qui exerce sa pression sur l'interaction (« tout le monde l'a vu traverser pour venir t'inviter »). C'est pour ne pas avoir à mettre l'autre en difficulté – qui « perd la face » devant le groupe – qu'elle va en premier lieu développer des stratégies corporelles d'évitement, et c'est seulement quand celles-ci ne fonctionnent pas que la parole est mobilisée. Sandrine explique :

S'il y en a un qui arrive comme un cheveu sur la soupe, et que t'as pas envie ou que t'es fatiguée, parce que t'as le droit aussi, je dis "non pas maintenant je suis fatiguée" ou s'il y en a un avec qui j'ai vraiment pas envie de danser je dis "bon là j'ai vraiment mal aux pieds, je peux plus danser quoi".

Cependant, si la personne en question voit Sandrine danser tout de suite après avec un autre homme, ce sera une façon d'autant plus violente de lui faire « perdre la face » et de blesser son image. Face à cette objection, elle nuance sa position :

Après voilà comme il y a un aspect social, le but c'est pas de blesser l'autre, qui peut-être a ses problèmes, peut-être que ça fait pas longtemps qu'il en fait, peut-être que pour lui c'est difficile, t'essaye d'avoir un peu d'empathie aussi parce que c'est dur aussi pour un homme, comme c'est lui qui guide, qui fait la technique, c'est dur aussi pour lui. Je vais pas l'offenser, donc du coup je suis obligée d'attendre qu'il y ait deux danses on va dire, et là après je repars, en espérant que...

La femme détient donc le rôle social de régulateur de l'égo des hommes, et pour ne pas mettre l'autre en difficulté, certaines sont prêtes à mentir ou jouer la comédie :

(Sandrine) Une fois il y en avait un qui attendait toute la soirée, à chaque fois il attendait que je finisse, et du coup je parlais avec quelqu'un pour qu'il dérive son regard et qu'il danse avec une autre. Et au moment où je suis partie, il m'a chopée, il m'a dit "*tu viens danser ?*", je lui ai dit "*non mais là je pars en fait*", il me dit "*non mais une dernière danse s'il te plaît*", et quand j'ai vu comment il dansait pour moi c'était absolument impossible. J'ai pas envie d'envoyer balader, parce que je sais que ça se fait pas, je lui ai dit "*peut-être la semaine prochaine ?*", je voulais pas l'offenser mais j'étais obligée de mentir, il m'a dit "*je sais pas si je serai là*", "*oui mais là j'ai vraiment mal aux pieds*". Le fameux mal aux pieds qui revient ! Je lui dit "*là j'ai vraiment du mal à marcher*" et donc du coup des fois je fais la comédie, et j'exagère le pas.

Y compris dans des situations où un homme fait preuve d'une certaine obstination, la règle de la « préservation de la face » peut prendre le dessus sur la valeur socialement admise de l'honnêteté⁴⁴. Cet exemple du cas de l'invitation permet en quelque sorte d'illustrer l'ambivalence de la société moderne, dont les individus se trouvent tiraillés entre leurs aspirations personnelles (le désir ou non de danser avec telle personne) et les normes sociales qui régissent l'espace social (préservation la face de soi-même et d'autrui).

44 Ce qui n'est pas toujours le cas, nous avons vu dans nos entretiens que les hommes peuvent aussi essayer un refus peu soigné. Il convient aussi de remettre cela en perspective avec les différentes perceptions selon qu'on est émetteur ou récepteur.

Conclusion

L'objet de ce mémoire était de répondre à la problématique suivante : « La résurgence du tango argentin dans les années 1980 et son succès actuel dans les sociétés occidentales modernes peuvent-ils s'expliquer par la constitution d'un "nouveau" rapport au corps lors de la deuxième moitié du XX^e siècle ? »

La première partie s'est proposée de répondre à la question « en quoi peut-on parler de "résurgence" du tango argentin ? » par un historique de la pratique de la danse, depuis sa naissance à la fin du XIX^e siècle à sa résurgence dans les années 1980 (en France, en Europe et par effet retour en Argentine), en passant par de nombreuses évolutions qui témoignent d'un aller-retour de la pratique entre l'Argentine et le Vieux Continent. Nous pouvons parler de « résurgence » car après son âge d'or (des années 1920 au début des années 1950 en Argentine), la pratique a fortement diminué durant les trois décennies suivantes, cantonnée à la sphère privée et délaissée par les jeunes générations. C'est donc une véritable renaissance qui a eu lieu à partir des années 1980, dans un contexte socio-historique que nous avons pu expliciter, à la fois en France et en Argentine. Cette première partie a également répondu à l'objectif de définition de l'objet d'étude par un état des lieux de la recherche, historique comme nous venons de le voir, mais également sociologique, dans une sous-partie présentant les caractéristiques principales du tango argentin contemporain. Par rapport à notre hypothèse 3¹, cette sous-partie a permis de mettre en évidence que le public « à fort capital culturel et intellectuel » du tango argentin est majoritaire en France, ce qui le rend plus susceptible d'être concerné par les modalités d'application d'un « nouveau » rapport au corps.

La deuxième partie avait vocation à répondre à la question « quel est ce "nouveau" rapport au corps ? », de vérifier l'hypothèse 1² et d'amener certains éléments de réflexion allant dans le sens d'une confirmation de l'hypothèse 2³. En effet, après avoir exposé les concepts que nous souhaitons mobiliser (l'incorporation et la socialisation), il nous fallait revenir sur l'histoire du rapport au corps dans les sociétés occidentales pour examiner s'il y avait bien un changement dans la vision du corps, quand et comment elle avait lieu. Nous avons constaté que si notre rapport au corps actuel est basé sur un changement de paradigme initié au XVI^e siècle (la triple

1 Hypothèse 3 : Le « nouveau » rapport au corps trouve une modalité d'application dans le tango argentin qui concerne plus particulièrement un public à fort capital culturel et intellectuel.

2 Hypothèse 1 : Il y a eu un changement de paradigme dans les années 1980 au niveau du rapport au corps dans les sociétés occidentales modernes.

3 Hypothèse 2 : Ce changement de paradigme permet de créer un terreau favorable à la bonne réception du spectacle *Tango argentino* et au développement de la pratique du tango argentin.

coupure de l'homme avec le cosmos, avec l'autre, et avec lui-même décrite par D. Le Breton), poursuivi au XVII^e avec la pensée mécaniste, au XVIII^e avec l'universalisme et le contrôle des corps ainsi qu'au XIX^e siècle avec la consécration de l'individu par le biais de l'artiste ; ce rapport au corps prend un nouveau tournant lors de la deuxième moitié du XX^e siècle, et de façon accélérée depuis les années 1980 : le corps devient « alter ego », accessoire à façonner pour l'individu qui souhaite se construire personnellement à travers lui. Ainsi, pour revenir à notre hypothèse 1, il serait plus exact de dire que le grand changement de paradigme se construit à la Renaissance, mais qu'il y a bien un « nouveau » rapport au corps qui s'affirme pleinement dans les années 1980 par le biais du corps « alter ego ». D'où le développement de nouvelles pratiques corporelles qui proposent à l'individu de « libérer son corps », de « se retrouver », de se « reconnecter » avec lui-même (dans un contexte où les normes corporelles deviennent implicites mais ne perdent pas leur force de contrôle), qui concernent un public plutôt cultivé. Cela nous a amené à faire un parallèle entre des pratiques corporelles d'inspiration orientales (yoga, relaxation corporelle, tai chi, qi qong etc.) et le tango argentin qui propose d'atteindre un bien-être intérieur non pas individuellement mais par le biais de la rencontre avec l'autre. En quelque sorte, la pratique se propose de réduire la double-fracture héritée du paradigme de la Renaissance en recherchant l'unité avec l'autre (l'individu doit dépasser la vision de son corps comme frontière entre soi et les autres) et l'unité en soi (réduire la distance entre l'individu et son propre corps par la recherche d'une sensation d'harmonie et de bien-être). Cette démarche ne peut exister que dans le cadre de ce « nouveau » rapport au corps qui invite l'individu à investir son corps pour mener sa quête de mieux-être. Ces éléments tendent à confirmer notre hypothèse 2.

La troisième partie poursuit cette réflexion en se proposant d'analyser les modalités d'application de ce « nouveau » rapport au corps au tango argentin et de vérifier l'hypothèse 3. Nous avons décliné l'analyse de ces mises en jeu corporelles selon trois niveaux : l'individu, le couple et le groupe. C'est au niveau de l'individu et du couple que peut se mesurer les modalités d'application de ce « nouveau » rapport au corps. Au niveau de l'individu, après avoir constaté les nombreuses difficultés de l'apprentissage du tango liées à la force de résistance d'un habitus corporel construit par la socialisation primaire, le dessein d'une construction personnelle par le biais du corps se dévoile dans le rapport addictif que certains danseurs entretiennent avec le tango. La volonté d'une maîtrise absolue de soi et donc d'une maîtrise du corps renvoie à un certain ascétisme de classe (classe sociale plutôt cultivée) qui vise l'excellence individuelle. Le corps alter ego pour se construire individuellement, pour atteindre une excellence sensée apporter une sensation de mieux-être (l'unité en soi) : voici une des modalités d'application de ce « nouveau » rapport au corps dans le tango argentin. Mais le bien-être (ou le mieux-être) ne peut être atteint au tango que dans la relation avec l'autre, d'où une attention particulière portée au

couple dans une deuxième sous-partie. À nouveau nous avons pu constater que cette recherche « d'unité avec l'autre » que propose le tango, en bousculant quelques normes bien établies (distance corporelle entre inconnus, principe de fidélité dans le couple) n'a rien d'évident pour les apprentis *tangueros*. Ainsi la force de l'intériorisation du rapport au corps institué depuis la Renaissance (le corps comme frontière de l'individu) est ici soulignée, rendant la rencontre difficile, mais néanmoins pas impossible. La « connexion » qui peut s'établir entre deux personnes les amènent donc sur un terrain inconnu, car éloigné de la vision moderne du corps, entraînant à la fois jouissance et ambiguïtés dans la relation. En revanche, si la pratique du tango peut paraître « libératrice » voire « subversive » car elle invite les pratiquants à rompre avec la vision dualiste moderne du corps (moi et les autres ; moi et mon corps), l'aspect subversif peut être relativisé quand nous analysons les implications du corps au sein du groupe. Cette dernière sous-partie a en effet permis de mettre en évidence la prégnance des normes corporelles – intériorisées et acceptées par les acteurs – qui régissent l'apparence, les déplacements et les interactions dans le milieu du tango. Ainsi, nous souhaitons rappeler la mise en garde de Georges Vigarello dans son ouvrage *Le corps redressé*, interprétée par Roger Chartier :

« L'identité, non des pratiques, mais de leur fonction à l'intérieur d'un champ social et idéologique donné, conduit G. Vigarello à s'interroger, finalement, sur ce que cachent ces apparentes libérations. Pour lui, en effet, l'histoire longue des exercices corporels n'est point celle d'une marche vers la disparition des contraintes mais – ce qui n'est pas la même chose – d'une progressive intériorisation et abstraction des régulations et des surveillances. **Les techniques libératrices du présent, ou qui se donnent comme telles, doivent donc être questionnées dans cette perspective comme une modalité neuve, plus subtile mais peut-être non moins efficace, des contrôles des corps**⁴. »

Le tango argentin, modalité neuve d'un contrôle des corps ? La question reste en suspend et mériterait probablement de s'y pencher dans une étude plus approfondie.

4 Georges VIGARELLO, « Le corps redressé » présenté par Roger CHARTIER, *art. cit.*, p. 155.

Remarques conclusives

Notre étude apporte donc des éléments qui vont dans le sens d'une confirmation de nos trois premières hypothèses, même si une recherche plus approfondie semble nécessaire à leur confirmation. La première hypothèse a été confirmée grâce aux travaux de David Le Breton. Nous n'avons pas les moyens de démontrer entièrement la deuxième, notamment sa première partie concernant la réception du spectacle *Tango argentino* (il faudrait pour cela recueillir des témoignages de cette époque). En revanche, il nous semble avoir avancé des éléments qui tendent à confirmer la deuxième partie de l'hypothèse, à savoir que le succès actuel du tango argentin dans les sociétés occidentales peut s'expliquer par un « nouveau » rapport au corps (le corps « alter ego » qui permet de se construire personnellement). Notre Partie 3 tend à confirmer notre hypothèse 3 car nous avons voulu mettre en évidence les modalités d'application du « nouveau » rapport au corps au cas du tango. Quant à la dernière⁵, même si elle nous paraît raisonnable et sensée, nous n'avons finalement que peu d'éléments qui permettent de la confirmer réellement, tout au plus avons-nous montré en Partie 1 que la résurgence du tango a eu lieu dans un contexte socio-historique particulier, qui pourrait constituer un autre facteur d'explication.

Si nous ne pouvons entièrement valider nos hypothèses, c'est parce qu'il serait prétentieux de vouloir répondre à une problématique volontairement générale – car les analyses de D. Le Breton que nous avons mobilisées s'appliquent aux « sociétés occidentales modernes » – par une étude de terrain bornée géographiquement à un lieu toulousain. Nous avons voulu mener une réflexion en premier lieu théorique, par une approche qui propose d'appliquer des analyses de la sociologie du corps (nous dirions même de la socio-histoire du corps) au cas du tango argentin, sans pour autant être déconnectée de la pratique du tango dans sa réalité concrète. Notre étude de terrain nous a permis d'affiner la compréhension, d'aller dans le sens de certaines intuitions, mais en aucun cas elle ne peut à elle seule répondre à notre problématique. Cependant, si nous n'avons pas réduit celle-ci à une simple étude de cas toulousaine, c'est que nous ne souhaitons pas renoncer à la possibilité qui nous était offerte par le biais du mémoire de réfléchir en profondeur sur un sujet, de penser le tango argentin d'une façon globale et non particulariste. Nous ne souhaitons pas réduire notre ambition intellectuelle à cause de nos moyens réduits pour réaliser une enquête de terrain à même de vérifier une telle problématique. Nous espérons que notre honnêteté intellectuelle à ce sujet n'enlèvera rien à l'intérêt de cette étude que nous avons menée avec beaucoup d'intérêt, et nous espérons qu'elle puisse être approfondie par la suite, par nous-mêmes ou par d'autres.

5 Hypothèse 4 : le « nouveau » rapport au corps est un facteur d'explication de la résurgence du tango argentin parmi d'autres.

Bibliographie

TANGO ARGENTIN ET DANSE

Ouvrages

- APPRILL Christophe, *Le tango argentin en France*, Paris : Economica (coll. Anthropologie de la danse), 1998, 180 pages.
- APPRILL Christophe, *Sociologie des danses de couple : une pratique entre résurgence et folklorisation*, Paris : L'Harmattan (coll. Logiques sociales), 2006, 366 pages.
- APPRILL Christophe, *Tango. Le couple, le bal et la scène*, Paris : Editions Autrement (coll. Mutations), 2008, 154 pages.
- APPRILL Christophe, *Les audaces du tango. Petites variations sur la danse et la sensualité*, Paris : Transboréal (coll. Petite philosophie du voyage), 2012, 90 pages.
- DORIER-APPRILL Élisabeth (dir.), *Danses "latines" et identité, d'une rive à l'autre... Tango, cumbia, fado, samba, rumba, capoeira...* Paris : L'Harmattan (coll. Logiques sociales), 2000, 222 pages.
- DORIER-APPRILL Élisabeth (dir.), *Danses latines : le désir des continents*, Paris : Autrement (coll. Mutations, n°207), 2007, 333 pages.
- HESS Rémi, *Le moment tango*, Paris : Economica (coll. Anthropologie de la danse), 1997, 299 pages.
- SALAS Horacio, *Le tango*, Arles : Actes Sud, coll. Babel, (traduit de l'espagnol par Annie Morvan, *El tango*, Editorial Planeta, Argentina, 1986), 2004, 437 pages.
- SCHOTT-BILLMANN France, *Le besoin de danser*, Paris : Odile Jacob (coll. Science Hum), 2001, 238 pages.
- WEILAND Alexandra, *Le tango à Paris*, Paris : Talmart, 1996, 139 pages.

