



Collection
SANTÉ ET SOCIÉTÉ

Tango, corps à corps culturel

**Danser en tandem
pour mieux vivre**

Sous la direction de
France JOYAL

Préface de
Remi HESS



**Presses
de l'Université
du Québec**

**Tango,
corps à corps
culturel**

PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC
Le Delta I, 2875, boulevard Laurier, bureau 450
Québec (Québec) G1V 2M2
Téléphone: 418-657-4399 • Télécopieur: 418-657-2096
Courriel: puq@puq.ca • Internet: www.puq.ca

Diffusion / Distribution :

CANADA et autres pays

PROLOGUE INC.
1650, boulevard Lionel-Bertrand
Boisbriand (Québec) J7H 1N7
Téléphone: 450-434-0306 / 1 800 363-2864

FRANCE

AFPU-DIFFUSION
SODIS

BELGIQUE

PATRIMOINE SPRL
168, rue du Noyer
1030 Bruxelles
Belgique

SUISSE

SERVIDIS SA
Chemin des Chalets
1279 Chavannes-de-Bogis
Suisse



La Loi sur le droit d'auteur interdit la reproduction des œuvres sans autorisation des titulaires de droits. Or, la photocopie non autorisée – le « photocopillage » – s'est généralisée, provoquant une baisse des ventes de livres et compromettant la rédaction et la production de nouveaux ouvrages par des professionnels. L'objet du logo apparaissant ci-contre est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit le développement massif du « photocopillage ».

Tango, corps à corps culturel

**Danser en tandem
pour mieux vivre**

Sous la direction de
France JOYAL

Préface de
Remi HESS

2009



Presses de l'Université du Québec

Le Delta I, 2875, boul. Laurier, bur. 450
Québec (Québec) Canada G1V 2M2

*Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec
et Bibliothèque et Archives Canada*

Vedette principale au titre:

Tango, corps à corps culturel : danser en tandem pour mieux vivre

Textes présentés lors d'un colloque tenu le 5 mai 2008 à Québec, Québec,
dans le cadre du 76^e Congrès de l'ACFAS.

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-7605-2392-0

1. Tango - Congrès. 2. Tango - Aspect social - Congrès. 3. Danseurs - Congrès. 4. Tango -
Emploi en thérapeutique - Congrès. I. Joyal, France, 1958- . II. Congrès de l'ACFAS
(76^e: 2008: Québec, Québec).

GV1796.T3T36 2009 793.3'3 C2009-940532-6

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada
par l'entremise du Programme d'aide au développement
de l'industrie de l'édition (PADIE) pour nos activités d'édition.

La publication de cet ouvrage a été rendue possible
grâce à l'aide financière de la Société de développement
des entreprises culturelles (SODEC).

Intérieur

Mise en pages: INFOSCAN COLLETTE-QUÉBEC

Couverture

Conception: RICHARD HODGSON

Illustration: ANDRÉE VÉZINA

Boléo, 2008, acrylique sur toile, 24 × 48 po

1 2 3 4 5 6 7 8 9 PUQ 2009 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés

© 2009 Presses de l'Université du Québec

Dépôt légal – 2^e trimestre 2009

Bibliothèque et Archives nationales du Québec / Bibliothèque et Archives Canada
Imprimé au Canada

Préface

TANGO, INTÉRITÉ QUI NOUS PREND

Remi HESS

Ce livre que dirige France Joyal et que l'on va lire est à la fois dans les registres de la danse et de la sociologie, voire du droit (la question des normes). En effet, le tango est l'une des rares danses de couple qui soit devenue un *moment*, c'est-à-dire une forme sociale qui soit sortie de sa société d'origine et qui ait voyagé mondialement, en continuant à développer des formes créatives, aussi bien dans le domaine de la danse, de la musique ou des lettres (littérature), mais qui se soit aussi constitué en société avec ses règles, ses contraintes.

Le moment tango gère des situations multiples : constitution d'orchestres, spectacles, concerts, bals, *milonga*, cours, etc. Il y a une culture tango. Mieux qu'une langue parlée, c'est un langage du corps qui permet de voyager partout dans le monde. En même temps, le vécu du tango, comme *intérité*, ne va pas de soi : c'est cette proximité, cette intimité du couple qui fait que la Chine, qui danse volontiers la valse, a peur d'entrer dans le tango car il propose un rapport homme/femme qui suppose une forme de proxémie particulière, que toute société ne connaît pas encore.

Dans l'histoire de la socialité, le moment de la danse de couple met en acte et en scène : le corps comme dans toute danse, mais aussi les corps enlacés, embrassés, ce qui est propre aux danses à deux. Enfant, je me suis étonné de voir ainsi danser un homme et une femme, mettant devant tous une intimité corporelle troublante. Cette intérité, cet espace corporel et psychologique que l'homme et la femme partagent, m'a toujours interrogé. Depuis une trentaine d'années, j'ai tenté de faire une anthropologie historique des danses sociales. Dans ce mouvement de

recherche, je tente de capitaliser cette expérience très particulière de deux corps dansant en couple. J'ai étudié tout spécialement le *moment de la valse* et le *moment du tango*¹. Notre réflexion aujourd'hui porte sur le tango, mais certaines observations que contient l'ouvrage pourraient être mises en perspective avec d'autres danses. D'un point de vue phénoménologique, cette expérience existentielle peut se décomposer en trois moments : le corps propre, la rencontre avec l'autre corps, la conscience du ballet des corps dans le bal.

Dans la *Phénoménologie de l'esprit* (1807), Hegel propose une philosophie de l'expérience de la conscience. Il remarque tout d'abord que les hommes ont tous une conscience. Il s'agit de la conscience commune. Elle se caractérise comme conscience actuelle (ici et maintenant). Cette conscience est produite de l'oubli de ce qui l'a précédée. Dans cette conscience actuelle, le souvenir des erreurs qui nous ont conduit à telle ou telle remise en cause a été refoulé, oublié. L'homme du commun ne garde la mémoire que de ce qui fonctionne pour lui aujourd'hui. Ce sont ses allants-de-soi réflexifs.

La conscience phénoménologique. Par opposition, ou en dépassement de cette conscience commune, la conscience philosophique est un niveau de conscience où le sujet « travaille » la manière dont la conscience s'est formée. Le philosophe utilise une sorte de méthode régressive-progressive pour refaire l'histoire des expériences positives ou négatives (erreurs) qui, dans leur dépassement même (*Aufhebung*), ont permis la structure de la conscience telle qu'elle est aujourd'hui. Hegel, dans ses livres ultérieurs, élargira d'ailleurs progressivement cette expérience de son moi comme dynamique de conscience à l'histoire même de la conscience, et à l'histoire de la raison dans l'histoire.

-
1. Remi Hess, *La valse, la révolution du couple en Europe*, 2^e éd., Paris, Anne-Marie Métailié, 1989 ; trad. ital., avec nouvelles illustrations, Einaudi, Turin, 1993 ; trad. allemande, *Der Walzer, Geschichte eines Skandals*, avec un ajout de planches et une préface à l'édition allemande, Hambourg, Eva, 1996 ; trad. chinoise, 2006. *Le tango*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1996[1999] ; trad. italienne, 1997 ; trad. japonaise, 1998 ; trad. turque, 2008. *Le moment tango*, Paris, Anthropos, 1997, 300 p. *Les tangomaniaques*, Paris, Anthropos, 1998, 320 p. *La valse, un romantisme révolutionnaire*, Paris, Métailié, 2003 ; trad. espagnole, Buenos Aires, Paidós, 2004. *Le voyage à Buenos Aires, Le journal des moments*, Paris, Presses universitaires de Sainte Gemme, 2007, 250 p. Henri de Cellarius, *La danse des salons*, Grenoble, Jérôme Millon, 1994.

Routines. Même s'il est produit d'une historicité (oubliée), le corps est d'abord une présence à l'actuel, à ce qu'il est aujourd'hui comme résultat d'expériences². Le détail de ces expériences a été oublié dans la conscience immédiate du corps. Le corps est d'abord routines : fonctionnement, dans le présent, de routines. Je vis mon corps comme reproduction de routines. Je suis d'autant mieux dans mon corps qu'il est en bonne santé, c'est-à-dire confortable ou, encore, sans surprise. La maladie déränge les routines. Le corps ordinaire, le corps de tous les jours, se vit donc dans la reproduction du quotidien, dans la durée de cette reproduction rythmée par les moments du sommeil, du repas, de la marche, du verre de vin que l'on boit avec ses amis... Parfois, pour produire de l'événement, on va rechercher une intensité. Ce peut être le moment de l'amour. Mais le corps préfère, de beaucoup, aller de lui-même rechercher l'intensité plutôt que d'y être confronté contre son gré (violences, accidents ou autre).

Intensités. L'originalité du corps dans le tango, c'est de faire vivre durée et intensité sur des modes différents du corps quotidien. Certes, les danseurs de tango sont, d'abord, dans ce que Hegel nomme la « conscience commune ». Les danseurs vivent le présent, l'ici et maintenant. Je pourrais même dire que le tango est une présence, une intensité de la présence, une mobilisation sur la présence, une valorisation de la présence. C'est une manière de dramatiser le corps, voire de rendre tragique l'ici et maintenant. C'est une propédeutique à la jouissance de sa présence au corps, que le quotidien vous a fait perdre pour vous faire gagner du confort. La survie a fait oublier la vie. Le corps dans le tango retrouve la vie, il choisit l'inconfort. Le tango est une forme qui crée un cadre, où la situation l'emporte sur le moment. La situation, je n'en maîtrise pas les composantes. Le moment est au contraire un espace-temps de la conscience, une forme de présence déjà expérimentée, dans lequel je suis, *a priori*, sécurisé. Danser avec une nouvelle partenaire conduit à revivre toutes ses expériences antérieures de la danse. Il faut tout reconstruire, ensemble.

Intensité de la présence. En effet, tout ce que je vais vivre avec mon corps dans le tango, bien que produit d'une histoire profondément sédimentée, tant concernant mon corps propre que celui du *tanguero* particulier (dans son historicité : la technique de la danse telle qu'elle se produit et reproduit depuis un siècle), est une *intensité*, peut-être une

2. Ainsi quand on lit le journal de randonnées que Hegel a tenu lors d'expéditions dans les Alpes, la conscience du corps qu'il a, c'est celle des ampoules sous les pieds !

intensification de la présence. Un professeur argentin³ dit que, dans le tango, le corps se trouve dans un état de mobilisation musculaire proche de la tétanie, à un point tel que la seule comparaison possible est celle d'un corps félin au moment même où il observe sa proie et est sur le point de l'attaquer. L'homme et la femme, au moment de commencer un tango, sont dans cette mobilisation musculaire et psychique qui fait du corps une intensité virtuelle ou une virtualité d'intensité. La vie et la mort sont en jeu. Avant même que le mouvement ne commence, le corps est là, disponible à l'autre, disponible à l'écoute de la musique, disponible au groupe, dans un projet de dépassement. L'intensité musculaire si particulière dans la danse du tango, que Dinzel compare à une posture de panthère, n'a pas d'équivalent dans les autres danses sociales. Lorsque j'ai participé à un Fest Noz dans la région de Trébeurden, je n'ai pas retrouvé cette mobilisation musculaire. Dans les danses de groupe la présence est d'abord présence du corps individuel à la dynamique de groupe. Dans les danses bretonnes, l'efficacité maximale, la performance la meilleure concernant l'expérience corporelle, est obtenue lors du relâchement musculaire le plus grand (comme dans la course à pied). C'est le contraire dans le tango ! Instantanée, la danse qui se pose sera une mise en mouvement provoquée par la musique. Le premier geste du couple est duel. C'est un pas maîtrisé et intensément précis.

Intensité émotive provoquée par l'improvisation musicale. Dans le tango, cette intensité est encore augmentée si la musique est produite par un orchestre. Le disque n'a pas la même force de mobilisation musculaire ; avec le disque, on se trouve dans la « représentation » au sens de Husserl : on connaît le répertoire, on a déjà entendu le morceau⁴. On n'est donc pas surpris du déroulement du morceau, on sait quand la musique s'arrêtera. On sait comment ça commence et l'on peut avoir des routines. Si l'on a des repères, des repaires : on s'y réfugie, on s'y installe. Par contre, en présence d'un orchestre de musique de tango⁵, et encore davantage en présence d'un orchestre qui, lui-même, accepte de donner une part d'improvisation dans l'exécution du morceau, le danseur ne peut pas anticiper. Le corps ne peut pas avoir cette *conscience anticipante* dont parle Bloch (dans

3. Rodolfo Dinzel, *El Tango, una danza, esa ansiosa busqueda de la libertad*, Buenos Aires, Corregidor, 1994.

4. Voir Remi Hess, *Le tango*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », n° 3100, ch. 2.

5. Dans les danses traditionnelles, la musique est répétitive, sans surprise, même si elle est souvent pleine d'humour, alors que, dans le tango, l'invention est constante.

Le principe espérance. Et, pourtant, il y a de l'espérance dans ce corps tendu vers le possible, disponible à ce qui va survenir sur le plan musical, mais disponible aussi à la dynamique du corps de l'autre et de ces deux corps qui font couple (le mien, le tien) avec les autres corps de couples qui tournent autour de soi. Dans le tango, le corps propre se fusionne avec le corps de l'autre pour faire corps à deux. C'est la conquête de l'intérité. Pour le spectateur, le couple fait corps et mouvement. Le mouvement est un produit du corps du couple.

Dans la danse, il y a donc plusieurs niveaux du «faire corps». On fait corps avec soi d'abord, avec l'autre ensuite, et enfin avec le groupe.

La mobilisation du corps propre. Avant d'explorer les modalités différentes de présence des corps de l'homme et de la femme dans le tango, il me faut souligner un point commun : l'un comme l'autre doivent faire l'expérience de l'équilibre. Avant de pouvoir faire couple, il faut que chacun soit sûr de son équilibre corporel. L'alcoolique titube. L'alcool l'empêche de marcher droit. Certains observateurs ont pu imaginer que les danseurs de tango vivent un corps en déséquilibre. C'est une erreur profonde. La marche dans le tango est droite et rigoureuse. C'est une force tranquille et rectiligne qui suppose, pour chacun des partenaires, un équilibre propre assuré. Parfois après un long travail (un ou deux ans), chaque danseur a trouvé cet équilibre personnel préalable à toute danse du tango. Davantage encore, et aussi essentiel, le corps du danseur de tango a intégré une conscience passive de son axe. La conscience passive est une forme de conscience en veille. Il ne s'agit pas d'une conscience mobilisée intensément, mais plutôt d'une conscience d'un corps qui a trouvé son axe vers le haut, tout en s'enracinant dans le sol.

L'équilibre. Les danseurs de tango sont ancrés dans le sol. Ils ne sautillent jamais. Ils sont posés. Ils placent le poids du corps sur le devant du pied. Les genoux peuvent être légèrement fléchis, pour ressentir plus fortement encore cet ancrage dans le sol, sur le devant. D'ailleurs, pour respecter le corps du danseur, son bottier lui a façonné des chaussures à talons. L'observateur s'étonne des hauts talons des danseuses de tango. Il ne remarque pas que l'homme aussi porte des chaussures à talons. Cette posture de la semelle a un grand avantage : elle permet au pied de reposer entièrement (donc de se reposer), tout en permettant l'intensité du poids sur le devant du pied... L'observation attentive de la chaussure permettra de remarquer que la semelle est en cuir. Car si le *tanguero* marche droit devant, il lui faut virer lorsqu'il est au bout de salle. On ne tourne pas, en

tango : le pied pivote. Le pivot, c'est un changement de direction qui s'opère par une rotation du devant du pied, de la direction ancienne vers la nouvelle. Si les remarques que nous venons de faire jusqu'à maintenant sont valables pour l'homme et la femme, la dynamique de mouvement de chacun des partenaires va être différente. La présence à son corps n'est pas la même pour l'homme et la femme.

Contrairement à la valse, où le pas de base est symétrique, donc identique pour l'homme et la femme, dans le tango, la chorégraphie des deux danseurs est particulière.

Le corps de l'homme. Structurellement, c'est à l'homme de guider, de donner les impulsions, les directions, la dynamique des figures. S'il y a une différence dans la présence de l'homme et de la femme, c'est dans le fait que le corps de l'homme, dans sa présence à l'autre, est déjà dans une tension de ce que sera l'instant suivant. En fonction de ce que l'homme ressent, perçoit de l'ensemble du groupe dans la *milonga* (le bal tango), il voit comme possible le fait de proposer à la femme tel pas ou tel autre. Puisque chaque couple suit un chemin singulier, le pas de l'homme doit donc s'inscrire dans l'ici et maintenant, dans un *continuum* propre, prenant en compte les *continua* des autres couples.

Tension vers l'advenir. L'homme cherche ainsi les espaces libres. Ils sont parfois rares. Cela implique des suspensions du mouvement. Le pas nouveau s'inscrit logiquement dans le *continuum* du couple, même si ce *continuum* n'est pas une ligne droite, une évidence. Plus le danseur sera expérimenté, plus il construira un *continuum* fait de ruptures, de surprises. Car, par rapport à l'attente de la femme, son corps se fait séduction dans les pas de côté. Cette gestion des possibles se fait dans un espace-temps très ramassé. Même s'il vit l'intensité de la présence à l'ici et maintenant, l'homme, d'une certaine manière, est déjà tendu vers son futur, qui va devenir le futur du couple. L'homme est tendu vers la perception et la conception d'un advenir qu'il doit proposer à l'Autre, en en construisant le cadre. Le corps de l'homme s'approprie totalement la structure du bal. Il s'approprie tous les possibles de l'espace dans sa structure actuelle, mais en prenant en compte les mouvements précédemment exécutés, pour pouvoir anticiper sur les mouvements futurs de l'ensemble des couples, qui évoluent dans l'environnement proche ou plus éloigné du couple. La perception du possible de mon corps d'homme, portant la responsabilité et, d'une certaine manière, l'équilibre du corps du couple, se fait dans la reconnaissance de la dynamique des *continua* des autres couples.

Logique d'improvisation et transduction dans le tango. La conscience du *tanguero* fonctionne selon une logique qui n'est pas hypothético-déductive (et c'est une difficulté pour les débutants). Elle doit gérer tellement de variables en même temps, dans des registres de présence si différents, que la conscience du corps se mouvant n'a qu'une logique possible : la *transduction*, au sens où Lefebvre en a fait la théorie⁶. Le corps sort de sa présence dans l'ici et maintenant pour s'appropriier le passé du groupe, afin de construire un avenir du couple, dans le devenir des *continua* des autres couples. La vie du tango est d'autant plus riche qu'elle s'installe dans les espaces ouverts du bal. On voit donc la complexité du vécu du corps de l'homme, qui donne l'impression de marcher, mais qui, en fait, accède à une conscience élargie de la dynamique du bal.

Esthétique de la danse à deux. Pour le non-danseur, cette description phénoménologique peut paraître « folle ». Le vertige du non-danseur devant l'évolution de talentueux couples de tango dans un bal vient de cet entassement de couches de décisions, totalement articulées et synchronisées. Je danse avec une débutante dans une *milonga* en plein air, une jeune femme pratiquant le tango depuis un an. Nous sommes conscients de faire des pas très simples. Des gens qui font leur marché s'arrêtent. Ils nous admirent. Nous les entendons dire : « Oui, mais ce sont des danseurs très expérimentés. Ils doivent être professionnels ! » Le commentaire fit sourire de bonheur ma partenaire, car elle me disait justement l'instant d'avant qu'elle avait le sentiment de ne plus rien maîtriser de son corps.

Faire oublier la cuisine des microdécisions. D'où vient la perception du corps en mouvement comme performance qui surprend, qui souffle, que l'on veut admirer ? Elle vient de l'écart entre le vécu des micro-décisions des danseurs, aboutissant au mouvement, et la vitesse de synchronisation que le spectateur est susceptible de reconstruire lors de sa perception lorsqu'il est face à ce mouvement. Ces accomplissements sont à la fois très techniques et très pratiques : ils n'ont rien de magique. Cet écart vient du fait que le spectateur gomme les microdécisions. Il ne garde que la ligne du mouvement du corps du couple. Cette simplification perceptive a pour effet de rendre « magique », « surnaturel », un tel événement. Les limites de la perception, par rapport aux possibilités de la performance, « transfigurent » le mouvement en signe, signal, symbole (?), venu d'ailleurs. On n'a jamais ce sentiment dans un Fest Noz, où l'attention du spectateur et sa fascination viennent davantage de l'effet de masse que de l'effet

6. Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, tome 2, Paris, L'Arche, 1961, p. 122.

vitesse, encore qu'une compétence technique singulière caractérise les danses de groupe. Cette infinité de petites décisions a donc donné une forme au mouvement du couple lui-même. Ce mouvement s'articule avec les mouvements improvisés des autres couples. Le mouvement est donné à voir à l'observateur dans une suite qui apparaît à la fois *summum* de simplicité et virtuosité sans concept. L'intérité du couple est construite par l'observateur.

Le bal comme ballet. Un autre niveau d'émerveillement possible, c'est le bal lui-même. L'esthétique corporelle y est groupale. Le bal, comme enchevêtrement improvisé de ces mouvements de couples, devient ballet. La beauté de la danse de couple se conjugue dans le mouvement des autres couples. Faut-il regarder tel couple ? Tel autre ? Le regard du spectateur non averti ne peut se fixer...

Pas de côté. Cette expérience est comparable à la conduite automobile, à un moment où cela roule vite et bien : les automobilistes changent de file, se doublent, accélèrent, rétrogradent, etc. L'analyse du nombre d'allants-de-soi à gérer, nécessaires à une conduite automobile adéquate, serait tout aussi stupéfiante pour un homme qui surgirait de l'année 1805. Il contemplerait la circulation d'aujourd'hui avec le même étonnement que le spectateur néophyte d'un bal tango ! Le vécu du corps du conducteur est fait de routines et de mobilisations particulières en fonction des situations toujours nouvelles qui surgissent : un conducteur fou veut absolument vous doubler alors qu'il n'y a pas la place, par exemple.

La tanguera dans la danse. Comme la passagère qui fait confiance au conducteur d'une voiture, le corps de la femme dans le tango bénéficie de ce travail du corps de l'homme qui lui propose une carapace, une protection, un cadre sécurisé. Le corps de l'homme est dans un état d'éveil intense, frisant la surimplication lorsque le contexte du bal l'impose. La femme, elle, se sait en sécurité, se pose ici et maintenant comme rassurée. Elle fait totalement confiance à l'homme. Elle ne se préoccupe aucunement des turbulences du bal. Puisqu'il s'occupe de construire le cadre de leur espace commun dans l'espace et le temps (*continuum*) du bal, elle peut vivre l'instant, la présence intense. Elle profite du bon moment de ce corps à corps qui ne dure qu'un moment, le temps du tango. Comme la passagère peut s'investir dans une conversation scientifique ou dans des jeux de mots amoureux avec son conducteur, la danseuse de tango habite le *for intérieur* de ce moment précis du couple, dans ce mouvement et cette dynamique de la danse.

Le for intérieur du tango. La femme vit de l'intérieur du couple. C'est même cette vie intense qui crée ce *for intérieur* du couple. Ce for intérieur est son intérêt. Cette concentration sur l'intérieur du couple correspond à une mobilisation corporelle particulière. Il n'est pas rare de voir une *tanguera* danser les yeux fermés. La femme se concentre dans l'écoute du corps de l'autre. Elle va vivre les hésitations, les suspensions du mouvement, comme des intensités virtuelles, qu'elle va pouvoir magnifier, vivre à un second degré, pour élever la dynamique propre du *for intérieur*. Car l'homme, en créant le cadre, ouvre des possibles. L'homme propose, la femme dispose. Elle est dans la dépense, dans la création pure. *Ganchos, bauléos, suspensions, quebradas, etc.*, sont des intensités promises dans les interruptions du mouvement de progression du couple dans le bal.

Transduquer les dissociations individuelles et sociales. La beauté du tango vient certainement de cet acte corporel qui consiste à trouver une issue au morcellement du monde, à la dissociation des genres. Produit sur le plan musical d'un syncrétisme interculturel original (l'Afrique, l'Europe, l'Amérique se retrouvent dans cette invention), le tango dansé est une réconciliation de deux corps dissociés. Le moment du tango est la transfiguration du mythe du *Banquet* : l'espace d'une danse, les dieux autorisent les parties à se recomposer en une identité simple !

3 mars 2009

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Castoriadis, Cornélius, *Le morcellement du monde*, Paris, Le Seuil, 1989.
- Delory-Momberger, Christine et Remi Hess, *Le sens de l'histoire. Moments d'une biographie*, Paris, Anthropos, 2001, 414 p.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Werke*, 20 volumes, Francfort, Suhrkamp Taschenbuch, 1986.
- Hess, Remi, *Henri Lefebvre et l'aventure du siècle*, Paris, Métailié, 1988.
- Hess, Remi, *Le moment tango*, Paris, Anthropos, 1997, 320 p.
- Hess, Remi, *Henri Lefebvre et la pensée du possible, Théorie des moments et construction de la personne*, Paris, Anthropos, 2009, 530 p.
- Hess, Remi et Hubert de Luze, *Le moment de la création, échanges de lettres 1999-2000*, Paris, Anthropos, 2001, 358 p.
- Lapassade, Georges, *La découverte de la dissociation*, Paris, Loris Talmart, 1998.
- Lefebvre, Henri, *Critique de la vie quotidienne*, 3 tomes, Paris, L'Arche, 1947 (deuxième édition, 1958); 1961; 1981.
- Lefebvre, Henri, *La présence et l'absence, contribution à la théorie des représentations*, Tournai, Casterman, 1980.
- Lefebvre, Henri, *Qu'est-ce que penser?*, Mimizan, Publisud, 1985.
- Lefebvre, Henri, *La somme et le reste*, 4^e éd., Paris, Anthropos, 2009.
- Lourau, René, *Implication, transduction*, Paris, Anthropos, 1997, 198 p.
- Weigand, Gabriele, *Schule der Person*, Würzburg, Ergon Verlag, 2004, 430 p.

Remerciements

France JOYAL

Université du Québec à Trois-Rivières

Je tiens à exprimer ma plus profonde gratitude à tous ceux qui ont cru en ce projet. Mes remerciements s'adressent aux auteurs, provenant de champs disciplinaires très variés, qui ont mis leur expertise à contribution pour jeter un éclairage à large spectre sur le tango, un objet de recherche encore peu étudié. Je remercie également Rémi Hess qui, avec sa préface, apporte un liant à notre ouvrage. Je suis très reconnaissante à l'équipe des Presses de l'Université du Québec qui a su me guider, avec patience et générosité, dans toutes les étapes de production du livre. L'ouvrage est illustré par Andrée Vézina, que je remercie pour son aimable collaboration.

Je veux souligner aussi le travail en coulisses de plusieurs collaborateurs. Je tiens à remercier Pierre Monette pour ses commentaires encourageants sur la cohérence et la pertinence de l'ouvrage. Le livre a aussi bénéficié des regards attentifs de Marie-Paule Desaulniers, de Johanne Villemure et d'Audrey Gosselin, que je remercie de tout cœur. Tout le projet, dans son ensemble, n'aurait pas connu ce dénouement sans le soutien moral des amis, élèves et danseurs qui tissent le réseau de tango trifluvien, en commençant par Bernard Daigle, inlassable accompagnateur. À chacun et chacune, un *abrazo*.

Enfin, je remercie l'Université du Québec à Trois-Rivières pour son soutien financier.

Table des matières

PRÉFACE

TANGO, INTÉRITÉ QUI NOUS PREND VII

REMERCIEMENTS.....XVII

INTRODUCTION À L'ÉTUDE DU TANGO 1

France JOYAL

PARTIE 1

QUESTIONS DE CULTURE

CHAPITRE 1

TANGO, GIFLE ET CARESSE..... 9

Julie TAYLOR

1. Une réponse culturelle..... 10

2. Danser la tristesse..... 12

3. Le pays gris 13

4. Un tango personnel 14

5. Une violence spécifique 17

6. Autoritarisme et beauté 19

7. Les *piropos* 21

8. La violence et le corps dansant..... 25

Références bibliographiques..... 27

CHAPITRE 2**L'HISTOIRE DU TANGO À PHILADELPHIE**

Étude sur la communauté, l'âge, la santé et le tango argentin..... 29

Elizabeth M. SEYLER

1. Histoire et facteurs de croissance.....	30
2. Pourquoi dansent-ils ?.....	31
2.1. Raisons d'ordre physique.....	31
2.2. Raisons d'ordre intellectuel.....	32
2.3. Raisons d'ordre émotionnel.....	32
2.4. Raisons d'ordre social.....	33
2.5. Raisons d'ordre spirituel.....	33
3. Quelques surprises à propos de l'âge et du tango.....	35
4. Quelques surprises à propos de la sexualité et de la spiritualité.....	36
5. Les retombées de cette étude.....	37
Références bibliographiques.....	38

CHAPITRE 3**ASI SE BAILA**

Code des milongas et « droit du quotidien »..... 39

Frédéric MÉGRET

1. La notion de société <i>tanguera</i>	42
2. Introduction aux codes.....	45
2.1. Nécessité des codes.....	46
2.2. Source(s) des codes <i>milongueros</i>	47
2.3. Substance des codes.....	47
3. La dimension individuelle : tango et droit des personnes.....	49
3.1. Préparation.....	49
3.2. Connaissance de la danse.....	50
3.3. Exigence d'un certain comportement individuel.....	50
3.4. But de ces règles.....	52
4. La dimension de couple : tango et droit contractuel.....	52
4.1. Formation du contrat de <i>tanda</i>	53
4.2. Contenu du contrat.....	54
4.3. Exécution du contrat.....	55
4.4. Terminaison du contrat.....	57
4.5. But de ces règles.....	57

5. La dimension collective : tango et « code de la route »	58
5.1. Piste	59
5.2. Mobilité	59
5.3. Comportements dangereux	60
5.4. But de ces règles.....	61
6. Mise en œuvre du code	63
6.1. Identification de niveaux de déviance	63
6.2. Responsabilité de la mise en œuvre	64
6.3. Types de sanctions.....	65
6.4. Codes et genre	67
Conclusion	70
Annexe : Tableau synthétique de l'analyse juridique des codes de la <i>milonga</i>	75
Références bibliographiques.....	76

CHAPITRE 4

LE TANGO ARGENTIN ET LES JEUX DE REPRÉSENTATIONS

<i>Vers une déconstruction de son image stéréotypée et érotisée</i>	77
<i>Madeleine SÉGUIN</i>	

1. Une rencontre d'ethnies et de classes	78
2. Le culte du macho	83
3. Le processus de romantisation du tango	85
3.1. Le discours narratif de la tango <i>canción</i>	87
3.2. La figure narrative du compadre dans l'ère de la tango <i>canción</i>	90
4. Le tango : un conflit entre l'homme et la femme ou un rapport de séduction ?.....	91
Références bibliographiques.....	96

PARTIE 2

QUESTIONS DE REPRÉSENTATION

CHAPITRE 5

LE PLAISIR DE LA DANSE

<i>Des représentations aux propriétés formelles</i>	99
<i>Christophe APPRILL</i>	

1. Les propriétés du côté des pratiquants	102
1.1. Le moment historique d'une réflexion sur la réglementation	103

1.2. La peur de la dépossession	106
1.3. Un engagement hédoniste	108
2. Les propriétés formelles du côté des observants.....	109
2.1. Permanences de l'hétérosexualité normative	109
2.2. Une danse nomade.....	111
2.3. Soi et le « plaisir de la danse ».....	114
Conclusion	115
Références bibliographiques.....	117

CHAPITRE 6

DANSE ET COGNITION.....	119
<i>France JOYAL</i>	
1. Esthétique et cognition.....	122
2. Danser le présent.....	124
2.1. L'appel	128
2.2. L'action	129
2.3. Le recul.....	130
3. Représentation et cognition.....	132
Conclusion	134
Références bibliographiques.....	136

CHAPITRE 7

NÉGOCIER L'INFLUENCE	
<i>Le toucher et le tango</i>	139
<i>Erin MANNING</i>	
1. <i>Tangere</i> : du latin, toucher	139
2. Politique du geste	144
3. Toucher l'impénétrable.....	148
4. Te toucher, toi.....	151
5. L'événement du tendre	152
6. Le toucher qui fait monde	153
Références bibliographiques.....	158

CHAPITRE 8

LE TANGO DANSÉ, LA CORPORÉITÉ ET LE JEU IDENTITAIRE	159
<i>Geoffrey EDWARDS</i>	
1. La corporéité performative et les mondes virtuels.....	161
2. La corporéité organique et le tango dansé	163

3. L'identité et la rencontre avec l'autre – un enjeu dangereux.....	164
4. La rencontre entre le tango et les communautés marginales.....	166
Conclusion	167
Références bibliographiques.....	169

PARTIE 3

QUESTIONS DE SANTÉ

CHAPITRE 9

L'UTILISATION DU TANGO ARGENTIN CHEZ LES PERSONNES ÂGÉES DITES À RISQUE POUR L'AMÉLIORATION DE L'ÉQUILIBRE, DE L'ATTENTION ET DE LA SOCIALISATION	173
<i>Patricia McKINLEY, Allison JACOBSON, Joyce FUNG, Alain LEROUX et Constant RAINVILLE</i>	

1. Méthodes et procédures.....	174
2. Recrutement et sélection	175
3. Procédures expérimentales	175
4. Statistiques.....	176
5. Résultats	176
6. Discussion et conclusion	180
Références bibliographiques.....	184

CHAPITRE 10

SUR LE DÉVELOPPEMENT D'OUTILS THÉRAPEUTIQUES INTÉGRANT LE TANGO	185
<i>France POTVIN</i>	

1. La théorie de l'attachement.....	186
2. La théorie de la danse-thérapie	187
3. La distribution du pouvoir et des rôles	188
4. La négociation de la distance et de la proximité	189
5. La présence à l'autre et à soi-même.....	190
6. La communication et l'expression des émotions	191
7. La gestion de conflits	193
8. La sécurité dans la relation	194
Conclusion	194
Références bibliographiques.....	195

PARTIE 4

QUESTIONS CULTURELLES

CHAPITRE 11

RÉFLEXIONS SUR LE RAPPORT ENTRE LA DANSE ET L'IDENTITÉ
CHEZ DES IMMIGRANTS DU RIO DE LA PLATA..... 199

Donald DESCHÊNES

1. Les motivations	200
2. Les perceptions.....	201
3. À la recherche d'une identité québécoise	203
4. À la redécouverte d'une identité <i>rioplatense</i>	204
5. Les rapports hommes-femmes	206
Conclusion	207
Références bibliographiques.....	208

CHAPITRE 12

NOTES SUR LA FABRICATION DES BANDONÉONS..... 209

Solange BAZELY

1. Les contemporains.....	210
2. Entre tradition et innovation.....	212
3. La diffusion	212

CHAPITRE 13

NOTES SUR L'USAGE DU TANGO
DANS LES CAMPS DE CONCENTRATION..... 215

Nelly ROFFÉ

1. Auschwitz selon Enzo Traverso	216
2. Auschwitz selon Quignard	219
3. De l'Argentine à l'Allemagne.....	222
Conclusion	223
Références bibliographiques.....	224

CHAPITRE 14

LE LANGAGE SECRET DE LA <i>MILONGA</i>	225
--	-----

Robert BLAIS

1. Les règles et les codes : deux réalités de la <i>milonga</i>	227
2. Pourquoi ces rites existent-ils ?	228
3. Établissement des rites dans les nouvelles communautés	230
Références bibliographiques.....	233

CHAPITRE 15

LE TANGO COMME PALIMPSESTE.....	235
---------------------------------	-----

Éric BUSSIÈRE

1. Les hypotextes.....	236
2. Les hypertextes.....	238
3. Le tango comme palimpseste.....	239
Conclusion	240
Références bibliographiques.....	241

NOTICES BIOGRAPHIQUES.....	243
-----------------------------------	------------

Introduction à l'étude du tango

France JOYAL

Université du Québec à Trois-Rivières

Tout rêve prend racine dans l'expérience. En mai 2007, à notre sortie du congrès de l'ACFAS qui s'achevait à Trois-Rivières, mon camarade Yaïves Ferland et moi avons pris quelques minutes pour méditer sur la recherche. Nous venions d'assister, comme presque chaque année, à des présentations scientifiques touchant nos domaines respectifs, présentations prônant le métissage, l'interdisciplinarité et bien d'autres concepts en vogue, dont le rapprochement entre théorie et pratique. Dans la réalité, ces appels au changement nous semblaient franchir assez rarement l'espace théorique. Nous nous sommes alors pris à rêver de changer, sinon le monde, du moins la formule de quelques conférences. Appartenant à des domaines d'expertise théorique très éloignés, lui en géomatique et moi en arts, mais nous rejoignant dans la pratique du tango argentin, nous avons terminé notre méditation par une question inspirante : pourquoi ne pas organiser un colloque sur le tango, un rendez-vous alliant la théorie et la pratique ?

Toute expérience prend racine dans le rêve. En mai 2008 eut donc lieu à Québec le premier colloque canadien sur le tango argentin, résultat d'un rêve éveillé survenu un an plus tôt et accueilli par le comité scientifique de l'ACFAS comme un coup de cœur. En tant que responsable de l'événement et mue par le désir de rompre avec la formule souvent statique des colloques, j'ai souhaité un programme dynamique susceptible de rapprocher les univers de la recherche et de la pratique. Parallèlement, étant activement engagée dans la constitution d'une communauté de tango en Mauricie, je constatais à quel point le réseau de tango rassemble une riche

diversité de danseurs ; partout au monde, sur les pistes de danse, se côtoient en effet des praticiens, des professionnels, des chercheurs, des étudiants qui, durant quelques minutes, parlent le même langage, partagent la même passion, fouillent la même question. C'est pourquoi j'en vins à penser qu'il n'y avait pas de meilleur canal que le réseau de tango pour faire circuler l'appel des propositions pour le colloque. Je lançai d'abord l'appel vers deux communautés de tango québécoises, celle de Montréal et celle de Québec. Le signal fut relayé vers l'est et l'ouest jusqu'en France et aux États-Unis, par le seul réseau des adeptes du tango, ce qui eut trois effets : d'abord celui de créer un panel de personnes disposant d'une double expertise du tango, l'une scientifique et l'autre expérientielle ; ensuite, celui de répondre à l'appel à l'interdisciplinarité si largement diffusé dans le milieu de la recherche ; enfin, celui de réunir des chercheurs et des praticiens.

Autour de cet objet fascinant qu'est le tango, se sont rencontrés des spécialistes d'ergothérapie, de sociologie, de géomatique, de psychologie, de droit, d'art et de plusieurs autres sphères. Comme tout autre phénomène dynamique, le colloque *Couple, identité et société : le tango argentin comme facteur de développement* est devenu source d'inspiration autant pour les présentateurs que pour d'autres personnes qui ont entendu l'appel lancé par l'intermédiaire du réseau de tango. Le présent ouvrage regroupe les textes de tous ces gens inspirés. Il se veut le témoin d'une première rencontre interdisciplinaire de recherche et d'étude sur le tango qu'on dit machinalement argentin, dans le langage courant, pour le distinguer d'autres formes de tango. Mais lesquelles ? Sachant le tango nomade, comme l'ont remarquablement expliqué Ramon Pelinski et Pierre Monette en 1995, sachant qu'il est venu d'ailleurs pour accoster sur les rives du Rio de la Plata, sachant qu'il est métissé, il devient donc « inutile d'ajouter argentin » (Monette, 1995, p. 332). C'est pourquoi le titre de l'ouvrage ne ramène pas le tango à son berceau argentin. Il indique plutôt sa maturité, son autonomie et les alliances qu'il a développées avec d'autres cultures.

Il est de mise, dans les publications collectives, de renseigner le lecteur sur les raisons qui ont incité le directeur à orchestrer l'ouvrage. À celles que j'ai exposées plus haut pour expliquer la genèse du colloque, j'ajouterai ici quelques explications sur la naissance de la publication écrite. Pour avoir moi-même arpenté les univers de la pratique et de la recherche – la formation ayant été pour moi le pont entre les deux –, je sais à quel point ces deux territoires peuvent être imperméables l'un à l'autre. L'univers de la recherche pousse parfois les chercheurs à adopter un langage spécialisé difficilement audible pour les praticiens et je suis la

première à déplorer cette situation que j'estime nuisible à la diffusion de la connaissance. À l'inverse, les praticiens n'ont que peu d'occasions de diffuser la connaissance expérientielle qu'ils ont construite dans le concret. Cela dit, je ne crois pas que les chercheurs se confinent délibérément dans leur discours. Je sais que la difficulté, pour le chercheur, de pénétrer l'univers des praticiens relève en grande partie des impératifs de la carrière et de la gestion du temps. Je suis tout aussi sensible aux réserves des praticiens devant les chercheurs, dont ils ne voient souvent que le regard scrutateur, voire envahissant, qu'à celles des chercheurs qui, de leur côté, n'ont parfois qu'une vision partielle de la pratique à force de chercher à l'expliquer. Je vois ce phénomène comme un fossé entre les deux mondes et mon désir est de le franchir le plus naturellement possible. Mes activités de recherche vont dans ce sens ; elles visent à construire des ponts entre les univers pratique et théorique, de façon à rendre plus fluide la circulation de la connaissance entre eux. J'en ai fait mon credo.

Bon nombre de publications scientifiques débutent par une déclaration comme « On ne compte plus les ouvrages traitant de... » pour marquer l'abondance de littérature sur un sujet donné. J'ai ici l'immense plaisir de déclarer sensiblement l'inverse en soulignant, pour commencer l'ouvrage, la rareté des écrits sur le tango. Si le tango, en tant que phénomène, se développe aux quatre coins du monde, il reste que les ouvrages scientifiques à son sujet ne foisonnent pas. Il faut se tourner du côté de l'Europe et des États-Unis pour découvrir quelques chercheurs en sciences humaines qui ont fait du tango un objet de recherche. Rémi Hess, Christophe Apprill et Julie Taylor, qui collaborent au présent recueil, comptent parmi eux. Au Québec, en dehors des ouvrages remarquables de Pelinski et de Monette dans les années 1990, les publications scientifiques abordant le tango sont rarissimes. En réalité, ce recueil de recherche interdisciplinaire se présente comme le premier d'une série que j'espère pérenne.

Tenter de regrouper les contributions par thème est bien risqué puisque le tango, comme le constateront les lecteurs, relève d'un phénomène complexe touchant tous les pans de l'être : son environnement, sa culture, sa condition physique, sa sensualité, ses relations de même que son identité. La création de divisions dans un ouvrage interdisciplinaire est plutôt troublante, car l'interdisciplinarité tend justement à l'abolition des frontières et au décroissement. Néanmoins, c'est ce que tout directeur de publication doit faire, conseillé, à cet effet, par ses maîtres à penser.

Le défi ici ne consiste pas seulement à produire un ouvrage interdisciplinaire. La rencontre de la recherche et de la pratique, qui figurait parmi les objectifs du colloque, compte également parmi les objectifs de la publication. Comme je l'ai mentionné plus haut, le but est de marier recherche et pratique, ce qui se produit dans cet ouvrage de deux manières. D'abord en accordant aux praticiens une place différente de celle qu'on leur donne souvent en recherche, soit celle de « sujets » d'étude, expression bien discutable à mon sens. Je pense plutôt que les savoirs pratiques ont toute leur importance dans la recherche et dans l'édification de la représentation d'un phénomène donné. Dans cette optique, un chapitre est consacré aux réflexions et aux observations de praticiens qui apportent une contrepartie bien concrète aux réflexions théoriques sur le tango. La deuxième manière de concilier recherche et pratique s'est pratiquement présentée d'elle-même. Elle réside dans le fait que les collaborateurs, en plus de posséder une connaissance scientifique de leur champ d'expertise respectif, ont une connaissance expérientielle du tango. Leur réflexion est par le fait même colorée d'un filtre pratique. Le lecteur appréciera très certainement les styles des auteurs qui, par leur singularité, apportent fraîcheur, rigueur et émotion à l'ensemble, qui se divise en quatre parties. Dans la mesure où il acceptera qu'une vérité puisse être plurielle, le lecteur découvrira dans cet ouvrage plusieurs sources d'éclairage sur les questions relatives au tango et à ses dynamiques.

Bien des auteurs s'accordent pour attribuer la résurgence du tango dansé à la tournée mondiale, de 1984 à 1986, du célèbre spectacle *Tango Argentino*, dirigé par Claudio Segovia et Héctor Orezza. Mais le tango a une histoire beaucoup plus étendue que les quelques années qui nous séparent de cette tournée notoire, comme le démontre cet ouvrage. Son histoire se développe aussi transversalement, à travers les sociétés, les modes et les courants de pensée contemporains.

Le premier volet du recueil regroupe des contributions qui renvoient à des aspects culturels du tango. Elles s'inscrivent dans un parcours géographique qui couvre le continent américain du sud au nord. Les pratiques sociales argentines sont évoquées par Julie Taylor qui, s'appuyant sur sa propre expérience de danseuse à Buenos Aires, trace un portrait particulièrement saisissant des salons de danse, les *milongas*. Nous remontons ensuite le continent pour faire escale à Philadelphie, où Elizabeth Seyler nous fait découvrir les adeptes du tango mais surtout leurs motivations. Puis nous gagnons les *milongas* montréalaises dont Frédéric Mégret nous

fait découvrir les coulisses en traçant avec humour un parallèle entre les codes de la *milonga* et le droit. Madeleine Séguin boucle la boucle en survolant cette zone de conventions, de codes et de signes.

Dans la deuxième partie de l'ouvrage, les auteurs soulèvent des questions de représentation. Christophe Apprill trace un portrait de la situation du tango en France. Partant de la difficulté des instances sociales à situer le tango soit sur la scène, soit sur la piste, Apprill redirige notre attention au cœur de la danse, c'est-à-dire sur les danseurs eux-mêmes. C'est à ce cœur que je m'intéresse aussi ; j'explore les liens entre le tango improvisé et la cognition à travers l'étude de la dynamique de la danse-qui-se-fait. On dit souvent du tango qu'il ne se conjugue pas au présent (Monette, 1995, p. 326). Je tenterai pourtant de renverser cette assertion en amenant le lecteur sur la piste de la création artistique, activité on ne peut plus ancrée dans le présent. Creusant encore davantage l'univers de la danse, Erin Manning aborde la question de la construction de soi à travers l'autre, une question qui intrigue aussi Geoffrey Edwards pour qui le rapport du corps dans l'espace ou, en un mot, la corporéité n'a plus de secret.

Une troisième section de cet ouvrage collectif est consacrée aux questions de santé. On s'aperçoit que la frontière est mince entre la santé physique et la santé psychique. La contribution de Patricia McKinley et de ses collaborateurs nous amène à découvrir les bienfaits du tango dansé chez les personnes âgées, tant sur le plan individuel que sur le plan social. Pour sa part, France Potvin met le couple dans sa mire. Le tango étant fondé sur la communication, elle propose de le faire entrer dans son coffre à outils de psychologue.

Le quatrième et dernier volet est en quelque sorte un calepin de notes ou un mémorandum. Il est conçu pour assurer le rappel de certains faits concernant le tango. Donald Deschênes nous fait découvrir le phénomène de la construction identitaire en donnant la parole à des immigrants du Rio de la Plata, considéré comme le berceau du tango. Solange Bazely s'intéresse au bandonéon, instrument qu'on peut dire en voie d'extinction. Elle nous indique la piste européenne à suivre pour la survie de cet instrument mythique. Elle évoque le nomadisme du tango à travers la confection du bandonéon en Belgique, en Italie, en Allemagne et en France. Un pan beaucoup plus sombre de l'histoire est révélé par Nelly Roffé qui nous fait connaître deux auteurs qui ont brisé le silence sur l'utilisation macabre du tango dans les camps de concentration. Pour sa part, Robert Blais se

prête à l'examen des manières d'appliquer les codes de la *milonga* en situation réelle. Enfin, le soin est laissé à Éric Bussière de clore le chapitre et l'ouvrage entier en présentant le tango en couches superposées. Par son nomadisme, le tango emprunte en effet les traits de chaque culture qu'il a traversée. Ces traits se déposent les uns par-dessus les autres en laissant toujours transparaître les premières couches, à la manière du palimpseste, ce parchemin qu'utilisaient les moines copistes au Moyen Âge.

En lui-même, ce livre est une représentation du tango, une représentation coconstruite à partir d'assises théoriques et pratiques. Chacun y apporte sa touche, son accent, sa gestuelle, exactement comme le danseur sur la piste.

P A R T I E

1

QUESTIONS DE CULTURE

TANGO, GIFLE ET CARESSE¹

Julie TAYLOR
Université Rice, Houston

Dans les bals populaires et les clubs argentins de tango, une danseuse très sollicitée, au sourire lumineux et au rire excentrique, me dit un jour :

La milonga² est une caresse et une gifle. Qui ne sont pas simultanées. Nous sommes dénigrées dans la milonga. Et nous y retournons. Ne t'ai-je pas déjà dit que les cours des académies de tango et la danse dans les milongas sont exactement pareils ?

-
1. J. Taylor (2000). «Tango, gifle et caresse», *Terrain*, n° 35, p. 125-140, Traduit de l'américain par Christine Langlois, [En ligne], mis en ligne le 8 mars 2007, <terrain.revues.org/index1113.html>. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'auteure et de Christine Langlois, rédactrice en chef.
 2. Le terme espagnol *milonga* désigne, en Argentine, à la fois le bal populaire où se danse le tango et le tango lui-même. C'est également le nom d'une danse distincte, quoique très proche du tango, qui se pratique dans les mêmes lieux que celui-ci (ndlt).

Ces mots prirent peu à peu sens pour moi. Oui, elle me l'avait déjà dit. Elle m'avait dit : «*Ils créent tous deux leur propre dépendance.*» Et, depuis ce moment, j'avais pensé à cette dépendance. À cette compulsions d'y retourner, encore et encore. Mais, brusquement, elle avait souligné la raison même pour laquelle nous y revenions : pour elle, à ce moment précis, nous retournions à la *milonga* et aux cours pour la gifle. Cette pensée m'était nouvelle et je n'avais jamais entendu un danseur la formuler avant elle. C'était donc de peur que j'avais souffert dans les académies de tango ; et c'était le doute qui avait terni le plaisir que je prenais à la *milonga*. De quoi étions-nous donc dépendantes ?

Pour certaines, c'était de la caresse. «*Tout ce que je veux*», affirmait cette femme pleine de vivacité, si anxieuse de danser que nous nous moquions de son insistance à s'installer seule à une table tout au bord de la piste, «*c'est que quelqu'un me dise que je suis belle, sympathique et que je danse merveilleusement. Quand je danse, je me réconcilie avec les hommes. C'est comme un baume.*» «*Ils ne te disent que des conneries*», lui rétorquait notre belle amie. Pourtant, un autre jour, elle pensait tout haut : «*Avec certains hommes, j'aime danser, mais dans les bras d'autres, je tombe amoureuse.*»

À l'extérieur de la *milonga*, un danseur me dit, songeur :

C'est la solitude qui conduit les danseurs à la milonga. Ils ne peuvent pas y nouer une relation car se laisser aller, c'est affronter la perte. Les hommes vont à la milonga pour exercer leur pouvoir. Et, à la milonga, le pouvoir appartient à l'homme que les autres reconnaissent comme un grand danseur. Les femmes vont à la milonga pour se consoler. Mais celle-ci ne console pas ; elle ne fait qu'offrir un moment de chaleur humaine. Dès qu'ils passent la porte, les hommes, comme les femmes, se retrouvent à nouveau sans rien et ils partent avec leur douleur. Et c'est là qu'est la dépendance. Il faut qu'ils y reviennent.

1. UNE RÉPONSE CULTURELLE

Le tango vous fait vous remémorer certaines choses : votre ville, si belle, vos père et mère, l'amour perdu, la solitude. Et vous reliez les nouvelles histoires à ces histoires anciennes. Quelques-unes sont intimes, d'autres sont liées à l'histoire actuelle du pays, l'Argentine : au chômage ou aux pertes dues à la guerre ou à l'exil.

Ainsi le tango appelle-t-il une réponse qui est en elle-même une configuration culturelle de la pensée. Les Argentins reconnaissent le danger de donner une image complaisante d'eux-mêmes comme étant un risque inhérent au tango et aux réponses qu'il offre. Mais c'est à cette configuration et à ces réponses – méditations sur la violence, l'identité, les rapports entre les sexes, la vitalité de la culture et les différentes formes de mort – que je m'intéresse, non pas en analysant la forme mais en évoquant la réponse. Ce sont les choses auxquelles pensent les Argentins, tout en sachant que ce sont aussi celles auxquelles ils ont appris qu'ils doivent penser en écoutant le tango. Mais les sentiments mêlés de profondeur et d'absurdité que les Argentins reconnaissent comme des réactions appropriées à la musique du tango, au chant et à la danse impliquent, au-delà d'une réalité partagée avec d'autres, une expérience totalement personnelle. Les tangos sont aussi différents que ceux qui les écoutent. Mais les tangos, et particulièrement les tangos classiques, fournissent des paramètres pour la pensée. Le tango exploite certaines expériences et pose certaines questions dans le contexte précis de vies particulières et de moments historiquement datés. Le tango est une manière de penser à sa vie personnelle. Il m'a aidée à réfléchir à la mienne, comme j'ai pu constater qu'il le faisait également pour ceux qui le prennent au sérieux.

J'évoquerai ici une histoire de danse et de perte, d'esthétique et de violence, qui se déroule pendant et après l'attentat à la bombe du Centre de la communauté juive de Buenos Aires qui fit 100 morts en 1994. Le Centre représentait la troisième plus importante communauté juive du monde, et la bombe laissa un cratère au milieu même de la ville. L'attaque terroriste avait semblé être la suite de la dictature de 1976-1983, connue sous le nom de la Guerre sale, de la répression ou, simplement, de *El Proceso* du nom du gouvernement militaire, le Processus de réorganisation nationale. *El Proceso* prétendait mener la guerre contre la subversion communiste au nom de la doctrine de sécurité nationale établie par les États-Unis pendant la guerre froide. L'Argentine fut tristement célèbre pour être le cadre d'une utilisation nouvelle du verbe « disparaître » lorsque le kidnapping et le meurtre y devinrent des méthodes politiques routinières. Au même moment, les mères de la place de Mai devinrent également mondialement connues pour leurs manifestations contre la disparition systématique de leurs enfants. Quelques autres manifestations échappèrent à la censure féroce du régime. Pendant ces années d'une effroyable violence, plus de 300 centres de détention secrets sortirent de terre dans un pays de 35 millions d'habitants. Un Argentin sur vingt vivait

en exil, et un sur mille fut torturé et « disparut ». Pendant ces années, la signification du tango se transforma. Non seulement celui-ci traduisait une identité argentine unique, mais il exprimait également les sentiments de désorientation, de perte et d'incertitude sur le destin du pays inspirés par des années de terreur.

2. DANSER LA TRISTESSE

Contrastant de manière spectaculaire avec les stéréotypes flamboyants et romantiques du tango en dehors de l'Argentine, les hommes au visage fermé du tango argentin classique du tournant du XIX^e siècle dansaient entre eux. Puis, leurs chapeaux baissés leur masquant le visage, ils agrippaient des femmes qu'ils serraient contre leurs torsos rigides gainés de strictes vestes croisées. Leurs pieds, bien que faisant l'objet du même contrôle sévère, exécutaient des figures compliquées quasi indépendantes du reste de leur corps. Au premier abord, ces images paraissent véhiculer une agressivité arrogante, mais, pour les danseurs de tango et pour beaucoup d'autres Argentins, leur attitude en public, comme l'introspection à laquelle ils se livrent en privé, les confronte en permanence à des questions cruciales sur leur identité. Les Argentins ont inventé le tango dans les maisons closes des faubourgs de Buenos Aires lorsque la ville, à la fin du XIX^e siècle, a repoussé ses bidonvilles toujours plus loin dans la pampa. Les danseurs y faisaient preuve de talent lorsqu'ils étaient capables de se conduire comme de sombres automates, ce qui leur procurait un espace psychologique propice à la contemplation de la triste destinée qui les avait conduits là.

Beaucoup de souvenirs s'ajoutent à la mélancolie amère et anxieuse que les Argentins reconnaissent comme une caractéristique essentielle de leur culture : leur manque d'enracinement dans une civilisation indigène d'avant la colonisation ; la vague d'immigration d'après 1880 qui entraîna la présence de trois étrangers pour un Argentin de naissance dans les rues de Buenos Aires ; la proportion élevée d'hommes qui a contribué au rôle, célèbre dans le monde entier, de la ville comme centre de trafic de femmes blanches ; la nostalgie et le ressentiment des nouveaux venus lorsque leur rêve de posséder de la terre devint impossible à réaliser et que d'autres manières de réussir se révélèrent également hors d'atteinte.

Aussi les Argentins ont-ils cherché à se définir tout au long de leur histoire, la richesse de leurs vastes prairies les ayant conduits initialement à considérer l'Argentine comme unique en Amérique du Sud. Ils en sont

restés piégés – dans une position de doute douloureusement défensive ou dans une attitude d’arrogance – entre deux héritages : les Sud-Américains les revendiqueraient-ils comme des pairs ? L’Europe les reconnaîtrait-elle comme des Européens ? Pour la plupart des Argentins, la fin du xx^e siècle a fait voler en éclats cette identité différente. Ils s’interrogent pourtant encore sur eux-mêmes, de manière peut-être plus aiguë et plus permanente que les autres Américains du Sud, se rappelant que la tradition a formulé leur dilemme en des termes cruels : sont-ils civilisés ou barbares ? Une nation respectée ou une république bananière ? Sont-ils indépendants ou ne sont-ils que des pions ?

Le tango reflète cette ambivalence argentine. Bien qu’il soit un symbole central de l’identité nationale, ses thèmes soulignent une incertitude douloureuse quant à la nature réelle de l’*argentinidad*. Pour les Argentins, cette danse est grave tout en étant profondément réjouissante. Dans le tango, ils recherchent et affirment souvent une définition d’eux-mêmes dont l’essence même est le doute. La danse confronte souvent ce sentiment d’incertitude avec une conduite codifiée et minutieusement mise en scène. Les paroles du tango révèlent l’intensité et la profondeur du sentiment argentin d’insécurité. Mais elles insistent également sur le fait qu’une présentation de soi assurée ne devrait, en aucun cas, faire allusion au fait que celle-ci pourrait être due à un sentiment aigu de vulnérabilité.

3. LE PAYS GRIS

Les Argentins qui chantent, dansent ou écoutent le tango l’utilisent pour réfléchir ; de là sa qualité intime et profonde. La pensée argentine est sombre : « *Nous sommes une nation grise* », disent les Argentins, souvent mélancoliquement. Pourquoi devrait-il en être ainsi ? Pourquoi sont-ils, de fait, si différents des Brésiliens à la samba joyeuse – voisins auxquels les Argentins se comparent le plus fréquemment ? Ils ne le comprennent pas. Dans leur littérature, comme dans leurs conversations, se pose sans fin le problème de leur identité, et ils analysent le tango sous toutes ses faces à la recherche d’une réponse. Une philosophie argentine de l’amertume, du ressentiment et du pessimisme a eu le même but, traditionnellement, qu’une déclaration dansée de machisme, d’assurance et d’optimisme sexuel. Le projet du philosophe est de démontrer qu’il est un homme du monde, qu’il n’est ni stupide ni naïf. Dans la danse, le danseur se comporte comme s’il ne ressentait aucune des peurs qu’il ne peut pas montrer, prouvant ainsi

qu'il n'est pas un *gil*, ou un idiot. Il renvoie à une expérience de maîtrise totale de la femme, de la situation, du monde ; une expérience qui peut lui permettre d'évacuer son ressentiment et d'exprimer son amertume contre une destinée qui lui a refusé ce contrôle. Le tango peut aussi fournir aux danseurs un moment pendant lequel, protégés par cette apparence, ils ont le loisir de réfléchir à l'histoire et à la terre qui les ont façonnés, aux espoirs qui se sont évanouis en fumée, aux projets que, pour la plupart, ils n'osent plus former.

Pendant qu'il danse ainsi l'affirmation de son invulnérabilité, le sombre danseur de tango se perçoit, du fait de sa sensibilité, de sa grande capacité d'amour et de sa fidélité aux idéaux de sa jeunesse, comme fondamentalement vulnérable. Pendant qu'il se protège derrière des pas de danse qui démontrent une maîtrise du corps parfaite, il contemple son manque absolu de contrôle de l'histoire et de sa destinée. « *La milonga traspíé ?* » répondit un danseur quand je fis allusion à la jubilation visible sur les visages de ceux qui maîtrisent cette variante rapide et difficile. « *Oh oui. La milonga traspíé est l'exaltation du talent face à la tristesse, au vide et à la violence.* »

La nature du monde a condamné le danseur de tango à la désillusion, à une existence solitaire face à l'impossibilité de l'amour parfait et de l'intimité que celui-ci implique. Si, par hasard, la femme avec laquelle il danse ressent la même tristesse, se rappelle la même désillusion, les partenaires ne dansent pas pour autant en partageant ces sentiments. Ils dansent ensemble pour faire revivre leur seule désillusion. Il y a de nombreuses années, dans l'un des plus traditionnels dancings du Buenos Aires populaire, un jeune homme se détourna de sa fiancée qu'il venait de ramener à son chaperon de mère et m'expliqua :

Dans le tango, avec la fille – et peu importe qui elle est – un homme se souvient des moments amers de sa vie, et lui comme elle, comme tous ceux qui dansent, contemplent une émotion universelle. Je n'aime pas que la femme me parle pendant que je danse le tango. Et, si elle le fait, je ne lui réponds pas. Sauf si elle me dit : « Omar, je parle. » Alors, je lui réponds : « Et moi, je danse. »

4. UN TANGO PERSONNEL

Tous les Argentins, et je fais de même, pensent leur propre tango. Plutôt que de classer schématiquement les différentes manières dont les Argentins perçoivent leur vie à travers le tango, il me semble de loin préférable

d'évoquer les détails de l'histoire que je connais le mieux : celle de ma rencontre avec le tango. Le tango d'un Argentin ne lui est pas seulement personnel mais intime, parfois de manière douloureuse. Mon histoire a ceci de commun avec d'autres histoires argentines qu'elle commence dans les classes bourgeoises et se déroule dans un moment particulièrement violent de l'histoire argentine. Il y eut des moments à Buenos Aires où je savais que, dès que je voulais danser, je pouvais prendre un autobus et me rendre en ville où je pourrais toujours trouver des gens dansant le tango. Comme moi, ils dansaient pour le plaisir. Pourtant, beaucoup de danseurs et de spectateurs argentins laissent entendre que, particulièrement au début des années de terreur politique, ils avaient le sentiment que le tango supportait le poids d'autres formes de violences.

La manière dont les classes bourgeoises furent rattrapées en ce temps-là a marqué l'Argentine et le tango. Mais cette époque et sa violence ne sont pas les seules expériences que les Argentins apportent dans le tango. À cause précisément de ses particularités, cette histoire éclaire la manière dont le tango permet aux Argentins de penser à leur histoire personnelle, quelles que soient l'époque, la classe sociale ou les pressions qui en sont le cadre. Parfois ces histoires réapparaissent, en d'autres occasions elles sont masquées par une ironie désinvolte et pleine d'humour. Un avocat me dit une fois, alors que nous commençons à danser : « *Eh bien, nous y voici, cultivant soi-disant notre héritage national.* » Cette danse et ses chants, avec tout ce qu'ils reflètent d'exclusions, créent un espace de réflexion sur le pouvoir. Le tango peut parler de la manière de penser à ces choses-là, de les soutenir dignement. Il démontre la noblesse de l'esprit humain qui apprend à supporter de telles souffrances tout en continuant à danser. Tout fait partie de l'envie même de danser.

Le tango récompense et frustre à la fois, et peut-être est-ce plus vrai pour les danseuses. L'attitude et la conduite des hommes sur la piste de danse font parfois écho à la domination masculine présente dans la chorégraphie du tango. Les hommes comme les femmes, à l'intérieur ou à l'extérieur des dancings, disent que le tango est une danse sur les relations entre les hommes et les femmes ; relations sur lesquelles les spectateurs, comme les danseurs, se posent des questions. Beaucoup ont l'impression que les femmes ont plus de difficulté à revendiquer une danse que, pourtant, elles aiment et considèrent comme belle. Et, après les nombreuses années de dictature féroce qui avaient transformé le tango, il intégra d'autres formes de violences quotidiennes. Le fait, si souvent représenté par l'ivresse, d'être désorienté par l'amour perdu s'est mué en une désorientation devant

l'ordre sauvage qui déchire les rapports humains, laissant derrière lui un chaos de relations sociales avortées, de personnalités démolies, de corps brisés. Ce fut la première relation profonde que je ressentis entre la violence et le tango. Dans l'optimisme du retour à la démocratie, je n'avais pas pensé à la manière dont les vestiges de cette relation à la peur pouvaient rester accrochés à une danse. Mais, après tout, la pratique de cette danse survivait dans une société où la peur était toujours omniprésente.

Quand je débutai dans le tango (et, longtemps après, je découvris que je n'étais pas la seule à ressentir cela), le sentiment d'être reliée à d'autres, d'être « restaurée » était si fort qu'il compensait ma peur bien réelle de me confronter à cette danse. Ma peur n'était pas moins profonde et concrète parce que je ne la prenais pas en compte. Mais je pensais qu'elle concernait mon histoire personnelle et, quand j'y réfléchissais, je ne faisais aucun rapprochement avec les autres danseurs ou avec la terreur dont nous émergions tous à peine. Elle avait quelque chose à voir avec l'impression de retourner à l'école, où quelqu'un me gratifierait à nouveau de son approbation ou m'infligerait une punition. Les gens qui avaient fait cela dans ma vie avaient toujours été des hommes, et j'étais là, pensant sérieusement à me mettre en position non seulement d'être jugée par un professeur, mais me plaçant littéralement dans les mains d'hommes qui seraient tous en mesure de me critiquer. Je me rappelle avoir descendu une rue pour me rendre à mon premier cours tout en pensant combien ce genre de situation m'avait toujours été difficile. Comment pouvais-je la rechercher encore une fois ? Et puis, après avoir franchi la porte, je passai à travers un groupe de gens qui, à mon insu, étaient tous plus ou moins aussi effrayés que moi. D'une certaine façon, je ressentis ce second lien entre le tango et la violence quand je recommençai à danser.