Articles

- APPRILL Christophe, « Jouer pour le bal », *in* DORIER-APPRILL Élisabeth (dir.), *Danses latines : le désir des continents*, Paris : Autrement (coll. Mutations, n°207), 2007, pp. 227-237.
- APPRILL Christophe et DORIER-APPRILL Élisabeth, « Entre imaginaires et réalités, la géographie mouvante des danses "latines" », *in* DORIER-APPRILL Élisabeth (dir.), *Danses latines : le désir des continents*, Paris : Autrement (coll. Mutations, n°207), 2007, pp. 34-49.
- APPRILL Christophe, DORIER-APPRILL Élisabeth et RODRIGUEZ MORENO Federico, « Les paradoxes du tango », *in* DORIER-APPRILL Élisabeth (dir.), *Danses latines : le désir des continents*, Paris : Autrement (coll. Mutations, n°207), 2007, pp. 173-180.
- APPRILL Christophe, DORIER-APPRILL Élisabeth et RODRIGUEZ MORENO Federico, « Des conventillos au studio de danse », *in* DORIER-APPRILL Élisabeth (dir.), *Danses latines : le désir des continents*, Paris : Autrement (coll. Mutations, n°207), 2007, pp. 206-219.
- CHATZIMASOURA Kornilia, « Danser les yeux fermés » *in* *Corps*, Paris : Dilecta, n°7, 2009/2,

pp. 51-56.

HESS Rémi, « De la valse au tango, une relation à trois. Le lieu d'où l'on cause », in *L'homme et la société*, n°127-128, 1998, cinéma engagé, cinéma enragé, pp. 147-157.

NAHOUM-GRAPPE, « La cambrure sur l'eau », in DORIER-APPRILL Élisabeth (dir.), *Danses latines : le désir des continents*, Paris : Autrement (coll. Mutations, n°207), 2007, pp. 57-64.

VIDAL-NAQUET Pierre A., « Le tango : médiateur d'une relation incertaine », in DORIER-APPRILL Élisabeth (dir.), *Danses "latines" et identité, d'une rive à l'autre... Tango, cumbia, fado, samba, rumba, capoeira...* Paris : L'Harmattan (Coll. Logiques sociales), 2000, pp. 159-174.

QUINTAS Alicia, « Le tango dansé dans le Río de la Plata : de l'âge d'or au déclin 1950-1970 », in DORIER-APPRILL Élisabeth (dir.), *Danses "latines" et identité, d'une rive à l'autre... Tango, cumbia, fado, samba, rumba, capoeira...* Paris : L'Harmattan (Coll. Logiques sociales), 2000, pp. 47-54.

ZALCO Nardo, « Paris-Buenos Aires, aller et retour », in DORIER-APPRILL Élisabeth (dir.), *Danses latines : le désir des continents*, Paris : Autrement (coll. Mutations, n°207), 2007, pp. 167-172.

LE CORPS : SOCIOLOGIE, ANTHROPOLOGIE, HISTOIRE

ANDRIEU Bernard, *Le corps en liberté*, Genève : Labor (coll. Liberté j'écris ton nom), 2004, 95 pages.

BAUBEROT Arnaud, « On ne naît pas viril, on le devient », in CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire de la virilité, tome 3 : la virilité en crise ? XX^e-XXI^e siècle*, Paris : Seuil, 2011, 566 pages.

BERGER Eve, « Le corps sensible : quelle place dans la recherche en formation ? », in *Corps et formation*, Revue internationale *Pratiques de formation*, Paris : Université Paris 8, 2005, n°50, pp. 51-64.

BOLTANSKI Luc, « Les usages sociaux du corps », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 1971, 26^e année, n° 1, pp. 205-233.

DARMON Muriel, *Devenir anorexique : une approche sociologique*, Paris : La Découverte, 2008, 349 pages.

DURET Pascal et ROUSSEL Peggy, *Le corps et ses sociologies*, Paris : A. Colin (coll. 128), 2005, 128 pages.

KAUFMANN Jean-Claude, « Le corps dans tous ses états : corps visible, corps sensible, corps secret », in BROMBERGER Christian, DURET Pascal, KAUFMANN Jean-Claude, LE BRETON David, DE SINGLY François, VIGARELLO Georges (ouvrage collectif), *Un corps pour soi*, Paris : PUF (coll. Pratiques physiques et société), 2005, 152 pages.

LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : PUF (coll. Quadrige), 7^{ème} édition, 2013 (1990), 335 pages.

LE BRETON David, *Sociologie du corps*, Paris : PUF (coll. Que sais-je ?), 8^{ème} édition, 2012 (2002), 127 pages.

MARTIN Olivier et MEMMI Dominique, « Marcel Mauss, la redécouverte tardive des

- “techniques du corps” », in MEMMI Dominique, GUILLO Dominique et MARTIN Olivier (dir.), *La tentation du corps. Corporéité et sciences sociales*, Paris : EHESS (coll. Cas de figure), 2009.
- MAUSS Marcel, « Les techniques du corps », originalement publié in *Journal de Psychologie*, 1936.
- MEIDANI Anastasia, *Les fabriques du corps*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2007, 354 pages.
- MEMMI Dominique, GUILLO Dominique et MARTIN Olivier (dir.), *La tentation du corps. Corporéité et sciences sociales*, Paris : EHESS (coll. Cas de figure), 2009, 276 pages.
- PERRIN Éliane, *Cultes du corps, enquêtes sur les nouvelles pratiques corporelles*, Lausanne : Favre (coll. regards sociologiques), 1985, 189 pages.
- VIGARELLO Georges, « Le corps redressé » présenté par Roger CHARTIER, *Le Débat*, Paris : Gallimard, 1980, n°2, pp. 142-160.
- VIGARELLO Georges, « Histoire et modèles du corps », *Hypothèses*, Paris : La Sorbonne, 2003 (6), pp. 79-85.
- VIGARELLO Georges, « Le défi actuel de l'apparence : une tragédie ? », in *Communications*, Paris : Seuil, n°91, 2012/2, pp. 191-200.

SOCIOLOGIE GÉNÉRALE ET SOCIOLOGIE DE LA CULTURE

- BERGER Peter et LUCKMANN, *La construction sociale de la réalité*, Paris : Armand Colin, 2006 (1966).
- BOLTANSKI Luc et CHIAPELLO Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard, 1999, 843 pages.
- BOURDIEU Pierre, « Les trois états du capital culturel », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1979, vol. 30, pp. 3-6
- BROMBERGER Christian, DURET Pascal, KAUFMANN Jean-Claude, LE BRETON David, DE SINGLY François, VIGARELLO Georges (ouvrage collectif), *Un corps pour soi*, Paris : PUF (coll. Pratiques physiques et société), 2005, 152 pages.
- DONNAT Olivier, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique. Enquête 2008*, Paris : La Découverte / Ministère de la Culture et de la Communication, 2009, 282 pages.
- DURU-BELLAT Marie et VAN ZANTEN Agnès, *Sociologie de l'école*, Paris : A. Colin, 4^e édition, 2012 (1992), 320 pages.
- FERRAND Michèle, *Féminin masculin*, Paris : La Découverte (Coll. Repères), 2004, 128 pages.
- MOULIN Raymonde, « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Sociologie du travail*, Paris : Elsevier-Masson, 1985, n°25, pp. 388-403.
- PERRENOUD Marc, *Les musicos*, Paris : La Découverte, 2007, 318 pages.
- PINTO Louis, *Pierre Bourdieu et la théorie du monde social*, Paris : A. Michel, 1999, 264 pages.
- ROCHER Guy, *Introduction à la sociologie générale*, Montréal: HMH, 3^{ème} édition, 1992, 685 pages.

SUAUD Charles, *La vocation : conversion et reconversion des prêtres ruraux*, Paris : Les Editions de Minuit (coll. « Le sens commun »), 1978, 288 pages.

SUAUD Charles, « Espace des sports, espace social et effets d'âge », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris : Le Seuil, vol. 79, septembre 1989, pp. 2-20.

URFALINO Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, Paris : Fayard/Pluriel (coll. Pluriel), 2011, 432 pages.

WEBER Max, *Le Savant et le politique*, Paris : Union Générale d'Editions, 1963 (1919), 186 pages.

SÉMINAIRES À L'IEP DE TOULOUSE

ARNAUD Lionel, « Impacts socio-économiques de la culture », Institut d'Études Politiques de Toulouse, Master 2 SOPOREC (Sociologie Politique des Représentations et Expertise Culturelle), 2013.

DONNAT Olivier, « Mutations des pratiques culturelles », IEP de Toulouse, Master 2 SOPOREC, 2013.

LUGAND Julien, « Histoire de l'art : lectures de l'image », IEP de Toulouse, 4^e année « Culture et production des savoirs », 2012.

NAYROLLES Jean, « Histoire de l'art de la période contemporaine », IEP de Toulouse, Master 2 SOPOREC, 2013.

PERRENOUD Marc, « Sociologie des professions culturelles et artistiques », IEP de Toulouse, Master 2 SOPOREC, 2013.

SUAUD Charles, « La socialisation : les usages sociaux du corps. Domination, incorporation, subversion », IEP de Toulouse, Master 2 SOPOREC, 2013.

AUTRES

D'ANSEMBOURG Thomas, *Cessez d'être gentils, soyez vrai ! Être avec les autres en restant soi-même*, Montréal : Les Eds. De l'Homme, 2004, 249 pages.

Sommaire des annexes

Annexe 1 : Présentation des enquêtés.....	95
Annexe 2 : Guide d'entretien.....	97
Annexe 3 : Extrait de retranscription. Entretien avec Sandrine.....	99
Annexe 4 : Extrait de retranscription. Entretien avec Carole et Pascal.....	105
Annexe 5 : Extrait de retranscription. Entretien avec Gabriel.....	112

Annexe 1 : Présentation des enquêtés

Maria-Belén Giachello, 30 ans, professeur de tango et fondatrice de la Maquina Tanguera

De nationalité argentine, Maria-Belén a émigré à l'âge de 18 ans après la crise de 2001. Elle apprend le tango dès l'âge de 9 ans, incitée par sa mère qui danse le folklore, et commence à enseigner à l'âge de 13 ans. Elle immigré d'abord en Espagne, puis en France, où elle donne des cours de tango. Elle crée la Maquina Tanguera à Toulouse pour avoir un lieu « pour s'exprimer » en tant qu'artiste. Dans l'entretien, elle parle du fait qu'elle pense que le tango peut aider les gens, elle parle de « thérapie » qui peut « débloquent certaines parties de soi » dans des moments de tristesse. Dans ses cours, elle utilise de nombreuses métaphores pour faciliter les explications de sensations corporelles.

Luce et José, 76 et 83 ans, retraités, danseurs de tango depuis 1992

Luce et José sont les doyens du tango à Toulouse, ils sont présentés comme tels lors du Festival de tango à Toulouse, où ils sont invités à inaugurer la première danse. Nous les avons rencontré pour qu'ils témoignent sur les débuts du tango à Toulouse. Au-delà des informations qu'ils ont pu fournir, leur sentiment vis-à-vis de l'évolution du milieu du tango à Toulouse exprime l'essor considérable du tango argentin entre les années 1990 et aujourd'hui : l'association Tanguendo est passée selon eux d'une « famille » avec quelques personnes à quelque chose de beaucoup plus large avec plus d'une centaine d'adhérents (et de nombreuses autres associations se sont créées).

Mathias, 34 ans, ingénieur en aéronautique, danseur expérimenté

Mathias incarne l'extrême mobilité géographique qui caractérise de nombreux *tangueros* : né en France mais ayant grandi en Argentine, après ses études il s'installe d'abord en Angleterre, puis en Allemagne (où il découvre et débute le tango en fréquentant un milieu sud-américain) avant de venir travailler pour Airbus à Toulouse. Se présentant comme quelqu'un de perfectionniste, il s'investit fortement dans la pratique du tango à ses débuts, ce qui lui permet d'atteindre un niveau très élevé en à peine 3 ans (et d'enseigner à la Maquina Tanguera). En plus de son activité professionnelle, le tango l'invite à voyager encore davantage dans le monde entier pour se rendre aux festivals. Au moment de l'entretien, il dit avoir réduit quelque peu son investissement dans le tango, d'où un regard critique et aiguisé qu'il pose sur les danseurs passionnés qui « lâchent tout pour le tango ».

Gabriel, 28 ans, apiculteur, danseur de niveau intermédiaire

Gabriel est un nouveau venu dans le milieu du tango, il a commencé les cours en octobre 2013, donc il a moins d'un an de pratique, et pourtant il a acquis très vite un bon niveau qui lui a permis de rejoindre le cours intermédiaire et de danser en milonga. Il pratique le tango au moins deux fois par semaine : les cours débutant et intermédiaire du lundi et du vendredi, puis la milonga du vendredi soir. Apiculteur depuis trois ans après avoir fait des études de droit et une formation, il vit dans le Tarn. Son investissement dans le tango est de plus en plus important, et n'est pas étranger à ses changements de projets actuels : délaissant l'apiculture, au moment de l'entretien il organisait son déménagement pour retourner en ville, pour pouvoir sortir plus et notamment danser le tango. Au niveau de son habitus corporel, il a pratiqué le tai chi, ce qui lui a permis d'accentuer sa conscience corporelle et de l'espace, facteurs possibles de ses facilités en tango. Discret, se présentant comme timide, il dit que le tango l'aide à travailler sur lui de façon plus générale.

Carole, 50 ans, enseignante, danseuse de niveau intermédiaire

Carole a commencé le tango en 2009 avec son mari Pascal. Ils ont d'abord débuté à Tournefeuille dans une école de danse, puis à Tanguendo et ensuite à la Maquina Tanguera. Malgré cinq années de pratique, Carole s'estime toujours « nulle » (selon ses termes). Elle évoque de nombreuses

difficultés, qui touchent à son rapport au corps et au rapport à l'autre. Elle dit ne pas être à l'aise pour danser avec d'autres personnes que Pascal, sa motivation première pour débiter le tango étant d'avoir une activité de couple. Son idéal serait de pouvoir s'exprimer davantage avec son corps, et non avec la parole, car en tant qu'enseignante, elle « l'utilise à longueur de journée ». Elle recherche dans le tango une activité sociale et conviviale, pour rencontrer des gens, faire des « auberges espagnoles » (repas où chacun amène quelque chose), boire un verre, discuter. Elle rejette le côté « prétentieux » du tango, raison pour laquelle elle n'aime pas faire des fioritures, ayant l'impression que ça ne lui ressemble pas. Elle avait particulièrement apprécié l'approche de Pablo et Émilie, qui marient tango et yoga dans leurs cours et stages.