La terreur s'était terminée en 1983, suivie par un unique et courageux procès et la condamnation de la junte militaire par un tribunal civil argentin en 1985. Mais, peu après, de nouvelles lois laissèrent libres la plupart des membres des forces armées, entraînant dans l'esprit des gens un doute permanent face au moindre visage inconnu : s'agissait-il de celui d'un assassin ou d'un bourreau ? Plus tard, en 1990, vint la grâce présidentielle accordée à la junte elle-même en dépit de protestations massives. Toutes sortes de crimes, mineurs et majeurs, se commettaient toujours de manière endémique, apparemment dans la plus totale impunité. Puis, en 1994, le dramatique attentat à la bombe contre le Centre, vieux de plus d'un siècle, de la communauté juive fit écho douloureusement aux événements et aux

émotions – terreur, culpabilité, chagrin – du régime de la junte. Pendant ce temps, j’avais découvert, à ma surprise, que le tango portait une partie du poids de la terreur passée.

Il me sembla que ces liens étaient destinés à s’affaiblir avec le temps. Je pensais que le plaisir si intense de la danse les remplacerait. Ou bien que, sinon, ces associations avec la terreur diminueraient ce plaisir et que je ne pourrais plus supporter de danser. Rien de tout cela n’arriva. Le plaisir s’approfondit, la peur continua à se manifester, et danser ce paradoxe m’était devenu irrésistible.

5. UNE VIOLENCE SPÉCIFIQUE

Lundi 18 juillet 1994. Nous semblons tous posséder deux visages, l’un que nous pensons connaître, l’autre que nous ne pouvons pas imaginer. Quand cette bombe puissante détruisit le granit centenaire du Centre de la communauté juive, les âmes comme les trottoirs de la ville furent secoués par l’explosion, et la recherche des victimes et des complices commença. Ou, plutôt, nous nous rappelâmes qu’elle n’avait jamais cessé. Deux années s’étaient écoulées depuis qu’une autre bombe avait rayé de la carte l’ambassade d’Israël, sans qu’on ait déterminé les responsables de l’attentat. Et, quatre années auparavant, les responsables d’une décennie jonchée de morts avaient été graciés. Il semblait naturel, et pour cela terrible, que les nouvelles victimes soient à nouveau nommées les « disparus ». La souffrance et la frayeur, dans tous les sens du terme, étaient si proches de la vie quotidienne des gens qui se pressaient dans les rues que soudain, plus urgentes que jamais, resurgirent nos interrogations devant chaque visage : quelle sorte d’être humain pouvait poser une telle bombe ? Qui pouvait vous dire en face que cette explosion avait tué *aussi* des innocents ? Des innocents comme qui ? Comme eux ? Comme nous ?

Es como hacer memoria con el cuerpo. Danser le tango, c’est se souvenir avec son corps. C’est la raison pour laquelle il n’est ni habituel ni facile de danser le tango quand on est très jeune. Il faut se rappeler la manière dont votre tête se balançait comme si vous vouliez regarder le monde de dessous un chapeau à larges bords. Si vous êtes assez âgée, vous pouvez même vous souvenir d’avoir porté un tel chapeau et de la façon dont il vous faisait lever le menton afin d’en soulever le bord juste assez pour voir comment les gens vous observaient. Pour ce faire, votre cou doit s’allonger, vous rappelant qu’il fut un temps où il le faisait de

lui-même. Quand vous baissez vos épaules suffisamment loin du chapeau imaginaire, votre dos se rappelle avec soulagement ce que c'était que d'être belle et aimée. Le travail, les mensonges et les soucis ne sont plus des souvenirs de la vie quotidienne, ils appartiennent à un futur que vous ne pouvez pas encore vous rappeler. Vous respirez comme votre mère vous l'a appris, comme vous le faisiez quand elle vous regardait porter une nouvelle robe ou vous aidait à vous faire les yeux pour la première fois. Si vous êtes un homme, vos souvenirs remontent plus loin encore, vers les hommes qui ont dansé le tango avant vous, toujours représentés dans l'imagination des Argentins avec leurs *chambergos*, leurs chapeaux caractéristiques, et leurs *lengues*, leurs écharpes blanches qui leur tombent sur la poitrine. Vous ne devez absolument jamais froisser la *lengue* par la moindre ébauche d'un geste pour vous pencher. Vous sentez la présence de votre partenaire comme lorsque vous avez dansé pour la première fois, quand vous regardiez encore droit devant et non derrière vous. Vous devez vous souvenir de l'époque où vous étiez plus jeune, bien avant la dernière personne qui a cessé de vous aimer, une époque et une personne importantes dans la vie et dans les chants du tango. Une époque où vous pensiez savoir qui vous étiez. Alors seulement vous apprenez les pas.

«*Tenemos otros 70 desaparecidos. Todos somos judíos, pero también todos somos Videla. Decidámonos*» («Nous avons 70 disparus de plus. Nous sommes tous des juifs, mais nous sommes tous aussi Videla. Décidons-nous», banderole d'une manifestation de protestation, Bruchstein, 1994).

Et toi, quel tango vas-tu danser ? Décide-toi. Nous avons parlé de la destruction sans pitié du pays, de la ville, du peuple – reformant des projets pour le futur tout en anticipant une catastrophe inconnue. En face d'une telle insécurité, peut-être notre seule certitude était-elle qu'une femme est une femme et qu'un homme est un homme.

Il me regarda et me dit : «*C'est cela danser un tango, flaca. Sentiste, decidiste. Eligiste, bailaste*». Tu as senti, tu as décidé. Tu as choisi, tu as dansé.

Les grand-mères de la place de Mai, mères des mères, célèbres pour leur recherche des enfants manquants des disparus, furent citées dans la presse :

Nous savons ce que c'est que de rechercher désespérément un fils, un mari ou un frère qui, un matin, est parti travailler et a «disparu» : sous le coup fatal de ces êtres irrationnels qui ne savent pas coexister en paix, qui ne

peuvent pas admettre les désaccords, qui ne peuvent pas supporter les différences – idéologiques, culturelles ou historiques. Nous nous voyons reflétées à nouveau... (Barnes de Carleto, 1994).

«*Il semble que le tango développe tous les ingrédients et tous les doutes liés à la confrontation des différences*», comme le pensait tout haut une danseuse avant l'attentat. Et ces derniers mois ne semblaient avoir eu lieu qu'en relation à la bombe – «*en négociant la domination, en gérant la dimension physique, en répondant à la solitude par une étreinte*». Nous nous reposons, assis, à la fin des cours. Après trois heures de leçons, nous pouvions nous asseoir autour d'un verre d'eau – ou même de vin dans une *práctica* si nous nous sentions d'humeur prodigue –, et nous pouvions danser sans que personne nous dise comment. Mais, pour aucun de nous, l'étendue des problèmes abordés par le tango n'était claire, pas plus que leur solution. Danser et apprendre le tango nous donnait une chance d'aborder ces problèmes sous différents angles, d'essayer différentes combinaisons, de contempler une histoire que nous connaissions et un futur qui nous était inconnu. «*Cela a un lien avec la différence entre les hommes et les femmes, continua la femme, et ils sont différents. Le tango est leur rencontre.*»

Comment nous a-t-on enseigné ? Comment avons-nous appris ?

6. AUTORITARISME ET BEAUTÉ

Mercredi 20 juillet 1994. J'ai essayé et réessayé de comprendre les cours. Et je ne suis pas la seule. Entre élèves, nous parlions sans fin de la manière dont certains professeurs érotisent les cours et, par extension, le tango. Quand nous le dansions, après les cours, dans les *milongas*, nous nous demandions mutuellement : le tango est-il érotique ? Comment ? Jusqu'à quel point l'est-il ou devrait-il l'être ? Son érotisme est-il autoritaire ? Et la beauté est-elle autoritaire, à l'intérieur ou à l'extérieur du tango ? Parfois, à l'instar de beaucoup des femmes avec lesquelles j'ai parlé, il me semble que les professeurs outrepassent quelque limite difficile à définir quand nous nous disputons continuellement avec les hommes. Presque tous les hommes pensent que ce que les femmes appellent érotisation pourrait être une manière d'enseigner l'esprit sensuel ou aguicheur du tango. En certaines occasions, les femmes sont d'accord sur ce principe, mais parlent de leur incapacité à exécuter la danse comme elles le voudraient à cause «*de mes problèmes affectifs*», comme me le disait une jeune femme en attendant les cours. Elles ne sont pas d'accord avec les hommes, car elles

ne se sentent pas aidées par les enseignants que quelques-unes vont même jusqu'à qualifier d'un peu « tordus » ou pervers, tandis que d'autres les jugent autoritaires, voire militaires ou « fascistes », dans les cours.

Un soir, l'un d'eux, âgé de 20 ans, aimable par ailleurs, me siffla, transformé soudain en un dictateur aux lèvres pincées : « *Tu ne fais rien sans que je te le dise.* » Il y a des moments dans le tango qu'une danseuse peut utiliser à son avantage, mais j'avais manqué un soupçon de battement en insérant un pas. Quel était donc cet individu dans les bras duquel je me trouvais ? N'y avait-il aucune échappatoire ?

Il y a très peu d'hommes, avait remarqué une danseuse, qui ne peuvent être que des hommes. Tel était pourtant le cas de notre ami Franklin, qui était totalement présent dans la danse avec chaque femme, et qui profitait pleinement de chaque instant. Il oubliait d'être seulement un protagoniste et fusionnait avec sa partenaire.

Les professeurs faisaient des apartés qui indiquaient qu'ils n'approuvaient pas leurs élèves danseurs qui essayaient d'apprendre quelque chose aux danseuses pendant les leçons. En cours, ils débattaient fréquemment du rôle de la femme dans le tango et nous répétaient que la femme devait y être l'égale de l'homme, en dépit des apparences – en fait, précisément afin d'éviter que la forme ne devienne une recette. Pourtant, ils se contredisaient de manière énervante.

« *Cómo pensás tu propia femineidad?* Comment penses-tu ta propre féminité ? » me demanda un professeur. Je le regardai. « *Ya es hora* », dit-il. Il est temps.

Il dirigea la télécommande vers la chaîne stéréo afin d'empêcher le prochain tango de passer. Plaisantant à moitié, il la pointa ensuite vers moi : « *Je vais te changer.* » Puis, plus sérieusement : « *Ne remarques-tu rien ?* » Je dus admettre que si. J'avais changé. Et j'avais appris.

Et pourtant, malgré tout, ce qui était enseigné et appris n'était pas immuable. Le tango ne nous fournissait aucune règle ou représentation de quoi que ce soit. Il nous procurait un espace qui nous permettait de réfléchir aux règles, de désespérer ou de sentir nos corps reconnaître, parfois avec un sentiment de réconfort déconcertant.

Il se passe quelque chose d'autre ici, disait Ana Maria. Les deux membres du couple du tango, l'homme et la femme, recherchent l'harmonie. Ils parlent d'aller ensemble, de se compléter – cela les entraîne au-delà d'eux-mêmes. Sinon, comme on dit, « on danse seul » et ce n'est pas du tango.

Andrès me rappelait fréquemment que chaque partenaire possédait, après tout, l'autonomie de son équilibre. Il apparaissait souvent autour de minuit, seul ou accompagné, grand et mince, flânant dans l'ocre pâli de quelque dancing. Un brin de colère avait tendance à s'immiscer dans nos éternelles discussions avec les hommes – ou bien étais-je si effrayée de la répétition de quelque lointaine colère pour la réinventer chaque fois ? Le tango se ressent différemment des autres danses, insistait-il avec justesse, mais toujours avec cette nuance d'irritation. *El eje*, l'axe ou l'équilibre, est la clé du tango. Chaque partenaire du couple doit maintenir un axe ou un alignement indépendant de l'autre pendant qu'il danse. C'est essentiel, car c'est ce qui permet aux deux *compañeros* d'effectuer des pas très différents.

7. LES PIROPOS

Un jour, un professeur me dit que mon corps était parfois « indécis », et je compris qu'il voulait dire que mes épaules et mes jambes n'étaient pas parfaitement coordonnées. J'avais déjà réfléchi à cela pendant quelques jours et avais décelé le même problème. Présument le fait qu'après plusieurs semaines de leçons quotidiennes nous avions atteint un certain niveau de confiance mutuelle, j'avais osé demander si ce problème ne pourrait pas tenir à ce que tant de remarques flatteuses – les *piropos* classiques que les hommes lancent aux femmes au quotidien en Argentine, d'habitude en public – me désorientaient à un point tel que je me sentais étrangère à mon propre corps et ne pouvais plus décider pour lui. Il répondit, d'une voix monocorde : « *Cela se pourrait, nous allons essayer.* » Et, à partir de cet instant, il ne m'adressa plus la parole. Il ne plaisanta plus. Il ne fit plus de *piropos*. Il ne sourit plus. Je me demandai si je devais accepter l'interprétation de certains des hommes : il avait une pédagogie géniale et s'était offensé que je n'aie pas su l'apprécier. Le problème était-il que j'avais oublié la télécommande et interrompu le circuit entre la commande et ma réaction ? Nous dansions donc une heure chaque jour dans un silence total, si l'on excepte le minimum d'explications qu'il me donnait pour critiquer ou introduire de nouveaux pas. Un jour, il me montra ce qui me parut être une gamme déconcertante de variations sur un certain thème et me demanda de les refaire. Je me mis en position de départ, remarquant brièvement que, sans aucun doute, je n'arriverais pas à reproduire chacun des pas que je venais juste d'apercevoir. « *Tous, me déclara-t-il, je veux les voir tous.* ».

Il me dit que j'avais réagi comme n'importe quelle *Porteña* (habitante de Buenos Aires). J'avais pensé qu'il écouterait peut-être si je lui rappelais que j'étais une étrangère, ce qui pouvait expliquer que je n'avais eu aucune intention de le blesser. «*Ah non, me répondit-il, tu ne peux pas t'abriter derrière un soi-disant statut d'étrangère. Tu as réagi comme n'importe quelle Porteña.*»

Entre *Porteñas*, pendant les cours, assises au bord de la piste, dans les entraînements ou dans les *milongas*, en attendant l'invitation d'un éventuel partenaire, nous nous avertissions souvent mutuellement des danseurs à éviter. «*Ne regarde pas là-bas*, disait une femme en souriant d'un air narquois. *Ce type va t'inviter à danser, et il danse bien. Mais il est de ceux qui passent leur temps à corriger tes pas, ta position et tes émotions.*» Une rangée d'yeux féminins se tournait alors vers un autre endroit de la salle de danse qu'elle regardait fixement, essayant d'éviter, au moins le temps d'un morceau, un de ces hommes qui utilisaient le tango plus pour dominer que pour enseigner, pour vous faire des reproches, pour vous signaler que vous aviez mal exécuté tel ou tel mouvement.

«*Tel est le Porteño typique pour toi*», me dit une fois un homme souriant, à la voix douce, quand je lui fis remarquer la politesse extrêmement prudente avec laquelle il m'avait proposé une légère correction de ma position. «*Non seulement il ne se soucie pas de savoir si tu as envie d'être corrigée, mais il te reproche ses propres erreurs.*» D'où venait-il donc, lui demandai-je alors : «*Oh, moi aussi, je suis un Porteño. Seulement je suis un Porteño tolérant.*»

Mais maintenant mes cours étaient devenus infiniment pires que tout ce qui pouvait arriver de plus terrible dans un vrai dancing. Bien qu'il ne soit pas vraiment clair qu'ils n'aient pas, en fait, été simplement une forme exagérée de la discipline du dancing. Aucune de mes amies à la *milonga* n'avait besoin de prendre trop de temps pour manifester que nous ne nous en soucions nullement si personne ne nous invitait à danser. Nous avions assez attendu les hommes ; nous avions bien montré que nous nous en fichions désormais. Une fois que cela fut devenu clair dans chaque *milonga*, les habitués devinrent soudain attentifs. «*C'est l'épreuve du feu*», dit une femme. Nous avions atteint les niveaux standards d'habileté et de style sur la piste de danse ; mais, avant de danser, il nous avait fallu prouver, tâche difficile, que nous pouvions nous conformer aux codes en vigueur dans le tango. Quelques danseuses refusent d'apprendre ou d'observer ces codes. D'autres les trouvent terriblement contraignants et s'en vont ailleurs.

D'autres encore estiment que ces codes restrictifs structurent la nuit, mettent en valeur le tango avec ses rites. Ils utilisent alors ces rituels pour s'offrir mutuellement la danse, soulignant sa sobriété et leur plaisir comme de jeunes mariés du Moyen Âge.

Aussi, dans la *milonga*, n'avions-nous plus rien à prouver, ayant montré que nous pouvions danser et utiliser toute une large gamme de règles et d'émotions également compliquées. Mes amies me dirent avec colère que j'avais réussi les examens, que j'avais fait mon temps. Combien de cours prendrais-je donc ? Je laissai tomber les cours. Je n'arrêtai pas de danser mais je m'angoissai à cause de problèmes affectifs. Ces cours avaient été si étrangement « reconnaissables » qu'il fallait se demander si je n'avais pas, de quelque manière, transformé en monstre quelqu'un qui, en ma présence, n'avait jamais été que charmant, intelligent et s'exprimant élégamment. Comment avais-je fait cela ? Ces deux aspects auraient dû être mutuellement exclusifs. Comment pouvaient-ils coexister dans la même personne ?

Le chauffeur de taxi me dit : « ... *Et, en plus, un groupe d'Argentins mourut...* »

L'invité conservateur de l'émission de télévision, paraphrasant librement Bertolt Brecht : « ... *Aujourd'hui, c'était le Centre de la communauté juive ; la prochaine fois, ce pourrait être nous...* »

La star comique, annulant son émission de télévision : « ... *Et beaucoup sont morts qui n'avaient rien à voir avec ça...* »

« Questions : ceux qui n'étaient pas Argentins, qui étaient-ils ? Nous ? Alors, qui sont les autres : y avait-il des victimes qui avaient quelque chose à voir avec la bombe ? Avaient-elles fait quelque chose ? » (Fischerman, 1994)

Algo habrán hecho. Ils doivent avoir fait quelque chose. Ils ont dû être mêlés à quelque chose. Telles étaient devenues les phrases redoutées ou espérées, les mots mortels, dont les Argentins savaient qu'elles avaient été utilisées auparavant pour faire disparaître les disparitions. Qu'ont-ils fait, qu'avaient-ils fait pour mériter un tel destin ? Les questions suggèrent une logique à l'absence arbitraire et brutale d'un voisin, d'un collègue ou d'un parent, pour écarter cette absence et pour la rendre elle-même invisible.

Guille me dit : « *Tu ne serais pas la première à qui cela arrive, qui part à cause de quelque chose comme ça.* »

Juliana, elle, avait vécu la rupture de toutes ses relations d'adolescente dans le même silence. Ces gens l'avaient fait taire, l'avaient punie. Ils avaient réduit au silence tous ceux qui étaient différents, disait-elle.

Le psychiatre s'adressant à moi devant un verre de vin : *« Ne crois pas que les piropos sont innocents. Ils ont toujours un but. »*

Le garçon dans la rue passant à côté de moi, me dit en souriant : *« Encore un peu plus longue et je pourrai escalader la tresse pour conquérir la princesse. »*

Evelyn, tout en se déplaçant parmi les clients du salon de coiffure, me dit : *« Un type, et en plus un danseur de tango – c'est une ambiance lourde. Mais les jeunes garçons dans la rue, leurs piropos à eux sont innocents. »*

Un autre garçon m'avait lancé ceci, que j'ai toujours considéré comme mon *« piropo maximum »* : *« Señora, peut-être pourrais-tu me laisser être ton fils ? – Mais j'ai un fils de ton âge, dis-je en riant. – Je pourrais être l'aîné »,* sourit-il en retour. Après quoi, il m'offrit galamment un très gros bonbon avant que l'autobus ne m'emporte.

Laura m'avait dit : *« Montre-moi un homme qui part danser le tango et je te montrerai un machiste. Ils se prennent tous pour Gardel. »*

La psychanalyste, originaire de la province, me donna son avis : *« Tu aurais dû être plus indirecte, faire référence à un petit ami. »*

Juliana continua : *« À Mexico, ou peut-être en province, tu aurais eu à trouver une forme indirecte. Mais pas à Buenos Aires. Tu as réagi comme une Porteña. Le problème, c'est que tu avais trop idéalisé. Tu ne voulais pas voir, tu ne voulais rien voir. »*

Quelqu'un, secoué, laissa tomber : *« Il semble qu'il y ait quelque chose de répugnant dans ce pays, et, parfois, cela remonte à la surface. »*

Guille, s'asseyant à côté de moi : *« Si tu n'avais jamais rien vu, peut-être est-ce parce que cela n'existait pas. »*

« Has quedado preguntando que habré hecho, dit-elle, triste. Te desapareció » (Tu es restée à te demander ce que tu avais fait, dit-elle, triste, il t'a fait disparaître). Elle faisait écho à la vieille peur envahissante qui était toujours présente. Et le pire était que, pour le moment, on ne pouvait me trouver nulle part.

8. LA VIOLENCE ET LE CORPS DANSANT

On danse toujours de son mieux, quel que soit son partenaire. Et on danse avec cette personne. Je danse pour elle, pour sa gentillesse, son intelligence, son élégance, sa beauté, sa danse. Et vous ? Comment dansez-vous ? Ce sont des choses que vous avez plus ou moins enfouies. Le tango en a besoin ; il a besoin de vous, de vous en tant qu'étrangère, en tant que danseuse classique, en tant que mère... Va les retrouver, fais-les resurgir.

Les grand-mères de la place de Mai continuaient :

La vue des briques, des poutres, du métal soulevés à la recherche de survivants reflète notre lutte quotidienne, car, nous, les grand-mères de la place de Mai, sommes des expertes à remuer la terre et les gravats à la recherche de la vérité... et à la recherche de ceux qui ont disparu vivants afin de les tirer de l'ancre du diable (Barnes de Carleto, 1994).

« *Ne répétez rien*, dit le professeur de danse, *ne vous entraînez pas, ne mémorisez rien dans votre tête. Rappelez-vous seulement ce que je vous dis, et cela apparaîtra dans votre corps.* » Et il en fut ainsi. Cela apparut et moi avec.

Un jour, en commentant les différents danseurs d'un cours où nous étions nombreux, un professeur me dit en passant : « ... *Et toi, un corps docile n'est pas un corps soumis. Dans le tango, le corps de la femme a besoin de s'ajuster (adecuarse) à celui de l'homme. Mais tu te comportes parfois comme si tu pensais que, si tu n'exécutes pas bien un pas, l'homme va te tuer. Eso no está bien.* »

Elle réfléchit un moment. « *Les femmes n'apprennent pas ce que les hommes veulent. Nous apprenons à anticiper les désirs des hommes. Mais si tu anticipes les désirs de l'homme, tu dances sans lui.* »

Pour l'homme, le paradoxe était différent. Il pouvait danser bien, mais il pouvait, ce faisant, exprimer sa solitude par la danse. Un de mes plus jeunes amis me demanda un jour si, en tant qu'anthropologue, je serais capable de l'aider à résoudre un problème : quand il avait étudié l'anglais aux États-Unis, dans un cours destiné à des gens venant de toutes les parties du monde, lui et les autres Argentins du groupe s'étaient rendus avec convoitise aux fêtes des étudiants sud-américains. Mais ils découvrirent, à leur profonde consternation, qu'ils ne pouvaient pas danser comme les autres. « *Et pourquoi pas ?* » me demandait-il encore et encore. Jusqu'à ce qu'un jour, pensant toujours à sa question, je fus frappée par

la réponse que je découvris pendant ma leçon de tango : « *Jamais, dans tout le répertoire des danses folkloriques argentines, pas plus que dans le tango, les danseurs ne bougent leurs hanches.* » Disant cela, le professeur nous montra le mouvement maximal de hanches pour la samba traditionnelle, un mouvement délicat que nous devions être assez attentifs à saisir. « *Pour l'homme argentin, à l'inverse des hommes du reste du continent, il est efféminé de bouger les hanches, continua l'enseignant, aussi les hanches et les épaules sont-elles "armées" comme un tout.* » Nous nous regardâmes les uns les autres, quelque peu glacés, les femmes blessées d'être exclues, et les étrangers, tout comme les Argentins, ne désirant pas se rappeler que, dans la culture argentine traditionnelle, ces « hommes du reste du continent » étaient classés noirs et marrons en opposition à leur propre blancheur. L'aversion de l'autre était encodée dans le corps de mon ami – pour un tiers Juif, un tiers Indien et un autre tiers Italien –, habitude dont il lui était si impossible de se départir qu'elle était pire qu'un tatouage.

Donc, en tant que femmes, on nous enseignait qu'il nous fallait apprendre à danser en dialoguant avec ces hommes compliqués. Nous devions les écouter, écouter la musique ainsi que d'autres parties de la culture argentine auxquelles nous ne voulions pas penser. Il en allait ainsi pour Rocio, dont l'effroyable père avait été réduit à la supplier de le sauver de l'hôpital où il mourut finalement dans un total dénuement ; elle disait toujours qu'apprendre le tango représentait pour elle, de beaucoup de manières, le paiement de sa dette envers son père. Azucena, que son père n'avait plus jamais touchée après qu'elle eut onze ou douze ans, pensait à lui et à son absence lorsqu'elle dansait. Il en allait de même pour l'amie qui, une terrible nuit, avait été violée tout près de la *milonga* et ne nous le dit qu'un an après. Ou pour une autre qui, se tournant vers moi, dit un jour : « *Après ce qui m'est arrivé dans ma famille et pendant la Guerre sale, tout ce que je désire c'est me sentir en sécurité dans une étreinte.* » Ou, pour mes amies qui avaient élevé seules leurs enfants, « *sans aucune, aucune, aucune protection* » et, comme m'avait dit l'une d'entre elles : « *Et, de là, aller se jeter dans l'étreinte du tango...* »

« *Ce qui manque dans ta danse ?* » me répondit d'un air méditatif la profesora.

« *Ton tango manque de cri. Vas-y, danse un tango qui hurle.* »

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Barnes de Carleto, E. (1994). «Romoviendo escombros», *Página*, vol. 12, 22 juillet.
- Bruchstein, L. (1994). «Un muro contra el terror», *Página*, vol. 12, 22 juillet.
- Fischerman, D. (1994). «Entre ellos y nosotros», *Página*, vol. 12, 22 juillet.
- Taylor, J. (1998). *Paper Tangos*, Durham/Londres, Duke University Press.

L'HISTOIRE DU TANGO À PHILADELPHIE¹

Étude sur la communauté, l'âge, la santé et le tango argentin

Elizabeth M. SEYLER
Université Temple, Philadelphie

Le tango argentin connaît un regain de popularité dans le monde. Il invite à la communication et à la créativité, il propose croissance et communauté, et attire une cohorte unique de danseurs à Philadelphie. Qui sont ses membres exactement, et pourquoi dansent-ils le tango ? Quelles forces poussent cette croissance du tango à Philadelphie ? Cette étude qualitative et quantitative trace l'histoire de cette communauté, brosse un portrait de

1. Communication présentée à l'ACFAS à l'occasion du colloque *Couple, identité, société : le tango argentin comme facteur de développement*, le lundi 5 mai 2008 au Centre des congrès de Québec. Traduit de l'anglais par Marie-Jose Dilsizian. Révisé par Marielle Macias Aunave.

ses membres et explore ce que la danse représente pour eux. Elle incorpore le profil du groupe, différentes méthodes, différents niveaux d'intégration d'histoire de la danse et des récits individuels.

Mes cinq années d'expérience dans ce groupe en tant que danseuse, organisatrice, professeure et artiste m'ont donné un aperçu précis et ont ouvert bien des portes au sein de la communauté. J'ai amassé les données de vingt-quatre professeurs et organisateurs sur l'histoire de la communauté. Plus de cent danseurs locaux représentant 25 % des danseurs actifs actuels ont rempli un questionnaire anonyme, me permettant de réunir les données démographiques et qualitatives sur leurs expériences du tango. De plus, neuf danseurs ont été interrogés sur leurs impressions et leurs vues sur la question.

Dans cet article, je me suis concentrée sur certains points intéressants dont je prévois continuer d'évaluer les données. Après une explication de l'origine de la communauté et de ses membres, je parle des changements physiques, mentaux, émotionnels, sociaux et spirituels dont ils bénéficient. Je conclus avec des constatations surprenantes sur les corrélations entre le tango, le vieillissement, la spiritualité et la sexualité.

1. HISTOIRE ET FACTEURS DE CROISSANCE

Philadelphie est une ville d'un million quatre cents habitants sur la côte Est des États-Unis, entre New York et Washington. Comme beaucoup d'autres communautés de tango aux États-Unis, Philadelphie a trouvé son inspiration après avoir vu le spectacle *Tango Argentino* en 1986. Cinq ans plus tard, en 1991, les danseurs locaux Lesley Mitchell and Kelly Ray commencèrent à offrir des cours de tango. Leur première *milonga*² est née en 1993 et continue d'attirer les tangueros hebdomadairement. Entre 2000 et 2006, la communauté a pris une expansion bien plus rapide que dans les quatorze années précédentes. Il y a maintenant deux fois plus de *milongas*, le nombre de professeurs a quadruplé et les organisateurs sont six fois plus nombreux. Au début de l'année 2007, on estime que quatre cents danseurs de tango participent régulièrement aux vingt et une *milongas* mensuelles de la région.

2. *Milonga*: nom qu'on donne à une soirée où l'on danse le tango. Ce nom désigne également un type musical de tango rapide ainsi qu'un style particulier de tango dansé.

Mitchell, Ray et d'autres développeurs du tango continuent d'alimenter cette croissance. Ils ont établi et promeuvent des valeurs d'altruisme, de collaboration, d'éducation et d'assistance aux autres. Leurs activités ont attiré un groupe très diversifié : les questionnaires auxquels ont répondu les danseurs ont montré de la diversité dans la situation maritale, le pays d'origine, la nationalité, la religion, la carrière, le niveau de revenu et les années d'expérience en danse. Par contraste, l'âge était plus uniforme (approximativement les deux tiers des danseurs font partie de la génération des *baby-boomers*, qui ont entre 45 et 64 ans), ainsi que le niveau d'études (50 % possèdent au moins une maîtrise) et le choix d'un parti politique (46 % démocrates et 45 % indépendants). Étant donné que mes exemples concernent des volontaires ou des personnes que j'ai choisies, je ne peux appliquer mes résultats à toute la population du tango. Certaines de mes questions étaient inspirées par celles du recensement de l'an 2000 aux États-Unis, afin que je puisse comparer mes résultats à ceux de la population générale. Une différence flagrante était le pourcentage élevé de *baby-boomers* parmi la population du tango, deux fois plus que parmi la population des États-Unis. Pourquoi le tango rejoint-il ce groupe en particulier ? Avant d'explorer cette question, je voudrais dire comment le tango a changé la vie des répondants.

2. POURQUOI DANSENT-ILS ?

Pour comprendre comment le tango a changé la vie des danseurs, j'ai utilisé des méthodes ethnographiques pour analyser les réponses aux deux questions libres. La première question était pourquoi dansent-ils le tango ? Et la seconde : le tango a-t-il changé leur vie ? Pour une analyse quantitative, j'ai groupé les réponses à ces deux questions, auxquelles j'ai ajouté des indicateurs d'intérêt. Ces indicateurs montrent à quel degré les répondants sont touchés par le tango sur cinq plans – physique, mental, émotionnel, social et spirituel. Une analyse détaillée de ces indicateurs révèle que les danseurs ressentent une amélioration sur tous les plans, quoiqu'un peu moindre du point de vue social et spirituel.

2.1. RAISONS D'ORDRE PHYSIQUE

Les danseurs ont indiqué que le tango était un bon exercice physique ou bien qu'il leur permettait de rester en forme. Ils éprouvent une meilleure coordination de mouvements, plus de force, un meilleur équilibre, plus

d'énergie et moins de stress. Plusieurs répondants ont pris conscience de leur corps et admirent celui-ci quand ils dansent le tango. D'autres apprécient le contact physique que le tango procure. Une femme écrit que « c'est bon de tenir quelqu'un dans ses bras », et un homme explique : « Je ne suis pas marié, alors le tango m'apporte le plaisir du contact physique et émotionnel avec le sexe opposé. » Le tango permet d'explorer les autres et soi-même d'une manière agréable, par le toucher ; il ouvre la porte à une croissance personnelle ainsi qu'à l'interaction sociale.

2.2. RAISONS D'ORDRE INTELLECTUEL

Les danseurs sont intéressés par la découverte de la culture argentine en étudiant le tango, et ils expliquent qu'il a fallu déployer de la constance, beaucoup d'effort et de la persévérance pour apprendre cette danse difficile. Par exemple, une femme apprécie l'occasion nouvelle qui se présente à elle chaque soir : « J'apprécie la concentration requise, le sentiment de nouveauté avec chaque partenaire et chaque morceau de musique. » D'autres notent les avantages que le tango apporte à notre esprit, en particulier la stimulation intellectuelle et l'amélioration de la santé mentale. Ils décrivent un sentiment d'accomplissement et estiment que le tango combat les effets du vieillissement : « J'espère que le tango crée de nouveaux neurones pour remplacer les millions que je perds en vieillissant ! »

2.3. RAISONS D'ORDRE ÉMOTIONNEL

Les répondants expliquent que le tango les rend extrêmement heureux, animés et euphoriques. Il les rend plus sûrs d'eux, pas seulement à l'égard de leur talent de danseurs, mais dans leurs activités quotidiennes. Une femme l'exprime ainsi : « J'ai plus d'assurance. J'ai confiance en moi et en mes capacités. Je ressens une augmentation de ma propre valeur et je partage mon opinion plus volontiers. » Le tango rend certains individus plus conscients d'eux-mêmes, alors que d'autres découvrent une croissance personnelle et émotionnelle : « J'ai trouvé un merveilleux débouché pour mes émotions ; j'ai aussi redécouvert ma propre personnalité et mes valeurs. » Enfin, plusieurs répondants remarquent les effets du tango sur leur santé, ainsi que l'explique cette femme : « Grâce au tango, je peux me relaxer. Maintenant je dirige mon anxiété dans la danse. »

2.4. RAISONS D'ORDRE SOCIAL

Les raisons sociales se rapprochent des raisons émotionnelles. Les répondants consolident leurs relations, se font de nouveaux amis et sont heureux d'appartenir à un groupe de personnes qui partagent une passion commune. Ils apprécient aussi l'honnêteté et l'intimité du contact physique avec leur partenaire. Une femme écrit qu'une des raisons principales pour lesquelles elle danse le tango est la communication non verbale : « *Je suis constamment stupéfiée de constater combien on peut s'exprimer subtilement et sans échanger un mot... En fait, c'est plus profond et honnête que n'importe quel mot.* » Une autre femme explique comment elle s'est développée à l'intérieur de cette communauté :

Le tango représente la majorité de mon cercle d'amis, c'est même par le tango que j'ai « appris » à être en contact avec d'autres personnes. Pour bien danser, il faut abandonner une part de soi-même à son partenaire. Dans la communauté, on apprend à connaître les membres et à leur faire confiance, ce qui permet à chacun d'être assez à l'aise pour pouvoir danser et s'offrir en spectacle.

Selon elle, non seulement le tango demande familiarité et confiance, mais ce processus permet aux personnes d'être assez à l'aise pour danser ensemble, surtout dans l'étreinte proche où, pour faciliter la danse, les participants dansent enlacés, en confiance totale avec leur partenaire. Plus les danseurs se relaxent, plus ils s'engagent dans un contact physique rapproché. Plus grand est ce rapprochement, plus grande est leur capacité de bouger ensemble comme un seul corps. Les danseurs forment un circuit continu où leur croissance émotionnelle et sociale augmente leur compétence, ce qui, en retour, leur donne confiance et leur procure une meilleure expérience émotionnelle et sociale. Cette expérience nous amène à l'exploration de la cinquième dimension de l'expérience humaine – les raisons d'ordre spirituel.

2.5. RAISONS D'ORDRE SPIRITUEL

À l'instar d'auteurs contemporains, je définis le spirituel en tant que la part non physique de notre existence qui nous aide à nous découvrir et à créer une raison d'être, qui dicte notre attitude, nos croyances et notre identité et qui nous unit à chaque personne et à chaque chose de l'univers. Plusieurs danseurs mentionnent la spiritualité ou parlent de l'âme, comme cet homme qui dit que « *le tango est une partie spirituelle importante de [sa] semaine* » et cette femme qui écrit que « *le tango [la] nourrit, corps*

et âme». Certains commentaires ont des thèmes spirituels plus communs. Certains répondants parlent d'union spirituelle avec leur partenaire, et d'autres se sentent liés dans un sens plus large, comme cette femme qui écrit : «*Je me sens de nouveau liée à la vie spirituellement et émotionnellement.*» Dans *A Home for the Heart: A Practical Guide to Intimate and Social Relationships*, la psychologue Charlotte Sophia Kasl (1997) écrit : «*Nous sommes membres d'une tribu, et notre santé, notre joie, notre bonheur dépendent de nos attaches aux autres et à notre esprit*» (p. 7)³. Elle invite les lecteurs à explorer la façon dont leur relation à autrui crée l'occasion de devenir plus complets et aimants, et comment l'esprit et même Dieu existent en même temps à l'intérieur de nous et dans l'espace entre nous quand nous sommes ensemble. Les réponses aux questionnaires sur le tango suggèrent que les danseurs éprouvent une satisfaction et de la joie en s'unissant avec leur partenaire, et que cela résulte de leur croissance individuelle et de l'espace sacré entre eux quand ils dansent.

Le deuxième thème spirituel important était l'expression personnelle créative et artistique. Dans *Creative Spirituality: The Way of the Artist*, le sociologue Robert Wuthnow (2001) explore la vie spirituelle des artistes et la nature artistique de la spiritualité. «*Artiste après artiste atteste que la créativité est la capacité de voir et de penser les choses d'une manière différente. C'est l'expression même de la personnalité individuelle. C'est pourquoi bien des artistes insistent que créativité et spiritualité ne font qu'un*», dit-il (*op. cit.*, p. 268)⁴. Il est vrai que beaucoup de répondants se voient artistes. L'un d'eux écrit : «*Mon expression artistique, créative et spirituelle peut s'exprimer à travers le tango.*» Un autre note : «*Il me semble que la danse fait ressortir mon côté créatif.*» Ils collaborent avec leur partenaire pour créer une forme d'art par le tango, en unissant l'intimité et la richesse de l'action réciproque avec l'acte spirituel de création et d'expression personnelles.

Le troisième thème mentionné dans le texte des répondants était le sentiment d'être complètement dans le présent, aboutissant à un état méditatif, ayant une expérience transcendantale, ou étant transportés ailleurs.

3. «*We are tribal people and our health, joy, and happiness are intricately tied to interconnecting with others and with spirit*» (Kasl, 1997, p. 7).

4. «*As artist after artist attests, creativity is the capacity to see and think about things in innovative ways. It ultimately reflects the person's entire being. This is why many artists insist that creativity and spirituality are virtually indistinguishable*» (Wuthnow, 2001, p. 268).

Ces deux dernières impressions sont particulièrement intrigantes. Dans *Toward a Humanistic-phenomenological Spirituality: Definition, Description, and Measurement*, David N. Elkins *et al.* (1988) écrivent que l'un des éléments clés de la spiritualité est la liaison avec une dimension transcendante. Les répondants mentionnent ces expériences, une femme expliquant : « *J'ai trouvé qu'il y a un côté spirituel à la danse – on se dépasse.* » Une autre décrit :

Je sens que la danse me submerge, quelque chose me saisit et je suis transportée autre part, je deviens quelqu'un d'autre. Quand je danse le tango, je ressens une passion que je ne pourrais ni ne voudrais exprimer ailleurs. En fait, je pense que le tango m'aide à me définir en tant qu'individu. J'appartiens au tango, le tango ne m'appartient pas.

Selon elle et d'autres répondants, le tango les transforme à un niveau métaphysique – ils disparaissent et flottent, ils sont transportés ailleurs, se retrouvent dans des états altérés, et ils deviennent l'objet d'une création plus large qu'eux-mêmes. De plus, le tango leur procure un moyen de confirmer leur identité, et leur idée d'eux-mêmes. La danse invite à la croissance personnelle, l'interaction intime et la collaboration artistique côte à côte avec l'état spirituel. L'un des thèmes centraux de mes recherches est que le tango est un exercice spirituel pour certains danseurs.

En tant que chercheuse, le côté spirituel m'intéresse professionnellement et personnellement. Les résultats de recherche apportent des statistiques qui m'interpellent car ils confirment mes hypothèses à l'effet que le tango et la spiritualité se rejoignent. J'ai découvert en particulier des résultats surprenants sur l'âge et la sexualité.

3. QUELQUES SURPRISES À PROPOS DE L'ÂGE ET DU TANGO

Une analyse de statistiques démographiques montre que 66 % des répondants à cette étude ont entre 45 et 64 ans, pourcentage deux fois plus élevé que le pourcentage des habitants de Philadelphie. Cela amène à se demander pourquoi les danseurs d'âge mûr perçoivent, plus que les danseurs plus jeunes, que le tango leur apporte des bénéfices surtout sur le plan spirituel. D'après les études par Ai et Mackenzie (2006), Irwin (2002) et Jewell (1999), les personnes d'âge moyen sont plus enclines à penser à la mortalité, à la raison d'être et à l'existence par la recherche spirituelle que ne le sont des personnes plus jeunes. Je me demande si le tango intensifie

cette pensée. D'une manière surprenante, les études à deux variantes révèlent des corrélations négatives entre l'âge et l'indicateur d'augmentation spirituelle – en fait, plus les répondants sont âgés, moins ils mentionnent que le tango a intensifié leur vie spirituelle⁵. Bien qu'il n'y ait pas de corrélation entre l'âge et l'indicateur physique ou mental, il existe des corrélations négatives entre l'âge et l'indicateur d'amélioration émotionnelle et sociale⁶. Plus le répondant est âgé, plus faible est le sentiment d'amélioration émotionnelle ou sociale quand il danse le tango. Il se peut que les répondants plus âgés aient déjà trouvé ou créé les moyens d'atteindre leur plénitude spirituelle, émotionnelle et sociale avant de venir danser le tango. Ou bien sont-ils moins enclins à penser aux avantages spirituels, émotionnels et sociaux du tango ? Bien que cette étude ne m'ait pas permis d'approfondir la question, elle révèle des croisements intéressants entre le tango et la spiritualité, notamment au regard de la sexualité.

4. QUELQUES SURPRISES À PROPOS DE LA SEXUALITÉ ET DE LA SPIRITUALITÉ

L'expérience du tango est très sensuelle et intime et, pour certains danseurs, elle peut provoquer une stimulation sexuelle. Mon expérience m'a cependant appris qu'il est sous-entendu entre danseurs que le contact physique se termine avec la danse et ne se traduit pas par un contact sexuel. Bien sûr, certaines personnes seront attirées l'une vers l'autre et commenceront une idylle, mais l'expérience sexuelle qui peut exister pendant l'exécution du tango est essentiellement intérieure. En fait, le ou la partenaire peut avoir une expérience complètement différente et non sexuelle.

Soixante-cinq pour cent des répondants au questionnaire sur le tango indiquent une certaine stimulation sexuelle quand ils dansent dans une *milonga*. Il faut souligner que l'analyse à deux variantes ne révèle aucune corrélation entre la stimulation sexuelle et le sexe des répondants, leur âge ou les années d'expérience de tango. Cependant, l'analyse nous montre des corrélations positives entre la stimulation sexuelle et l'indicateur

5. L'indicateur d'amélioration spirituelle, coefficient de corrélation de Pearson, était $-0,259$ et $p = 0,009$.

6. L'indicateur d'amélioration émotionnelle, coefficient de corrélation de Pearson, était $-0,284$ et $p = 0,004$; l'indicateur d'amélioration sociale, coefficient de corrélation de Pearson, était $-0,257$, et $p = 0,010$.

d'amélioration spirituelle⁷. Plus les répondants étaient stimulés sexuellement, plus ils ressentait que le tango avait élevé leur vie spirituelle, et vice-versa. Cela suggère des croisements surprenants entre le tango, la sexualité et l'ampleur de l'expérience spirituelle des danseurs. Est-ce que la sexualité exprimée à travers le tango représente une expérience spirituelle pour certains ? Est-ce que la spiritualité exprimée à travers le tango représente une expérience sexuelle par le tango ? Comment le tango s'entrecroise-t-il avec la dualité corps et âme de la culture occidentale ? Peut-il affronter et apaiser cette dualité, étreinte par étreinte, danse par danse ? Dans *Creative Spirituality*, Wuthnow (2001) écrit que « la relation entre le corps et la spiritualité a été le centre d'intérêt de bien des discussions et changements de directions ces trois dernières décennies » (p. 170)⁸. Il objecte, notant l'influence des relations avec l'Orient, des médecines alternatives et complémentaires, de la spiritualité féministe, et autres phénomènes culturels, que « les limites entre le sacré et le profane qui symbolise le corps deviennent troubles, et les œuvres d'art qui challengent ces limites sont chargées d'importance » (p. 170)⁹. Il est certain que les réponses au questionnaire sur le tango suggèrent que les répondants – comme des artistes utilisant leur propre corps et celui de leur partenaire comme véhicules de création – peuvent être conscients ou pas du fait que le tango représente un remède puissant pour guérir les plaies du dualisme, permettant d'exprimer leurs personnalités créatives et spirituelles pendant qu'ils satisfont leurs personnalités physiques, sensuelles et sexuelles.

5. LES RETOMBÉES DE CETTE ÉTUDE

Cette étude documente la naissance d'une danse sociale populaire au sein d'une large métropole des États-Unis et fournit de nouvelles données et théories sur l'édification d'une communauté. Elle est aussi la première étude qui explore les croisements entre la spiritualité et le tango. Pour les experts de la danse, de l'éducation, de la santé et de la théologie, elle ouvre une perspective sur les effets bénéfiques possibles du tango sur la santé et le bien-être de certains adultes. Pour les danseurs de Philadelphie,

7. L'indicateur d'amélioration spirituelle, Spearman's rho était 0,194 et $p = 0,043$.

8. «... *the relationship between the body and spirituality has been the focus of much debate and rethinking in the past three or four decades*» (Wuthnow, 2001, p. 170).

9. «... *boundaries between the sacred and profane that are symbolized by the body becomed blurred, and works of art that challenge these boundaries sometimes become charged with special significance*» (Wuthnow, 2001, p. 70).

elle propose un fondement historique et un guide pour modeler l'avenir de leur communauté. Cette étude me pousse à poursuivre l'exploration des croisements entre le tango et la spiritualité en analysant les expériences de neuf danseurs de tango. Avec ces analyses, je conclurai la première étude conventionnelle à grande échelle sur le tango à Philadelphie.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Ai, A.L. et E.R. Mackenzie (2006). «The concept of spiritual well-being and the care of older adults», dans E.R. Mackenzie et B. Rakel (dir.), *Complementary and Alternative Medicine for Older Adults: A Guide to Holistic Approaches to Healthy Aging*, New York, Springer Publishing Company, p. 271-287.
- Elkins, D.N. *et al.* (1988). «Toward a humanistic-phenomenological spirituality: Definition, description, and measurement», *Journal of Humanistic Psychology*, vol. 4, n° 28, p. 5-18.
- Irwin, R.R. (2000). «Meditation and the evolution of consciousness: Theoretical and practical solutions to midlife angst», dans M.E. Miller et A.N. West (dir.), *Spirituality, Ethics, and Relationship in Adulthood: Clinical and Theoretical Explorations*, Madison, Psychosocial Press, p. 283-305.
- Jewell, A. (dir.) (1999). *Spirituality and Ageing*, Philadelphie, Jessica Kingsley Publishers.
- Kasl, C.S. (1997). *A Home for the Heart: A Practical Guide to Intimate and Social Relationships*, New York, HarperCollins Publishers.
- Wuthnow, R. (2000). *Creative Spirituality: The Way of the Artist*, Berkeley, University of California Press.

ASI SE BAILA...¹

Code des *milongas* et « droit du quotidien »

*Frédéric MÉGRET*²
Université McGill

S'agissant d'une danse qui s'enorgueillit autant de son absence de règles que de son goût pour l'improvisation, il peut paraître paradoxal que le tango comme activité sociale repose aussi clairement sur des normes. À ne point s'y méprendre, le tango, espace de liberté, de création et d'exploration, est effectivement à bien des égards une activité hypernormée. Les fameux codes de la *milonga*, plus ou moins explicites, plus ou moins précis, font partie de l'apprentissage de tout *milonguero* ; ils font l'objet d'innombrables discussions mettant en jeu le rapport de chacun et le rapport

-
1. Communication présentée à l'ACFAS à l'occasion du colloque *Couple, identité, société : le tango argentin comme facteur de développement*, le lundi 5 mai 2008 au Centre des congrès de Québec.
 2. Titulaire de la Chaire de recherche du Canada en droits de la personne et pluralisme juridique.

collectif aux normes, qui sont autant d'occasions de positionnement individuel et de mise en forme identitaire³. On irait même plus loin pour dire que les codes, bien plus qu'une série de barrières érigées à la pratique du tango, sont une des conditions d'existence de celui-ci.

Nous nous proposons d'avoir recours ici aux outils issus de l'analyse des systèmes normatifs pour mettre en exergue ce qui fait la spécificité des codes des *milongas*. Notre hypothèse est qu'il existe, malgré les grandes différences d'un pays à l'autre et même d'une *milonga* à l'autre en matière de normes, un idéal-type des codes de *milonga*. On se penchera surtout ici sur sa version prototypique *rioplatense*, tout en étant sensible aux variations possibles autour d'un même thème. Quelques écrits épars sur les codes en général sont disponibles, à notre connaissance, surtout sur des forums Internet, mais aucun ne les aborde de manière systématique ou théorique, encore moins en s'inspirant de la pensée juridique. Pourtant, l'hypothèse que les codes de la *milonga* sont un système normatif cohérent et donc répondant nécessairement à des invariants normatifs nous paraît fructueuse. Certes, les codes de la *milonga* n'appartiennent bien entendu pas au droit positif institutionnel au sens où on l'entend généralement. Les violations des codes, aussi importantes fussent-elles pour les *milongueros*, n'engagent pas la responsabilité civile, encore moins pénale, de leurs auteurs. Pour autant, les codes sont bien une tentative de régulation d'une communauté particulière, qui secrète son propre (sous) système normatif. Les codes (ou certaines parties des codes, tout au moins) se distinguent en particulier de la simple morale, de la politesse ou des usages. Ils se distinguent de la morale générale en ce qu'ils ne sont pas nécessairement moraux mais fonctionnels, mais surtout en ce que les respecter n'est pas faire le bien, mais faire ce à quoi on est contraint par un tout social. Le *milonguero* qui respecte les codes n'est pas vertueux, il est tout simplement *milonguero*. Les codes se distinguent également de la politesse ou de l'étiquette, même s'ils peuvent être influencés par certaines idées issues de la courtoisie, par leur caractère non optionnel. Ils se distinguent enfin des usages par leur dimension explicitement normative et conscientisée. Comme nous le verrons au gré de nos réflexions, beaucoup de *milongueros* traitent d'ailleurs la question des codes de la *milonga* comme une question

3. Voir par exemple <enlamilonga.blogspot.com/2008/10/cdigos-de-la-vida-y-cdigos-de-la.html>.

normative, et le terme même de code est révélateur, comme si la société *tanguera* avait voulu réclamer à son profit la légitimité qui se rattache à cette manifestation suprême du droit institutionnel⁴.

On voudra bien nous excuser à l'avance d'amener le droit, et notamment l'analyse théorique du droit, à ce phénomène fascinant qu'est la *milonga*⁵. Loin de nous la volonté de suggérer une quelconque domination des règles sur la magie du tango, de la rencontre et de l'improvisation. Face à ceux qui nous reprocheront de voir du droit partout, notre seul propos sera de souligner l'immanence des règles à tout phénomène d'interaction sociale. Quelle meilleure métaphore de la «*brief encounter*» dont parle Reisman (1999) pour appuyer sa théorie des systèmes micro-juridiques, en effet, que celle des trois minutes que dure un tango. À ce titre, il s'agira de montrer de quelle manière les règles ne doivent pas être interprétées tant comme une contrainte que comme la création d'un espace. À cette fin, nous aurons recours à plusieurs inspirations théoriques et méthodologiques, notamment les théories dites du droit du quotidien, telles que développées par Michael Reisman (*Ibid.*) et Roderick MacDonald (2002), et à certains outils de l'analyse sociologique du droit. Notons que ces théories n'ont jusqu'à présent, à notre connaissance, jamais été appliquées à l'univers de la danse sociale, qui constitue pourtant un terrain qui leur est tout à fait adapté. Notre but sera de tenter de cerner la structure essentielle du code des *milongas* comme système de droit ou de régulation afin de mettre en valeur sa nature et ses finalités. Ce faisant, nous tâcherons de relier certaines caractéristiques du système normatif *milonga* à des caractéristiques inhérentes au tango dansé lui-même, mais aussi de réfléchir plus avant sur la nature de la régulation sociale et sur le rôle des normes, conformément à un projet de recherche consistant à comprendre «*how institutionalized legal orders and everyday life can be understood in each other's terms*» (Jutras, 2001, p. 51).

Comme tout système de droit, les codes des *milongas* sont une tentative de répondre à un dilemme normatif. Le dilemme normatif est tout dilemme naissant de la nécessité de réguler un ordre social. Il consiste

-
4. On remarquera également que le tango a surgi dans une société argentine de tradition civiliste dont le droit s'appuie sur des codes, et qu'à ce titre, même si les caractéristiques propres de la *milonga* auraient pu la faire pencher vers un système ressemblant plus à celui de *common law*, un certain héritage «napoléonien» est certainement présent.
 5. Sur la bizarrerie consistant à appliquer l'analyse juridique à l'intimité de la vie, mais en même temps à sa pertinence, voir Jutras, 2001, p. 445.

à savoir selon quelles valeurs, quelles finalités et quel degré de contrainte la régulation doit opérer. Il faut, bien entendu, que le droit prenne en compte les spécificités de l'environnement qu'il tente de réguler. La *milonga*, comme site de régulation, présente plusieurs spécificités. Tout d'abord, la *milonga* relève en même temps de la danse et de la socialisation. Le tango *rioplatense* se distingue de la danse spectacle par son aspect socialisant ; mais il se distingue également, par son aspect dansé, d'une simple réunion sociale. En outre, le tango est ancré dans un certain nombre de références culturelles, une sorte d'atmosphère du tango plus ou moins discrète (allant de l'ambiance au folklore), qui est indissociable de la danse sociale. Quel est le dilemme normatif de la *milonga* ? Il s'agit plutôt d'une multiplicité de dilemmes, que l'on pourra résumer comme suit :

- Comment faire danser un grand nombre de personnes dans un espace limité en permettant le développement de l'intimité, de la convivialité et de formes de danse harmonieuses ?
- Comment le faire à l'intérieur d'un univers social parcouru par des tensions contradictoires que sont l'individualisme, le goût de la rencontre, la compétitivité, l'amour, la jalousie, l'érotisme, l'ambition, l'onirisme, la sensualité ?
- Comment le faire, par surcroît, dans un champ social très varié marqué par la grande diversité des âges, des milieux sociaux et des origines culturelles ?
- Comment, enfin, faire perdurer un phénomène social qui doit nécessairement s'adapter sans se fossiliser et qui a de plus en plus tendance à se pratiquer loin, très loin même, de son terreau d'émergence ?

C'est à toutes ces questions que prétendent répondre les codes de la *milonga*, riche héritage normatif, passé de génération en génération, parfois malmené, tantôt baroque, et souvent difficile d'accès.

1. LA NOTION DE SOCIÉTÉ TANGUERA

Le bal *milonguero* se distingue d'autres hypothèses plus basiques de droit du quotidien au sens où il implique une fréquentation régulière, itérative et « routinisée », particulièrement propice à l'émergence de règles sophistiquées. Or, qui dit normes dit société, selon le vieil adage *ubi societas ubi jus*. L'existence de codes nous renseigne donc implicitement sur l'existence d'une société *tanguera* (de même que l'on pourrait partir de l'existence

de cette dernière pour déduire l'existence des premiers, s'ils n'étaient pas revendiqués comme tels). Quelle est la société *tanguera* à laquelle semble renvoyer explicitement l'idée d'un code ?

Une première équivoque a trait à la nature même de cette société : s'agit-il d'une société à proprement parler ou d'une communauté ? La caractérisation est ancienne en sociologie et renvoie à l'opposition entre les systèmes sociaux fondés sur l'intérêt (société) et ceux qui sont fondés sur l'affect (communauté). La distinction peut parfois être une distinction de degré plus qu'autre chose, mais elle recouvre une différence de chaleur qui est tout à fait centrale pour la pratique du tango (et qui, accessoirement, n'est pas sans incidence pour le droit). Indiscutablement, les pratiquants assidus du tango reconnaissent à la collectivité à laquelle ils appartiennent le caractère de communauté.

La découverte de cette communauté fait d'ailleurs partie des premières surprises de tout apprenti *milonguero* qui, croyant peut-être ne s'initier qu'à une danse, a tôt fait de se retrouver face à un groupe. Bien plus tard, le sentiment de communauté aura été éprouvé avec émerveillement par le voyageur qui, à des milliers de kilomètres de chez lui, aura vu s'ouvrir les bras d'une *milonga*. Il s'agit, indéniablement, d'une communauté très particulière puisque sa seule raison d'être est la pratique d'une danse.

Ce sentiment de communauté fort est, sans doute, une particularité du tango. Il existe peut-être une communauté des judokas, des philatélistes, des cyclistes ; les *salseros* assidus partagent sans doute avec les *milongueros* de croiser souvent des visages connus ; mais la communauté tango, du moins dans sa version plus ou moins idéalisée et fantasmée (par les participants eux-mêmes), s'inscrit dans bien plus que le sentiment de vague camaraderie suscité par la pratique d'une activité identique. La communautarisation du tango tient tout d'abord à son caractère de danse sociale et donc à sa nécessaire inscription dans une pratique collective. Le collectif est aussi nécessaire au tango social que la disponibilité d'un partenaire l'est au tango tout court (pour autant qu'une telle chose existe, on y reviendra). Mais, répliquera-t-on, on pourrait dire la même chose du hockey et du football, pratiques sociales collectives s'il en est. C'est que l'aspect communautaire du tango réside dans plus que son caractère collectif organisé. Il puise ses racines dans un ensemble de références esthétiques, d'artefacts culturels et de valeurs qui en font une pratique totalisante et absorbante. Il se renforce par une pratique des cours, des maîtres, le

développement de goûts musicaux, de références vestimentaires, la connaissance de films ou, encore, la fréquentation de festivals. La pratique régulière du tango participe donc, plus que beaucoup d'activités, d'une communion avec un univers hautement socialisé.

Comme tout système social, la communauté tango est une machine à fabriquer de l'inclusion et de l'exclusion. L'enjeu de survie pour la communauté est un enjeu identitaire, ou d'autodéfinition, aussi *soft* soit-il, qui implique la formulation, même inconsciente, d'un nous collectif. Les barrières à l'entrée ne doivent pas être étanches au point d'empêcher l'émergence d'une masse critique permettant à la communauté de prospérer. En cela, la communauté tango est une communauté par essence accueillante, parfois prosélyte et toujours à la recherche d'éléments qui pourraient la faire progresser. Elle est aussi, fondamentalement, une communauté fondée sur le volontarisme, nul n'étant obligé de danser et de venir aux *milongas*. En même temps, la communauté ne doit pas être si ouverte qu'elle aboutisse au délitement du socle de valeurs minimales communes qui font d'elle ce qu'elle est. En cela, des mécanismes de détection précoce d'individus sont mis en place. Les écoles jouent à ce titre un rôle clé de socialisation graduelle dans la communauté, idéalement par l'enseignement des codes et par l'élaboration de processus d'introduction graduelle dans les *milongas*.

Le besoin de communauté centré autour du tango n'est pas à confondre avec l'uniformité. La communion (idéalement) autour du tango coexiste avec une grande diversité d'âges, de milieux sociaux et d'origines culturelles. L'idée d'une communauté tango doit en outre souvent laisser la place à celle d'une diversité, correspondant à autant de sensibilités ou de pratiques distinctes du tango. L'idée d'une communauté tango, comme outil d'analyse, reste néanmoins pertinente dans la mesure où malgré tout (malgré les scissions, schismes, ruptures, séparatismes, hérésies, contre-réformes, rébellions, dissidences) la notion de communauté tango reste la plupart du temps le système de référence pour ses acteurs (quitte à ce que tout un chacun se réclame d'être dans la seule vraie communauté tango).

Comme toute communauté, la communauté tango est aussi parcourue de tensions politiques au sens où elle soulève des enjeux de pouvoir. Il s'agit néanmoins d'une communauté extrêmement décentralisée et fluide. On peut même parler d'une multiplicité de communautés tango, coexistant parfois au sein des mêmes espaces, aux instances pensantes floues et aux

instances dirigeantes encore plus évanescentes. En réalité, la communauté tango est une communauté sans maître, ou si peu, ce statut étant plus honorifique que réel. La communauté tango s'apparenterait plutôt à une communauté anarchique, autogérée. Le pouvoir, si pouvoir il y a, est un pouvoir d'influence qui se fonde sur l'ancienneté, la reconnaissance et bien entendu avant tout sur le mérite artistique, sans oublier néanmoins un certain sens des services rendus à la communauté. Pour autant, la communauté tango n'échappe pas aux passions politiques, et serait même redoutablement friande des grandes controverses structurantes sur son passé, son présent et son avenir. D'un naturel conservateur, parfois rationaliste, la communauté expérimente depuis ses débuts une crise des anciens et des modernes plus ou moins ouverte et qui fait son intensité.

Enfin, la notion de communauté pose la question du rapport de l'individu à celle-ci. La communauté *tanguera* est une communauté parcourue par des tensions sur ce point : libérale par son attention à l'épanouissement de chacun et son encouragement de la créativité, elle est aussi une société marquée par un haut degré de solidarité susceptible de limiter les expressions individuelles au service d'une idée collective. On verra que les codes eux-mêmes nous renseignent sur la nature de ce rapport et que donc l'étude normative revêt une importante dimension et pertinence sociologique.

2. INTRODUCTION AUX CODES

Le code des *milongas* est et n'est pas en même temps. Il se révèle dans la danse et dans la fréquentation des *milongas*, bien plus qu'il ne se proclame, son propre étant de n'avoir pas à être trop rappelé et de savoir se faire discret. Comme le souligne Roderick MacDonald (2002, p. 6), « le droit de tous les jours est surtout implicite. C'est-à-dire que personne ne le construit consciemment comme du droit, même s'il est construit consciemment ». En outre, les codes participent d'une sorte de gestation spontanée, endogène, diffuse et décentralisée dans un système qui, pour reprendre l'expression de Reisman, « [...] *lack(s) manifest and articulated lawmaking and law-applying procedures* » (1985 p. 432). Tout le monde et personne n'en porte la responsabilité, même si tous participent de l'émergence et de l'évolution des règles.

2.1. NÉCESSITÉ DES CODES

C'est donc avec cette communauté si particulière comme terreau qu'émergent les codes de la *milonga*. Comment expliquer l'émergence et donc la nécessité de ces codes ? Une première explication, prosaïque mais qui a une certaine valeur, est que les codes participent d'un impératif de gestion de l'espace. On reviendra sur le détail de ces règles plus tard, mais il faut convenir que, si la territorialité du tango est importante, elle répond elle-même à des impératifs plus abstraits et n'est qu'une partie de l'organisation de la *milonga*.

Fondamentalement, on pourrait dire que les codes participent de la nécessité d'une pacification des relations sociales pour rendre possible l'activité tango. Le tango est en effet une activité atypique, historiquement considérée comme quelque peu osée et dangereuse, qui amène le temps d'une danse un homme et une femme à partager (dans le meilleur des cas) une intimité intense, troublante et qui, dans n'importe quel autre contexte, serait profondément équivoque. Cette équivoque maximisée par la danse est précisément le genre de situations qui dans la vie en dehors du tango, lorsqu'il n'est pas mutuellement souhaité, peut être tout à fait inconfortable, voire source d'oppression. Il importe donc d'encadrer cette intimité afin qu'elle ne prête pas inutilement à de la gêne⁶ et de protéger ainsi les partenaires, et en particulier historiquement la femme, voire les hommes, contre eux-mêmes. Une grande partie des codes vise ainsi à désamorcer la tension créée par l'abolition de l'espace entre partenaires afin de créer un environnement fondé sur le respect de l'autre et sur la compréhension que l'on s'adonne à une activité extrêmement spécialisée qui, pour ressembler beaucoup à d'autres choses, n'en est en fait qu'une évocation esthétique, dramatique et ludique. L'intimité, indispensable au tango partagé, est à ce prix.

En même temps, trop aseptisé, le tango détournerait de sa pratique toute une partie de la population *milonguera*. Le tango n'est pas un jeu vain, il est vécu. En outre, l'attirance, et tout ce qu'elle charrie d'efforts de séduction, est un moteur des relations sociales trop dynamiques, et le tango lui doit trop de belles pages pour qu'il soit souhaitable ou même possible de l'exclure. Le tour de force des codes de la *milonga*, dans ce cadre, sera d'encadrer le désir de danse tout en préservant ce que l'équivoque a de productif et de créateur.

6. Sur le rôle des normes microsociales pour éviter les situations de « *awkwardness* » résultant de l'anomie, voir Reisman (1982, p. 173).