Pascal, 45 ans, ingénieur en informatique, danseur de niveau intermédiaire

Marié à Carole, à la base il n'avait pas spécialement envie de danser le tango (de manière générale il n'aime pas trop danser) et que c'est sur la base d'un défi lancé par Carole qu'il a accepté. Malgré le fait qu'il ne soit pas initiateur de la démarche, il apprécie rapidement de danser le tango et ne dit pas avoir les mêmes difficultés que Corinne dans le rapport à l'autre. En revanche, il reconnaît qu'il peut très facilement se mettre la pression, ce qui ne l'aide pas à mieux danser. Pratiquant le théâtre en amateur, il dit s'amuser de la mise en spectacle induite par le tango, et en joue volontiers.

Sandrine, 40 ans, en recherche d'emploi (anciennement acheteuse dans l'aéronautique), danseuse de niveau intermédiaire

Sandrine pratique le tango depuis deux ans, elle a d'abord commencé dans une école de danse toulousaine où elle a eu l'impression de ne pas progresser, de rester bloquée sur ses difficultés corporelles (posture, manque de souplesse), souffrant de ne pas être invitée à danser. Elle vit son changement d'école comme un nouveau départ autant au niveau de la danse qu'au niveau de sa vie personnelle : souffrant du chômage, elle entreprend de faire un travail avec elle-même, notamment sur un hyper-dynamisme qui lui est fréquemment reproché, et elle aborde le tango comme une « psychothérapie » qui peut l'aider à « se calmer ». Elle remarque rapidement ses progrès en danse, mais aussi dans sa façon d'être, et qualifie le tango de « thérapie » qui l'aide à se sentir mieux avec elle-même et avec les autres.

Marion, 25 ans, étudiante en médecine, danseuse débutante

Marion danse le tango depuis deux ans également, mais prise par un emploi du temps chargé, elle n'a pas pu s'investir autant qu'elle l'aurait voulu, et suit encore le cours débutant. Elle découvre le tango dans un cours « multi-danses » à l'université, et si au départ elle n'avait pas un bon a priori, finalement elle est séduite par la « profondeur » de la danse, et notamment par la recherche de connexion et le fait que la danse permette de communiquer d'une autre façon. Elle porte un regard relativement extérieur sur le milieu tanguero, étant donné qu'elle fréquente encore très peu les milongas.

Alain, 40 ans, artisan dans le bâtiment, danseur de niveau intermédiaire

Alain pratique le tango depuis quatre ans. Si au départ il considère que le tango, « ça n'est pas pour lui », il se laisse finalement convaincre par une connaissance à lui et commence à prendre des cours peu réguliers en dehors de Toulouse, puis à la Maquina Tanguera depuis 2012. Pratiquant d'autres danses de salon, il considère le tango principalement comme un loisir, qui lui permet de « découvrir un autre milieu » (par rapport à son métier d'artisan, et par rapport au sport qu'il pratiquait avant, le rugby), de rencontrer de nouvelles personnes. Il parle peu de ses difficultés propres dans l'apprentissage de tango, ou les dissimule derrière des formules générales (« comme tout débutant »).

Annexe 2 : Guide d'entretien

Thème 1 : Raisons / Motivations pour danser le tango	<i>Quelles sont-elles au départ ? Et ensuite ? (car évolution possible)</i>
<ul style="list-style-type: none"> - <i>Pourquoi le tango et pas une autre danse ?</i> - <i>Quête de bien-être ?</i> - <i>Quête de liberté, d'émotions ?</i> - <i>Rencontres, aspect séduction, social</i> - <i>Investir son corps, contact corporel</i> 	<p><i>Raconter ce qui a amené à commencer à danser le tango.</i></p> <p>Se sentir bien dans sa peau, se sentir soi ? Se sentir libéré, pouvoir exprimer ses émotions à travers la danse</p> <p>Rencontrer des gens, activité de couple/célibataires, envie de séduction ?</p>

Thème 2 : Apprentissage corporel	<i>Insister sur les évolutions : écart entre débutant et confirmé</i>
<ul style="list-style-type: none"> - <i>Difficultés physiques</i> - <i>Difficultés mentales</i> - <i>Evolutions</i> - <i>Facilités au départ</i> - <i>Regard sur le prof</i> 	<p>Quel type de difficultés au début ? Douleurs physiques, choses difficiles à dépasser ? (souplesse, marche en arrière, rythme, chaussures...)</p> <p>Enlacer un inconnu ? Changer de partenaire ? Et maintenant, c'est intégré ?</p> <p>Comment dépasser ces difficultés ? A partir de quel moment le plaisir de danser apparaît ?</p> <p>Est-ce qu'il y avait des facilités au départ ? Si oui, grâce à quoi ? (autres danses, sport, musique...)</p> <p>Qu'est-ce qu'un bon prof de tango ? Quelle est la meilleure façon d'apprendre ?</p>

Thème 3 : la Milonga	
<ul style="list-style-type: none"> - <i>1ère milonga</i> - <i>L'invitation</i> - <i>Profil du « bon partenaire »</i> - <i>Connaissance et avis sur les règles</i> - <i>Avis sur les relations hommes/femmes</i> - <i>Regard des autres</i> 	<p>Raconter la 1ère milonga, ce que la personne en a pensé. Appréhensions, étonnement... ?</p> <p>Avis sur la règle de l'invitation et sur son non-respect (femmes qui invitent).</p> <p>Critères du bon partenaire, bon(ne) danseur(se).</p> <p>Selon eux, le tango est un univers normé ou pas tant que ça ?</p> <p>Le tango, univers machiste ? Vision traditionnelle du couple ? Être en couple et danser avec de nombreux partenaires : comment le gérer ?</p> <p>Quel place pour le regard des autres ? Que pensent-ils de la piste de danse, où on est regardé en dansant ?</p>

	(stressant, plaisant, indifférent?)
<u>POUR LES FEMMES</u> - <i>Gestion des invitations</i> - <i>Critères pour être invitée</i> - <i>Apparence</i>	Comment gèrent-elles le fait de ne pas choisir avec qui danser ? Qu'est-ce qui est important : niveau de danse, âge, attitude corporelle, vêtements ? Quel avis sur l'univers vestimentaire du tango ? Jouent le jeu ou pas ? Effort particulier par rapport à la vie quotidienne ?
<u>POUR LES HOMMES</u> - <i>Choix de la partenaire</i> - <i>Apparence</i>	Comment se choisit-elle ? Attirance physique, âge, niveau de danse, quelqu'un de connu/d'inconnu ? Sensibles aux efforts des femmes ? Que pensent-ils de l'univers vestimentaire du tango ? Font-ils un effort eux-mêmes ?

Thème 4 : Regard sur son corps	
- <i>Autres activités corporelles</i> - <i>A l'aise dans son corps</i> - <i>Effets du tango</i>	Autres danses, sport ? De manière générale ? Le tango aide à se sentir à l'aise ? Ou accentue les difficultés à maîtriser son corps ? Le corps comme allié ou ennemi ? Est-ce que la pratique du tango a changé quelque chose en vous ? (en positif ou négatif)

Thème 5 : Milieu social	
- <i>Âge</i> - <i>Situation sociale</i> - <i>Milieu originel</i> - <i>Historique du corps</i>	Quelle activité professionnelle Métier des parents, est-ce que dans l'enfance l'activité physique, le soin du corps, la danse ont été encouragés ? Quelle attention au corps ? Récente, ancienne ?

Annexe 3 : Extrait de retranscription

Entretien avec Sandrine

Juliette : Si tu peux raconter comment tu as commencé le tango, qu'est-ce qui t'y as amenée...

Sandrine : Alors en fait au départ, j'ai commencé en fait la salsa, dans une école de danse qui faisait différents types de danse, il y avait tous styles, toutes danses de salon. Et en fait moi j'ai mon chef chez Airbus qui faisait du tango, et c'est lui qui m'a dit « viens t'inscrire dans cette école pour la salsa », donc je me suis inscrite, j'ai fait de la salsa. J'ai dit bon d'accord, moi ça me dirait bien, parce qu'en fait, j'avais envie de quelque chose de nouveau, je faisais de la piscine, du VTT, j'avais envie de quelque chose d'un peu original, qui me change un peu les idées, quelque chose un peu d'artistique en fait. Alors j'ai fait un cours accéléré de salsa sur un mois et j'ai bien aimé, et si tu veux à chaque fois on entendait la musique du tango, et je trouvais ça très particulier quoi dans le style, c'est vraiment une musique bizarre, quoi. Et au départ, j'aimais pas spécialement justement. Et c'était à chaque fois du tango électro qu'on entendait, alors principalement Otros aires, tangueto, bajo fondo, enfin tous ces groupes-là. C'était vraiment du tango que électro dans cette école. Et alors mon chef il était toujours dans cette école, il m'a parlé du tango, il m'a dit c'est super, « moi j'aime bien le tango, je fais ça » et puis comme on s'entendait bien, je lui ai dit tiens, je suis quelqu'un de très curieux en fait à la base, je le voyais faire des fois, parce qu'il me disait « tu viens jamais me voir au tango » et je lui ai dit « tiens je vais venir te voir », je suis allée voir. Après il m'a parlé de Mariano Chicho Frumboli, un qui est connu dans le tango, j'ai regardé des vidéos en fait, et au départ je me suis dit « non franchement la musique... j'aime pas quoi ». Par contre la danse j'imaginai pas comme ça, j'imaginai... tu sais comme on voit dans certains films, très droite, avec des mouvements assez rigides. Et donc là ça m'a ouvert complètement sur un champ que je connaissais pas, je me suis dit « tiens c'est marrant c'est très sensuel en fait », je trouve ça très voluptueux, très sensuel. Ça met en valeur la femme, je trouvais, et je me suis dit « c'est marrant je voyais pas du tout les choses de cet angle-là », je trouvais ça très calme en fait, et je me suis dit « moi qui suis quelqu'un de speed... au secours, quoi ». Parce que j'étais extrêmement speed et il fallait justement que je canalise mon énergie. Et je me suis dit « bon, de toute façon, je suis quelqu'un de curieux, c'est gratuit, on va faire un cours gratos quoi ». Alors je vais faire une initiation, et dès le premier cours je me suis dit « c'est marrant, ça me plaît ». Je sentais qu'il y avait quelque chose qui me plaisait dans le mouvement, dans les... c'était quelque chose de nouveau pour moi et qui me ressemblait pas justement. Et je me suis dit « tiens peut-être que ça peut m'apporter quelque chose » mais en même temps j'ai tout de suite senti que j'allais aimer quoi. C'est bizarre, hein, mais pas par la musique. Plus par la détente, le geste, ces mouvements qui sont lents et qui me ressemblent vraiment pas, justement. Alors c'est bizarre, c'est complètement paradoxal... et du coup je me suis directement inscrite pour une année, je me suis dit « allez hop, on y va ! On verra bien ! ». En même temps, j'avais pas que le tango, j'avais la salsa, donc je me suis dit si j'aime pas trop, je me rattrape sur la salsa et puis c'est tout.

Et en fait je me suis retrouvée à complètement abandonner la salsa ! Parce que j'ai commencé le tango, c'était dur au départ, c'était technique, c'est pas une super école de danse, que je recommanderai pas d'ailleurs, c'est chez Arold Paturet.

C'était du tango argentin, ou ?

C'était du tango argentin, mais ça faisait trop style Broadway, on n'était pas vraiment sur la technique, apprendre vraiment la base, à prendre le temps de faire ça, car ça prend du temps au niveau de la posture, c'était bâclé en fait. Moi j'ai trouvé... et j'ai continué à faire ces cours, mais j'étais jamais bien, la posture était pas bonne, on me trouvait toujours tendue, au niveau des épaules, au niveau des bras, c'était jamais comme il fallait, tout était vraiment pas bon. Mais j'ai continué parce que je suis quelqu'un d'hyper tenace en fait, j'ai une qualité, je suis tenace. J'ai continué quand même, parce que j'aimais bien, ça me faisait mal mais j'ai continué ! Et j'allais même du coup à certaines milongas, donc j'allais à la Maquina tanguera, j'allais au Hangar, j'allais à Tanguendo, à d'autres... et en fait il y a beaucoup d'hommes qui m'ont donné des conseils, j'étais très à l'écoute puisque moi j'étais débutante, ils acceptaient de danser avec moi, ils étaient contents de me faire découvrir leur passion et je trouvais ça plutôt pas mal en fait.

Donc c'était vraiment « donner », donner, quoi. Donner de leur passion, de leur technique, et ils étaient contents d'aider une pauvre petite fille qui savait vraiment pas se débrouiller, qui était nulle en technique, qui avait rien compris au tango [rires], donc du coup ils arrêtaient pas de danser des conseils, c'était marrant. Et j'ai continué, comme ça... A un moment j'en ai eu marre parce qu'aux milongas, j'y restais des heures, et quand on voyait que j'étais tellement pas douée, on m'invitait une ou deux fois... Et puis moi après j'ai un peu arrêté les milongas, j'en ai eu marre d'Arold Paturet, en plus je trouvais qu'il y avait trop de bruit, avec les partenaires c'était trop rapide aussi, on changeait toutes les deux secondes de partenaire, voilà on tournait. Ça ça a un bon côté parce qu'effectivement quand on est seule on peut tourner, mais là on tournait trop vite, la musique c'était trop bruyant, on était beaucoup trop, on arrivait pas à se détendre, et par rapport à cette danse je trouvais qu'il y avait un décalage énorme en fait. Mais par contre j'ai vu, au bout de 6 mois, que c'était une psychothérapie, parce que j'avais quand même calmé mon pas, j'étais devenue un petit peu plus posée, même dans la façon de parler. J'étais un peu plus structurée en fait, et j'arrivais un petit peu mieux à canaliser les choses. Et ça je me suis dit... j'en ai parlé, et j'ai l'impression de changer dans ma façon de parler, de marcher, de plein de choses, je lui dit « c'est quand même bizarre », et le prof de danse il me dit « non c'est normal, il y en a plusieurs à qui ça fait cet effet ». Il me dit « toi t'es tellement énergique, t'es tellement speed, c'est complètement en décalé avec la danse, donc c'est normal que pour toi c'est encore plus visible ». Donc j'ai dit « ah ouais d'accord », je sais pas si ça va être bien parce que moi j'en avais marre que partout où j'ai bossé, moi je m'accepte comme je suis, ça me dérange pas, mais ça dérange les gens. Alors je me suis dit « il faut que tu fasses un travail là-dessus », parce que c'est pas moi que ça dérange, c'est les autres. Et pour la sociabilité c'est important d'essayer de se rencontre, quoi. Partout où j'ai bossé on m'a reproché d'être trop speed, trop ceci, trop cela, trop pushy, tout ce que tu veux. Trop speed en marchant, trop speed en parlant, enfin bref quoi.. On me disait « t'es à 300 %, c'est bizarre que tu sois comme ça ». Bon après, la psychogénéalogie est là aussi, mais en même temps, du coup, le tango m'a aidée, quand même, à un petit peu poser ça.