2.2. SOURCE(S) DES CODES *MILONGUEROS*

En grande partie, les codes de la *milonga* constituent une loi non écrite, d'essence coutumière, confirmant l'intuition qu'il est « parfois préférable de ne pas donner un caractère formel écrit à une relation ou un usage » (MacDonald, 2002, p. 20). Les règles, sauf exception, ne sont pas édictées centralement et d'en haut, mais ont émergé au gré de près d'un siècle de développement de manière profondément empirique et endogène. Le contenu des règles se transmet de manière informelle. Une bonne partie peut se déduire de l'observation de la pratique, mais la pratique peut être équivoque au sens où toute pratique ne traduit pas un sentiment d'obligation. Chaque communauté bénéficie d'interprètes plus ou moins reconnus des règles qui ont pu servir de modèles à d'autres danseurs, mais l'interprétation des règles, et donc la production normative, demeure très décentralisée. Une certaine confusion sur la nature des règles peut résulter de leur caractère non écrit, mais celui-ci est aussi un gage d'adaptation. L'aspect non écrit permet aussi une socialisation douce dans la danse fondée sur l'observation, l'apprentissage et l'imitation.

Comme toute norme à l'origine ancienne et parfois un peu douteuse, les codes des *milongas* peuvent parfois être mis en cause pour leur caractère peu démocratique ou encore leurs biais socioculturels (par exemple, de genre). Chacun pourra, à l'occasion, trouver telle ou telle règle idiote et proposer une règle alternative, voire se refuser à respecter une règle. Le processus de contestation/modification de la règle doit cependant être un processus graduel fondé sur l'acceptation sinon par tous, du moins par la majorité. Il serait dangereux, en particulier pour le relatif nouveau venu, de sous-estimer la légitimité de codes nés d'une pratique ancienne et ayant résisté à l'épreuve du temps. Le fardeau de la preuve qu'un usage est devenu dépassé appartient bien à qui prétend le modifier, et les tentatives abruptes d'imposer une nouvelle règle peuvent s'apparenter en réalité à des transgressions déguisées.

2.3. SUBSTANCE DES CODES

Comme tout système normatif organisé, le code *milonguero* est constitué d'un ensemble de schèmes : principes, règles, usages. Les principes synthétisent de grandes valeurs du tango : attention à sa (et son) partenaire ; attention aux autres ; respect de la musique et d'un certain éthos du tango. Les règles sont plus précises et moins modulables (exemple : danser dans

le sens inverse des aiguilles d'une montre). Les usages ne sont pas liants mais fortement encouragés (exemple : raccompagner sa partenaire à sa table).

Dans leur style, les codes s'apparentent parfois un peu à ces codes de bonne manière aujourd'hui tout à fait désuets. Ils retiennent de ces codes l'essence, c'est-à-dire une attention à l'autre qui est la marque d'une société en même temps policée et tolérant peu les écarts. Au-delà, les codes sont surtout une tentative d'organisation des rapports entre le particulier et le collectif qui se structure autour de ce qui constitue à notre sens les trois notions clés du tango social :

- Une notion d'espace : le tango, comme toute danse, est une occupation (ce qui ne veut pas dire une conquête) particulière de l'espace ; en cela, les codes de la *milonga* visent à préserver cet espace, à l'entretenir, l'étirer, etc. Le tango, pourrait-on dire, a horreur des espaces vides, qu'il s'agisse de ceux qui séparent les partenaires (*el abrazo debe ser firme*) ou de ceux qui séparent les couples entre eux, créant une discontinuité dans la *ronda*.
- Une notion d'autonomie : le tango repose sur une affirmation de l'autonomie du danseur et du couple (ce n'est pas une danse en ligne !) contre les demandes de la collectivité ; le tango est même une danse fondée sur une conception très intime de l'autonomie.
- Une notion de respect : la notion de respect fournit la part de lien social là où l'autonomie insiste sur l'indépendance des individus. L'idée de respect est une notion plus riche que celle de l'obligation : les codes ne font pas qu'obliger, ils invitent à rejoindre une culture marquée par le respect d'autrui et transcendée par le respect de la *milonga* et du tango.

Ces trois notions cardinales, à leur tour, se déclinent chacune à trois niveaux : individuel, de couple et collectif. On tentera, pour chacun de ces niveaux, de déterminer un niveau d'analyse juridique correspondant par analogie, en l'occurrence et respectivement au droit des personnes, au droit des contrats et au Code de la route. Dans chaque cas, on tentera d'évaluer le but ultime de ces règles en termes de finalités pratiques et symboliques.

3. LA DIMENSION INDIVIDUELLE: TANGO ET DROIT DES PERSONNES

La première dimension où se déploient les codes de la *milonga* est la dimension de l'individu, en même temps titulaire de droits et d'obligations, les uns n'allant pas sans les autres. Juridiquement, ce premier niveau d'analyse peut s'apparenter au droit des personnes entendu au sens large, c'est-à-dire la constitution du sujet des codes de la *milonga*, et notamment la détermination de sa capacité. La qualité de *milonguero* (à des degrés divers) est une qualité qui s'acquiert plus qu'elle ne s'arroe, et dont la communauté tango reste la dépositaire. On naît sans doute au tango lors de la première émotion ressentie à le danser, mais l'on ne devient *tanguero* qu'à sa majorité, dûment établie par la connaissance des règles⁷. Il convient de remarquer en outre que dans le système normatif *milonguero* c'est la *milonga*, organe collectif et tentaculaire, qui précède l'individu et non pas le contraire, élément qui aura son importance par la suite.

3.1. PRÉPARATION

L'incidence des codes commence en amont de la *milonga*, dans la préparation du danseur ou de la danseuse. On est ici dans le domaine du non-écrit, voire du non-dit, mais disons que cette préparation se centre en premier lieu sur l'exigence d'une certaine hygiène personnelle propre à une danse intime, et notamment une certaine anticipation de la capacité du vêtement à prolonger cette fraîcheur tard dans la nuit (par exemple, attention aux tissus). Prévoir un mouchoir pour s'éponger le front, voire pour le garder dans la main gauche en cas de mains moites et glissantes, se voit encore dans certaines *milongas* traditionnelles. Le rasage, si l'on est d'ordinaire rasé, est de mise. Les règles de la *milonga* peuvent impliquer un certain régime alimentaire, à l'intérieur duquel figurent certains exclus susceptibles de troubler l'haleine ou la digestion et donc de gêner la partenaire ou d'autres couples (on s'excuse d'évoquer ces règles d'apparence triviale, mais l'expérience montre qu'elles sont parmi celles auxquelles les *milongueros* sont le plus attachés).

7. «When [outsiders] enter a group with a distinct microlegal system, it will take time to learn the rules. Until then, the social transient is like a child, unfortunately without the limited tolerance allowed to children.» (Reisman, 1982).

En second lieu, vient l'attention à un certain code vestimentaire. Celui-ci fut pendant longtemps exigeant, la *milonga* étant un lieu de sortie social dans lequel chacun se devait de se présenter vêtu de ses plus beaux habits. À vrai dire, il s'agit peut-être de la règle la moins bien respectée internationalement, mais l'exigence persiste dans certaines *milongas* très classiques de Buenos Aires. Les mêmes justifications générales président à cette exigence : respect de soi, mais aussi respect de son ou sa partenaire et respect de la *milonga*. Les règles qui demeurent d'application quasi universelle ont trait aux souliers, notamment féminins, car ceux-ci ont un réel impact sur la danse : on pense ici aux talons hauts ou mi-hauts. Par ailleurs, si de nombreuses *milongas* ont renoncé (ou n'ont jamais pensé) à imposer un code vestimentaire strict, un certain nombre de minima continuent de s'imposer, dont la violation fera sourciller : on ne danse pas en short ; on ne danse pas en manteau ; on danse en chaussures de ville (tongs et santiags ne comptent pas comme chaussures de ville) ou de tango ; on ne danse pas avec un sac à dos ou avec des lunettes de soleil ; on ne se déguise pas, sauf en cas de bal costumé.

3.2. CONNAISSANCE DE LA DANSE

La qualité de *milongero* et donc sa capacité à suivre les codes de la *milonga* sont deux qualités aux confins de l'affirmation de soi, comme telle, et de la reconnaissance par autrui. Pouvoir se lancer sur la piste demande d'avoir fait ses classes. Même si aucun permis n'existe, il est entendu qu'un débutant qui ne maîtrise pas les techniques élémentaires de navigation de la piste n'y est pas le bienvenu. On dira que l'intégration à la communauté et la reconnaissance sont proportionnelles à la maîtrise du tango ainsi qu'à la connaissance et au respect de ses usages. Il est important cependant de souligner que la communauté *milonguera* est une communauté accueillante et qu'aucune réelle expertise n'est nécessaire : il suffira d'être attentif et peut-être surtout de danser au niveau qui est le sien. Une règle très importante veut, en effet, que la piste de la *milonga* ne soit pas un laboratoire d'expérimentation, mais plutôt un endroit où déployer les pas avec lesquels on est en confiance, au service de la musique.

3.3. EXIGENCE D'UN CERTAIN COMPORTEMENT INDIVIDUEL

Au-delà de l'exigence de la connaissance de la danse, le code non écrit de la *milonga* est aussi un appel à un certain comportement que l'on pourrait décrire comme celui de (plus ou moins) « connaître sa place »,

c'est-à-dire par exemple de ne danser en *milonga* que ce que l'on sait danser avec confiance et succès. On a ici à l'esprit une sorte de **sens des situations** et du rôle qu'on peut avoir à y jouer. À ce titre, tant les excès de narcissisme que les excès d'humilité sont à proscrire.

Il est impoli, par exemple, de danser pour attirer l'attention (*llamar la atencion*), de faire de l'esbroufe ou, encore plus, de se regarder danser dans le miroir. Ce type de comportement est individuellement vulgaire, mais aussi éventuellement compromettant pour la partenaire que l'on y associe, et surtout peu respectueux d'une certaine éthique *tanguera* du minimalisme et du moins-disant. Le mieux est l'ennemi du bien et, surtout, l'euphémisme, l'esquisse sont les marques d'un danseur confiant. On est là justement à l'extrême opposé des danses sociales sportives et de leur éthique de compétitivité et de performance. Même si des éléments de compétition peuvent exister de manière latente dans le tango, en effet, ils doivent impérativement rester secondaires. Le bon danseur saura trouver un juste équilibre entre un tango marché modeste et les occasionnelles bouffées de brio, à la manière de la musique elle-même qui alterne volontiers phases lentes et dynamiques. La piste n'est pas une scène, et les personnes assises ne sont pas un public. Il est de bon ton de danser en premier lieu pour sa partenaire, en deuxième lieu éventuellement pour l'extérieur et, seulement en troisième lieu, pour soi. Toutefois, l'oubli de soi est l'une des meilleures voies vers l'extase *tanguera*.

À l'inverse, il est important de s'assumer comme danseur. Il n'est, par exemple, ni utile ni opportun de s'excuser après chaque erreur, comportement de nature à rendre l'expérience de danse désagréable (d'autant qu'à force d'admettre ses erreurs on finit par risquer de mettre en cause la contribution de sa partenaire). Un danseur qui se dénigre régulièrement, en outre, est un danseur qui traduit un manque de confiance qui est presque, par sa nature, incompatible avec le fait de danser.

En outre, au-delà des excès de fatuité ou de moralité, la *milonga* définit son sujet non pas comme un simple consommateur de tango, mais comme ce que l'on pourrait appeler un citoyen *milonguero*. On demande à chacun de ne pas simplement éviter d'être un contrevenant, mais encore d'apporter sa pierre à l'édifice de la *milonga*. Un traditionaliste dirait que le tango n'est pas là pour servir le danseur, mais le danseur pour servir le tango. En tout état de cause, il sera demandé au *milonguero*, même débutant, de satisfaire aux rites de la préparation, de savoir minimalement danser et de ne pas avoir un comportement outrecaidant ou présomptueux.

3.4. BUT DE CES RÈGLES

Les règles relatives à la personne ont pour but, au tango, de faire participer celle-ci à la construction d'un sujet tango pleinement socialisé, conscient de son rôle à l'intérieur de la communauté, en même temps autonome et dépositaire d'une partie de la signification du tango. L'apprentissage de ces règles fait donc un peu figure de rite initiatique pour l'individu⁸. Le processus de socialisation *milonguero* a également pour objectif de renforcer la cohésion du groupe et son identité, en faisant de la connaissance des règles un marqueur d'appartenance. L'appartenance à la communauté, cependant, ne se limite pas qu'à une connaissance des règles; elle est aussi, comme en société où une lecture trop littérale des lois peut en faire oublier l'essence sociale, une compréhension de l'esprit de celles-ci. Dûment internalisées, les règles ne devraient même plus avoir à être explicitées, et le *milonguero*, ne voyant plus que sa danse, devrait oublier ce qu'il leur doit, jusqu'à se surprendre si d'aventure on lui fait remarquer ce que son comportement peut avoir d'étrange – car hautement normé – pour le nouveau venu.

4. LA DIMENSION DE COUPLE : TANGO ET DROIT CONTRACTUEL

Bien plus que l'individu, c'est le couple qui est le véritable sujet du système normatif *milonguero*. Le couple doit, en même temps, se protéger des entraves qui pourraient lui être imposées par d'autres et être lui-même un sujet responsable.

Une quantité de règles relatives au couple sont en fait des règles relatives à la formation et à la dissolution du couple. On reviendra sur les asymétries de genre qu'impliquent les codes du tango pour se contenter de donner un aperçu général du processus d'invitation à la danse. Le couple *milonguero* est un couple de circonstances, un couple pour le tango (même s'il peut par ailleurs être un couple dans la vie). L'aspect central de ce couple est son caractère consensuel, presque contractuel, dirait un juriste. L'objet du contrat est une période de trois minutes d'intimité partagée ou, plus prosaïquement, une offre et une demande synallagmatiques, c'est-à-dire provenant des deux parties simultanément (en ce sens, aucun n'est

8. Voir Taylor (2000). «Nous avons atteint les niveaux standards d'habileté et de style sur la piste de danse; mais, avant de danser, il nous avait fallu prouver, tâche difficile, que nous pouvions nous conformer aux codes en vigueur dans le tango.»

spécifiquement fournisseur et aucun n'est uniquement consommateur). On appellera ce contrat, qui préside aux destinées du couple sur la piste de danse, le contrat de *tanda*.

4.1. FORMATION DU CONTRAT DE *TANDA*

La conclusion du contrat obéit à un rituel formel bien orchestré et le respect des formes est nécessaire à la bonne régulation des phénomènes d'offre et de demande. L'offre est manifestée par le *cabeceo* (hochement de tête appuyé à l'intention d'une partenaire potentielle), et l'acceptation par un contre-*cabeceo*⁹. *Cabeceo* et contre-*cabeceo* ne concernent que la danse, et il est interdit de voir dans l'assentiment donné, notamment, un assentiment à toute autre chose qu'une *tanda*. L'offre est ouverte pendant un délai raisonnable et, passé ce délai, la personne qui ne l'a pas acceptée n'est pas justifiée de se plaindre de ce que l'offre ait été retirée. L'offre doit être sincère, et toute offre abusive est passible de sanction. Il n'est notamment pas permis d'émettre plusieurs offres simultanément. Une offre générale n'est pas une offre, mais une tentative d'inverser le fardeau de l'offre.

Il faut qu'il y ait rencontre de l'offre et de l'acceptation. L'acceptation doit être explicite et elle ne peut se déduire du silence ou de toute autre situation équivoque. Un tiers ne peut offrir ou accepter pour ou au nom d'autrui. Un offrant qui pense avoir perçu une acceptation mais qui s'est trompé n'est pas autorisé à se plaindre et doit assumer seul les conséquences de son erreur. De même, une acceptation donnée (par erreur) à une offre qui n'a pas été faite, ne lie pas celui dont on a cru par erreur qu'il faisait une offre. S'il peut être aimable (mais en aucun cas obligatoire) de répondre à une offre de danse marquée par le *cabeceo*, la femme est autorisée à ignorer claquements de doigts, sifflements, bousculade et autres modalités non conformes aux règles.

9. Notons à ce propos que les codes régulent par l'intermédiaire du *cabeceo*, l'usage du regard en public, ainsi que les conditions légitimes du «*looking, staring and glaring*» que Michael Reisman (1982) a identifiées comme la quintessence d'une manifestation microlégale dans la vie quotidienne. En cela, le système normatif *milonguero* entend bien aussi se distinguer de systèmes normatifs environnants, en donnant un sens particulier au regard, lequel, trop appuyé, pourra aisément être confondu avec un *cabeceo*.

L'offre de *tanda* est a priori irrévocable, sauf circonstances extérieures ou, cas rare, consentement mutuel. Le contrat est en effet conclu dès l'assentiment de la partenaire, et il serait très mal vu de l'annuler avant même le début d'une *tanda*. Les cas de nullité comprennent la violence (partenaire empoignée et menée de force sur la piste de danse) et la contrainte (menaces de scène en cas de refus), même lorsque celles-ci sont le fruit de tiers. L'erreur sur la personne n'est pas une cause de nullité, et l'on n'arrête pas de danser avec un ou une partenaire du seul fait que l'on constate l'avoir pris pour un ou une autre. L'erreur sur le niveau technique de la personne avec qui l'on danse n'est également pas, a priori, une cause de nullité (sauf en cas de tromperie), chacun étant censé avoir exercé les diligences nécessaires avant de faire une offre ou d'en accepter une (d'où l'utilité d'un repérage discret, pratique bien connue de nombreux danseurs). L'erreur ne peut, à la limite, être invoquée que si elle porte sur la substance même de la chose qui en est l'objet (par exemple, éventuellement, avoir accepté de danser un tango, alors qu'il s'agit de la *tanda* des *milongas*). Il est également difficile d'imaginer des situations de dol abusif, mais cela n'est pas à exclure. Par exemple, un danseur qui, au cours d'une conversation, se targuerait de manière mensongère d'un certain niveau afin de mieux convaincre une partenaire de danser avec lui pourrait s'exposer à des conséquences fâcheuses.

4.2. CONTENU DU CONTRAT

Le principe est celui de la liberté contractuelle, au sens où tout danseur est, a priori, susceptible de proposer ses services à toute danseuse. En ce sens, le système est autorégulé et protège chacun au sens où la contrepartie du pouvoir de demander est celle de pouvoir refuser. Nul ne peut être contraint à danser, et nul n'a un «droit» de danser avec autrui. Le seul cas très particulier de contrat forcé est celui du changement de partenaire lors des valse de minuit.

Des principes d'ordre public restreignent néanmoins le champ de la liberté contractuelle. Certains principes s'appliquent tout d'abord aux personnes que l'on peut inviter : il n'est pas usuel d'inviter la femme dans un couple lorsque celle-ci est en présence de son partenaire de vie (traditionnellement, le départ dudit partenaire avec une autre danseuse lève temporairement cette interdiction). Il est impoli d'inviter à danser quelqu'un qui manifeste, implicitement ou explicitement, sa non-disponibilité à recevoir une offre, que cette personne soit en pleine conversation, vienne

de commander un verre ou fume une cigarette. Il est fortement recommandé, après avoir essuyé un refus, de ne pas demander à une autre personne dans la seconde qui suit, surtout lorsque celle-ci a été témoin du premier refus. Un tel impair peut être sanctionné sévèrement, tant par un refus de la deuxième partenaire pressentie que par les refus renouvelés de la première. Il est également conseillé (mais seulement conseillé, car on demeure dans le domaine de la liberté contractuelle) d'éviter de contracter avec plus grand que soi, c'est-à-dire par exemple d'inviter une danseuse très expérimentée alors qu'on est soi-même débutant (cela vaut essentiellement en l'absence de tout contact préliminaire). En outre, tout contrat de danse ayant pour objectif de violer les codes de la *milonga* (par exemple, un contrat pour danser *ad milonga aeternam* sans égard aux *cortinas*) serait nul et non avenue.

Le contrat de *tanda* est un contrat type (bilatéral, synallagmatique, et commutatif), et il est peu ou pas possible de lui adjoindre des conditions (par exemple, de ne danser qu'un tango) qui ne seraient pas prévues, sauf éventuellement celles qui conditionnent l'acceptation elle-même (absence d'une certaine personne, type de musique joué). À ce titre, la négociation n'est pas de mise, notamment parce qu'elle occasionnerait une perte de temps et serait contraire à l'esprit de la *milonga*. La conclusion du contrat est plutôt une forme d'adhésion à une stipulation préexistante. L'offre et l'acceptation ne concernent que la *tanda*. Toute stipulation supplémentaire (par exemple promesse d'offrir un verre) doit faire l'objet d'indications claires et ne sera pas, en tout état de cause, une porte ouverte à la négociation.

4.3. EXÉCUTION DU CONTRAT

L'offre et l'acceptation s'étant rejointes, une obligation naît : celle d'aller sur la piste. Le contrat de *tanda* reposant sur un fort élément d'*intuitu personae*, il n'est, bien entendu, pas loisible à un individu ayant reçu une acceptation de transférer ou encore moins de céder celle-ci. Comme en matière d'exécution des contrats, on peut dire que l'obligation principale à la charge de chacun est une exécution de bonne foi que l'on traduira en langage *milonguero* par une obligation de danser avec cœur (*con corazon, desde el alma*). À l'impossible nul n'est tenu, mais il est peu acceptable de donner moins que son meilleur ou, en tous les cas, de ne pas faire un véritable effort en ce sens.

Une fois la *tanda* commencée, il est du devoir de chaque partenaire de s'adapter au niveau de l'autre, le partenaire plus expérimenté, notamment, devant s'adapter à celui de son ou sa partenaire, règle qui vaut surtout pour le partenaire masculin. Tenter de réaliser des figures que sa partenaire n'est pas prête à réaliser relève d'une absence d'attention ; c'est une manifestation arrogante et préjudiciable à l'ensemble de la *milonga* (risque de contrariétés, de chutes, de laideur).

Le contrat de *tanda* est un contrat qui vise seulement la *tanda*, et rien d'autre. Il est interdit de donner des cours à sa ou son partenaire dans une *milonga*, quand bien même celle-ci ou celui-là en auraient cruellement besoin. Une telle offre unilatérale, non sollicitée et intempestive de services menace le caractère de contrat type du contrat de *tanda*, et notamment son aspect commutatif. Il est d'ailleurs interdit de parler pendant une *milonga*. Parler est une distraction et donc un manque de respect envers sa partenaire, les autres couples, la musique et, en fin de compte, envers soi-même. Il est particulièrement mal venu de reprocher à un ou une partenaire certaines choses dans la danse. Un tel comportement, hormis des ajustements très mineurs, aura pour effet de rapidement détériorer la confiance réciproque des parties.

Une vieille règle de galanterie veut que les erreurs soient toujours le fait de l'homme. Cette règle doit cependant, surtout par les temps qui courent, être interprétée comme une présomption réfragable. On notera par exemple que la femme est responsable de ses *adornos*, et de tout *boleo* non marqué, voire de l'amplitude excessive qu'elle pourra donner à certaines de ses réponses. La responsabilité du meneur, en d'autres termes, s'arrête là où celui-ci cesse d'être un meneur. Il est d'usage d'échanger quelques paroles entre les tangos, surtout avec un ou une partenaire que l'on ne connaît pas.

La partenaire n'est ni un rétroviseur ni une vigie et il est de bien mauvais goût de reprocher à sa partenaire de ne pas vous avoir prévenu d'un obstacle. Toutefois, il peut être légitime de demander à une partenaire qui assumerait volontiers ce rôle de s'abstenir, le tango se prêtant assez mal au copilotage. En revanche, il est excessif de reprocher à sa partenaire d'avoir évité un accident que l'on n'avait pas vu venir.

4.4. TERMINAISON DU CONTRAT

Le cas normal de terminaison du contrat de *tanda* est celui de son terme naturel, c'est-à-dire la fin de la *tanda*. Contrairement au droit ordinaire des contrats qui ne prévoit pas de formalités particulières en cas de terminaison, le code de la *milonga* exige qu'une fois la danse finie les partenaires se remercient toujours. Ils le feront même s'ils viennent de danser la pire *tanda* de leur vie. Le merci n'est ni un encouragement à re-danser à l'avenir ni en soi un refus de le faire, mais plutôt l'équivalent d'un au revoir poli, venant clore un moment. Les commentaires sur la *tanda* sont bienvenus uniquement s'ils sont positifs (le silence n'étant pas pour autant l'expression muette d'une mauvaise expérience).

Le respect du contrat dépend de la capacité de chaque partie d'honorer ses obligations minimales. Un contrat sans cause (l'un des deux partenaires s'avère utiliser des béquilles) est sans effet. La résiliation s'effectue par consentement mutuel (cas le plus facile) ou relève d'une décision unilatérale. La résiliation unilatérale, néanmoins, est généralement pour faute (l'une des parties soulève l'exception de non-exécution) et toute résiliation abusive peut être sanctionnée (non-réinvitation, par exemple). La résiliation sans faute est également prévue pour force majeure (bris de talon), ou à cause de toute incapacité d'un partenaire à honorer le contrat (douleur intense, blessure).

4.5. BUT DE CES RÈGLES

Comme on le voit, ces règles ont pour but, à l'instar des règles contractuelles, de préserver l'autonomie et l'égalité des partenaires dans la danse. En entourant la conclusion du contrat de *tanda* de nombreuses précautions, elles limitent les tensions sociales inhérentes à tout rapport entre hommes et femmes, danseurs expérimentés et danseurs moins expérimentés, célibataires et personnes en couple, dans un contexte de fluidité sociale où de nombreuses personnes ne connaissent pas ou ne sont pas connues d'autres individus. Un des buts particuliers des codes est de limiter l'embarras qui résulterait, pour les danseurs, d'un processus non formalisé et standardisé. Imaginons combien différente serait, par exemple, l'ambiance des *milongas* si les hommes devaient se présenter à des tables de femmes et prendre le risque de se voir renvoyer froidement. Le *cabeceo* permet une offre discrète, de son siège, et du bout des lèvres (ou, plus justement, du bout de la tête) qui, à la limite, n'a même pas besoin d'être refusée. Il en résulte un certain confort pour le demandeur éconduit, dont l'offre non acceptée

passera à peu près inaperçue (importance de ne pas perdre la face ni sa réputation), et qui pourra toujours se faire croire que la femme ne l'a pas vu. De même, on ne peut sommer la femme d'exprimer son refus. Elle conserve son droit au silence, à l'indifférence, au désintéret, et peut toujours feindre de n'avoir rien vu.

En réduisant les coûts transactionnels associés à l'expression de l'offre et de la demande, on encourage les danseurs infortunés à tenter de nouveau leur chance, et on multiplie donc les occasions de formation des couples.

5. LA DIMENSION COLLECTIVE : TANGO ET « CODE DE LA ROUTE »

Danse sociale, le tango a peu ou pas de sens dansé dans l'isolement au sens où il n'y a pas un tango qui se danserait en couple seul et qui se chercherait à l'occasion une piste de danse où évoluent d'autres danseurs. Même si les danseurs peuvent pratiquer dans l'intimité, une telle pratique a nécessairement pour vocation de se prolonger sur une piste de *milonga* tôt ou tard. Un tango isolé serait un tango dénaturé, privé de son environnement naturel et condamné à dépérir.

Le corps social que représente la communauté tango a également le mandat de réguler le comportement des danseurs en ce qu'il a une incidence sur ce tout social. La société *milonguera* est une société à la fois simple et complexe. Simple, en ce que ses interactions se limitent au tango et que donc les règles revêtent toutes nécessairement une spécialité fonctionnelle ; complexe, en ce que la piste de la *milonga* offre, en version *redux*, un concentré de toutes les contradictions sociales qui sont autant de problèmes épineux pour le droit. En particulier, les efforts de régulation des codes se concentrent sur la piste de danse, véritable place publique de la communauté et manifestation de la territorialité inhérente au tango (Bendrup, 2004), vers laquelle convergent toutes les ambitions, les étreintes et les regards, et où un haut degré d'étiquette est nécessaire pour éviter les incidents. Les codes ont notamment pour fonction de gérer l'espace, en particulier la *ronda*, c'est-à-dire le tour de piste¹⁰. Si la *ronda* était une

10. En cela, on remarquera que la gestion de l'espace est aussi une gestion de l'espace de chacun à l'intérieur de celui-ci, et que les règles qui en résultent plus ou moins spontanément évoquent la « queue » que Reisman (1985) identifie comme un lieu premier de régulation spontanée.

route, elle s'apparenterait à un mélange entre celle des vacances en plein mois d'août (encombrée) et celle d'un circuit de course automobile (haute-ment spécialisée, dangereuse, même si la vitesse y est variable). Dès lors, si le modèle normatif du couple équivaut au contrat, on dira que le modèle normatif de la piste de danse s'apparente au Code de la route. Voici quelques similitudes.

5.1. PISTE

Prenons la norme selon laquelle on danse dans le sens contraire aux aiguilles d'une montre (laquelle exprime peut-être une volonté métaphorique de résister au temps jusque tard dans la nuit) : on pourrait dire qu'elle équivaut à l'obligation de circuler à droite du Code de la route. Dans cette optique métaphorique, la piste devient une route à plusieurs voies (généralement trois), séparées, dans l'imaginaire, par des lignes jaunes. Chez les danseurs, les avis divergent quant aux conditions du dépassement. Apparenté à un dépassement en côte ou dans un virage par certains, celui-ci est interprété avec plus de flexibilité par d'autres qui sont gênés dans leurs mouvements par des couples qui évoluent lentement ; en revanche, il est de mauvais ton de tenter des dépassements en situation d'embouteillage, ce qui ne peut que contribuer aux ralentissements ; aussi, les dépassements par la droite (angle mort du meneur) sont totalement proscrits, d'autant qu'ils peuvent aisément se solder par un accident de table. Enfin, en cas d'arrivée tardive, la priorité est accordée aux couples déjà engagés sur la piste.

5.2. MOBILITÉ

Il est convenu que chacun adaptera ses figures à l'espace disponible, de même que l'on ne conduirait pas à 120 km/h sur une petite route de campagne. La vitesse limite autorisée est variable, mais en aucun cas on ne saurait aller plus vite que la musique. Chacun doit être maître de sa vitesse, c'est-à-dire prêt à s'arrêter à n'importe quel moment sans risquer d'être emporté par l'inertie d'une séquence complexe. Il n'est pas recommandé de s'arrêter trop longtemps au milieu de la piste alors que le feu est au vert et que plusieurs couples attendent derrière. Le tango étant, fondamentalement, une danse en déplacements, *un baile de desplazamiento*, on évitera les états stationnaires prolongés non justifiés par la musique, qui auront tôt fait d'être assimilés à de la somnolence. En cas d'avarie, de perte d'orientation ou de dispute entraînant l'immobilisation du couple, il est fortement conseillé de se ranger sur le côté afin de ne pas interrompre

le flot de la circulation. En revanche, il est particulièrement mal vu de reprocher à un couple de faire une pause lorsque celle-ci est justifiée par la musique, comportement qui reviendrait à klaxonner contre une personne qui s'arrêterait à un feu rouge.

5.3. COMPORTEMENTS DANGEREUX

Le classement de la marche arrière comme une manœuvre dangereuse ainsi que l'interdiction de certaines figures risquées (*boleos*, par exemple), sauf peut-être chez les experts, participent à la protection des autres danseurs. La place des pieds est sur le sol. Cette règle s'applique surtout aux femmes portant des talons hauts¹¹. De la même manière qu'il n'existe pas un droit de finir une manœuvre qui nuirait à la circulation routière, il n'y a pas de droit de finir une séquence de danse qui importunerait les autres danseurs. Toute séquence doit pouvoir être interrompue à n'importe quel moment si toutes les conditions de sa réalisation ne sont pas réunies. Les mouvements brusques ou imprévisibles sont également à restreindre le plus possible, d'autant que dans les *milongas* serrées ils peuvent causer, par répercussion, de véritables carambolages. En l'absence de feu clignotant, il est conseillé de rester attentif aux autres couples, de développer une structure de tango lisible et d'éviter les freinages brusques. L'usage des avertisseurs sonores est strictement interdit, sauf en cas de danger imminent. Par ailleurs, il est rare que le changement de voies soit possible en période de pointe ; il est donc fortement déconseillé, surtout lorsqu'il est une excuse pour un dépassement illicite.

D'une manière générale, les couples doivent être attentifs à l'impact de leur conduite sur celle des autres. L'existence d'un statut d'apprenti (lequel est consigné aux tours intérieurs de la piste) permet à ceux qui ne maîtrisent pas encore toutes les subtilités du code d'entrer en douceur. De même que plusieurs types de véhicules peuvent emprunter la route (automobiles, poids lourds, deux roues), en obéissant à des logiques normatives légèrement différentes, il est concevable, dans la danse, d'adapter quelque peu les règles aux styles chorégraphiques.

11. On remarquera qu'il s'agit d'une règle qui, hors *boleos* et *ganchos*, correspond également à un impératif de danse d'ancrage dans le sol : principe chorégraphique et règle sociale convergent ici utilement.

Bien qu'elles soient non codifiées, des règles existent relativement au fait de « milonguer » en état d'ébriété, étant entendu que l'alcool nuit à la fermeté de l'*abrazo* et aux capacités du guideur à s'orienter sur la piste (allant parfois jusqu'à la prendre à contresens), ce qui peut entraîner de graves accidents. Contrairement à la conduite automobile, l'interdiction de l'ébriété ne s'applique pas exclusivement au guideur, mais bien aux deux membres du couple, l'intoxication de la femme pouvant mener à des conséquences fâcheuses. Les avis divergent sur l'usage des stupéfiants dans la pratique du tango. Même s'il existe une association de longue date entre certaines drogues dures améliorant l'endurance et certaines *milongas portenas*, les boissons énergisantes peuvent constituer un choix plus prudent. Il est déconseillé, même si pas toujours évitable, de danser en état de fatigue extrême, car l'endormissement à l'*abrazo* constitue un point de non-retour. En cas d'accident, le protocole est assez clair. Un genre de constat à l'amiable instantané est fortement encouragé par la communauté, et doit se dérouler dans une ambiance de courtoisie et de noblesse. Ce constat doit s'opérer dans la légèreté, et surtout en dehors de la piste. Quant aux délits de fuite, tristement fréquents, ils constituent une des formes les plus malheureuses de comportement nuisible, même s'ils n'égalent pas quelques rares épisodes de « rage au volant » *tanguera*.

5.4. BUT DE CES RÈGLES

Au-delà de la prévention des accidents, les codes visent à assurer la convivialité, qui est le gage du succès des *milongas*. Par exemple, la règle voulant que tous les couples se dénouent à la fin de chaque *tanda* (position orthodoxe) ou celle voulant que l'on ne danse pas un nombre excessif de *tandas* avec un ou une même partenaire ne sont pas seulement des règles de protection des partenaires du couple (qui ne risquent pas ainsi d'être pris en otage). Ce sont aussi des façons de renouveler le flux des danseurs et donc d'oxygéner la piste de danse. Leurs fondements s'attachent aux exigences propres à la danse et à son apprentissage (le tango comme danse d'adaptation et de communication avec sa partenaire), mais aussi à la nécessité de donner à chacun une chance de danser. On évite ainsi les phénomènes d'accaparement de certains danseurs et l'on augmente la convivialité de l'endroit.

Le droit s'assigne en cela une ambition de moralisation des relations *milongueras* et vise à corriger certaines inégalités inhérentes à la danse, en allant dans le sens d'une certaine socialisation obligatoire. En cela, les

codes de la *milonga* visent bien la préservation de cette externalité qu'est la convivialité d'ensemble de la *milonga*. Certes, chacun peut avoir un intérêt, à court terme, à se concentrer exclusivement sur la danse avec un ou une partenaire, mais la répétition et l'amplification de ce phénomène feraient des *milongas* des lieux socialement vides de sens. Les règles, en rappelant implicitement cette évidence, visent aussi à assurer la pérennité d'un modèle social (et, assez substantiellement il faut le dire, économique) qui repose sur une volonté de visiter assez fréquemment les *milongas* (la répétition créant à la longue le sentiment de communauté). Il est à remarquer cependant que ce genre de règle est particulièrement sensible à l'esprit de l'époque et résiste assez mal aux mœurs très individualistes qui caractérisent plusieurs terres d'implantation du tango.

On notera qu'à ce titre chacun est un peu responsable du succès de la *milonga* et de sa bonne tenue. La règle collective renvoie ici à la règle individuelle d'une bonne présentation et à la règle de couple voulant que l'on danse avec cœur avec sa partenaire : le *milonguero* qui danse nettement en deçà de ses capacités n'a pas seulement un comportement offensant pour sa partenaire, il a aussi un comportement préjudiciable à la *milonga*. Il semble insatisfait. Sa mollesse, son manque d'entrain risquent à chaque moment de contribuer à cette multitude de petits signaux qui feront penser aux autres que l'ambiance était mauvaise ce soir-là.

Enfin, les codes de la *milonga*, dans leur dimension de régulation du collectif, visent aussi à promouvoir une certaine vision du tango. En cela, tout code est aussi la projection d'une esthétique de la danse qui peut être plus ou moins généralisée. De la même manière qu'on adapte sa conduite sur une route, sur une piste de campagne ou sur un circuit de course automobile, il est impératif d'ajuster son style de danse au contexte (par exemple, ne pas exécuter ses derniers *néo-boléos* «*flyés*» dans une *milonga* de quartier à Buenos Aires). De plus, au-delà de l'obligation de conduire de manière non dangereuse, on peut dire qu'il existe également une obligation de conduire élégamment.

Certes, l'essence du tango offre une certaine liberté. Chacun est, a priori, libre de danser comme il veut tant qu'il respecte les règles minimales en matière de circulation de la piste. Toutefois, il existe un certain nombre d'invariants qui font que, s'il est parfaitement permis de danser mal, il n'est pas permis de danser d'une manière qui manque de respect aux autres, à l'ambiance de la *milonga* ou encore aux traditions et à l'intégrité du tango. Il ne s'agit pas ici de promouvoir un style particulier, mais plutôt de poser

comme règle que, par exemple, c'est à la danse de suivre la musique et non pas à la musique de suivre la danse. Laisser place à l'envoûtement musical, attendre la musique, l'écouter et la respecter font pratiquement figure de règles ; dans certaines *milongas portenas*, on n'est moins enclin à donner de l'espace aux « techniciens » du tango, plus portés à organiser leur danse avec des enchaînements kinesthésiques qu'à vivre la musique. Le respect de la musique se manifeste aussi par le fait d'attendre plusieurs mesures (parfois jusqu'au tiers d'un tango) avant de commencer à danser.

6. MISE EN ŒUVRE DU CODE

Les codes ne seraient pas des codes s'ils n'étaient pas mis en œuvre d'une manière ou d'une autre. Il s'agirait dans ce cas de simples principes de morale, honorant ceux qui s'y conforment mais nullement obligatoires. Or, on l'a vu, au cœur des codes se trouve un phénomène obligatoire conçu et perçu comme tel. Le problème qui se pose dans un environnement social tel que les *milongas* est que nous sommes en présence d'un univers très décentralisé, fondé sur les liens affectifs avec une danse et conservant un certain fond anarchique malgré l'emprise des règles. Or, les *milongas* ont un besoin criant de mise en œuvre des codes, dans un contexte de délimitation relative des règles, pour contrer des phénomènes de délinquance. Ce type de problématique est bien connu en droit. « *One cannot speak of a legal system unless the distinction between licit and illicit behavior is supposed by certain sanctions* » (Reisman, 1982, p. 167). Toutefois, l'association automatique entre pouvoir souverain, pouvoir de répression et existence du droit a depuis longtemps été niée par les anthropologues (Ellickson, 1991) ou encore les internationalistes (Henkin, 1979).

6.1. IDENTIFICATION DE NIVEAUX DE DÉVIANCE

Comme dans tout système normatif, un des premiers défis consiste à déterminer les modalités d'intervention du droit à partir de certains écarts types censés illustrer divers degrés de déviance. Ce qui est considéré comme une violation des codes de la *milonga* est une notion assez variable, qui dépend largement de l'environnement *milonguero* dans lequel on se situe. Il existe une marge de tolérance, comme le droit tolère certains petits délits, notamment à l'égard d'apprentis danseurs (l'équivalent des mineurs ou des jeunes contrevenants). En revanche, les codes seront affirmés avec plus de fermeté si le délinquant est un habitué des lieux ou du tango en général, s'il invoque

sa méconnaissance des règles ou s'il attribue ses impairs à son inexpérience. Il n'existe, en matière de violation des règles, que très peu d'immunité, même si certaines libertés sont parfois accordées à certains princes de la piste qui ont, de longue date, gagné leur titre de noblesse *tanguera*.

Il convient de distinguer, en matière de violation des codes, entre les violations causant un simple tort, qui s'apparentent au régime de la responsabilité civile et pour lesquelles la sanction est de nature «restaurative», et les violations plus graves, enfreignant un véritable interdit social et touchant la responsabilité délictuelle (voire pénale) qui entraînent une sanction plus «punitive». Certaines entorses, par exemple, ne comportent pas de sanction sociale très nette, et sont tout simplement passées aux «pertes et profits», le plus souvent au bénéfice du doute (il faut concevoir, par exemple, que des accidents de la circulation interviendront toujours, quelle que soit l'ardeur qu'on met à les prévenir). D'autres incidents, un peu plus caractérisés, peuvent se régler très vite par une procédure sommaire telle que les excuses présentées à sa partenaire (pour lui avoir marché sur les pieds par exemple) ou le constat à l'amiable évoqué plus haut. Par contre, certains incidents, soit parce qu'ils sont la preuve d'une grossière négligence, d'une insouciance par rapport aux conséquences ou d'une intention de nuire, soit parce qu'ils mettent en danger les fragiles équilibres de la *milonga*, pourront faire l'objet de réactions plus nettement punitives. Même si le système *milonguero* laisse peu de place à la sanction «cathartique» qu'a identifiée Reisman (1999), il n'est pas inconcevable que certaines «sanctions» aient surtout pour fonction de rétablir le sens de la justice dans le contexte social en question.

6.2. RESPONSABILITÉ DE LA MISE EN ŒUVRE

L'important ici est de bien voir que l'on se situe dans un système normatif primitif où la logique de responsabilité civile de tort causé aux victimes se distingue assez peu de la logique de responsabilité pénale de tort causé à la société. En l'absence de souverain (le propriétaire de la *milonga* ne l'est pas vraiment même si, comme on le verra, il peut avoir un rôle à jouer), la sanction des écarts est nécessairement le fait des participants de la *milonga* eux-mêmes, certains individus pouvant spontanément assumer un rôle plus grand que d'autres¹². On est donc devant un système très

12. Sur la notion de «*queue steward*» dans l'hypothèse des queues, voir Reisman (1985, p. 442).

décentralisé, caractéristique des modèles juridiques informels où « *the authority for initiating sanctions is typically distributed among the participants, and not in the hands of a centralized agency* » (Jutras, 2001, p. 49).

Il s'opère dans ce système comme une sorte de « dédoublement fonctionnel » (Scelle, 1956) où chacun peut être appelé à se faire, à l'occasion, policier, procureur et juge de la *milonga*, c'est-à-dire le défenseur de l'intérêt général. Il le fera après avoir été témoin d'une violation (une *actio popularis milonguera* pourrait créer des problèmes de dispersion des responsabilités) ou lorsqu'il en aura été victime, même indirectement. En manifestant le déplaisir qu'un tort lui a causé, il enverra un message de désapprobation sociale ayant valeur de sanction, l'un n'allant pas sans l'autre puisque la légitimité d'invoquer son déplaisir sera fondée sur la transgression des règles communes.

Une difficulté se pose alors s'agissant des violations qui ne touchent personne en particulier mais la piste dans son ensemble, comme c'est le cas lorsqu'un danseur donne de vigoureux et bruyants coups de talon. La communauté peine à régler ce genre de problèmes, même si elle en délègue parfois implicitement la responsabilité à un proche du contrevenant, à un ancien respecté¹³ ou à l'organisateur de la *milonga*. Sans être nécessairement un tout organique, il peut arriver à la communauté tango de parler d'une seule voix par rapport à certains individus. Il est important de remarquer que la communauté tango est un redoutable système de contrôle social, diffus mais extrêmement observateur (*en la milonga, se nota todo* [...] *la milonga*, forme informelle aboutie du panoptique¹⁴ ?), et qu'elle a la mémoire longue.

6.3. TYPES DE SANCTIONS

Les sanctions sur la piste de danse relèvent classiquement de diverses formes de pression sociale. Elles n'en empruntent pas moins leur structure au droit institutionnel, les maîtres mots étant proportionnalité et gradation. La loi du talion est généralement reconnue comme un mode de mise en

13. Selon MacDonald (2002, p. 7), le droit de tous les jours « ne se fonde ni sur la technique, ni sur l'expertise, ni sur les titres officiels. L'autorité s'accorde du fait de l'expérience, de la sagesse, de la sagacité. »

14. Le panoptique est une forme d'observatoire central qui ouvre sur toutes les perspectives.

œuvre de la norme particulièrement approximatif et peu conforme à l'éthos *milonguero*, de même qu'elle a été abandonnée dans la plupart des systèmes de droit pénal moderne (et même par le droit de la guerre). Le but de la sanction sera, la plupart du temps, de créer une réponse qui «*underline [...] the transgression without threatening the continuation of the interaction*» (Jutras, 2001, p. 49), le remède étant alors pire que le mal. On commencera par l'expression d'indignation communiquée au contrevenant, par un simple regard, choqué, estomaqué, indigné ou assassin. À l'intérieur du couple, un soupir à peine exhalé ou un tout petit peu appuyé pourra servir de mise en garde à un *milonguero* ayant peu d'égards pour sa partenaire. Il s'agit cependant là de simples avertissements sans conséquence.

Une sanction particulièrement répandue est la fin de non-recevoir opposée à la danse avec le fautif. Le seul cas où une femme peut ne pas danser une *tanda* entière est celui où son partenaire a manqué aux codes de la *milonga* (suivant une gradation nette selon laquelle quitter la piste après une danse équivaut à une sanction particulièrement sévère). Il est toujours possible pour la femme de refuser de manière voyante (yeux levés au ciel, soupir agacé) de danser avec un contrevenant notoire, comme il est loisible aux hommes de ne pas inviter les contrevenantes. Une sorte d'exil ou de purgatoire *milonguero* est donc réservée à ceux qui ont régulièrement violé certains interdits. Le refus de *tanda* est peut-être la forme de sanction la plus lourde car il prive le *milongero* de sa liberté de danser. Jusqu'à un certain point, ce type d'ostracisme (*este no existe*) peut revêtir un caractère collectif parce qu'il exprime le jugement commun.

Des libérations conditionnelles ou précoces de cette condition peuvent intervenir, et le contrevenant pourra toujours chercher à exploiter le caractère décentralisé de la communauté et de la sanction pour y échapper. Il se trouvera sans doute en effet des individus trop fraîchement arrivés ou trop mollement engagés dans sa mise en œuvre pour refuser un tango avec cet individu, sans parler d'individus de sexe opposé se trouvant dans la même situation et donc demandeurs d'invitation (il conviendra à ce propos pour la communauté de faire attention à ne pas encourager des phénomènes de groupisme ou d'organisation délinquante).

Enfin, des sanctions plus explicites existent, notamment la conversation avec la contrevenante ou le contrevenant visant à faire ressortir, parfois sur le ton d'une remontrance, le tort causé à un ou une partenaire et à la communauté. La verbalisation a cependant ici un coût, celui de situer la sanction dans le domaine de l'explicite, avec tous les risques

attenants d'humiliation du contrevenant et donc de dégradation de l'ambiance *milonguera* (Reisman, 1985, p. 168). L'avantage du registre de l'explicite est néanmoins qu'il risque peut-être moins d'être mal interprété. À tout moment, en effet, il est important, dans un but de réhabilitation, que la sanction soit bien comprise et pas interprétée comme une agression ou, pire, comme une violation gratuite des règles (un coup de coude peut être ambigu), au risque d'être largement ignorée. La difficulté réside en ce que le caractère décentralisé et ponctuel de la sanction milite contre une prise en compte par un individu particulier des infractions systémiques commises par un autre. Seuls des danseurs très expérimentés bénéficient de l'autorité leur permettant de s'engager dans de telles démarches, mais on note qu'il y en a beaucoup de ce type à Buenos Aires (on pense ici à certains *milongeros* piliers de leur communauté).

Il importe de souligner cependant que la mise en œuvre des codes a moins pour fonction de réellement « punir » le contrevenant, cette logique pouvant nuire à la sociabilité inhérente à la *milonga*. Comme le souligne Reisman (1985, p. 445) dans un autre contexte, « ... *the latent and probably more important function of all application (of sanction) is not to punish deviant behavior, but to reaffirm the basic norm and ethics of the queue so that others do not violate it as well* ». La sanction a ici un rôle tant constitutif du tout social que représente la *milonga* que plus prosaïquement préventif. En maintenant une certaine discipline, la sanction évite les phénomènes de propagation de la transgression où, témoins de l'impunité dont jouissent certaines contraventions, d'autres sont encouragés à ne pas prendre les règles au sérieux.

6.4. CODES ET GENRE

Roderick MacDonald (2002, p. 7) faisait remarquer à juste titre que même le « droit de tous les jours » pose, en dernier lieu, une question de « justice ». Nous manquons d'espace pour envisager à quelle représentation du juste se rattachent les *milongas*, mais, à n'en point douter, les codes du tango, à l'instar de la danse elle-même, véhiculent une très forte dimension de genre. Il n'y a là rien d'accessoire, et on peut même dire que cette dimension de genre est constitutive de la danse et de sa pratique sociale. Les règles qui ont un impact en matière de genre se déploient à tous les niveaux de la danse, qu'il s'agisse de la personne, du couple ou de la *milonga* dans son ensemble.

Peut-être la règle la plus significative en la matière est-elle celle qui veut que traditionnellement l'homme guide la femme dans le tango. De cette règle fondamentale découle toute une structuration de genre de la danse. Incontestablement, cette règle est ancrée dans certains stéréotypes et manifeste, dans le pire des cas, une volonté de domination¹⁵. Elle est prolongée par une certaine vision de la danse qui, sous couvert d'exalter la femme éternelle, a historiquement été volontiers paternaliste et conservatrice¹⁶. Même si la règle se maintient aujourd'hui souvent plus comme un habitus un peu désuet que comme une revendication machiste forte, elle n'en demeure pas moins connotée par ses origines. Le fait d'avoir la main haute sur le guidage, cependant, ne doit pas être interprété, même dans la perspective classique, comme une forme de pouvoir sans partage. Il est important de remarquer que, même dans l'espace de machisme relatif que semble sous-entendre cette convention, la réalité de la danse correspond plus à un partage des pouvoirs qu'à l'exercice d'un pouvoir unilatéral. Les codes interviennent, justement, pour assurer, un peu à la manière des régimes matrimoniaux ou conjugaux, que les droits et devoirs sont bien répartis entre les partenaires et qu'à chaque droit est assortie une obligation.

15. On notera à ce propos les mots du professeur Francisco Comas, auteur en 1932 d'un *El arte de bailar*: «*Nada puede ser tan desagradable a un caballero como encontrar una dama que no se deje llevar totalmente. Sin duda, porque no se dan cuenta de la gravedad del caso, son muchas las damas que no se dejan conducir sino parcialmente y aún hay algunas que no solamente no se dejan llevar sino que pretenden ellas conducir al compañero, ya sea por un mal hábito adquirido bailando algunas veces entre ellas o bien por simple prurito de dominio. Nada tan absurdo. Pues si bien hemos llegado a una época en que la mujer se ha varonizado un tanto, practicando ciertos deportes y ejerciendo cargos que antes eran del exclusivo dominio de aquellos, hemos de convenir que hay mucha distancia entre practicar un deporte más o menos varonil, a querer dominar al caballero*». Traduction: «Rien n'est plus désagréable pour un homme que de rencontrer une femme qui ne se laisse pas guider entièrement. Et pourtant, car elles ne se rendent pas compte de la gravité de la chose, elles sont nombreuses celles qui ne se laissent pas mener ou alors seulement partiellement, voire qui prétendent elles-mêmes guider l'homme, sans doute par une mauvaise habitude acquise en dansant entre elles ou simplement par appétit de domination. Rien n'est aussi absurde. C'est une chose que d'être arrivé à une époque où la femme s'est un peu masculinisée, pratiquant certains sports et exerçant certaines professions qui relevaient précédemment du seul domaine des hommes. Mais il faut bien convenir qu'il reste une belle distance entre pratiquer un sport plus ou moins viril, et prétendre dominer l'homme.»

16. On pense par exemple à la conceptualisation de la danse comme un croisé-décroisé des jambes de la femme aux connotations évidentes et à des règles comme celle où l'homme ne doit jamais laisser la femme trop longtemps dans une position les jambes écartées ni, notamment, finir ainsi un tango.

Le pouvoir masculin est, traditionnellement, celui d'inviter. Ce droit est plus qu'un privilège gratuit, si on le voit comme le corollaire de la responsabilité assumée dans la danse. À partir du moment où l'homme guide, il est dans l'intérêt du couple et de la *milonga* dans son ensemble qu'il choisisse les partenaires qu'il se sent susceptible de faire danser, voire qui maximiseront sa capacité à le faire. Avec le droit d'inviter vient le droit de ne pas être invitée, et même l'interdiction pour la femme (traditionnellement, on y reviendra) d'inviter. L'homme a également ce que l'on appelle « l'initiative de l'*abrazo* » ; c'est lui qui détermine le début de la danse (on voit souvent les femmes, en dehors de Buenos Aires, prendre l'*abrazo* avant même un début d'enlacement, attitude qui relève d'une incompréhension sur la nature de cette étreinte). En échange de ces droits, l'homme assume un grand nombre d'obligations. Entre autres, celle de protéger sa partenaire de tout choc ; celle d'admettre tous les torts liés à la pratique de la danse ; celle de raccompagner la femme à sa table. En outre, l'exercice de certains droits, comme celui d'inviter, est un privilège tout relatif dans la mesure où il est aussi le droit de s'exposer à l'embarras d'un refus.

Les pouvoirs féminins sont par exemple ceux de se faire inviter, de refuser et d'attendre que l'homme se déplace jusqu'à sa table pour se lever. Ce dernier droit a pour conséquence de protéger la femme au détriment de l'homme : si jamais un malentendu est survenu dans l'échange des *cabeceos*, ce sera toujours à l'homme d'en subir les conséquences, en rebroussant chemin bredouille et sans doute un peu déconfit. Un pouvoir féminin important est également celui d'interrompre une *tanda* (pouvoir que l'on a tendance à refuser à l'homme qui, après tout, a pris l'initiative d'inviter). En tous les cas dans leur dimension traditionnelle et statique, on voit que les codes sont dépositaires de certaines conceptions de genre, plus ou moins explicites.

Le tango, à ses débuts, permettait à l'homme et la femme de se rapprocher dans l'étreinte d'une manière suggestive et, pour l'époque, tellement scandaleuse qu'il s'est valu l'opprobre de l'Église catholique et que des chaperons ont été désignés pour maintes danseuses. Aujourd'hui, les règles de la *milonga* peuvent être, à l'occasion, en rupture avec celles de la société environnante, notamment en permettant une intimité physique qui n'est pas coutumière dans plusieurs des terres d'adoption de la danse.

En outre, le propre de règles ancrées dans des conceptions de genre qui ont été largement dépassées est également d'être contestées et d'évoluer. L'argument que certaines règles ne sont que des conventions ne résiste

pas longtemps à l'analyse lorsqu'on prend en compte l'émergence et les parcours historiques de ces conventions. Un des phénomènes les plus marquants de l'évolution de la scène *tanguera* de ces vingt dernières années, et un des résultats de la diffusion géographique mondiale du tango, est notamment l'apparition de comportements hétérodoxes ou novateurs en matière de genre, qu'il s'agisse du pouvoir plus ou moins revendiqué par les femmes d'inviter, de l'abandon graduel du *cabeceo* au profit de modes d'invitation plus francs et plus directs, jusqu'à la structuration même des codes de la danse (développements néotango autour de l'idée que le guidage peut être partagé, voire assumé par la femme, remise en question implicite du modèle hétérosexuel dominant par l'apparition d'un tango gay et lesbien, etc.).

CONCLUSION

*Los códigos milongueros forman parte de la cultura tanguera.
Y si continúa el proceso de licuación de las convenciones
que dan encanto y marco al baile, estaremos mutilando un legado
del cual muchos argentinos estamos orgullosos*¹⁷.

On le voit donc, les codes ont un rôle structurant sur la danse. Bien plus qu'un appendice ajouté à une danse qui existerait déjà, ils participent de la construction sociale et chorégraphique du tango. On pourrait dire, à la manière de John Searle, que les règles de la *milonga* en sont «constitutives», bien plus qu'elles ne sont simplement «régulatives» (Searle, 1969), au sens où la *milonga* n'existe pas en dehors des règles et que les conditions de sa possibilité sont bien créées par celles-ci. En cela les codes renvoient à un idéal de société policée, excluant suffisamment les tensions sociales et psychologiques environnantes pour se constituer en un sous-système obéissant à ses propres règles et consacré à une activité unique. Mais ils sont aussi peut-être une métaphore collective du tango lui-même, c'est-à-dire d'une pratique qui ne s'émancipe et n'atteint véritablement la créativité qu'à partir d'une trame minimale de contraintes. Les codes, dans

17. *Manual para Caballeros (comportamiento en la pista de baile)*, <tangueros.mforos.com/906310/4305363-manual-para-caballeros-comportamiento-en-la-pista-de-baile/>. Traduction: «Les codes milongueros font partie de la culture tanguera. Et si on continue le processus de dilution des conventions qui donnent leur charme et leur caractère à la danse, nous mutilerons un héritage dont beaucoup d'Argentins sont fiers.»

cette optique, élaborent un triple commentaire implicite : sur les *milongas*, sur la communauté tango et, enfin, sur les normes elles-mêmes et l'idée de société.

D'une manière générale, on peut voir la *milonga* comme un exercice rituel de célébration du tango qui s'incarne à chaque niveau de la *milonga*. On remarquera notamment, à travers les trois niveaux de régulation identifiés, l'existence d'un certain nombre de constances normatives rattachées à la musique elle-même. On peut dire que la musique joue ici un rôle de liant entre différents niveaux normatifs : sur le plan individuel, le rapport à la musique est source d'inspiration ; sur le plan du couple, la musique est à la source de la communication dans la danse (sans quoi l'on aurait seulement deux individus dansant séparément dans l'*abrazo*) ; sur le plan de la collectivité, elle donne une indication de rythme et d'ambiance. Le code des *milongas* remplit une fonction proprement identitaire de filtrage entre l'intérieur et l'extérieur de la scène tango. Il sert de marqueur pour ceux qui le connaissent, en se posant comme distinct et mystérieux pour le monde extérieur (qui aura fort à faire pour en mettre au jour la logique). On pense à cette scène de *Eyes Wide Shut* où Tom Cruise, étant entré dans un manoir où se déroule une orgie clandestine, ne se rend pas compte qu'il a donné le mauvais mot de passe à l'entrée, alors même qu'il a été repéré dès son arrivée. Le transgresseur s'ignore là où ceux qui l'entourent l'ont d'emblée identifié comme un intrus. Certaines règles, à force de ne jamais être explicitées, deviennent de véritables codes au sens où seule une observation attentive des usages en vigueur permettra de les pénétrer. Les codes, en même temps facteurs de clarté intérieure et d'opacité pour l'extérieur, confortent ainsi le tango dans la certitude de son altérité et la communauté tango dans son sentiment d'être une société distincte.

Le code des *milongas* et son étude posent également la question des rapports du collectif au particulier et inversement. En réalité, on peut souligner une certaine priorité ontologique et axiologique du général sur le particulier, du collectif sur le couple et du couple sur l'individu. Le social précède le couple, au sens où le tango n'a jamais existé et ne pourrait exister autrement que socialement, de la même manière que le couple domine l'individuel, au sens où il est presque absurde d'imaginer un tango dansé seul. En termes normatifs, on peut faire tout ce que l'on veut individuellement, tant que l'on n'affecte pas négativement sa partenaire, et l'on peut tout faire comme couple tant que l'on ne nuit pas à la *milonga*. En un sens, on pourrait aller jusqu'à dire que la *milonga* est elle-même un acteur de la régulation, si ce n'est l'acteur principal. La *milonga* en

tant que corps social organique a une existence indépendante de ses membres, lesquels ne sont en quelque sorte que des agents de son esthétique englobante. Elle est, en définitive, l'*ultima ratio*, le concept structurant, la *Gründnorm* des codes qui en émanent. Il en ressort un évident primat du collectif sur le couple et du couple sur l'individu qui inscrit le tango dans un impératif de sociabilité.

En plus d'être un commentaire sur la danse, les codes du tango sont un commentaire plus prosaïque sur les normes, sur leur nature et leur emprise. L'existence de normes, surtout de codes relativement stables, induit deux sortes de comportements extrêmes types : la transgression et l'orthodoxie. À un certain niveau, tout domaine trop balisé invite à la violation de ses interdits. La *milonga* n'échappe pas à cette « règle », étant elle-même le lieu de transgressions où l'on flirte avec les limites des normes. Mais ces transgressions peuvent elles-mêmes être ambiguës : opportunistes ou délinquantes dans certains cas, elles seront aussi légitimes, modernes, réformatrices dans d'autres. Par ailleurs, l'existence des codes invite également à la définition de positions orthodoxes, chacun voulant s'approprier le point de vue autorisé sur l'interprétation des normes. Il sera fréquent, dès lors, de déplorer la perte des règles et usages, de sacraliser le passé, et, d'une manière générale, de voir des transgressions dans toute volonté d'adaptation et de réforme. Le respect des codes et la définition de leur contenu fournissent également des arguments à ceux pour qui le tango serait une affaire d'authenticité¹⁸. En cela, les codes de la *milonga* ne sont pas seulement une manière de mettre de l'ordre dans ce qui serait autrement un chaos, mais bien également un champ de rivalité, de contestation et de dynamique, propre à les faire évoluer. Dans cette optique, les codes sont en même temps une émanation des nécessités propres à la danse, un reflet de la société dans laquelle ils opèrent (à la manière d'une stylisation) et un lieu de discours normatifs sur la danse, la communauté tango et la société en général. Ils ne sont jamais seulement une transposition des codes sociaux généraux dans l'enceinte de la *milonga*, mais bien une adaptation de ces règles, tantôt dans le sens d'une amplification, tantôt dans le sens d'un atténuation. En même temps, les codes sont moins différents de ceux qui prévalent dans la société que les *milongueros* ne veulent l'admettre, et tout processus de réinterprétation est sujet aux mêmes limites qui prévalent socialement. Les codes de la *milonga*, hérités

18. Sur la question passionnante et récurrente de l'authenticité en matière de tango, voir Knauth, 2005.

d'un passé présenté comme immémorial, peuvent être «en retard» sur ceux de nombreuses sociétés dans lesquelles le tango a été transporté, mais leur archaïsme est précisément ce qui en fait soit des refuges, soit des vecteurs de contestation rituelle riches pour chaque nouvelle génération.

Plus spécifiquement, les codes de la *milonga* sont un terrain d'étude privilégié du *rapport individuel aux normes*. Un auteur argentin a d'ailleurs pu voir dans le rapport qu'entretiennent les *porteños* aux règles du tango une allégorie du rapport au droit. Ainsi, au sujet de la question du respect des codes «*Las opiniones se dividen: ¿Debo respetar sólo los códigos que me convienen y desechar los otros? ¿Debo respetar todos o ninguno*¹⁹? » : on aura reconnu là un dilemme classique de la morale et de l'intérêt, des fins et des moyens, au cœur de la pensée sur le respect du droit. Comme le fait remarquer cet auteur :

*De la capacidad individual para aceptar la ley – nos guste o no – que permite compartir un mismo espacio, dependerá cada respuesta. Son los mismos problemas que en escala se suscitan en Buenos Aires o en nuestro país todo. «¿Subo al colectivo antes que el primero de la fila?» O peor: «¿Soborno a tal legislador para que primero trate mi asunto*²⁰?

Les codes de la *milonga* apparaissent dans cette optique comme des lieux clés d'expérimentation sociale avec les normes, et le droit peut gagner à une observation plus attentive de ces intenses microcosmes régulatoires.

Toutes ces facettes des codes (nature des normes, nature de la société, rapport aux normes) sont, bien entendu, des questions évolutives et sans doute des questions qui n'ont jamais été aussi dynamiques que depuis que le tango se répand mondialement. Une étude du rapport entre mondialisation du tango et codes de la *milonga* dépasserait le cadre de cet article et mériterait encore sans doute d'être faite. On se bornera seulement à noter ici un paradoxe. La diffusion internationale du tango est certes l'occasion d'une diffusion significative de certains codes de la

19. <aut.blogspot.com/2007/06/los-codigos-de-la-milonga.html>. Traduction : «Les opinions se divisent. Dois-je respecter seulement les codes qui me conviennent et ignorer les autres? Dois-je les respecter tous ou chacun? »

20. <mariaygustavotango.blogspot.com/2007/06/los-codigos-de-la-milonga.html>. Traduction : «De la capacité individuelle à accepter la loi – qu'elle nous plaise ou non – qui permet de partager un même espace, dépendra chaque réponse. Il s'agit des mêmes problèmes qui, à une autre échelle, surviennent à Buenos Aires ou dans notre pays entier. "Est-ce que je monte dans le bus avant le premier dans la queue? Ou, pire: Est-ce que je corromps tel législateur afin qu'il traite mes affaires en premier?" »

milonga. Les codes, en effet, fournissent une sorte de langage mondial du tango qui assurera une communication minimale entre *milongueros* nomades, malgré les différences, de Buenos Aires à Paris, en passant par Berlin, New York et Montréal. Il y aurait même peut-être, si l'on ose dire, un universel ou un intemporel *tanguero* qui, au-delà des différences substantielles entre ses pratiquants, inscrirait la trame du *dos por cuatro* dans une certaine continuité. En même temps, cette diffusion internationale est un des principaux moteurs de redéfinition des codes, voire de leur fragmentation en autant de chapelles normatives culturelles adaptées aux us et coutumes locaux.