Après je me suis dit qu'au bout d'un an c'était pas normal que j'arrive toujours pas à avoir une bonne posture, à être toujours tendue, à être ceci cela... Je me fais pas inviter, il y a quand même un problème, je devrais déjà être un peu plus invitée que ça quoi. Et en même temps, au départ j'étais pas trop pour aller dans cette école, donc je me suis dit après tout, je suis pas mariée à Arold Paturet hein, je vais voir autre chose tiens ! [...] Donc après je suis directement allée à la Maquina tanguera, je savais que c'était reconnu, Maria Belén Giachello, bon pour le coup je l'avais rencontrée là, quand j'avais fait les milongas, et je savais qu'elle était reconnue. Et je savais que là, j'allais faire de la technique. Alors je me suis dit « de toute façon je perds rien, même si la musique elle est pas fun, après tout le vrai tango c'est ça, on va essayer » et j'ai fait une initiation. Et là j'ai rencontré Mathias, l'année dernière au mois de septembre, et il y avait tout un groupe d'argentins qui étaient là, ils m'ont invité à boire le fameux maté, et j'ai bien aimé en fait de parler avec eux, d'échanger ça, j'étais déjà dans une autre ambiance. C'était avec Mathias et tout un groupe d'argentins, j'ai tout de suite sympathisé avec une fille qui s'appelait Delfina, je me rappellerais d'elle, de cette fille gentille, super ouverte d'esprit, très souriante, qui m'a tout de suite accueillie dans son groupe alors que je la connaissais pas, à boire le maté avec eux. Et le soir, on a même mangé la pizza ensemble, pour moi c'était vraiment... Voilà j'aime cette ambiance, c'est ça que je recherche, c'est vraiment du social, une amitié quoi, simplement comme ça, simple. Même avec des gens que tu connais pas quoi. Donc du coup lui il m'a vraiment incitée à revenir, moi en même temps j'avais fait une initiation, j'étais motivée, j'ai compris que c'était vraiment autre chose, que la qualité était vraiment autre, j'ai compris que j'allais morfler aussi [rires], ça je l'ai compris au premier cours ! Il fallait que j'apprenne... un gros défaut que j'ai, c'est-à-dire mon impatience. Parce que là j'ai vraiment vu que ça allait être lent, j'ai vraiment vu qu'à chaque cours on n'allait pas apprendre un nouveau pas, un truc fun, mais que là on était vraiment sur de la marche, sur de la technique, sur de la connexion, sur de la posture, et là je me suis dit « ma petite il va vraiment falloir que tu apprennes la patience ». ça tombe bien parce que ça faisait partie de ma psychothérapie quelque part. C'était encore plus en décalé de ce que j'étais. Donc j'ai dansé avec Maria Belén et j'avais pas envie d'être en débutant, et elle me dit « ah tu sais quand même faire le huit avant, le huit arrière, tu sais quand même faire un peu, écoute, je pense qu'intermédiaire ça serait bon ». Super, c'était un peu la condition sine qua non parce que vu que je suis très impatiente, il y avait un décalage énorme donc au niveau intermédiaire je vais pas tout reprendre depuis le début car j'aurais pu me sentir démotivée par rapport à ça, il fallait que ça soit motivant et que ça me booste un peu. Alors du coup j'ai fait ça, tout de suite j'étais motivée, et en fait... dès le début, j'ai trouvé le tango très différent. Je me suis dit « tiens, cette nouvelle manière d'apprendre », moi ça m'a tout de suite apaisée, et à chaque

cours j'étais pas complètement speed, stressée tout ça, parce qu'on est au calme, déjà. On était au calme, la musique était calme, elle sa façon de parler c'est calme, c'est posé, on y va tranquille, on fait les mouvements tranquilles et on est un petit groupe où on prend le temps de... De se rencontre quoi.

Donc ce qui était différent c'était plus l'ambiance ou même la danse en elle-même ?

Et bien les deux ! Il y avait l'ambiance, l'harmonie, le social du coup qui était vraiment très différent. C'était vraiment une autre approche, c'est-à-dire on était beaucoup plus sur l'humain, sur le social, la connaissance de l'autre, la recherche l'être aussi, se retrouver soi, se sentir soi aussi, son être aussi... parce que du coup on apprend les mouvements plus en connexion aussi avec soi, à chaque mouvement. Ça c'était super nouveau pour moi, parce qu'en plus avec le sport que je fais c'était complètement en décalé. Donc là c'est vraiment se retrouver soi, se sentir soi, ces mouvements, se sentir être, à l'intérieur comme à l'extérieur, puisqu'on est vraiment au calme donc on peut vraiment se recentrer sur soi aussi. Et ça pour moi c'était super nouveau.

Et ça t'a plu ?

Ben ça m'a plus parce que très vite... ça a été vraiment exponentiel, je dirais même, déjà au bout d'un mois on m'a dit que je m'étais énormément améliorée, mais parce que je faisais aussi deux cours par semaine et ça c'était aussi la condition c'était revoir mais en même temps de façon assez rapide, c'était revoir toute la technique. Et pour ça il fallait donner. Donc 2 cours par semaine + les milongas tous les vendredis soirs. Donc je me suis vraiment beaucoup donnée, vraiment j'ai été assidue, j'ai vraiment fait en sorte de me concentrer, c'était un peu dur au départ parce que j'étais pas quelqu'un de très concentré justement à la base. Impatiente, pas concentrée, trop speed, fin voilà quoi... C'était complètement en décalé, c'est sûr, par rapport à la danse. Et là j'ai appris vraiment à me concentrer, à écouter, et à écouter celui qui est en face de moi, l'homme qui guide quoi. Donc il y en a quelques uns qui ont été très sympas, à des milongas, Jean-Louis Vives, qui a fait des cours dans un autre endroit, à Acuerdo latino, et un autre aussi qui est prof de danse, il est pas aussi bon que lui mais... du coup, à chaque fois je dansais avec eux et ils étaient là un peu en support, et on faisait que de la marche, c'était vraiment différent parce qu'à Arold Paturet c'était très fun, il fallait faire des boléos des machins, des trucs funs quoi, de Broadway quoi, alors que là on était vraiment que sur de la marche. Donc il fallait que je me contente de ça en plus ! Et c'était pas forcément évident, mais je me suis dit « calme-toi, si tu veux y arriver, il faut que ça passe aussi par là », parce qu'à la base le tango c'est ça. Donc pour être passionnée, il faut aussi comprendre la danse. C'est à toi de t'adapter à la danse, c'est pas la danse qui va s'adapter à toi. Donc du coup je me suis adaptée à la danse, j'ai compris que c'était surtout de la marche, et qu'à Buenos Aires, de toute façon on m'a dit qu'à Buenos Aires, on est tellement de personnes qu'on fait pas des mouvements comme ça à tout va, du tango nuevo comme on dit. On fait pas 10000 boléos ou des gestes extravagants. C'est surtout de la marche, d'ailleurs. Et j'ai dit « ah d'accord », c'est ça la danse. Mais bon moi j'aime bien quand il y a des mouvements quand même parce que que de la marche... au bout d'un moment... voilà, on n'est pas obligés de faire des choses extravagantes, mais avec Maria Belén on fait quand même des huit avant des huit arrière, des boléos, des choses très sympa, qui sont très féminines, avec des fioritures qui sont sympas, sans forcément faire du Broadway. Et rythmé avec la musique, du coup. Donc là il a fallu que j'écoute un peu plus la musique cette fois, pour être en symbiose avec le partenaire et pour être en symbiose aussi avec la musique.

Et alors ton goût pour la musique il a évolué ?

Mon goût pour la musique il a évolué, je me suis dit tiens, finalement, dans ce contexte-là, et quand tu danses, ben finalement j'ai préféré après. J'ai préféré parce que c'était plus en harmonie avec la danse, qui normalement doit se danser plutôt calmement, avec beaucoup de volupté, de sensualité, et du coup maintenant dès qu'il y a des hommes qui veulent aller vite, aujourd'hui, au bout d'un an, ben ça m'agace. C'est l'inverse, c'est-à-dire que j'ai tellement apprécié cette lenteur, ce mouvement de coordination, de jeu aussi, car c'est aussi un jeu avec le partenaire, j'ai tellement aimé que du coup quand on va vite, qu'on essaye de trop faire de mouvements qui sont plus en accord avec la musique, du coup ça me déplait. Et donc je recherche plutôt des partenaires qui sont calmes pour qu'aujourd'hui ça aille avec ma façon d'être. Et du coup j'ai vachement changé ma façon d'être, parce que comme j'étais au chômage pendant ce moment-là, et même ma conseillère Pôle emploi m'a dit « c'est incroyable ce que vous êtes beaucoup plus posée, plus calme qu'avant ». Et j'ai dit ben d'accord alors, c'est vrai que c'était surtout le tango qui m'avait

amenée à calmer mon pas, et des fois aujourd'hui quand je marche j'ai l'impression que je suis complètement à la ramasse, que je suis au ralenti quoi. Et ça me fait bizarre parce que j'ai jamais marché comme ça. Je sais être chez moi complètement au calme, toute une après-midi, j'écris, je lis tranquillement sans bouger toutes les deux secondes, sans me lever toutes les 5 minutes, je reste calme et des fois je reste 3h assise, même 4h, et c'est un truc que j'aurais jamais fait avant quoi ! Et j'arrive vraiment à me poser, à être calme, sans musique, sans écouter la radio, la télé, quoique ce soit, on n'entend pas une mouche voler, et des fois je suis 4h comme ça. Je me retrouve, je m'écoute être, ou quand je lis je me concentre vraiment sur ce que je lis, sur ce que je peux entendre. Mais du coup je suis beaucoup plus concentrée sur ce qui m'est dit, même aux entretiens, parce que du coup des fois je répète des choses qui sont dites par le recruteur, qui est le DRH ou l'opérationnel, et il voit que j'ai écouté, puisqu'il approuve. Et du coup je me dis voilà, c'est appréciable. Ça prouve que ça a vraiment changé, je suis beaucoup plus au calme aussi pour plein de choses, aujourd'hui j'entends plus « tu es dynamique, énergique » mais j'entends plus tous les reproches « et t'es speed, t'es surexcitée, t'es ceci, t'es impatiente et machin », j'entends plus du tout ça maintenant. Et moi ça me fait plaisir parce que je me sens guérie quoi. Après j'ai des défauts, mais c'était tellement exagéré que du coup... et le tango m'a apporté par rapport à ça, mais aussi le tango je le vois comme un art, c'est-à-dire que pour moi c'est un moment de détente, c'est un moment où je me permets de m'évader en fait. Et quand je fais du tango j'oublie complètement, d'ailleurs, comme quand je peins, je me suis mise aussi à peindre, et quand je peins c'est pareil, du coup... j'arrive à peindre, ça veut dire que j'arrive à me concentrer sur les choses, à me calmer, à être juste moi et la peinture, juste moi et le tango et la personne, et c'est une grosse évolution.

Et tu te sens bien avec ça ou t'as quand même l'impression que c'est un effort à fournir ?

Et bien justement, c'est pas un effort, j'apprécie, et maintenant je suis justement à la recherche de ça parce que ça m'apporte quelque chose. C'est pareil, quand je peins, je suis au calme, ça me change complètement de ce que j'étais. Donc vraiment je suis à la recherche de ça, et je pourrais pas m'en passer maintenant. Il y avait la Sandrine d'avant, et la Sandrine d'aujourd'hui, qui a changé. Mais même dans mes mouvements, dans mes gestes, je suis beaucoup plus.. voilà, les gestes sont plus arrondis, ils sont plus cool, plus calmes. Je suis quelqu'un de très gestuel mais avant c'était vraiment, les gens pensaient que j'étais tout le temps énervée alors que pas du tout, enfin pas du tout, peut-être un peu quand même, alors que là ouais, je me sens vraiment une autre personne quoi.

Alors il y a eu ça et puis en janvier j'ai fait également une psychothérapie, qui dérive d'autres maux, qui sont aussi en rapport avec ce côté speed, toujours vouloir en faire trop, mais quand même le tango a porté sur le cognitif et le comportemental en fait. C'est ça qui est intéressant. La psychothérapie va plus t'apporter sur ta vision des choses, c'est plus une analyse interne je dirais, c'est pas sur le comportement... enfin il y a le comportement, mais qui est pas visible sur le physique, comment dire... Là c'est sur le comportemental et le cognitif, donc c'est pas mal, ça m'a appris à être patiente et à être concentrée sur les choses. Donc ces deux choses-là m'ont vraiment beaucoup apportée.

Des fois je danse des fois avec Bastien, celui qui danse avec Maria, je lui ai encore demandé la semaine dernière, il m'a dit « bon il y a encore besoin d'être un peu plus détendue, d'être encore un peu plus relâchée, mais en même temps ça fait qu'un an que t'es avec nous donc bon... en tout cas le progrès est vraiment incroyable », donc moi ça me fait plaisir par rapport à ce sur quoi je démarre, par rapport à aujourd'hui, c'est ça aussi qu'il faut voir. C'est surtout ça, ce gros delta qu'il y a. Après il y a peut-être des gens qui sont déjà tranquilles, très relâchés, très souples, moi je suis pas du tout quelqu'un de souple, et même en natation il a fallu que je revoie la technique tellement j'étais pas assez souple, c'est pour dire ! Alors que pourtant la natation, c'est pas un sport qui demande d'être braqué, c'est plus souple que certains sports quoi. Et il a fallu aussi que je travaille ça il y a quelques années, elle m'a dit « mais vous êtes trop crrriiic », comment dire, pas étriquée, mais crispée, tendue. Je me suis dit c'est quand même pas normal, et ça faisait des années que je faisais de la piscine alors je me suis dit qu'il y avait quand même un problème. Et là c'est vrai que ça a été rapide avec le tango, beaucoup plus rapide, j'ai des résultats plus probants, la psychothérapeute m'a même dit que la posture n'était pas la même qu'avant, d'ailleurs. Alors je pense qu'il y a un mélange des deux, c'est-à-dire que la psychothérapie t'aide à avoir des signes de confiance en toi donc du coup t'as pas la peur des autres, donc tu accueilles, et en même temps le tango aussi puisqu'il faut s'ouvrir à l'autre. Donc voilà, il y avait ces deux apports.

Et donc t'as senti beaucoup plus une évolution cette année-là que l'année d'avant ?

Rien à voir parce que pendant un an, vraiment c'était pas ça, ça m'inquiétait parce que je me disais que j'y

arriverais jamais, même en étant assidue, j'y allais quand même deux fois par semaine, plus les milongas, même à la fin je faisais toutes les milongas, le vendredi soir, et même avec ça... C'est là que je me suis dit, là il y a une alerte, là il y a un problème, parce que ok, je suis peut-être tendue, crispée, tout ce qu'on veut, mais là c'est à eux de trouver les mots et les choses pour que moi j'évolue, et ça s'est pas fait !

Et ça t'a pas démotivée qu'on te dise « t'es crispée, t'es tendue, t'es machin » ?

Ben non, parce que ça y est, le tango c'était devenu une passion, j'aimais les mouvements, je savais qu'il fallait que j'aille vers ça, je savais que ça m'apportait à pas mal de niveaux mais il y avait des trucs qui allaient pas, bon voilà je le savais. Mais il y avait même des hommes à la fin, il y en a plein qui soufflaient, « quelle idée », à l'idée de danser avec moi, et même qui m'évitaient, franchement ça fait mal aussi. Quand il y en a qui ont des comportements comme ça, franchement c'est dur.

Ça peut porter un sacré coup à la motivation.

Exactement. Mais j'ai jamais lâché le morceau, j'ai été tenace comme d'habitude, parce que je suis comme ça dans tout ce que je fais, quand j'y arrive pas je me dis « je vais y arriver, je vais y arriver », au bout d'un moment j'y arrive, parfois ça met du temps, mais voilà après je me suis dit, je vais essayer une autre école, on sait jamais. Parce que je trouvais ça quand même pas très normal en fait. Là je suis vraiment très contente du résultat, Maria elle me dit quand même pas mal de fois que c'est bien, dans ma posture. Elle me motive aussi, parce que c'est quelqu'un qui est passionné mais aussi parce que c'est quelqu'un qui encourage, je crois. Elle va pas te dire... Déjà, elle est pas arrogante, ou humiliante, ou... A Arold Paturet, il faut faire un peu partie de sa bande, c'est franchement ça quoi. C'est quelqu'un d'assez hautain, de pédant, et moi j'aime pas ça. Parce que pour moi les argentins c'est des gens ouverts, chaleureux, et tout ça, et le tango je le vois aussi comme ça quoi. Si t'es tendu avec les gens, au niveau de la connexion c'est juste un peu dommage, quoi, c'est déstabilisant. Alors que quand il y a une bonne ambiance, le social, et qu'on met de l'humain, comme elle fait Maria, parce que je pense que c'est aussi ça qu'elle transmet quoi, elle transmet sa passion, mais elle transmet aussi beaucoup de social, d'humain. Et de faire en sorte qu'entre nous ça soit sympa quoi. Elle fait tout quand même pour que ça soit comme ça, d'ailleurs on fait encore des auberges espagnoles, là ça me fait plaisir d'y aller parce que les gens sont contents de se retrouver, ils aiment échanger. Chez Arold, il y avait que des clans, c'était pas du tout chaleureux, donc ça aide pas à cette danse qui demande cette connexion et cet accueil de l'un vers l'autre, et pour ça finalement l'aspect social je trouve ça vachement important. C'est comme si, je sais pas moi, tu vas pas faire l'amour avec un homme qui est pas sympa, qui t'accueille pas. Il faut qu'il y ait du social, une symbiose, il faut que cette personne elle soit gentille, qu'elle t'apporte quelque chose pour que tout se mêle en fait. Donc c'est un peu pareil en fait. Donc voilà moi je suis vraiment très très contente.

Tu as parlé de difficultés physiques, et tout ça, est-ce que tu as ressenti des difficultés d'ordre mental aussi, par rapport au fait que cette danse nous demande des choses qu'on a pas l'habitude de faire : enlacer un inconnu, s'abandonner, faire confiance à quelqu'un qu'on connaît pas ?

Bonne question et tu emploies vraiment les bons mots, pour deux choses. Un, je vais appuyer sur l'aspect confiance, et le deux, l'approche de l'autre. Parce que moi, justement, avec ma psychothérapie, j'avais justement peur de l'autre et du jugement de l'autre, à l'époque. Aujourd'hui, c'est bon, je suis guérie. Mais à l'époque c'était ça, j'avais toujours peur de ça. Ça c'est lié à la psychogénéalogie, pas de chance c'est comme ça, on choisit pas son enfance, et son adolescence. Mais du coup par rapport à ça, ça a été difficile au niveau de l'approche, mais le tango nuevo on est pas complètement serrés, justement, et c'est pour ça que j'ai un peu accepté aussi, par rapport au tango normal. Parce que d'être complètement serrés... déjà la salsa j'ai eu du mal, et là aussi ça s'avérait dur au départ. Parce que... c'est-à-dire ce qui va avec, c'est-à-dire avoir confiance en soi et confiance en l'autre. Moi j'avais pas assez confiance en moi, j'avais un manque d'estime, et en plus j'avais un manque de confiance en l'autre. Ça faisait un peu beaucoup, quand même, tout ça ! Donc du coup je pense que c'était pour ça que j'étais tendue, que j'étais aussi étriquée, que j'avais du mal à donner de moi-même. Souvent en fait je regardais même pas la personne en face parce que son regard me gênait, c'est dur quand même, parce que j'ai quand même été tenace et assidue, je sais même pas où j'ai trouvé cette force de faire ça. Parce qu'à cette époque-là je faisais pas du tout de psychothérapie, je faisais rien, juste le tango, et mes problèmes ! Mais comme le tango c'était beau et que ça me permettait de m'évader, de connaître quelque chose de nouveau, je me suis dit j'y vais quand même, j'ai trouvé la force quand même de le faire. Mais j'ai eu quand même pas mal de problèmes relationnels,

avec pas mal de mecs du tango, à la première école, qui me faisaient beaucoup de reproches et comme moi j'avais déjà un problème avec les hommes, ça a pas arrangé les choses, donc je me suis mise un peu à m'énerver contre eux, à m'agacer contre eux, et à un moment j'avais plus du tout envie de danser avec eux quand même. Donc à un moment... c'est vrai que j'avais pensé à arrêter quand même.

Et oui, ça implique quand même une relation à l'autre.

Oui, c'est ça, et là c'était toute la problématique entre mes problèmes personnels, mes problèmes psychologiques et mes problèmes avec les hommes aussi, ce qui arrangeait pas en plus les choses, mais ça encore c'est lié à la psychogénéalogie pas de chance. Je me suis dit je vais quand même continuer, mais franchement, je t'ai dit, il y a plein d'hommes qui m'évitaient à la fin, qui faisaient des grimaces dès qu'ils dansaient avec moi, c'est pas très sympa quoi, mais bon. Donc il y avait un sacré problème de confiance en l'autre et de confiance en moi. Et c'est ce qui a fait qu'au niveau du physique, ça suivait pas. Mes jambes étaient tendues, le haut était tendu, rien n'était comme il fallait quoi !

Donc du coup c'était plutôt des gênes au niveau mental qui ont causé des difficultés un peu plus physiques.

Exactement. Alors du coup par rapport à ça, si on remet par rapport à la Maquina tanguera du coup, là il fallait vraiment être serrés. Mais je commençais un travail psychologique sur moi en septembre, pas encore la psychothérapie, parce que ça c'est intervenu 5 mois plus tard, mais je savais que j'avais à faire un travail sur moi. Ça c'était clair, c'était clairement identifié, pas seulement à cause du tango mais aussi par rapport à un échec professionnel, donc la totale ! [rires] Donc je me suis dit, je vais pas chercher un travail tout de suite, il faut que je travaille sur moi, il y a vraiment un problème. Et j'ai commencé à la Maquina en même temps, je me suis dit il faut que je trouve un nouveau job, mais j'étais pas pressée parce que je savais qu'il fallait que je règle ce problème psychologique quand même et ce changement d'école aussi. Donc c'est ce que j'ai fait, et en fait au départ c'est vrai que le fait d'être serrés comme ça, ça m'a fait un peu bizarre, mais en même temps c'était moins décalé que quand j'avais fait à Arold Paturet où j'avais eu un peu l'habitude d'être enlacée.

Oui, il y avait déjà eu un petit travail avant.

Oui, voilà. Mais je me suis dit « soit tu fais du tango, t'acceptes, soit t'en fais pas ». Mais quand même, comme on est tout de suite dans une ambiance calme, bien, avec la musique, je me sentais en confiance et je pense que Maria et Mathias m'ont beaucoup mis en confiance par leur chaleur humaine, par leur passion, tout était au calme quand même, on était un petit groupe, alors déjà ça aidait quand même. Il y avait moins la peur des autres parce qu'on était un petit groupe, je pense qu'il y avait ça aussi. Quand même rapidement, je pense que j'ai été à l'aise, et comme j'ai fait tout de suite les milongas et comme il y en avait deux trois qui ont été sympas avec moi, dont un qui m'invitait jamais alors que j'étais chez Arold, tout à coup il s'est mis à m'inviter, c'est Jean-Louis Vives, il m'a pris un peu sous son aile, il m'a donné plein de conseils, même si c'est pas des trucs funs, comme il a été vraiment sympa avec moi je continue de danser avec lui, pour lui faire plaisir, bon ça me fait plaisir aussi, mais après je discute avec lui parce qu'il est sympa, je prends le personnage comme il est, c'est sûr que comme on n'a pas le même âge, on a pas beaucoup de trucs en commun, c'est clair. [...] Et donc je lui ai fait confiance et je me suis laissée aller en fait, à ses exercices, pourtant quand même des fois il me prenait les hanches, mais je savais que c'était pour mon bien, et je savais que c'était pas forcément sexuel quoi. Donc j'ai accepté, je me suis dit « si tu veux évoluer il faut aussi accepter », alors bon quand c'est trop, non, mais bon là j'ai vu ces gestes-là plutôt d'un bon œil, plutôt que de voir le mauvais côté quoi. Et la confiance elle est venue... en fait j'ai tout de suite été à l'aise à la Maquina, ça m'a complètement changé, alors en fait j'étais remotivée, reboostée, parce que je savais que j'allais faire la vraie technique, réapprendre, et je me suis vraiment sentie des ailes, et comme on est un petit groupe et qu'on est au calme, je pense que c'est ça qui a beaucoup fait aussi. Et très vite je me suis améliorée, il y a des gens de Arold qui m'ont dit « oh là là c'est pas croyable le niveau que t'as aujourd'hui, j'en reviens pas », du coup, les anciens qui voulaient jamais danser avec moi, tout à coup ils voulaient danser avec moi, mais par contre au bout de quatre mois moi je trouvais qu'ils étaient complètement à la rue là. Du coup moi je trouvais que eux ils dansaient mal, parce qu'ils savaient pas ce que c'était que la connexion, ils avaient pas compris ce que c'était que le tango. Alors ils faisaient tous leurs gestes, leurs machins, alors qu'en fait la posture était pas bonne, et quand ils m'invitaient c'est moi qui disais non, voilà ! [...]

Annexe 4 : Extrait de retranscription Entretien avec Carole et Pascal

Juliette : Et qu'est-ce qui vous a donné envie de danser le tango à la base ?

Pascal : Alors c'est parti sur... ben raconte !

Carole : Alors c'est parti sur... un peu de manière... comme ça, le hasard, entre guillemets, à l'époque, donc c'était il y a 5 ans, 6 ans presque, (?) devait prendre un appartement pas loin du Grand Rond, donc à plusieurs reprises on est allés traîner dans le Grand Rond, et il y avait le dimanche après-midi sous le kiosque des manifestations, des milongas quoi. Et la musique, le beau temps, des gens qui dansaient, c'était un peu festif, donc j'ai proposé à l'époque à Pascal... Non, c'était un an avant, donc... Pascal, non, il était pas trop chaud, il était pas prêt encore, donc du coup voilà, on a laissé tomber le projet, et puis l'été suivant on a décidé que oui.

Pascal : C'est parti sur un défi, ou un truc comme ça.

Carole : Ah je sais plus.

Pascal : Je sais plus, elle m'a dit... Tu as du me dire « boh de toute façon tu veux pas danser » et puis moi en rigolant j'ai dit « bien sûr que si, pas de problèmes ! », et elle m'a pris au mot, et puis c'est parti comme ça.

Parce que t'étais un peu réticent au début ? Qu'est-ce qui te plaisait pas, qu'est-ce qui te plaisait pas dans l'idée ?

Heu, ben c'est vrai que curieusement, d'ailleurs, quand on fait la fête avec des copains, qu'on met de la musique, c'était pas trop mon truc d'aller danser, de m'éclater. Pas trop hein ? *Non*. Et du coup la danse, ben, c'était pas trop mon truc, quoi. Et puis quand même, quand tu m'en avais parlé, j'avais trouvé ça... ben j'avais vu aussi au Grand Rond, c'était sympa quoi, c'était chouette, mais bon je me projetais pas là-dedans et puis après quand Carole a lancé son petit défi, j'ai dit « ben oui, pas de problèmes, bien sûr, je peux danser et tout ». Et puis c'est parti comme ça.

Et pas spécialement rebuté par les premiers cours ?

Ah non, pas du tout. Pas du tout parce que... bon c'est vrai, en plus, bon ça a peut-être un rapport avec le théâtre, mais c'est vrai que depuis que je fais du théâtre, j'ai beaucoup plus de facilités.. j'ai aucun problème avec mon image ou quoi que ce soit. Par exemple, s'il faut aller sur scène, il faut aller sur scène, ça me pose aucun problème et puis même j'ai découvert que j'avais un certain plaisir à ça. Donc quelque part, danser, c'est te montrer aussi, et c'est vrai qu'avec le théâtre j'ai découvert que ça me gênait pas du tout, même limite, ça me plaisait plutôt. Donc finalement, oui, danser, oui, c'est bien.

Parce que le théâtre c'est récent ? C'est après ?

Non c'était avant. C'était avant le tango, bon c'est pas très vieux mais ça a quand même...

Ben quelques années quand même !

Ben en 2002. 2002 c'est ça ?

Voilà, l'année d'après on était ici. C'est moi qui t'aies inscrit.

Ah encore ? [rires]

Oui, encore sur une boutade comme ça !

Non mais il arrêta pas de dire « oh j'aimerais bien faire du théâtre, oh j'aimerais bien », ça faisait des années que je l'entendais dire ce truc-là, donc... ok, je vais l'inscrire, il va arrêter de me seriner les oreilles avec ce truc-là!

Et du coup, sur les premières années et même encore maintenant, j'imagine que vous avez senti une évolution. Est-ce que vous avez vraiment senti des difficultés presque physiques dans le... « ah, ce pas-là, j'y arrive pas » ou « le rythme c'est impossible » ou « j'arrive pas à être souple pour me tourner comme ça ». Je sais pas, des difficultés un peu corporelles ?

Ah ouais, beaucoup ! [Carole rigole]

De quel type ?

Alors, pour tous les deux, c'est personnel, quoi, on a pas forcément le même ressenti.

Oui, c'est pour ça ça m'intéresse pour tous les deux.

Moi c'est plus, heu, quand je vois les profs, je vois Maria qui montre quelque chose avec Bastien, je les regarde, « ah ben oui ça a l'air simple comme ça », je me projette, après j'essaie de... et alors là je suis perdu. Mais complètement, et du coup c'est presque angoissant. J'ai du mal à accepter à pas savoir me servir de mon corps, quelque part c'est ça.

D'accord, entre ce qu'on voit et ce qu'on arrive à faire ou pas, du coup le décalage entre les deux.

Complètement.

Et c'est plus au niveau des pas, du rythme ? Ou un peu tout ?

Oui, c'est cérébral. Parfois, j'ai l'impression qu'au bout d'un moment... plus j'essaie de comprendre et plus je me prends... vraiment, c'est ça, c'est se prendre la tête... et pire c'est. C'est pour ça que quand Maria explique des choses en disant « alors là il y a le rythme, tel pied et tout », des fois elle explique les choses de manière très logique etc. là j'ai beaucoup de mal. J'ai beaucoup de mal parce que je sais que ça va être la panique derrière, que je vais essayer de gamberger, j'essaie d'intérioriser ça et là c'est pas possible quoi. C'est impossible. C'est du blocage complet.

Et finalement ça fonctionne quand tu lâches prise un peu ?

Exactement.

Du style « bon là il y en a marre de se prendre la tête » et on y va.

Ouais, ouais. C'est ça. Alors c'est une impression que j'ai, mais c'est pas forcément le cas, un regard extérieur... souvent, moi j'ai l'impression que c'est bien, et puis il y a Bastien ou Maria qui m'arrête et qui me dit « bon attends, on va reprendre les choses là », parce que, voilà.

[A Carole] Et toi du coup, t'as ressenti un peu... ?

Alors moi c'est d'un autre ordre. J'ai heureusement pas à penser comment on doit faire les choses, enfin pas trop du moins, les enchaînements, les pas etc. Par contre, j'ai deux problèmes, j'ai des raideurs on va dire. Je suis pas très souple dans mon corps. Non, pas très souple, je suis un peu raide. Donc c'est pas forcément facile de... de faire ce qu'elle propose. Ça c'est la première chose. La deuxième chose... j'ai pas forcément... j'ai du mal à faire tout ce qui est fioritures, parce que j'ai l'impression que c'est... que j'en fais trop. Que ça serait comme un espèce de gros pâté, là, qui est moche ! Et c'est pas moi, je suis plutôt d'une nature discrète, et c'est pas moi. Et après qu'est-ce que je voulais dire ? Ah oui, j'arrive pas à tenir mon axe. Elle me dit sans arrêt que j'ai le bide en avant, mais j'arrive pas... j'arrive pas à tenir mon ventre. Et des fois c'est pas très... alors j'ai l'impression que je fais des efforts, que je me tiens, et en fait elle te dit « mais oui, mais non, pas encore, tu te tiens pas, t'es complètement... la banane là ».