On remarquera pour conclure que, si toute société présume un droit, tout droit présume une société et que les codes de la *milonga* ne seront jamais aussi forts que ne l'est le sentiment social qui préside aux destinées du tango. Tant que le tango est vu comme une activité sociale au sens fort, impliquant que l'on fasse des sacrifices individuels pour honorer collectivement une musique, les règles auront toute leur place. En revanche, dès lors que le tango se laissera envahir par l'individualisme et le consumérisme, que la cohésion sociale se réduira à une agrégation accidentelle d'intérêts incommensurables, on aura tôt fait de se départir de règles dont on ne verra plus que l'aspect contraignant au détriment de leur aspect proprement habilitant et même émancipateur (des solitudes, du narcissisme, du chaos). Les *milongas* sans codes pourront alors vite cesser d'être des lieux magiques pour, finalement, ressembler davantage à la société qui les entoure. Compétitives, individualistes, socialement et générationnellement ségréguées, les *milongas* se videront de leur sens et d'une certaine transcendance sociale qui en font, en définitive, des havres de beauté.

Enfin, les codes de la *milonga*, dans leur discrétion et leur fonction de partage, sont aussi à l'image des règles chorégraphiques du tango lui-même : minimales mais strictes, elles créent les conditions de la communication et du respect, mais aussi de la transgression et de la réinvention.

ANNEXE**TABLEAU SYNTHÉTIQUE DE L'ANALYSE JURIDIQUE
DES CODES DE LA *MILONGA***

Niveau de régulation	Valeur structurante	Résultante	Analogie juridique
Individuel	Capacité	Inclusion, exclusion	Droit des personnes
Couple	Accord	Autonomie, intimité	Droit des contrats
<i>Milonga</i>	Respect	Sociabilité, esthétique	Code de la route

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bendrup, F. (2004). «The tango space of Argentina», dans S. King et J. Browitt (dir.), *The Space Of Culture: Critical Readings in Hispanic Studies*, Newark, University of Delaware.
- Ellickson, R.C. (1991). *Order without Law: How Neighbors Settle Disputes*, Cambridge, Harvard University Press.
- Henkin, L. (1979). *How Nations Behave: Law and Foreign Policy*, 2^e éd., New York, Columbia University Press. Publié pour le Council on Foreign Relations.
- Jutras, D. (2001). «The legal dimensions of everyday life», *Canadian Journal of Law and Society*, n° 16, p. 45-65.
- Knauth, D.C. (2005). *Discourses of Authenticity in the Argentine Tango Community of Pittsburgh*, Mémoire de maîtrise, Pittsburgh, University of Pittsburgh.
- MacDonald, R.A. (2002). *Lessons of Everyday Law*, Georgetown, McGill-Queen's University Press.
- Reisman, M.W. (1982). «Looking, staring and glaring: Microlegal systems and public order», *Denver Journal of International Law and Policy*, vol. 12, p. 173.
- Reisman, M.W. (1985). «Lining up: The microlegal system of queues», *Cincinnati Law Review*, vol. 54, p. 432.
- Reisman, W.M. (1999). *Law in Brief Encounters*, New Haven, Yale University Press.
- Scelle, G. (1956). «Le phénomène juridique du dédoublement fonctionnel», dans H. Weberg (dir.), *Rechtsfragen der International Organisation*, Francfort-sur-le-Main, p. 324-342.
- Searle, J.R. (1969). *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Londres, Cambridge University Press.
- Taylor, J. (2000). «Tango, gifle et caresse?», *Terrain*, n° 35, p. 125-140.

LE TANGO ARGENTIN ET LES JEUX DE REPRÉSENTATIONS

Vers une déconstruction de son image stéréotypée et érotisée

Madeline SÉGUIN
Université de Montréal

Issu d'un contexte d'urbanisation, de changement et de mobilité sociale, le tango argentin n'est pas le produit d'un mode de vie traditionnel. C'est dans un contexte d'instabilité culturelle et sociale qu'il a émergé, à travers le métissage de différents groupes ethniques et de classes sociales dominées par le genre masculin des quartiers portuaires de Buenos Aires. Le tango est souvent imagé dans l'inconscient collectif aussi bien des Argentins que des Occidentaux comme un genre de combat ancestral opposant l'homme et la femme. L'homme est représenté par le souteneur des bas-fonds de Buenos Aires et la femme, par la prostituée. Deux archétypes de genres dotés d'une force de caractère s'affrontent dans un rapport de séduction tumultueux et passionné. L'homme guide, la femme dispose, ainsi qu'il

est établi par le code, mais cette dernière profite de chaque occasion pour provoquer la jalousie de son compagnon. En changeant de partenaire à son tour, celui-ci tentera de se la réapproprier sans jamais y parvenir totalement, d'où une forte tension érotique évoquée par la lascivité de leurs mouvements dans la danse. Le tango représente la sexualité exacerbée des Argentins et la domination de la femme. Or tout danseur de tango suffisamment expérimenté reconnaît ces attributs comme des stéréotypes dirigés à l'endroit des Argentins ne cadrant pas même avec l'expérience de la pratique en soi. Ces attributs ne cadrent pas non plus avec la réalité sociale vécue par les Argentins dans le contexte historique propre à l'émergence du tango. Pourquoi alors ces associations? D'où viennent-elles et en vertu de quoi?

La nature conflictuelle et universelle du couple ici représentée est difficile à démentir avec certitude puisqu'elle restera une question que nombre d'entre nous chercherons à résoudre. Toutefois, comprendre le phénomène social du tango à travers un conflit de genre m'apparaît plutôt comme une diversion pour masquer une crise sociale provoquée par le contexte d'urbanisation dans lequel il est né. C'est pourquoi je tenterai par cette analyse de déconstruire l'image stéréotypée du tango, afin d'en comprendre les fondements. Il sera question du dynamisme dans les jeux de représentations propre à un contexte d'instabilité sociale qu'ont connu les quartiers pauvres de Buenos Aires vers la fin du XIX^e siècle. Emprunts aussi des rapports de colonisation et d'une rencontre réactualisée avec la culture européenne, certaines représentations du tango seront abordées tel un artéfact donnant l'illusion de la permanence. En d'autres mots, elles seront examinées en tant que produits d'un ensemble de manipulations symboliques, issues d'un contexte historique particulier où des hommes se disputaient leur rapport à la collectivité.

1. UNE RENCONTRE D'ETHNIES ET DE CLASSES

Né sur les rives du Rio de la Plata vers 1880, le tango argentin est un phénomène culturel indissociable des bouleversements sociaux causés par l'urbanisation et les migrations massives de la ville de Buenos Aires (Castro, 1990, p. 94; Steingress, 2004). À la suite du déclin des empires coloniaux européens et de l'émergence d'un État-nation moderne en Argentine, l'élite argentine instaura, après 1862, une politique du changement, assumant avec timidité son affranchissement puisqu'elle était essentiellement tournée vers l'Europe. La mise en place d'une économie d'agro-exportation devant

faire de Buenos Aires une capitale industrialisée exigeait une main-d'œuvre massive en provenance pour l'essentiel de l'Europe. C'est ainsi que l'Argentine pointait vers le progrès selon une élite gouvernante formée à la culture française et favorisait l'expansion d'une civilisation blanche déjà solidement implantée dans l'estuaire du Rio de la Plata. De toute évidence, ces ambitions attestent l'attitude dénigrante qu'avait l'élite à l'égard des populations indigènes ou créoles (*criollo*) et son inclination pour les valeurs européennes (Salas, 1989, p. 20 ; Castro, 1990, p. 90). Les premières conséquences de cette nouvelle orientation économique de l'Argentine étaient bien sûr l'urbanisation, soit un défi pour une société déjà aux prises avec des tensions ethniques. À cet égard, c'est à travers des conflits de valeurs opposant les différentes classes sur les concepts de ville, de milieux ruraux, de civilisation et de barbarisme que le tango connut son évolution. Nés des banlieues portuaires de Buenos Aires définies comme *suburbio* ou *orillero*, ces quartiers représentaient le milieu social où le *gaucho* (cowboy de la Pampa) expérimentait son premier contact avec le milieu urbain. C'est là aussi que les valeurs créoles se fondaient progressivement avec celles des nombreux immigrants, créant ainsi un nouveau contexte. Le terme *orillero* évoque la marginalisation de ses habitants ainsi que leurs basses conditions socioéconomiques, puisqu'ils vivaient dans les franges (*orilla*) de la société (Castro, 1990, p. 89-127). Quant à l'opposition entre le barbarisme et la civilisation, elle constitue l'une des composantes majeures des manipulations symboliques associées au tango et à son développement historique. Durant l'époque dite de *La Guardia Vieja* (1880-1920), que Castro décrit comme étant associée à des Argentins de race noire ou métissés, l'attitude de l'élite argentine à l'égard du tango était clairement influencée par la mentalité européenne de l'époque :

To a European-oriented elite [...] The tango when dominated by racially mixed creoles was rejected by the elite as being « barbaric ». It was only accepted as being civilized when « whitened » through re-importation from Europe in the period just prior to World War I (Castro, 1990, p. 92).

Plusieurs auteurs (Monette, 1992 ; Pelinski, 1995 ; Salas, 1989 ; Archetti, 1999) s'accordent pour dire que la diffusion du tango en Europe, et principalement à Paris, est attribuable à des personnes des classes supérieures, sans doute de jeunes aristocrates qui fréquentaient les bordels des quartiers pauvres de Buenos Aires. En effet, jusque dans les années 1920 (Castro, 1990, p. 177), les *bordellos* constituaient les principaux établissements où l'on dansait et jouait la musique du tango. On trouvait aussi l'équivalent de l'« ancêtre » du tango dans des centres de divertissements

destinés aux hommes, où la prostitution était une attraction secondaire par rapport aux traditions de chant et de danse *payador*. Les gens qui fréquentaient ces établissements étaient appelés des *milongueros*. En espagnol argentin, *milonguear* signifie se rassembler pour le plaisir de danser et de chanter (*Ibid.*, p. 96). Il va sans dire que l'association du tango avec la prostitution faisait du tango une pratique non respectable aux yeux de l'aristocratie argentine. Pourtant, à partir de 1913, entièrement retravaillé dans sa chorégraphie pour le rendre acceptable aux yeux des Parisiens, le tango était bien établi et avait déjà voyagé jusqu'en Amérique du Nord et à travers l'Europe tout entière (Archetti, 1999, p. 122). Quant au stéréotype de l'érotisme et de la sexualité rattaché avec insistance au tango, il serait réducteur de l'interpréter comme une simple conséquence de son association avec la prostitution. Telle est la raison officielle. Mais accepter une telle interprétation suppose de tenir pour acquis la relation immédiate et sans nuance qui existe entre les concepts d'érotisme et de sexualité, une idée bien ancrée dans les représentations collectives occidentales. Cela dit, une telle interprétation limite la compréhension d'un contexte particulier propre au tango argentin. Le fait que certains Argentins, tel que l'écrivain essayiste Juan Pablo Echague, aient proféré le discours autorisé par la hiérarchie sociale qualifiant le tango de « simple danse lascive » (Salas, 1989, p. 10) n'exclut pas la possibilité qu'ait existé d'autres points de vue sur l'expérience de la pratique du tango et que les discours émis à son endroit n'aient évolués dans le temps. Les paroles grivoises des tangos entre 1880 et 1910 représentaient bien l'expérience gaie et innocemment frivole des lupanars, ces lieux clandestins fréquentés par les immigrants des faubourgs. Cependant, ces références changèrent à mesure que le tango se développait conjointement aux transformations sociales en cours dans la ville de Buenos Aires au début du xx^e siècle (Zalko, 2001, p. 8-10). Aussi, l'acceptation par de nombreux Argentins d'une interprétation stéréotypée du tango (et ma foi peu soucieuse du contexte et de la façon dont le tango est vécu aujourd'hui comme hier) est sans doute significative du rapport qu'ils entretiennent avec les valeurs européennes. Le colonisé, tout affranchi qu'il soit sur un plan politique, n'est jamais totalement libéré des représentations occidentales. Les représentations associant la corporalité et le contact au domaine imperméable de la sexualité sont sans cesse réaffirmées par le regard omniprésent de l'ancien colonisateur (Savigliano, 1995, p. 74-75). Il est d'autant plus difficile, dans cette perspective, pour le colonisé et sa culture métissée de s'affranchir de ses multiples identités en partie européennes. Aux yeux des Occidentaux et de l'élite argentine, le tango évoque d'abord, à travers le contact des corps, la promiscuité et

les mœurs du primitif. Les racines noires du tango, représentant une fraction du métissage l'ayant institué, ne font que renforcer cette association. Les corps unis d'un homme et d'une femme de race noire ne peuvent qu'afficher un incorrect sous le regard suspicieux du spectateur et ramener le couple à un état de relation pulsionnelle (Castro, 1990, p. 91). Le tango reflétait le contexte social dans lequel il se trouvait à mesure qu'il changeait, mais dépassait aussi le cadre de la simple représentation. Il devenait aussi un outil de contestation symbolique et d'évasion de la dure réalité quotidienne des *porteños*. À cet égard, Horacio Salas ajoute :

Il est certain que le tango est né dans les lupanars, mais cette constatation doit nous faire supposer qu'il est quelque chose comme son contraire car la création artistique est un acte de fuite et de rébellion. On crée ce que l'on n'a pas, ce qui est objet de notre désir profond et de notre espérance [...] Le lupanar est le sexe à l'état de (sinistre) pureté. Et comme dit Tulio Carella, l'immigrant solitaire qui y entrait résolvait facilement son problème sexuel. [...] Ce qui tourmentait l'homme de Buenos Aires était précisément le contraire : la nostalgie de la communion et de l'amour, le souvenir d'une femme, et non la présence d'un objet de luxure (Salas, 1989, p. 11).

L'acte sexuel, pour l'homme seul et pauvre, aggrave sa solitude. Le tango est une tentative d'aller vers l'objet d'un désir jamais pleinement assouvi, d'où son association avec le désespoir, la rancœur, la menace et le sarcasme. Selon Steingress (2004), le discours des groupes marginalisés, tel qu'il est représenté dans le tango, montre leur difficulté à se conformer aux conditions de la vie moderne imposées par ce nouvel ordre politique et social d'une société bourgeoise urbanisée. Notamment à travers ses thèmes récurrents de la nostalgie du passé, du mode de vie traditionnel associé au personnage héroïque du *gaucho* (cowboy argentin), mais aussi par l'intensité émotionnelle de son expression musicale, le tango révèle l'importance des conflits sociaux que firent émerger les bouleversements sociaux du début du *xxi*^e siècle en Argentine. Quant à l'influence de l'immigration sur le paysage démographique, dès 1910, les immigrants représentaient près de 49 % de la population de Buenos Aires (Castro, 1990, p. 23). Loin de vivre le rêve des Amériques et sa prospérité imaginée (*Hacer la América*), ils ressentaient la frustration d'un échec, ajoutant une note de tristesse au paysage global de la ville. En addition, dans sa tentative de s'assimiler, l'immigrant devenait la cible de l'humour créole, la *cachada*, soit l'art de tourner quelqu'un au ridicule pour se mettre en valeur (*Ibid.*, p. 120). Forcé de concurrencer les immigrants pour le travail, les femmes et le statut social, dans un système qui semblait favoriser l'étranger, le créole urbain extériorisait sa frustration à l'égard de l'immigrant et de

l'élite. Le tango représentait dans ce contexte une nouvelle forme de duel que Horacio Salas compare au traditionnel *duelo criollo*. Il s'agissait d'un duel où l'attaquant exhibait son agilité dans le maniement du couteau et, par conséquent, sa supériorité vis-à-vis de son adversaire. Tout comme le *duelo criollo*, le tango devint, selon lui, une nouvelle forme de mise en valeur pour l'immigrant (comme l'était pour le créole la *cachada*), à laquelle il pouvait participer. C'est ainsi que le tango devint le symbole à travers lequel autant le créole, l'immigrant que les classes supérieures exprimaient leur style particulier, leur fierté et leur indépendance. Le tango, comme ces autres formes de duels, est la démonstration d'un conflit de classes dans une lutte pour la survivance culturelle : « *Tango's choreography emerged out of mutual admiration and scornful disdain among the different races, classes, and ethnicities lumped together in the city* » (Savigliano, 1995, p. 32). Le tango permettait à la fois d'apaiser et de faire resurgir ces conflits, puisqu'il participait au processus d'urbanisation en forçant ainsi le contact entre des groupes socialement antagonistes. En bas de l'échelle sociale se trouvaient le créole et l'immigrant qui, par la similitude de leur condition, finirent par adopter une identité commune dite *porteña* et dont le tango allait devenir le symbole. Aussi, comme le résume Jorge Luis Borges, à travers son développement et son triomphe parisien le tango est passé dans les représentations occidentales, avant bien d'autres danses exotiques, du « stade » d'une danse mettant en évidence une sexualité exubérante au statut d'une danse urbaine : « une façon de marcher » (Archetti citant Borges, 1999). D'un point de vue local, le tango est une danse occidentale et non une danse ethnique, si ce n'est qu'il reflète l'expression d'une sous-culture. Précisons qu'à la différence des cultures ethniques traditionnelles, limitées à l'expression ritualisée du quotidien, les sous-cultures comme le tango et, notamment, le flamenco d'Andalousie ou le rebetiko grec se sont développées dans un contexte d'urbanisation, de changement social et de mobilité sociale. Issues de groupes marginalisés en contextes urbains, ces expressions artistiques sont devenues des véhicules symboliques de la construction identitaire des classes moyennes et inférieures (Steingress, 2004). Le tango n'est donc pas né d'un seul groupe ethnique préalable. Il a plutôt participé à la construction d'une identité urbaine propre à une catégorie de classe, quoique parallèlement à la construction d'une identité nationale. L'identité *porteña* est fondée sur une rhétorique de la nostalgie d'un passé aux valeurs et au mode de vie traditionnels, à travers l'expérience partagée du déracinement.

2. LE CULTE DU MACHO

Il y a dans le tango une manifestation du sentiment d'infériorité du nouvel Argentin. Celui-ci se sent obligé de se conduire en mâle et se sent angoissé à l'idée qu'on puisse avoir de lui une opinion défavorable. Le *cabeceo* ou la façon cavalière d'inviter une femme à danser encore pratiquée aujourd'hui, avec échanges de regards et signes de tête, est l'expression la plus évidente de la fierté du *porteño*. Celui-ci ne se risquerait jamais à inviter une femme en se rendant jusqu'à sa table. Lorsqu'il est signifié à distance, le refus d'une femme ménage l'ego du *porteño*, puisqu'il est seul à connaître son échec. Le *cabeceo* est trop subtil pour que quelqu'un d'autre s'y attarde. Quant au culte du macho associé au danseur de tango, il résulte, pour Maria Savigliano, du processus par lequel toutes les pratiques impliquant une forte émotivité du colonisé sont isolées, catégorisées et transformées dans une forme curieuse de schéma comportemental (Savigliano, 1995, p. 43). Le machisme, du terme espagnol *macho* signifiant mâle, est défini comme une forme de masculinité associée de façon indifférenciée aux hommes du tiers-monde, mais principalement aux Sud-Américains. Le machisme se réfère à une idéologie fondée sur l'idée que l'homme domine la femme et qu'à ce titre il a droit à des privilèges de maîtres. Il fait aussi souvent référence à une forme de domination injustifiée, anormale, lorsque l'homme n'est pas un pourvoyeur de la femme, mais s'attend malgré tout à un droit de regard sur elle. Savigliano soutient l'idée de Horacio Salas en disant que le machisme est l'un des traits spécifiques du portègne. Toutefois, il nuance en disant qu'à une échelle macropolitique cette fragmentation symbolique du monde en deux formes distinctes de masculinité – l'homme masculin et l'homme macho – reste une représentation dont la justesse se révèle justement dans les comportements que génèrent ces archétypes (Savigliano, 1995, p. 50). Si le macho *tanguero* contrôlait si soigneusement son comportement devant les autres, c'est parce qu'il se sentait jugé et même ridiculisé par ses pairs, en raison de sa classe ou de sa race. Le sentiment d'insécurité et d'infériorité de l'Argentin était tel parce que le fait d'arriver à monopoliser une femme reste toujours une des formes primaires du pouvoir. Nous disions plus tôt que le *tanguero* résolvait facilement son problème sexuel, mais qu'il se souvenait avec nostalgie de la fois où il avait aimé une femme qui l'aimait :

*En mi vida tuve muchas, muchas minas,
Pero nunca una mujer.
J'ai eu dans ma vie des tas et des tas de gonzesses,
Mais jamais je n'ai eu de femme¹.
(Salas, 1989, p. 11)*

Le tango n'est pas la manifestation symbolique du réel, marqué par la sexualité et la domination de la femme. Le tango est construction du réel, il n'en est pas le simple reflet. En apparence oui, l'homme guide, la femme suit, mais il s'agit d'un contrat établi par le rituel. Celui-ci n'engage à rien. La femme ne doit pas fidélité ni entière légitimité à l'homme avec qui elle danse. Aussi, le tango et l'érotisme sont loin de former une équation automatique. Si elle existe, sa qualité érotique est sous-jacente, cachée ou tenant à ce qui dépasse du cadre de cette intimité protocolaire établie par le code de la danse :

In tango it is the equality of the sexes [...] Tango is the sexual act itself, devoid of fiction, no innocence [...] is a solitary act and a failure to build up erotism through seduction [...] Tango does not excite through the casual contact of the bodies. It's about bodies united [...] fixed, attached. It's a settled contact, a pre-established pact, the contract of the tango (Savigliano, 1995, p. 43).

Bien que la femme soit au centre des polémiques, elle joue un rôle secondaire. La masculinité est un jeu de pouvoir qui se joue entre les hommes. Le tango est l'expression parmi tant d'autres de ce conflit sur la masculinité d'une perspective interne, et donc propre à l'Argentine, ainsi que sur un plan international. La masculinité du bourgeois civilisé exerce universellement sa suprématie sur toutes les autres masculinités. Le machisme, lui, n'est pas une essence, il est une pratique et un produit de l'histoire sur un plan micropolitique et macropolitique. À cet égard, Savigliano ajoute que l'impérialisme occidental influence les relations entre exotisés. Les sociétés se trouvant aux périphéries de cet ordre de prédilection développent dans ce rapport de domination une série d'identités complexes (Savigliano, 1995, p. 3). Ils luttent toujours pour la meilleure position relative à ce centre, par une guerre des symboles et des représentations (*Ibid.*, p. 4). Le meilleur exemple de cette dynamique reste le tango lorsqu'il est utilisé comme symbole de l'identité argentine. Le fait que le tango représente à la fois un secteur particulier de la société argentine, un outil de représentation nationale chez elle ainsi qu'à l'étranger, est

1. Traduit par l'auteure.

pour certains une contradiction évidente. Dans l'analyse ethnographique d'Eduardo P. Archetti sur l'Argentine et ses discours moraux dans les pratiques sociales comme le football ou le tango, on constate l'importance de ceux-ci dans la définition de la masculinité et l'interrelation de cette dernière avec la construction d'une identité nationale. En Argentine, le tango comme le football recréent, à partir des idéologies et des symboles légués par l'histoire, un nouveau système de signification. Les discours narratifs (Barthes, 1985) sur la masculinité dans le tango, ne sont pas l'expression de la supériorité de l'homme sur la femme en Argentine, mais plutôt un conflit de classes et de races réclamant la suprématie d'un type de masculinité sur un autre.

3. LE PROCESSUS DE ROMANTISATION DU TANGO

Il est généralement établi qu'à partir de 1895 un tango ou *tango criollo* est clairement identifiable. Il habite toujours le même milieu et ce n'est qu'entre 1917-1920 qu'il sera accepté par les classes supérieures (Castro, 1990, p. 98-99). C'est précisément dans les années 1920 que les personnages prototypiques associés à une sorte de mythologie du tango seront réinvestis sous une autre forme dans les chansons de tango. À la fois le discours narratif des chansons de tango, la littérature ainsi que la dramaturgie des milieux populaires témoignent leur profond ancrage dans les représentations collectives des banlieues de Buenos Aires. D'abord, le *compadre* ou le *compadrito* est l'aboutissement d'un processus d'hybridation culturelle des bas-fonds de Buenos Aires ainsi que le symbole d'une identité *porteña*. Mélange de *gaucho* et de délinquant sicilien, il constitue le modèle masculin d'une sous-culture qui tente de s'affirmer : « [...] rancunier et bravache, beau parleur et viril. Dans ce monde de malfrats, il a pour femme une prostituée : ensemble ils dansent une sorte de pas de deux impudent, provocateur et spectaculaire » (Salas, 1989, p. 13).

La *milonguita*, sa compagne, est une danseuse de tango et souvent une prostituée qui fréquente les cabarets, les académies de danse et les bordels. Séduisante, rebelle et provocatrice, elle affiche tout comme le *compadre* une identité de genre et une sexualité instable défiant le modèle bourgeois patriarcal de l'archétype des genres. Deux danseurs très connus dans le monde du tango et représentés dans la littérature et les chansons de tango, *La Moreira* et *El Cívico*, fournissent aux historiens un bon exemple des types de relations sociales qui devaient exister entre danseurs de tango. *El Cívico* était le souteneur de *La Moreira*, une prostituée avec

qui il entretenait une relation passionnelle et intrinsèquement instable, puisque consumée à l'extérieur du cadre du mariage, par un rapport de constante séduction. Expert au maniement du couteau, il offrait à *La Moreyra* une protection en échange de laquelle il pouvait vivre du fruit de son travail (Savigliano, 1995, p. 48-53). Ce cas parmi tant d'autres résultait de ce que Savigliano nomme «la maladie du développement», qui avait infesté les ports de Buenos Aires. La proportion d'hommes vivant à Buenos Aires, dépassant de près du double celle des femmes, attirait les hommes pauvres vers la prostitution et l'argent était facile, surtout dans un contexte où les femmes étaient moins accessibles en nombre (*Ibid.*, p. 50). Ces femmes, indistinctement danseuses de tango et prostituées, par leur corps, étaient médiatrices de relations entre des hommes de toutes les classes, toutes les races et toutes les ethnies. Elles étaient l'objet de passions et de disputes entre les hommes, mais pas un objet inerte. Après l'avoir représentée dans les chansons de tango comme une pauvre Ève attirée par les lumières de la ville pour y trouver une situation désolante, on attribuera à la danseuse, à l'époque de *La Nueva Guardia*, une représentation tragicomique et démoniaque de la femme-tentation en quête de mobilité sociale (Savigliano, 1995, p. 58). Du fait de ce qui précède, les poèmes de tango rapportent presque uniquement les confidences de l'homme et non celles de la femme. La preuve étant que la proportion de poèmes de tango ayant été écrits par des femmes dépasse à peine les 2 % (Savigliano, 1995, p. 56). Dans cette effervescence du poème comme mode d'expression populaire, on voit émerger un nouveau style musical de la tango *canción* (le tango-chanson) où prédominent les tangos à paroles plutôt que les formes instrumentales. C'est le début du court règne du célèbre chanteur Carlos Gardel et d'un style musical romancé. Cette époque coïncide avec la proscription des maisons closes et le réaménagement du tango dans un nouvel environnement. Le tango et surtout sa musique gagnent notamment les cabarets et le *Teatro de Revistas* situés au centre de la ville pour répondre à la demande de la classe moyenne émergente qui tente de rivaliser avec la vie des élites ayant connu Paris à la Belle Époque. Accepté par les Parisiens, le tango peut maintenant s'«embourgeoiser» et enfileur un «complet» (Castro, 1990, p. 177). Pour le chanteur masculin, son habit et le fait d'être représenté comme «un macho» auront beaucoup d'importance à l'avenir et deviendront dans la psyché *porteña* un symbole clé de la tango *canción* des cabarets (*Ibid.*, p. 180-181). C'est alors que la musique du tango subit de nombreuses transformations. Son tempo ralentit pour évoquer la mélancolie, la flûte est remplacée par le bandonéon et le thème de ses chansons tourne essentiellement autour de

l'amour et de la trahison où l'homme tient le rôle de victime. La dépression économique des années 1930 vient aussi ajouter sa touche de drame. Le tango s'alourdit, se dramatise. Il est une fuite où les moins nantis viennent oublier leur misère, voire l'extériorisent par l'exacerbation de leurs sentiments (*Ibid.*, p. 125-127).

3.1. LE DISCOURS NARRATIF DE LA TANGO *CANCIÓN*

L'analyse que Marta Savigliano fait du discours narratif des tango *canción* permet de rendre compte d'une transformation du monde symbolique associé aux relations hétérosexuelles. Cette transformation semble être une réaction masculine au contexte de changement social. Notamment, la mobilité sociale de la *milongueta* qu'offre le tango (du moins en apparence), lorsqu'il est accepté dans les cabarets du centre de la ville, place l'homme des quartiers pauvres dans une situation de crise identitaire. Son honneur étant mis au défi, il se sert de la tango *canción* comme d'un outil de persuasion ainsi que d'un nouveau mode de cognition à travers lequel il manipule les symboles en sa faveur. Comme le décrit Marta Savigliano, sa masculinité est en jeu devant la menace de l'homme riche (le *Niño bien*) en faveur duquel sont tous les avantages réels :

The balance was in favor of the higher-class men, however: seduction by status and wealth and seduction by sexual attractiveness were hard to distinguish. [...] The compadrito was losing terrain on all accounts... and so he confessed. But he confessed his weakness, not his powerlessness (Savigliano, 1995, p. 63).

Le contexte du tango est bien particulier en ce qu'il semble priver les hommes de leur identité de classe. En effet, à première vue, la femme change de partenaire indistinctement selon sa classe. Mais peut-être recherche-t-elle avant tout le meilleur danseur pour la mettre en valeur. De toute évidence, ce système d'échange a pour effet de duper l'homme au statut inférieur dans une fausse identification avec les classes supérieures (Savigliano, 1995, p. 57). C'est lorsqu'il réalise son point faible, soit la séduction par le statut et la richesse, qu'il doit opter pour une autre stratégie. La première tango *canción*, intitulé *Mi Noche Triste* de Pascual Contursi, a inauguré ce nouveau type de narration en 1917. Il raconte l'intime confession d'un homme et l'histoire de son amour pour une femme qui l'a quitté :

Même qui m'as largué/ au meilleur moment de ma vie/ tu m'as laissé
l'âme meurtrie/et des épines dans le cœur. /Tu savais que je t'aimais, /que
tu étais toute ma joie/ et mon rêve le plus ardent :/ j'en suis devenu maboul/

et sans espoir je me soûle/ pour oublier ton amour. / Quand je rentre dans ma turne/ et je vois tout dans le désordre,/ triste, abandonné,/ je me retiens de pleurer./ je reste des heures entières/ à contempler ton portrait/ afin de me consoler./ Le soir, lorsque je me couche/ je ne ferme pas la porte/ car en la laissant ouverte/ j'crois que tu vas apparaître./J'achète toujours des biscuits/ pour prendre le maté au lit/ comme quand tu étais là. / Et puis si tu voyais le plumard/ comme il est en pétard/ de plus nous voir tous les deux (traduit de l'espagnol, Salas, 1989, p. 160-161).

Cette chanson représente bien le thème récurrent de l'homme trahi par la femme qu'il aime. De plus, le thème de l'amour passion est représenté comme quelque chose d'impossible. Bien qu'il contribue à revaloriser la sensualité de l'amour ainsi que la sexualité, il blâme l'instabilité émotive qu'ils provoquent. On note une répétition de ces thèmes dans de nombreux tangos, tels que *La cumparsita* (1924), *Amurado* (1927) ainsi que *Farolito de papel* (1930) (Archetti, 1999, p. 145). Dans tous ces cas, il n'est pas clair que la femme quitte l'homme pour un autre. Son départ est avant tout, sur un plan métaphorique, un déplacement géographique. Elle quitte l'environnement qui l'a vue naître, le *barrio*, les quartiers pauvres pour faire les cabarets de la grande ville. Elle quitte la pauvreté pour l'univers captivant du centre de Buenos Aires qui offre aux jolies femmes l'accès à la luxure et au plaisir (Archetti, 1999, p. 146-147). Ces poèmes sont moralisateurs, puisqu'ils tracent un portrait de la vie des cabarets du centre comme étant superficielle du point de vue de l'homme. Dans ces chansons, les femmes sont abandonnées à leur tour par ces hommes riches qui ne savent pas aimer d'un amour authentique et se servent d'elles comme d'un objet de plaisir. Certaines d'entre elles, notamment dans *Mano cruel* de Taggini, vont même jusqu'à dépeindre la « pure » sensualité des femmes et leur intérêt égoïste pour la sécurité matérielle comme étant aussi destructeurs que la passion (Archetti, 1999, p. 147). Celedonito Flores, quant à lui, introduisit une nouvelle vision dans ses tangos où l'homme abandonné transforme son amour en une profonde amitié pour la *milonguita* et accepte son sort lorsqu'elle le laisse pour un homme riche (*Ibid.*, p. 148). Ces auteurs créent ainsi une représentation vertueuse de l'homme des milieux pauvres capable d'aimer franchement en contraste avec celle du *Niño bien* qui séduit la femme grâce à l'argent. Archetti le résume ainsi :

Through particular stories of milonguitas, they convey the idea that money or economic interest is, in the long run, a source of suffering, because it prevents the realization of the romantic love, based on sexuality, friendship and mutual understanding, and it created the « bad » man, with whom the innocent and pure cannot compete (Archetti, 1999, p. 148).