Et du coup le côté raideur, t'as l'impression qu'à des moments ça coince ?

Parce que déjà je suis pas de nature très souple, de nature hein, physiquement je suis pas naturellement souple. Et puis des fois il y a aussi des interdits que je me mets, qui me rendent encore plus raide. Si je danse avec Pascal, ça va aller, je vais peut-être me laisser à peu près... m'assouplir, mais alors si je dois danser avec quelqu'un d'autre alors là c'est la catastrophe la plus totale, je deviens un bout de bois et voilà, parce que voilà, je pense que c'est la relation au corps quoi. C'est pas évident. Moi j'ai plus de problèmes que Pascal, le rapport au corps, le rapport à l'autre... J'ai l'air très à l'aise comme ça, mais je suis pas très à l'aise dans mon corps et dans ma relation à l'autre. Au niveau de l'étreinte, comme ça.

Ben oui, c'est une danse qui implique une proximité...

C'est vrai que j'ai l'impression que ça va aller, ou du moins j'espère que ça va aller, et puis dès que je suis dans les mains du cavalier, je sens que non, ça va pas, quoi. Et en plus c'est un cercle vicieux, c'est-à-dire que plus tu sens que ça va pas, plus tu penses que ça va pas aller et moins ça va, quoi.

Donc il y a un petit côté cérébral aussi.

Tout à fait. Là depuis quelques temps, là c'est très récent on va dire ça date de... ça date de quand on est allés à Oléron où je me suis un peu plus lâchée, et j'arrive à avoir des moments, enfin pas tout le temps mais des moments où je me sens bien. Je me sens bien à danser, je me sens lâchée, mais c'est très récent alors que ça fait quand même 5 ans qu'on danse. Il m'a fallu tout ce temps-là pour arriver... Et je me lâche avec Pascal, ou je me lâche avec un copain qu'on connaît, Florent, mais sinon, les autres personnes, je peux pas, j'y arrive pas encore.

Non, mais je comprends, c'est difficile.

C'est difficile, ouais.

Parce que du coup j'imagine que quand vous avez voulu commencer à danser, c'était pour pouvoir danser tous les deux ?

Alors voilà, c'était pas forcément la même approche, moi j'avais...

Si mais...

Moi personnellement, ce que je reproche le plus aux cours de tango, c'est que moi j'y vais vraiment dans l'intention de danser avec Pascal, et c'est vrai que je voudrais généralement danser qu'avec Pascal. Enfin si, je veux bien, au cours d'une soirée danser avec une ou deux personnes, mais pas forcément... ma priorité c'est Pascal. Et dans les cours, cette histoire de changer de partenaire à quasiment toutes les musiques, c'était pas forcément facile quoi. C'est vrai que quand j'avais émis l'idée de faire du tango, c'était plus dans l'optique de faire un truc tous les deux, pour nous. A nous. Et pas de danser avec d'autres. Et je me rends compte qu'en fait ça passe par le fait de danser avec d'autres parce que tu mesures mieux, tes défauts, tes erreurs, tes approximations quand t'es dans les bras d'un autre. Alors que si t'es toujours avec ton partenaire, tu mets en place un certain nombre de réflexes, et c'est vrai que t'es habituée à ce qu'il fasse ça ça ça ça ça et tu fais quasiment ça ça ça ça ça par automatisme. Et puis après ce qui est difficile, mais bon, c'est mon avis personnel... Ce qui est difficile quand tu dances avec un autre cavalier... Bon moi je suis... Je me trouve souvent très très nulle, et je le dis « je vous préviens, je sais pas danser je suis nulle ». Bon déjà je commence bien ! Et bon du coup le monsieur en question il a l'impression que lui il est très très bon, donc il arrête pas de me dire « ah mais non c'est pas comme ça, c'est comme ci, c'est comme ça », et ça, ça... ça m'énerve ! Et ouais, c'est pas forcément... Et du coup tu y perds dans le... Enfin je sais pas quand tu dances le rock, à aucun moment t'as ton cavalier qui va te dire « ah ben non c'est pas comme ça qu'il fallait faire, c'est comme ça ! », tu vas danser, quoi. Alors que là au tango, c'est comme s'il y avait un code, et que le code, si tu l'as pas, on te le dit, et ça me dérange.

Pas forcément qu'au niveau des pas, mais à un niveau plus général.

[les deux] *Ouais. Ça, ça me dérange un peu plus. Le côté un petit peu... pas « ben c'est pas grave ».*

Et ça du coup, quand dans les premiers cours tu t'es rendue compte que ça fait partie du code du tango, et de la règle du tango, de changer de partenaire, y compris dans les milongas, car en général c'est mieux vu quand on va danser avec plusieurs personnes, ça vous a pas gênés, ça vous a pas fait penser « ah ben non, finalement, c'est pas comme on imaginait, on arrête » ?

Ah ben si, ça...

Ben c'est difficile parce qu'en fait Pascal, ce code-là, ça le dérange pas donc du coup, ben lui il s'y prête, et moi c'est vrai que je trouve plein d'astuces pour échapper. Par exemple si Pascal va danser et que je me retrouve toute seule, ben j'ai comme par hasard mon téléphone à regarder ! J'ai comme par hasard envie d'aller aux toilettes, ou j'ai comme par hasard un verre dans la main ! Je trouve des astuces pour que.. voilà, pour pas trop qu'on m'invite quoi. Parce que j'ai pas envie d'être invitée.

En même temps, t'es pas obligée d'accepter...

Ben je sais pas, c'est pas bien vu !

Mais c'est pas bien vu non plus qu'un garçon invite de manière insistante une fille, mais ça je l'ai vu aussi mais normalement ça se fait pas ! C'est vrai, hein, c'est dans le code aussi.

Oui mais le code t'es pas obligé de le respecter, logiquement le code c'est que tu regardes quelqu'un, si elle te renvoie ton regard, ça t'autorise à aller l'inviter, mais là en l'occurrence t'as pas forcément ton regard qui va vers quelqu'un, et la personne vient quand même t'inviter. Donc du coup moi voilà, j'essaie de fuir aux éventuels regards [rires] par le fameux téléphone.

Et toi [Pascal] du coup, ça te dérange pas l'aspect de danser avec plusieurs personnes ?

Ça me gêne pas, mais...

Ca t'a gêné peut-être mais moins maintenant ?

Non mais, ça me gêne pas mais en même temps ça me gêne. Ça me gêne parce que je sais que Carole elle le vit pas forcément bien, donc du coup, voilà. Du coup, je suis parfois maladroit, j'essaie de lui demander, de lui dire, d'avoir son approbation, et c'est pas toujours très adroit de ma part. Donc parfois il y a des petits... [rires] pas des conflits, mais des petits énervements, des petits regards, des choses comme ça qui font que voilà, c'est... Donc oui, c'est vrai que c'est compliqué les rapports entre tous les deux des

fois. Parfois ça se passe bien, et parfois elle a trouvé qu'en gros j'ai pas dansé tout le temps avec elle ou vite je suis allé danser avec quelqu'un d'autre, donc là... attention, qu'est-ce que je vais prendre ! [rires] Donc des fois c'est compliqué !

Donc finalement c'est pas facile de vouloir apprendre le tango en arrivant déjà en couple ?

Ouais c'est pas facile.

Oui, je pense que c'est... Il faut en être conscient, c'est vrai que les couples qui veulent se mettre à danser le tango, c'est vrai qu'il faut être bien conscient que ça peut créer des petits problèmes quand même.

Et en plus c'est rigolo, parce que nous, bon on le vit depuis 5 ans.. plus encore, en prenant des cours à Tanguendo et à la Maquina. C'était moins vrai quand on prenait des cours dans l'asso. Ce truc-là, que c'était difficile.

Pourquoi, ça tournait moins ?

Parce qu'on était moins nombreux.

Et puis on allait pas aux bals !

Et on allait pas aux milongas donc on dansait moins longtemps, c'était juste le cours, ça durait une heure..

On dansait avec les gens du cours, et voilà, c'est tout le temps les mêmes personnes...

C'était des gens en couple, aussi. Donc c'était pas la même chose. Et c'est marrant parce que... Bon, je pense qu'on aime quand même le tango, hein, c'est pas je pense, je suis sûre ! On aime quand même le tango, même si de temps en temps il y a des petites choses difficiles à... Et donc on a deux copains, enfin surtout une copine, Annick, ça la faisait un peu baver qu'on danse le tango, et elle s'est inscrite cette année au tango à Tanguendo, avec son nouvel ami. Et lui, il est un peu possessif, et elle elle est un peu « voilà, ya pas de problèmes quoi ». Et c'était rigolo parce que justement, il lui renvoyait entre guillemets ce que je ressens, c'est-à-dire que c'est difficile de partager avec quelqu'un d'autre ton partenaire attiré. Et lui il a eu beaucoup de mal à danser avec d'autres femmes et surtout à ce qu'Annick danse avec d'autres hommes. Et c'était bien aussi d'entendre que d'autres, enfin d'autres personnes, c'est quand même des gens proches de nous, avaient ce même ressenti. Parce que t'as l'impression d'être purement... mochement jalouse, quoi. Alors que c'est pas forcément un sentiment que t'as envie d'avoir, la jalousie, mais n'empêche que c'est quand même un peu ça, parce que t'aimerais bien danser qu'avec ton compagnon, et finalement tu danses pas qu'avec ton compagnon.

Non mais c'est vrai que c'est pas la même chose d'arriver seul à un cours de tango, ou...

En même temps, sincèrement, seule j'y serais pas allée.

[...] Alors du coup, ces derniers temps, enfin il y a à peu près 4-5 mois qu'on a entre guillemets instauré... enfin, sans se le dire vraiment, mais... on commence ensemble, on finit ensemble. C'est-à-dire qu'au moins, il y a le début et la fin. Parce que quand tu fais juste le premier pas au début, t'es pas encore chaud, t'es pas encore dedans, et puis après, tu danses avec d'autres personnes, pas forcément des gens avec qui t'avais envie de danser, les gens qui sont là quoi, et puis à la fin... « bon ben c'est terminé, on s'en va hein ». « ok, ben oui... c'était pas pour ça que j'étais venue ! » [rires] Donc voilà. C'est vrai qu'il y a un petit regard qui... Bon après je pense que... tu te sens, un peu forcé.

Oui, ça peut arriver, oui. Oui, ben je vais pas mentir, c'est sûr.

Je préférerais que t'en aies envie, mais bon.

Alors parfois, c'est...

Ouais, c'est ça, c'est tout ce non-dit là qui est difficile parfois. Je sens qu'il a pas vraiment envie de danser, mais que pour me faire plaisir il le fait, mais je le sens quand même...

Mais parfois t'imagines aussi, donc voilà.

Et parfois j' imagine aussi, donc du coup...

Il y a des malentendus !

Il y a des frustrations. Et c'est vrai que... On serait pas en couple, ça serait certainement... plus sympa [rires]. A ce niveau-là.

Ben oui.

Mais bon en même temps, vous prenez quand même du plaisir, sinon vous n'auriez pas continué !

Ah ben oui bien sûr !

Bien sûr.

C'est très sympa, mais c'est pas... c'est pas 80 % quoi. Quand même, hein ? Non, c'est pas 80 % ?

Oui oui.

Après c'est certainement différent pour toi et pour moi, c'est...

Et du coup c'est depuis cette année que vous avez commencé à aller aux milongas ou c'est un peu avant, quand vous étiez à Tanguendo ?

On va dire sérieusement depuis cette année parce qu'effectivement ce qui est bien, ce qui est très bien, c'est qu'après le cours le vendredi soir, t'as la milonga. Et ça c'est vrai que c'est assez génial pour ça.

Et avant, c'était plus... parce que c'était pas au même moment que le cours c'est ça ?

Ouais, c'était la milonga du lundi, chez Tanguendo, débutant, et puis bon... on y restait, c'était plus parce qu'il y avait une auberge espagnole, chacun amenait un truc à manger, c'était sympa, c'était convivial, c'était plus pour le côté convivial qu'on restait que pour le côté danser. On danse vraiment beaucoup depuis cette année, quoi.

Oui, on danse plus depuis cette année, ouais.

Et est-ce que vous vous rappelez du coup de la première milonga, ou des premières milongas, avec ce que vous en avez pensé en voyant ce que c'était vraiment, comment vous vous êtes sentis dans cet espace-là ?

Alors la première vraie milonga on va dire, c'était à Toulouse, à Tangopostale, à St Georges. C'est là où je me suis fait jeté par une dame, là, mais alors... donc c'est mauvais souvenir ! [rires] Elle avait quasiment refusé de... elle avait dansé un tango avec moi et puis après, au deuxième, elle s'est arrêtée. « bon ben merci ». Alors au milieu du tango elle me dit « bon on va peut-être marcher, hein ? », ouais elle était infecte, alors du coup moi après je voulais plus danser, c'était fini, j'étais complètement refroidi mais alors... mais des fois on tombe vraiment sur des gens pas sympas, ouais, c'est vrai.

Et c'était une personne que tu connaissais pas, que tu avais invitée ?

Oui tout à fait, ben moi j'étais... je jouais le jeu, quoi. Bon je sais pas très bien danser, mais bon, voilà, j'y vais quoi. Et parfois on tombe sur des gens pas sympas du tout, quoi. Ben c'est comme partout, hein, dans toutes les activités, faut le dire, il y a des cons partout.

Ouais d'accord, donc ça a pas forcément laissé un souvenir très...

Non ouais, mais bon...

Ca a pas découragé pour autant ?

Ça a pas découragé pour autant, voilà.

Et toi, du coup, tu te rappelles d'un souvenir un peu... ?

Non, j'ai pas de... Moi ce que j'aimais bien c'était tout le côté... En fait j'ai plutôt un bon souvenir parce que moi c'est le côté « la fête dehors ».

Parce que c'est ça qui vous a attiré à la base.

[les deux] *Ouais. Voilà, t'es dans un endroit où habituellement entre guillemets tu vas plutôt te promener, faire les magasins ou alors manger au restau, ou marcher, et là tu y es, mais pour danser. Et il y a de la musique, il y a des gens qui te regardent... Moi à chaque fois que j'y suis c'est vraiment ce côté là qui me... la musique qui me remplit, et puis le côté un peu insolite, t'es en ville et tu danses.*

Donc c'était des milongas en plein air alors.

Voilà. Parce qu'on a dû faire une milonga avec Tanguendo qui était pour les 20 ans de Tanguendo à...

Ah oui, c'est vrai, c'était où ça ?!

A St Orens ? Non. A Labège ? Non, j'sais plus trop. Fin bref, dans une espèce de grande salle...

Ouais, avec un orchestre. C'était sympa. Mais heu... Oui, non, c'était sympa.

Il y en avait deux, on parle pas du même. Le premier, c'était très sympa, avec l'orchestre, et le deuxième quand on y est allés avec Tanguendo, c'était... en fait moi je reproche un petit peu à Tanguendo particulièrement, mais je sais pas si c'est propre à Tanguendo, c'est qu'il y a une espèce de groupuscule comme ça de gens qui se connaissent depuis très longtemps, et c'est un peu hermétique. Et toi, quand t'es nouveau dans l'association, fin voilà, t'as l'impression qu'on t'aide pas à intégrer cet environnement-là. Et bon, on était allés à ces 20 ans de Tanguendo... Bon, on était avec Florent et Agnès, c'était sympa mais

on se sentait pas particulièrement « avec ». On était... « à côté ». Alors que la fois où on était allés avec heu.. ben c'était Agnès, de la librairie, qu'on a embarquée... parce qu'en fait au départ c'était à Portet-sur-Garonne, dans la salle des fêtes, il y avait un orchestre de tango et puis il y avait une milonga, donc pour le coup c'était vachement plus festif vu qu'il y avait un orchestre, et puis il y avait eu ce défilé de... [rires] ça par contre c'est kitsch un peu ! Il y avait un défilé de tenues vestimentaires de tango. [rires] ça on adhère pas trop, fin bref. Mais l'ambiance était vraiment très sympa, et puis ouais, j'ai un bon souvenir. Moi j'aime bien tout ce qui est festif, j'aime bien la fête en fait. Donc dès l'instant où ça a un côté fête, un bon verre, la musique, on peut danser... c'est plutôt bien. Après c'est vrai, j'aime moins quand on m'invite parce que je me trouve nulle, mais... mais bon, encore que, ce soir-là j'avais été invitée par un monsieur qui était pas très grand, ça m'avait fait tout drôle parce que... il était pas très grand, et puis il dansait vraiment collé-serré quoi. Et puis je me trouvais pas très à l'aise, quand t'es collé-serré comme ça avec ce monsieur, et puis il y avait Agnès, notre copine qui danse pas du tout le tango qui était là et... « ah, si elle me voit danser comme ça avec un monsieur que je connais pas !! Elle va se dire 'dis donc c'est chaud' ! » [rires] Mais bon, c'était comme ça. En même temps c'était pas désagréable !

Et du coup, le côté un petit peu.. un peu mise en spectacle, comme tu disais aussi, vous êtes à l'aise avec ça ? Le côté où un peu tout le monde se regarde ?

Ah ça pas trop non. [rires] Pascal, je crois qu'il s'en fiche.

Heuuu, non moi je fais attention... Fin, je sais plus qui c'est qui en parlait, je crois que c'est Marina qui parlait que... ouais, il fallait... Fin je fais attention de pas trop regarder, enfin je regarde les gens danser mais je laisse pas mon regard porter sur des gens comme ça, quoi, parce que je peux penser que ça peut être gênant quoi. Je me mets à leur place, si quelqu'un te regarde comme ça tout le temps, au bout d'un moment, c'est vrai, ça pourrait être gênant. Mais après, non, j'ai pas de problèmes particuliers, sinon. Non, non. Même à la limite, quand je sens que là je fais n'importe quoi, fin ça me fait rire plus qu'autre chose, et c'est pas grave, je fais le clown et puis voilà. Ça, ça me dérange pas. Après ce qui me dérange, c'est de danser avec quelqu'un qui va un peu trop se prendre au sérieux, là ça va me déranger. Il y a ce côté-là aussi, que.. c'est vrai, on n'en a pas parlé, mais.. pour le garçon, c'est lui qui guide. Et parfois, on se met une pression pas possible quoi, surtout quand ça fait pas longtemps qu'on danse. Et alors là tu danses avec quelqu'un qui danse bien, et tu te mets une pression pas possible, et tu te dis « mais elle va s'emmerder, qu'est-ce qu'elle doit s'emmerder ! » et alors là tu commences à faire bêtise sur bêtise, c'est n'importe quoi, tu commences à t'excuser platement, des fois si tu tombes sur des filles pas sympa, c'est... voilà, il y a des regards qui en disent long. Parfois tu tombes sur des... bon en général, quand même, sur des filles très sympas, « bon ben c'est pas grave », et bon voilà.

Et ça t'es arrivé d'avoir des remarques, des conseils, des « ah tu devrais faire comme ci, comme ça » ?

Oui, oui. Alors après ça dépend comment c'est dit, parce que c'est vrai que parfois je suis tombé sur des filles qui m'ont dit ça mais très gentiment, quoi. Et puis je le prends comme ça, je dis « oui oui t'as raison, merci » et puis voilà, quoi. Je vais essayer, et tout. Donc quand c'est dit très gentiment et de manière très agréable, ya pas de soucis.

Oui, tout dépend de la façon dont c'est amené.

Oui, voilà.

Mais c'est vrai que cette question du regard, ça peut être... pas plus gênant, mais plus présent chez les filles qui sont invitées, et comme du coup les hommes cherchent un peu des cavalières aussi, je sais pas si vous l'avez ressenti un peu comme ça...

Ben après... moi j'ai du mal, hein. J'ai du mal, parce que je suis persuadée que je sais pas bien danser et que ça va être une catastrophe, qu'il va se faire suer, le pauvre. Pauvre mec, il va devoir me supporter pendant 3 danses ! [rires] Et j'angoisse d'avance, quoi.

Ah oui, donc c'est quand même aussi beaucoup de pression que tu te mets.

Ah oui, tout à fait, je me mets la pression oui.

Ah oui.

Et je me la mets beaucoup moins quand je danse avec quelqu'un que je connais, parce que du coup je sais que... oh quoique... enfin, je sais davantage qu'il sait à quoi s'attendre, quoi, qu'il connaît mes travers...

Non mais tu te dévalorises quoi.

Ah mais complètement, mais je le sais bien. C'est comme ça, quoi, c'est présent. Pour tout, donc... C'est

pas nouveau.

Oui, donc ça a beaucoup à voir, finalement, avec une forme de confiance en soi, aussi.

Tout à fait.

Et vous aviez envie d'investir le corps particulièrement ? Vous le faisiez avant ou c'est un truc assez nouveau avec le tango ?

Ah moi j'avais envie de faire.. ouais, enfin.. ça a pas forcément été partagé, mais quand j'étais gamine, je faisais... bon, pareil, j'ai toujours eu des problèmes avec mon corps donc bon.. je faisais de l'expression corporelle, enfin j'ai fait de l'expression corporelle, à certains moment de mon adolescence, enfin au début de mon adolescence. Et je trouvais ça vachement bien de pas avoir à se servir du verbe, d'avoir à se servir que du corps pour exprimer des émotions, des sentiments. J'avais fait ça, j'étais en 5ème, je crois, j'étais jeune. Et je trouvais que cette expérience-là... enfin, j'avais bien aimé, et c'est vrai que j'aurais bien aimé revivre adulte ce genre d'expérience, mais ça n'existait pas. Il fallait toujours passer par... soit par du théâtre, mais ça passe par le verbe, et moi j'ai pas envie de verbaliser les choses forcément, voire même j'ai pas du tout envie de les verbaliser ! Mais ça c'est du à mon métier, je crois, je suis enseignante, donc j'utilise la parole à longueur de journée, et c'est vrai que des fois j'aimerais juste faire les choses avec... ça, comme ça là [montre son corps]. Mais sans jugement, sans... tu vois, dans le tango, il faut savoir faire quelque chose, alors que là dans l'expression corporelle c'était plus... une émotion, elle va passer. Tes éléments, quoi, ton corps, ton expression.

Il n'y a pas de savoir-faire particulier.

Voilà, il n'y a pas de savoir-faire.

Et du coup, tu l'as pas vraiment retrouvé dans le tango ?

Ben... non. Il y a trop de savoir-faire... Voilà, mais en même temps j'avoue que je prends de plus en plus de plaisir, hein, dès l'instant où voilà, ça reste avec mon cavalier, à condition qu'il fasse les choses bien ! Voilà, c'est un peu le problème. [rires]Je dois reconnaître que je suis exigeante.

Et moi, je suis un peu brouillon.

Et t'étais dans une recherche d'expression corporelle ou pas vraiment ?

Heu non, je me suis jamais posé la question comme ça. Pas particulièrement, non, non. Après, j'aime bien. J'aime bien danser, ouais. Mais voilà, c'est venu comme ça, j'apprécie, mais voilà.

Mais avant, il y a pas eu une sorte de pratique ou quelque chose ?

Non, pas du tout.

Dans l'usage du corps et tout ça ?

Heu, non. Pas spécialement, non. Enfin, un peu de sport comme tout le monde, mais voilà.

Comme le sport, parce que des fois le sport ça peut être une façon de.. c'était quoi comme sport par exemple ?

Heu... C'était pas grand-chose. J'ai fait un peu de tennis, en dilettante, un peu de voile, un peu de ski, après du snowboard, après des trucs que tout le monde fait plus ou moins.

[...]

Annexe 5 : Extrait de retranscription Entretien avec Gabriel

[...] Et du coup, la première fois que t'es allé dans une milonga... Est-ce que tu te l'imaginais d'une certaine façon et est-ce que ça correspondait à cet imaginaire-là ou c'était complètement différent ? Ou pas d'attentes particulières ?

Non, pas d'attentes particulières.

Est-ce que tu savais quand tu as commencé le tango que c'était une danse un peu d'improvisation, qui était plus destinée à être dansée dans ce cadre-là un peu de bal ?

Ouais, je sais pas... Non, c'était pas une question qui me préoccupait, tout ça.

Oui, c'était juste l'envie de danser...

L'envie de danser, et puis après il y avait quelque chose dans le tango qui m'attirait quoi.

Tu saurais dire quoi ?

Ben c'est ce que j'étais en train de chercher en même temps là. Oui, une certaine... Je me souviens d'un cours avec Maria, là, où j'avais vraiment ressenti ça quoi. Une certaine forme de magie en fait. Je me souviens d'un cours qu'elle avait fait un lundi soir, je sais pas si t'étais là. On a fait le cours, et puis genre 5 minutes avant la fin, elle a dit « hop, maintenant on danse » et tout ça, et là elle a commencé à expliquer le bal, elle a éteint les lumières, elle a dit « allez, vous dansez ! Et puis finalement c'est ça le tango, vous arrivez au bal et pendant 5 minutes vous allez danser avec une personne que vous connaissez pas » et voilà.

Ouais, c'est ça qui t'a plu. Mais en même temps, tu pouvais pas le savoir avant de commencer les cours non ?

Ben je pense que si, d'une certaine manière. Parce qu'après oui, tu affines, tu découvres, tout ça, mais je pense que c'est ça que j'avais perçu quand j'avais vu le film « Tango » à l'époque quoi.

Et c'est cette relation de couple qui t'intéressait aussi, qui t'attirait ? Le côté danse à deux ?

Ben ouais, ça c'est sûr. Après je pense que... [petit silence] Alors je saurais pas dire quoi exactement... En tout cas moi je vois aussi les effets que... [petit silence] Il y a quand des choses... Oui, c'est pas anodin, en fait. D'ailleurs ça se voit, la façon au fur et à mesure dont ça change, comment ça évolue tout ça.

C'est pour ça que je parlais de difficultés presque mentales, qui nous amènent à agir différemment de ce qu'on a l'habitude de faire, c'est-à-dire habituellement garder une certaine distance avec une personne qu'on ne connaît pas. Ou même juste par rapport à ce que ça dit sur le couple, là le fait de dire que c'est juste pour une danse, on va jouer ce jeu-là pour une danse, et après on va changer, on va danser avec quelqu'un d'autre, c'est pas évident, c'est pas en général la représentation qu'on a d'un couple, qui en général est plutôt fidèle, on va rester avec la même personne et tout ça. C'est pour ça que ça peut aussi poser des difficultés au début.

Oui, oui, bien sûr, après c'est pareil, ça rejoint le guidage, c'est aussi parce que finalement, plus tu trouves la relation, plus c'est facile de guider quoi. Si justement, t'es à 3 kilomètres... ça m'arrive, l'autre jour je dansais avec une fille, j'avais l'impression qu'elle... qu'elle fuyait, d'une certaine manière, comme si [il mime la distance qu'elle met]. Et c'est quasiment impossible de danser, quoi. Alors, soit je lâche complètement et à ce moment-là il n'y a plus de jeu, mais bon, c'est compliqué parce que... Ouais, du coup, trouver cette relation. Après moi tu vois, je vois que ça me fait travailler d'un point de vue général quoi. Ça, ça change des trucs aussi dans la vie.

Comme quoi par exemple ?

Ben déjà par exemple, j'étais... enfin, je pense que je le suis toujours, mais je suis quelqu'un d'extrêmement timide. Alors au début pour aller inviter des filles au bal, c'était... c'est compliqué, quoi. Après il y a un moment donné où tu te dis soit je vais rester là dans le bord et puis j'arrête, soit tu te jettes à l'eau quoi.

Et ça faisait partie des raisons de ton envie de danser ?

Ouais, je pense. Ben le fait que le tango... ouais, je pense.

Et du coup, par rapport aux gens que tu invites dans les milongas (les premières ou même maintenant, tu peux me dire s'il y a une évolution), en général tu fais comment ? Tu choisis les personnes que tu connais, ou alors tu vas regarder comment les personnes dansent ?

Non, ça j'ai jamais fait attention. Je sais pas, c'est sur le moment... Alors par contre, à un moment donné je me suis dit « bon allez maintenant je vais danser avec les gens avec qui j'ai vraiment envie de danser ». [Il rigole] Je me souviens d'une fois, je suis allé à une milonga, et puis il y avait une femme, là, qui était là, et puis personne n'allait l'inviter. Je me suis dit « bon, allez, je vais l'inviter », et... ben je crois que j'ai compris pourquoi personne n'allait l'inviter quoi ! Ah c'était horrible quoi !

Pourquoi, c'était une débutante ?

Non, non, enfin, c'est pas quelqu'un qui dansait bien quoi, mais c'était surtout quelque chose de dur dans la relation, en fait. Il y a ça, on en parlait un petit peu tout à l'heure... à ce moment-là, tu danses pendant 5 minutes, c'est pas du plaisir, c'est basé sur la confrontation quoi, en fait.

Et du coup, à partir de ce moment-là tu t'es dit « je vais inviter que des gens avec qui j'ai envie » ?

Ouais, alors je pense que c'est ça qui est juste, quoi, c'est « avec qui j'ai envie de danser maintenant ? ».

Donc en général c'est plutôt des personnes que tu connais, finalement ?

Ouais, alors après c'est pas compliqué, c'est « hop, tiens, on danse ? », tu vois. Ou non, hein, je danse pas qu'avec des gens que je connais, sinon après...

Mais c'est pas difficile justement d'inviter quelqu'un qu'on connaît absolument pas ?

Non, ça va. Par contre, après... c'est là... les barrières, tu vois. C'est-à-dire que j'ai du mal à inviter les filles qui dansent vraiment bien.

Oui, ça met la pression.

Voilà. Et au début, quand j'ai commencé les milongas, presque je tremblais, tu sais. Je me mettais vraiment la pression, ouais.

Et ce côté, justement, surtout dans la milonga, c'est un espace où tout le monde danse un peu pour soi et pour la relation, mais en même temps tout le monde se regarde, parce que ceux qui ne dansent pas regardent les autres danser. Est-ce que toi tu as senti ce regard dans la milonga ? Ou est-ce que toi aussi tu le pratiques ?

Moi je regarde pas, en fait. Je vois que le... attends, parce que je pense à deux choses en même temps là. C'est aussi là que je ressens le côté... Bon, pour répondre à ta question, oui, je le sens, les gens effectivement ils regardent. Moi je regarde pas trop en fait, ou alors d'un point de vue général. J'ai jamais regardé en me disant « ah oui, tiens, lui, comment il danse lui ? ».

C'est pas sous la forme de l'observation.

Voilà.

Où alors est-ce que tu as ressenti toi qu'on t'observait ?

Alors j'ai pas ressenti, mais par exemple, la dernière fois... j'étais à une milonga, au mois de décembre, j'avais dansé un peu, et puis là j'ai dansé avec deux avec qui j'avais dansé au mois de décembre et avec qui j'avais pas redansé depuis. Et la première m'a dit « ah, dis donc, ça a vachement changé par rapport à... ». La deuxième m'a dit quasiment la même chose, mais c'était pas du tout pareil en fait. La première, c'était simple, alors que la deuxième c'était dans le sens... comme de noter, derrière, en fait. Tu sais, je l'ai pas du tout ressenti pareil. « Ah oui, j'ai vu que tu laisses plus de place » et tout, tu vois, en train de noter quoi. « Ah oui, toi tu fais ça, tu fais ça, tu fais ça ». Du coup, c'est vraiment là que j'ai ressenti le côté observation. Après ça leur appartient, moi ça m'intéresse pas, tu vois, d'observer. Moi ce que j'aime c'est danser. Et puis là quand j'ai commencé au cours intermédiaire... parce que c'est vrai qu'il y en a, ils font 3 pas, et ça y est, ils se la pètent quoi ! Non mais c'est vrai, hein ! Au cours intermédiaire, au début...

Tu penses à des garçons ou à des filles ?

Moi c'est vrai que finalement... On est pas tellement en rapport avec les garçons pour danser, tu vois, alors moi je sais pas comment ça se passe. Parce qu'une fois je discutais avec une femme, et elle me dit « quand j'ai commencé, tout ça... » elle me dit « il y a ceux avec qui tu t'entends bien pour danser, il y a ceux avec qui ça passe pas, il y en a qui dansent très bien et puis tu sais pas pourquoi mais ça passe pas, et puis il y a les pervers ». [rires] Je lui explique moi comment je ressentais les choses, et elle me dit « ah

mais moi je croyais qu'il y avait que les hommes qui étaient comme ça » et je lui dis « ben non, moi je crois que c'est bien partagé ça ! » [rires].

Tu trouves qu'il y a des perverses aussi ?

Non, non, pas en termes de perversion, mais par contre en termes d'exigence... Alors, ça, ouais, vraiment. Alors après...

Sur des femmes qui vont te donner des conseils, qui vont te dire de faire plutôt ci ou plutôt ça ?

Ouais ou alors tu sens qu'elles en pensent pas moins tu vois. Ou alors, c'est de dire « hop, c'est de ta faute », tu vois. « C'est ta responsabilité si ça passe pas », tout ça. Parce que plusieurs fois, tu vois je fais le mouvement, et puis elle me dit « ah c'est pas comme ça, et tout ça », et puis Maria elle me dit « ah vas-y, fais voir », je fais le mouvement avec Maria, et elle me dit « si, c'est ça ». Et du coup elle explique à la fille comment c'était. Parce que je me rappelle, des fois, c'était pas évident. Bon, après, ces trucs-là, plus tu progresses, plus ça disparaît. Mais c'est difficile, parce que bon, quand tu débutes, tu sais pas, et puis quand t'as vraiment la personne en face qui est là... et qui dit « bon alors ? », tu vois, ben c'est pas évident. C'est cette exigence, c'est vraiment quelque chose que je ressens. Alors ça peut être mis dans le bon sens, en termes de recherche, ou alors c'est une sorte d'attente passive, quelque chose comme ça, en fait. Et de reproches.

Et donc toi aussi tu ressens qu'avec certaines personnes ça passe mieux ?

Ah ben ça c'est évident.

Et t'arrives à l'expliquer ou c'est juste.. comme ça ?

Ben des fois, oui, tu sais pourquoi, et des fois non. Après, des fois, t'es pas dedans, quoi, des fois tu veux en faire trop, tout ça... Par exemple, j'ai dansé avec... J'y repensais, là, je suis allé à une milonga en plein air, et je danse avec une fille. Et alors elle faisait absolument n'importe quoi. Elle savait pas danser le tango. Mais en fait là je m'en foutais, tu vois ! Parce qu'elle le faisait avec une telle joie que c'était délicieux, en fait ! C'était super. C'était très simple...

Sans prétention quoi.

Ouais, et puis vraiment très joyeux quoi. Alors après il y a des femmes qui sont complètement bloquées au niveau du corps, quoi. Et là c'est difficile pour faire passer le... pour faire passer l'émotion. Parce que c'est ça que je ressentais aussi au début, c'est-à-dire que c'est... quelque part, c'est presque... avec des femmes ça passe bien, mais il y en a d'autres qui ont quasiment aucune sensibilité, quoi. Et à ce moment-là, presque j'avais l'impression quand je dansais qu'elles voulaient qu'on y aille en force, quoi. Presque ça disait « fais-moi mal » en quelque sorte ! Et du coup, moi ça me bloquait... Quand il n'y a pas... Quand le corps n'est pas vraiment là, en fait, développé en termes de sensibilité, tout ça, c'est difficile pour danser aussi.

Donc du coup, toi tu le ressens vachement quand au niveau du corps... Ouais t'es vachement sensible à ça, si le corps est détendu, tout ça.

Ah oui, oui. Après c'est... ben en plus, l'information elle passe comme ça, quoi. Parce que sinon après ça se déforme, t'es obligé de trouver des trucs pour faire passer l'information, et c'est difficile. Après, il y a toute une recherche de... On progresse aussi au fur et à mesure, dans la position, tout ça, trouver le... le fait de donner la poitrine, tout ça. Finalement, c'est ça, c'est comment se donner dans la danse en quelque sorte.

Et est-ce que tu... Parce qu'en fait, il y a pas mal de règles, finalement au tango, dans les milongas on passe 3 morceaux de tango, puis après une cortina, puis après 3 morceaux de valse, puis une cortina etc. Et après avec cette règle implicite qui est jamais vraiment dite mais qui est quand même attendue qu'il faut changer de partenaire, ne pas danser avec la même personne toute la soirée... Et aussi le côté pour les invitations, c'est souvent l'homme qui invite. Est-ce que ça te paraît un univers presque trop normé, ou pas, ça te paraît juste normal ?

Je sais pas. Après si j'ai envie de danser deux trois fois avec la même personne, je vais le faire. Non, mais moi ça me dérange pas trop.

Et la règle de l'invitation, toi ça te gêne pas si une fille vient t'inviter ?

Non, ça m'est arrivé. Ça m'arrive qu'une fille m'invite, je dis oui.

Et puis par rapport au côté... comme c'est une danse qui connotée très... de séduction, quoi. Fin vraiment une danse de séduction, tu penses quoi de ce truc-là, est-ce que c'est juste une image ou

est-ce que ça a un côté un peu effectif ?

Alors après, ouais... C'est un peu ce qu'on disait tout à l'heure, au début, tu le touches pas trop, quoi, parce que t'es tellement préoccupé à guider, à faire danser, à occuper l'espace, machin tout ça, que finalement voilà... Donc plus finalement tu te libères de ça, plus ça s'intègre, plus après tu peux vraiment jouer là-dessus, c'est le plaisir de danser à deux, tout ça. Alors par moment je le sens, et sinon par moments encore je suis encore un peu trop préoccupé par le fait de danser. Après voilà, il y a vraiment des beaux moments que je ressens. Finalement je pense que c'est plus le plaisir de la danse, de bouger à deux qui me préoccupe, que vraiment ce côté là. Mais après, peut-être que c'est aussi ça qui fait que c'est agréable. J'ai dansé un petit peu ce week-end, et... [silence] c'est pas encore très clair, tout ça. Mais heu... [silence] bon je sais plus ce que je voulais dire. C'était quoi la question déjà ?

On parlait du côté séduction dans le tango, tout ça.

Ouais, après, à découvrir. [silence]

Et le côté un peu, aussi, assez stéréotype des relations homme/femme qui se retrouve aussi dans le côté vestimentaire avec les femmes qui dansent avec des talons, qui se font assez belles, les robes, les machins, tout ça... avec des rôles assez marqués, le rôle masculin, le rôle féminin, toi t'en penses quoi ? Il y en a qui disent presque que ça serait une danse macho, tu vois.

Ah ouais ?

Est-ce que tu penses ça ou pas du tout ?

Non, je pense pas ça. [silence]

Toi t'es sensible au fait que les femmes se fassent belles pour aller danser ou ça t'es égal ?

J'sais pas. Heu... Oui, je pense. [silence]

Et pour revenir sur le côté apprentissage corporel et tout ça, tu disais que Maria t'avait beaucoup aidé, ça serait quoi un bon prof de tango ? Comment il arrive à te faire passer le mouvement ? Est-ce que t'as ressenti des choses dans la façon d'enseigner qui fonctionnaient avec toi ? Au delà des encouragements oraux.

Pour faire passer le mouvement ? Je sais pas.

T'as besoin de regarder ? En observant le mouvement t'arrives à le reproduire ou t'as besoin de... ?

Ouais, ouais, très vite.

T'as pas besoin de le sentir quoi ?

Non, bon des fois.. pas tout le temps, mais bon, quasiment, c'est Maria le montre une fois et je suis capable de le faire. Tu as vu, tout à l'heure, on a dansé. Il y en a qui arrivaient pas à trouver, moi je l'avais saisi tout de suite quoi. Le croissant, là, tu sais...

Mais c'est peut-être ça d'ailleurs, quand on disait que... l'aïkido.

Oui, c'est-à-dire que déjà t'as une pratique corporelle.

Tu observes un mouvement et tu arrives à le reproduire quoi.

Oui, voilà. Déjà, c'était un apprentissage, je pense. Après non, je pourrais pas dire... Moi je sais que finalement, ce qui était important pour moi, c'était d'être encouragé, en quelque sorte.

C'est ça le moteur...

Ouais. Et puis là, encore, je danse... alors c'était en avril, je vais à une milonga, et avec deux-trois femmes ça se passe pas bien, quoi, et donc après c'est dur de... tu vois.

Ça se passe pas bien pourquoi, parce que t'arrives pas à trouver le... ça fonctionne pas trop...

Ouais, voilà, c'est ça, je sais plus pourquoi c'était... Non, mais vraiment, il y en a qui se la pètent quoi. Tu sais, par exemple... c'était la première milonga où j'allais, une fille qui était dans un cours, pas le cours débutant, mais.. pour te dire le genre, je vais l'inviter, elle me dit « mais t'es en quel cours, toi ? », je lui dis « ben le lundi soir », elle me dit « oui mais à quelle heure ? Le cours débutant ? », je fais oui, et là elle fait comme si elle me voyait plus. Tu vois ? C'est ça le côté... le côté, compèt, que j'apprécie pas du tout quoi. Et c'est cette femme-là, avec une autre où deux, avec qui j'avais dansé en avril, avec qui ça s'était mal passé aussi. Et là forcément c'était de ma faute aussi ! Et puis le mardi, là, heu...

Ah tu vas au cours du mardi aussi ?

Ouais, des fois. Et là Maria elle me fait « ah mais tu as fait des progrès », je lui dis « ah oui ? », elle me

dit « oui, incroyable ! ». Elle me dit « no lo creo posible ». Alors ça m'a fait du bien tu vois ! Alors du coup tout le reste... je garde ce que me dit Maria et puis tout le reste on s'en fout quoi ! J'écoute plus ce qu'elles me disent !

Et à part du coup ces expériences un peu désagréables avec certaines personnes, au niveau relationnel avec les gens qui sont dans le tango, tu te sens comment, t'apprécies les gens ? Tu trouves que c'est très différent ou qu'au contraire les gens se ressemblent un peu, viennent d'un même milieu ?

Non, j'ai l'impression par contre, que... j'ai l'impression que les gens viennent de milieux très différents. Par contre ils se ressemblent, ouais, par certains côtés.

Comme ?

Ben tu vois par exemple, j'avais fait en décembre, des bals trad'. Et là en fait, très vite, en deux ou trois bals, t'as le niveau de danse général. Et là t'as le niveau de ce qui se fait, pour pouvoir t'amuser, par contre après ça va pas aller beaucoup plus loin. Alors finalement dans le tango il y a vraiment une exigence dans la danse...

Et c'était quel type de danse alors dans ces... ?

Des bals traditionnels, tu sais, de scottish et tout ça, et puis des danses en groupe.

Et pardon, je t'ai coupé, du coup. Alors que dans le tango, tu sens que...

Ouais, voilà, la forme d'exigence, de recherche dans la danse et tout ça. De beau aussi, en fait. Finalement il y a peut-être ça, le côté effectivement sensuel, et puis de recherche d'esthétique aussi.

Toi tu ressens aussi cette forme d'exigence envers toi-même ? Tu es exigeant envers toi aussi ?

Ouais, ouais, si si, ouais en tout cas en termes de... moi j'adore tu vois, de progresser, arriver à sentir davantage, que ce soit de plus en plus fin, me sentir plus juste dans le mouvement, tout ça.

Et t'arrives à bien le ressentir ça par exemple quand Maria ou Bastien vient te voir et te dit « peut-être il faut le faire plus comme ça » t'arrives à le ressentir ? Parce que des fois on pourrait juste dire « il me dit ça mais je le sens pas », je pense par exemple à un des gars du cours qui dit « je sais que je danse comme ça [mouvement d'une épaule plus haute que l'autre] mais je m'en rends pas compte.

Non, si ça va, après c'est aussi ma conscience corporelle, des fois Maria me dit, et hop je le vois tout de suite, ou alors je le sens. Par contre... bon c'est pas pour dire des... mais c'est vrai que si Maria me dit quelque chose, je vais tout de suite corriger, je sentais ça juste et tout, Gustavo aussi, ou Jorge, et puis par contre Bastien ça me faisait pas tout à fait la même chose tu vois.

Moi aussi, très souvent il me dit des choses que j'arrive pas du tout à...

C'est trop technique, ou tout ça, ou alors ça va pas directement à l'essentiel ou je sens que c'est pas tout à fait ça. Du coup, là non, là il y avait quelque chose qui me bloquait, alors que Maria si, elle me dit « hop » et puis tac, « ah oui d'accord », et là je le fais tu vois.

C'était ça aussi ma question sur qu'est-ce qu'un bon prof de tango, dans le sens où.. s'il arrive à te faire comprendre aussi où il faut que tu ailles.

Voilà c'est ça. Moi j'ai besoin juste de.. « ah oui », de saisir ce qu'il y a au fond, et après j'arrive à le mettre en œuvre. Par contre, si on s'attarde trop sur le « ah oui il faut mettre le pied un petit peu là, puis après... », non là quand ça devient technique comme ça, finalement.

Ouais, c'est plus sur des impressions générales, t'as pas besoin d'avoir le détail technique.

Non, au contraire parce que sinon après... C'est comme si on te disait « t'as qu'à aller au Capitole là, tu prends la route là, et puis t'y vas » ou alors si on me dit « alors là tu sors, il faut que tu marches, d'abord tu mets le pied droit en avant, puis tu changes de trottoir, puis machin tout ça », c'est ça en fait.

Si tu comprends où il faut aller tu comprends le chemin pour y aller.

Voilà, et puis après hop des fois il manque un petit truc. Puis voilà, après, on apprend, hein. Il y a tellement de choses à apprendre ! Mais j'aime pas quand ça devient trop technique en fait. En fait, souvent il y a pas tellement de choses à dire, en fait. C'est-à-dire moi ce que j'aime bien, dans le cours, c'est quand ça fait : ils montrent quelque chose, on le fait, hop, si jamais ils remontent, hop du coup on refait, si jamais encore il y a quelque chose hop ils remontent.

[...]