Ces confessions ainsi romancées défendent une moralité masculine dans une subtile tentative de contrôler la femme par les émotions. Le *porteño* manipule ainsi les symboles de l'amour romantique à son avantage, changeant les règles du jeu de pouvoir qui opposent l'homme pauvre à l'homme riche. L'argent n'est donc plus un critère qui place l'homme riche dans une position de supériorité et l'engage dans un « duel » de séduction. L'homme de la classe dominante devait désormais montrer sa suprématie sur le plan de l'érotisme, un plan sur lequel on le croit désavantagé (Savigliano, 1995, p. 63). La nouvelle morale romantique proposée par l'univers du tango se différencie de celle dictée par la littérature romantique des années 1917 à 1927 (Archetti, 1999, citant Sarlo [1985], p. 151). L'idéal de bonheur n'est plus lié à la constitution d'une union légitime et à la descendance valorisées par la structure familiale du « bon bourgeois ». L'engagement est plutôt perçu comme l'« institution fondamentale » de ce monde narratif (*Ibid.*, p. 151). L'homme pauvre incarne l'homme de confiance, fidèle à son amour, grâce auquel la femme peut agir sur son destin en tant que femme respectée ou de femme négligée. Bien que les problèmes associés à la vie des cabarets ne soient plus de ce temps, ceux qui sont associés aux sentiments, à la sexualité, à l'indépendance de la femme et à la loyauté de l'homme restent universels et expliquent le succès de ces chansons dans le pays et dans le monde entier. L'homme pauvre arrive même, par ces chansons romantiques et sa capacité d'aimer d'un amour platonique, à attirer la sympathie des femmes aisées qui, encore exclues de l'univers à dominance masculine du tango, y ont accès grâce au développement des moyens de communication comme le cinéma et la radio (Savigliano, 1995, p. 64-65). La femme du riche bourgeois, par exemple, tombe facilement sous les charmes de Carlos Gardel, qu'elle prend en pitié dans ses lamentations amoureuses portées à l'écran des cinémas. Également conquises sont les féministes et les suffragettes, dit-on, qui perçoivent l'amour romantique comme une sorte de rébellion contre « l'amour domestique » (Archetti, 1999, citant Ingenieros [1956], p. 157). La *milonguita*, quant à elle, n'est pas traitée en victime d'une exploitation sexuelle, mais incarne plutôt le mal et le charme qui ont attiré le mari en dehors du « lit matrimonial » (Archetti, 1999, p. 140; Savigliano, 1995, p. 64). Grâce à son élégance et à son charme de séducteur, l'idole de la tango *canción*, Carlos Gardel, symbolise à son tour l'ascension sociale du portègne. L'érotisme de la *milonguita*, à l'opposé, confinée à des rencontres illégitimes, l'empêche d'atteindre une meilleure position sociale (Savigliano, 1995, p. 61).

3.2. LA FIGURE NARRATIVE DU COMPADRE DANS L'ÈRE DE LA TANGO CANCIÓN

La figure du *compadre* ou *compadrito* est assez différente de celle de l'homme en quête de bonheur par le biais de l'amour romantique. Le code moral du *compadrito* diffère de ce dernier par l'importance quasi obsessionnelle qu'il accorde à la loyauté de la femme. Comme il a été mentionné précédemment, la figure narrative du *compadrito* est un paradigme attribué plus souvent à l'époque de la *Vieja Guardia*. Toutefois, quelques tangos de la tango *canCIÓN* rendent hommage à ce personnage montré comme un « type » social, qui reste jusqu'à nos jours très présent dans l'imaginaire *porteño*. Maître de la danse, habile séducteur, délinquant et admiré grâce à son courage, son code d'honneur lui dicte de se battre et rivaliser pour acquérir un statut et une reconnaissance sociale (Archetti, 1999, p. 153-156). Cette reconnaissance, il la gagne par la violence qui établit et reproduit la hiérarchie sociale. Amant de la *milonguita* souvent en même temps que son souteneur, il attend d'elle obéissance et soumission, qu'il assure par son comportement violent. Contrairement à l'époque précédente, la figure du *compadrito* traverse une profonde crise identitaire. Le thème de l'homme trahi par la *milonguita* est encore une fois repris, à la différence qu'il en ressort transformé. Par exemple, dans la chanson *La he visto con otro* (Je l'ai vue avec un autre) de Pascual Contursi, le *compadre* décide, contrairement à ses habitudes, de ne pas se venger ; il pleure un coup et essaie de l'oublier. Ou encore, dans *Bailarán compadrito*, le *compadrito* décide d'abandonner les quartiers pauvres pour devenir un célèbre danseur de cabaret (*Ibid.*, p. 152-153). À travers ce processus, il se transforme en un genre d'élégant bourgeois, cachant ses origines et son passé sinistre. Le célèbre chanteur Carlos Gardel est l'incarnation réelle de ce que va devenir le *compadrito*. Plutôt que de vivre l'humiliation d'être trompé, il choisit de subir une transformation émotionnelle. L'amour est une situation gênante. Il suppose de se soumettre à une femme et de devenir prisonnier de son cœur. Une chose à laquelle son code d'honneur lui dicte de ne pas se soustraire. Aussi, en continuité avec le personnage de l'homme romantique, le *compadrito* devient un homme honnête. Un homme, dans son cas, courageux, travaillant et choisissant de défier son ennemi en gagnant un meilleur statut, plutôt que de s'apitoyer sur son sort (Archetti, 1999, p. 154). La constance réside essentiellement dans le fait que les tangos de cette époque mettent en évidence à quel point l'honneur de l'homme des bas-fonds dépend du comportement sexuel de la femme. L'honneur et l'humiliation sont intrinsèquement liés à sa sexualité (Archetti, 1999, p. 154). Les tangos montrent bien aussi les stratégies employées par

l'homme pour contrôler la femme et, lorsque cela est rendu impossible, manipuler l'organisation du monde symbolique en le tournant à leur avantage. L'homme riche représente la masculinité telle qu'idéalisée par le modèle patriarcal. Il est un **homme véritable** puisque, contrairement au *compadre* comme *El Cívico*, il est pourvoyeur de la femme. D'abord de la femme respectable unie à lui par les liens du mariage, puis en tant que pourvoyeur de sa maîtresse, la *Moreira*, également dépendante de lui économiquement. La *milonguita*, après avoir échangé des faveurs contre de l'argent, peut éventuellement devenir sa *mantenida*, soit sa maîtresse. Il est donc évident que le *compadro* se sent menacé par lui.

C'est ainsi que dans les tangos de la *Nueva Guardia* le mythe du *compadrito* s'efface et laisse place à une image réinventée du *compadrito*. Il change les règles du jeu et refuse de jouer celui de la hiérarchie imposée par sa société (Savigliano, 1995, p. 63). Il comprend vite que ses qualités de danseur représentent un atout dans un contexte où le tango gagne en popularité. Aussi choisit-il d'investir son temps dans le raffinement de cet art. Le tango devient une arme de séduction, et c'est justement dans ce contexte de compétition masculine qu'il connaîtra une importante complexification. Toutefois, le *compadre* ne voudrait pas voir son jeu de séduction ainsi démasqué et insiste pour dire que le tango n'est ni séduction, ni érotisme, ni sensualité ; c'est parce qu'il ne veut pas afficher son intérêt pour la femme. L'affirmer serait comme confirmer l'infériorité de sa classe ou, encore, montrer son jeu, c'est-à-dire sa préoccupation en cette matière. Il est conscient que sur le plan de la séduction il est désavantagé (*Ibid.*, p. 64). Ainsi qu'il a été dit plus haut en référence à Marta Savigliano, la séduction par le statut et la richesse ou la séduction par l'attraction sexuelle sont difficiles à distinguer l'une de l'autre. C'est pourquoi, en évacuant la sexualité du tango et en mettant l'accent sur sa sentimentalité, l'homme pauvre acquiert un prestige social qui le démarque du matérialisme de l'homme riche. Aussi, en faisant porter le blâme sur la *milonguita* et sur son infidélité avec le *Niño bien*, sa confession évoque une sorte de vengeance et une réclamation de pouvoir. En d'autres mots : « *Tangos are male confessions of weakness in terms of sex and class; but the classes issues are interpreted as a sex problem* » (Savigliano, 1995, p. 62).

4. LE TANGO : UN CONFLIT ENTRE L'HOMME ET LA FEMME OU UN RAPPORT DE SÉDUCTION ?

En adoptant la position de l'homme, le tango tourne l'intimité en une banalité sentimentale exprimant un conflit sexualisé. Lorsqu'il est interprété

comme un conflit de genre entre l'homme et la femme, il apparaît naturel, voire universel et inévitable (Savigliano, 1995, p. 32). Maintenant, pour répondre à la question de savoir si le tango est le reflet de la nature conflictuelle et universelle du couple ou, encore, le reflet de la domination de l'homme sur la femme dans le contexte qui le voit naître, il semble qu'il soit plutôt le reflet d'un conflit de classes. La nature conflictuelle et universelle du couple semble avoir été utilisée comme figure narrative dans le tango pour justement détourner l'attention du conflit de classes qui plaçait les auteurs de ces chansons dans une position de déshonneur. Ainsi, la relation homme-femme représentée dans les tango *canción* comme une perte de contrôle de l'homme sur la femme cadre mieux avec l'expérience partagée des rapports de genre d'une réalité sociale de Buenos Aires que l'interprétation culturellement définie par la pratique de la danse. Le tango dansé semble témoigner plutôt des habiletés de négociation et de subversion de l'homme pauvre face à l'ordre social, en s'accordant une apparence de contrôle sur la femme (Taylor, 1998, p. 9-10). Par conséquent, le fait que la participation de la femme dans la danse du tango ait été représentée comme étant le simple objet d'une domination masculine et la perpétuation d'un pouvoir patriarcal montre une contradiction par rapport à la réalité vécue. Même si finalement la femme se trouvait perdante, il importe de rendre compte du jeu de pouvoir qui se jouait entre l'homme et la femme (Savigliano, 1995, p. 48). Ces femmes étaient victimes d'une exploitation qu'elles contribuaient d'ailleurs à reproduire par leur identification à des stéréotypes sociaux, tels que la prostituée, la maîtresse et la femme mariée. En changeant de position, par contre, elles pouvaient retirer un certain bénéfice de cette exploitation. Elles choisirent ainsi de se déplacer. Depuis la misère des quartiers pauvres jusqu'aux cabarets du centre-ville, elles se déplaçaient, défiant toutes les règles, même celles du milieu d'où elles venaient. Des historiens racontent notamment que certaines *tangueras*, particulièrement douées et professionnalisées dans la danse du tango, acquièrent un grand prestige social par la voie de la célébrité (Savigliano, 1995, p. 160). Quoi qu'il en soit, c'est d'abord le déplacement de la femme qui entraîna celui des hommes *porteños*. C'est justement sa propre initiative et son attrait pour la luxure qui eurent le plus d'impact sur l'évolution du tango ainsi que sur la figure sociale du *compadre* et, par extension, sur l'identité *porteña*. Interpréter l'ensemble des comportements du *porteño* comme la preuve du dictat d'une culture macho renforce le mythe de la stabilité des systèmes sociaux et révoque la complexité que cachent les mécanismes de constructions sociales (*Ibid.*, p. 70). La codification, bien particulière au tango et d'une grande rigueur, semble avoir

émergé aussi de cette tension entre les intérêts de l'homme et de la femme. Tel que cité dans l'ouvrage d'Archetti sur le code moral masculin en Argentine :

Tango did not perform « instinctive » sensuality (like the dances of the « primitives », rowdy excitement (like the dances of the peasants), or overt impropriety, cynicism, or defiant aggression toward the upper classes (like the dances of the urban marginals). Nor did it focus solely on the erotic powers of the female body, like other « traditional » exotic dances. Tango's sexual politics were centred in the process of seduction. A fatal man and a femme fatale who, despite their proximity, kept their erotic impulses under control, measuring each other's powers. In its choreography, the tango resembled a game of chess where deadly contenders took turns moving invisible pieces with their dragging feet. Their mutual attraction and repulsion were prolonged into an unbearable, endless tension. And everything took place, apparently, under male control (Archetti, 1999, citant Savigliano, 1995, p. 10).

Le tango est une éthique de la sexualité, soit une codification de l'intimité qui présente des avantages autant pour la femme que pour l'homme (Apprill, 1998, p. 150). Le contrôle de l'homme est symboliquement représenté dans la guide, puisque l'homme seul a ce privilège. L'homme guide, la femme suit. Il n'empêche que, lorsque l'homme propose la danse, la femme accepte ou refuse. Il est aussi socialement accepté que la femme s'attende à ce que le danseur la guide bien. Avec le leadership qu'accorde au *tanguero* ce rôle de guideur, viennent de lourdes responsabilités. La *tanguera* n'hésite pas à signifier son refus de danser avec lui, ainsi que son mécontentement lorsque ce dernier ne parvient pas à l'impressionner. C'est là où se joue la séduction entre le *tanguero* et la *tanguera* dans la tension d'un échange où règne l'ambiguïté (Apprill, 1998, p. 159). Leur proximité est une convenance. Par conséquent, la proximité n'établit aucune certitude quant à l'intention de chacun des partenaires et démontre bien la volonté de l'homme comme celle de la femme de ne pas dévoiler ainsi ses sentiments. Aussi, on est en droit de se demander si le contact avait, sans nuance, la même connotation érotique qu'un regard extérieur au contexte des bordels. Dans le contexte propre au bordel, il était d'une grande banalité. Et c'est justement sur ce plan que le contexte du tango s'affranchit de la culture globale argentine d'alors, passant à une échelle nationale ainsi que de la culture occidentale à une échelle internationale. La sous-culture du tango conteste les construits bourgeois de l'érotisme, des relations homme-femme considérées comme correctes ou incorrectes ainsi que la qualité émotive du contact (Archetti, 1999, p. 123). L'érotisme

ne découle pas de sa simple équation avec la proximité des corps ; l'érotisme, pour les *tangueros*, découle d'une pulsion contrôlée malgré la proximité des corps (Savigliano, 1995, p. 110). Universellement, l'érotisme n'est pas l'effet d'un relâchement des mœurs, d'une simple frivolité ; il résulte plutôt d'une tension entre le possible et l'improbable. Il vient de la conquête, de l'incertitude face à l'accomplissement d'un désir. En raisonnant ainsi, nous pourrions conclure que l'érotisme des danses érotiques découle du contact, de la proximité des corps dans les contextes culturels comme celui de la société occidentale, où ce dernier est proscrit par les règles établies. Il est logique de désirer ce que l'on n'a pas et pas ce que l'on a. Par exemple, pour le riche Argentin qui fréquentait les bordels de Buenos Aires, le tango représentait une escapade par rapport à la réalité qu'il connaissait, une escapade par rapport aux convenances et à ses responsabilités sociales ainsi qu'un flirt avec le danger des bas-fonds. Pour les jeunes hommes de bonne famille, l'univers du tango représentait un genre de rite de passage où les hommes jouaient leur masculinité dans des duels avec des *compadres*. C'était le danger qui les y attirait ainsi que la transgression des mœurs associées à leur classe (Castro, 1990, p. 123-124). Dans ces bordels, ces hommes fréquentaient des femmes dont la différence et l'inconvenance faisaient justement l'attrait (Savigliano, 1995, p. 54). On remarque donc que la définition du concept d'érotisme est relative à chaque culture et à chaque contexte. De ce point de vue, le fait de définir le *tanguero* comme un être passionnel et sa danse comme une danse érotique relève de l'arbitraire. Ces représentations n'ont rien de naturel puisqu'elles sont historiquement construites et répondent aux motivations momentanées et bien spécifiques de certains acteurs sociaux. L'érotisme semble, le plus souvent, découler d'une subversion de l'ordre social établi et, rarement, de ce qui conforte l'ordre social en ce qui a trait aux rapports d'intimité. L'ordre social que l'on déjoue varie également selon notre perspective. Le contact physique pour l'homme de bonne famille est une forme de subversion, alors que pour le *compadre* la subversion réside dans le contrôle de ses pulsions.

En définitive, nous avons pu constater l'écart qui existe entre la façon dont le phénomène du tango est représenté d'un point de vue local et extranational ainsi que l'écart qui existe entre ces représentations et la réalité sociale à laquelle il se réfère. Le fait d'interpréter ces représentations comme l'essence de ce qu'est le tango, si essence il y a, pose donc problème. Le contexte historique dans lequel le tango est né montre bien à son tour les tensions qui émergent de son rituel où, notamment, le *compadre*, la

milonguita et le *Niño bien* peuvent renégocier leur rapport à la communauté. Le rituel souligne par l'adhésion à un modèle de comportement l'adhésion à la communauté, mais du point de vue de l'individu, peut-être autant de place à interprétation. Bien que la pratique du tango établisse un cadre culturellement réglementaire pour les rapports entre l'homme et la femme, elle offre la possibilité d'une réorganisation du monde symbolique en fonction des conditions historiques. On a vu que la transformation de la figure narrative du *compadre* en réaction au succès du romantisme de la tango *canción* institue potentiellement les prémisses d'une nouvelle représentation de la pratique du tango. Le code du tango établit désormais que les finalités d'une telle proximité sont la danse et un échange strictement sentimental, dépassant largement le simple cadre de la génitalité qui caractérisait le mouvement antérieur de la *Guardia Vieja*. Le tango évolue de manière à extraire la sexualité ou la composante érotique de la proximité de la danse, pour replacer l'homme pauvre et l'homme riche sur un même pied d'égalité en matière de séduction. On devrait donc conclure que le tango établit – et en découle – un rapport de séduction, basé sur un conflit de classes et sur une lutte pour un capital culturel et symbolique. Bien qu'en contradiction avec les circonstances sociales réelles, une nouvelle organisation symbolique au monde du tango fut construite de manière à évacuer cette composante du tango et à le dépendre comme un conflit de genre. Transformé en une représentation universelle de la lutte ancestrale entre l'homme et la femme, l'honneur de l'homme *porteño* était ainsi protégé.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Apprill, Christophe (1998). «Anthropologie de la danse», dans Remi Hess (dir.), *Le tango argentin en France*, Paris, Éditions Anthropos.
- Archetti, Eduardo P. (1999). *Masculinities: Football, Polo, and the Tango in Argentina*, New York, Oxford University Press.
- Barthes, Roland (1985). *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil.
- Castro, D.S. (1990). «1880-1955: The soul of the people», dans *The Argentine Tango as Social History*, San Francisco, Mellen Research University Press.
- Monette, P. (1992[1989]). «Le guide du tango», Montréal, Triptyque, et Paris, Syros /Alternatives, coll. «Les guides culturels».
- Pelinski, R. (dir.) (1995). *Tango nomade. Études sur le tango transculturel*, présenté et traduit de l'espagnol par Pierre Monette, Montréal, Triptyque.
- Salas, Horacio (1989). *Le tango*, Paris, Actes Sud.
- Savigliano, Marta (1995). *Tango and the Political Economy of Passion*, Boulder, Westview Press.
- Steingress, Gerhard (2004). *Sociological Similarities between Andalusia Flamenco, Argentine Tango and Greek Rebetiko*, Séville, Université de Séville. Présenté lors de Hydra Rebetiko Conference, octobre.
- Taylor, Julie (1998). *Paper Tangos*, Durham/Londres, Duke University Press.
- Taylor, Julie (2000). «Tango, gifle et caresse», *Terrain*, n° 35. *Danser*, <terrain.revues.org/document1113.html>, consulté le 18 mars 2007.
- Zalko, Nardo (2001). *Tango, passion du corps et de l'esprit*, Paris, Milan, coll. «Les Essentiels».

P A R T I E

2

QUESTIONS DE REPRÉSENTATION

LE PLAISIR DE LA DANSE¹

Des représentations aux propriétés formelles

Christophe APPRILL

École des hautes études en sciences sociales, Marseille

Pour vivre, pour exister, nous avons besoin de n'être pas réduits à nous-mêmes, il nous faut participer à une circulation qui passe par des gens et des choses, matérielles ou immatérielles.

FLAHAUT, 2002, p. 25

Le développement des pratiques dansées est souvent analysé sous l'angle des motivations ou des bénéfices attendus. Parmi ces derniers, les bienfaits sur l'équilibre psychique sont l'objet de stages qui font intervenir des professionnels spécialisés (psychologue, art thérapeute, etc.). Considérer le tango comme un facteur de développement personnel, c'est présumer

1. Communication présentée à l'ACFAS à l'occasion du colloque *Couple, identité, société : le tango argentin comme facteur de développement*, le lundi 5 mai 2008 au Centre des congrès de Québec.

que ses propriétés sont dotées d'une capacité à agir sur le physique et le psychisme des personnes qui en font la pratique. Analyser les liens entre cette pratique et le développement personnel revient donc à s'interroger sur les propriétés du tango : en quoi serait-il lié au développement de soi ? Cette pratique fournit-elle un espace où peuvent s'articuler des possibilités de développement personnel ? Quels seraient les indicateurs qui permettraient d'étayer cette hypothèse ? L'analyse des propriétés du tango peut être conduite sur le double terrain des moments de pratique fondés sur l'immersion et sur celui des moments de recherche fondés sur la distanciation. Mais aussi bien du côté des pratiquants que du côté des observants, les représentations constituent un filtre. Se cantonner à une seule étude des représentations, tout comme à la seule présentation de la formulation et des interprétations des acteurs, empêcherait d'accéder à une grande part des processus à l'œuvre dans la pratique². Je chercherai davantage à distinguer ce qui relève des propriétés formelles et ce qui est de l'ordre des propriétés historiques du tango, en m'inscrivant dans les voies ouvertes en sociologie et en anthropologie des pratiques sportives, et en mobilisant ma propre expérience de la pratique.

La réalisation d'une étude sur la possibilité ou non d'une certification pour les danses du monde³ constitue un bon laboratoire pour examiner les sentiments des pratiquants vis-à-vis du tango. En France, seul l'enseignement des danses classique, jazz et contemporaine est réglementé : il est indispensable d'être titulaire du Diplôme d'État pour pouvoir donner des cours. Pour toutes les autres danses, aucune certification n'est à ce jour requise pour enseigner. La conduite de cette étude a été perçue par certains acteurs du tango comme une menace. Les réactions ont été majoritairement hostiles, aussi bien à l'éventuelle perspective d'une certification qu'à la réalisation de l'étude, si bien que nous avons même rencontré un boycott de la part de certains responsables d'associations. Ces réactions ne concernaient pas directement la question des liens entre la pratique du tango et le développement personnel. Mais, comme il s'agissait de défendre la pratique, les opérations discursives ont souvent consisté à définir le tango ou à en dégager les principales caractéristiques. Ces propos constituent

2. Le travail du sociologue ne consiste pas en un seul compte rendu des comptes rendus des acteurs (Bourdieu, 2000, p. 237). Voir également Lahire, 2002, p. 7-24.

3. Cette étude a été réalisée par une équipe de chercheurs composée d'Aurélien Djakouane (sociologue), Maud Nicolas-Daniel (anthropologue) et moi-même, à la demande de la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles du ministère de la Culture.

donc une matière qui permet de comprendre comment les praticiens envisagent certaines propriétés historiques du tango. Leur confrontation avec une analyse des dimensions agissantes permet d'examiner leurs articulations avec les propriétés formelles de la danse.

Les propriétés formelles désignent ce qui est fixé plus ou moins durablement, soit sous l'effet d'une contrainte, soit découlant d'une règle, comme dans les pratiques sportives (Darbon, 1999). Cette notion ne se limite pas aux strictes formes de la pratique mais elle englobe des éléments culturels, c'est-à-dire puisant dans l'histoire des pratiques. Ce formalisme s'étend donc à l'analyse de la place durable qu'une pratique occupe dans une société donnée⁴. Ces invariants sont soumis à des fluctuations selon les époques et les cultures ; ces déclinaisons qui dépendent d'un contexte culturel et social composent des propriétés historiques qui, elles, sont placées sous le signe de la variabilité⁵.

Tenter de dégager des propriétés formelles serait une démarche à la fois ambitieuse et vaine : dans chaque milieu de danse, de l'expert au simple pratiquant, quelqu'un finit toujours par rappeler que le style d'un danseur est unique. Aussi faut-il manier la notion de propriété formelle avec précaution en lui adjoignant celle de propriété historique : une façon de rappeler que l'une et l'autre sont artificiellement présentées de façon

4. «La structure formelle de ce qui, au premier abord, pourrait apparaître comme une compétition sportive est en tous points similaire à celle d'un pur rituel, tel que le Mitawit ou Midewiwin des mêmes sociétés algonquines, où les néophytes se font symboliquement tuer par les morts dont les initiés jouent le rôle, afin d'obtenir un supplément de vie réelle au prix d'une mort simulée» (Lévi-Strauss, 1962, p. 46).

5. L'analyse de la variabilité des danses revient aux travaux précurseurs de J.-M. Guilcher (2006). Il a analysé trois catégories de variations. La variabilité géographique : Les formes de danse collectées dans une commune correspondent à une déclinaison parmi d'autres. L'exemple retenu n'est donc qu'une version-type, mais cette version n'était pas la même dans les villages/communes/terroirs proches. La variabilité historique : Si anciennes soient-elles, les versions collectées s'inscrivent dans une évolution ; un collectage 20 ans plus tôt n'aurait pas recueilli le même matériau. La variabilité individuelle : Au sein du groupe dansant, les possibilités de distinction de styles et de manières de danser existaient hier comme aujourd'hui. Ces distinctions varient selon plusieurs critères : le sujet, son état, son corps, son engagement, les circonstances individuelles et collectives. Nous y ajoutons la variabilité sociale et culturelle : Les formes, les valeurs et les finalités varient selon les groupes sociaux et l'aire culturelle. Les transferts (de la rue au studio, par exemple) engendrent des modifications qui affectent les manières de transmettre. La prise en compte de cette variabilité contredit l'immobilité conceptuelle de la plupart des praticiens (amateurs et enseignants). Elle introduit une instabilité là où ces derniers s'efforcent de définir des répertoires, de consolider des styles et de renforcer des appartenances.

séparée, alors que l'observation et la pratique les trouvent étroitement emmêlées. Enfin, j'aborde cette pratique *du dedans* et selon plusieurs postures : celle du danseur et celle du professeur, mais en étant toujours connecté à un état de pratique en mouvement, c'est-à-dire relié à la posture de l'apprenti. C'est donc en me référant à une approche sensible que je manie ces outils conceptuels.

Après l'exposition des propriétés du tango telles que les perçoivent les praticiens, je présente quelques-unes de ses propriétés formelles. Quoique allant de soi, il s'agit d'une danse où l'hétérosexualité est dominante et normative. Elle contribue à la *signature* de son univers de référence qui repose également sur le bal, l'improvisation et le nomadisme. L'acte de transmission est sous-tendu par une mutation transversale aux milieux de danse : le passage de l'apprentissage par immersion à l'enseignement académique. Pour conclure, je montre comment ces propriétés s'articulent avec la notion de développement personnel.

1. LES PROPRIÉTÉS DU CÔTÉ DES PRATIQUANTS

Une étude nationale menée sur les conditions professionnelles de l'encadrement de danses, dont l'enseignement n'est pas réglementé, avait pour objectif de dresser un état des lieux des conditions d'exercice des professeurs de danses du monde et traditionnelles, en examinant notamment leur position vis-à-vis d'une éventuelle certification. Le milieu du tango a réagi de manière particulièrement vive à cette étude. Étant donné que, pour des raisons historiques, la communauté n'est pas organisée en fédération⁶, les réactions ont été médiatisées à travers un blog spécialement mis en place pour l'occasion. Des discussions avec le concepteur et l'un des initiateurs de ce blog ont permis de constater que la peur d'une standardisation était au cœur de ses préoccupations. C'est donc assez naturellement que la page de garde a orienté les débats sur des positionnements bipolaires entre les partisans et les opposants (majoritaires) au diplôme⁷.

6. Le développement du tango s'est réalisé à travers la création spontanée d'un réseau associatif, qui s'est démarqué des écoles privées de danse de salon (Aprill, 1998).

7. Les intervenants du blog ne peuvent être considérés comme représentatifs du milieu du tango en France. Le nombre d'intervenants est faible (25 au début avril 2008) et ils sont majoritairement composés de responsables d'associations. Ce support numérique permet d'émettre ses idées sans se présenter préalablement, voire en restant dans l'anonymat. Au final, ce matériau d'enquête apparaît très incomplet. Néanmoins, il constitue un complément aux entretiens, aux observations et aux données quantitatives recueillies lors de l'étude.

1.1. LE MOMENT HISTORIQUE D'UNE RÉFLEXION SUR LA RÉGLEMENTATION

Ce moment historique de réflexion sur la réglementation a entraîné les intervenants sur le blog à dépasser cette question pour produire des assertions concernant la nature de la danse. En distinguant ce à quoi ils sont attachés et ce dont ils ne veulent pas, ils délivrent un ensemble de représentations qui ont pour objectif de décrire leur pratique. Parce qu'ils considèrent le tango comme une passion qui légitime un investissement personnel intense, il ne s'agit pas d'un regard critique.

La peur de l'altération constitue une part importante des réactions face à la perspective d'une certification. Certains craignent que le tango argentin ne soit réduit à une forme de danse de salon, ce qui signifierait pour les amateurs une forme d'appauvrissement⁸. «L'émotion, l'art, l'essence» sont des notions invoquées pour argumenter le refus d'une certification. Ces notions s'opposent dans les démonstrations des intervenants du blog à «l'enfermement, le carcan, la standardisation, la codification, la stérilisation, l'encadrement, le conditionnement» qui surviendraient avec une certification. Toute la part vivante, vibrante et sensible de la danse serait menacée⁹. D'un côté la liberté, de l'autre, une «réglementation de plus, sèche, réductrice, contraignante». Ces arguments confondent souvent la certification que devraient passer les professeurs avec la réglementation de l'accès au tango pour les amateurs. Mais le registre de la peur laisse entrevoir de multiples manières de parler de l'objet qui s'organisent autour de sa définition.

À ces peurs s'ajoutent des qualifications positives, comme celle selon laquelle le tango serait une danse sociale et populaire. Un intervenant analyse la mise en place d'un diplôme comme un moyen d'encadrer le marché, qui limiterait le nombre d'enseignants et consacrerait la création

8. «*Mon message [...] est une mise en garde contre les tentatives d'“enfermement” qui risquent de couper les élans et les énergies associatives et d'appauvrir le panorama de la pratique amateur*» (Sophie, responsable d'une association de tango).

9. «*Nous devons nous élever contre toute croyance qui consistera à dire qu'un diplôme te donnera le permis tango comme on a le permis moto! Les Argentins eux-mêmes ne s'y sont pas risqués pour la simple raison que l'on ne peut pas codifier une transmission orale! On ne touche pas au sacré! On ne codifie pas la vie!*» (Marie, responsable d'une association de tango en France).

d'une corporation, protégeant «la rente du professeur», ce qui fermerait l'accès à la discipline, desseins qu'il oppose aux propriétés formelles du tango :

Le tango est, comme vous le soulignez tous, une danse sociale, une danse d'échange. Il entre dans le cadre du Don. Il n'a, par conséquent, pas de valeur économique, ni de valeur d'usage. À ce titre, le tango possède une «valeur de lien» au même titre que l'amitié ou l'amour (Paul).

Cette argumentation est conforme avec l'idée selon laquelle le public viendrait chercher quelque chose de particulier dans les cours de tango :

Les personnes qui viennent nous voir entrent par la porte de la salle de danse. Cependant ils ne cherchent pas un «prof de danse», mais une introduction à une pratique sociale, une certaine esthétique de comportement, un peu (pas trop) de mise en jeu corporelle. En un mot, ils ont une vraie démarche culturelle. Nous pensons qu'ils sont implicitement sensibles aux valeurs vivaces à contre-courant qui font l'actualité du tango argentin contemporain : un noyau de résistance dans un monde où l'on ne se touche plus, où les relations sociales sont inesthétiques, où le corps ne parle plus, où les relations hommes-femmes ne sont en réalité jamais remises en question. Un monde où la fonction sociale du jeu disparaît comme peau de chagrin... (Isabelle et Xavier, responsables d'une association en France)

Ces deux témoignages insistent sur les aspects non normatifs de la pratique. Ils invitent à ne pas considérer le tango exclusivement comme une danse, au sens où il ne s'agirait que d'un loisir futile. Son acceptation de loisir commun est critiquée, tandis que la notion de démarche culturelle raccorde cette pratique aux sphères cultivées des pratiques savantes : il y aurait de la culture dans le tango, que sa qualité de danse sociale revendiquée ne doit pas conduire à minimiser. Se trouve ainsi malgré tout posé l'antagonisme entre pratique de loisir sociale et pratique artistique cultivée. Le tango serait du côté de l'animation et d'une démarche culturelle en rupture avec la normalité, et non du côté de la pratique d'une danse. Il serait d'ailleurs difficile de dire en quoi le tango est une danse, puisque d'autres blogueurs disent qu'ils sont bien en peine de définir ce qu'est le tango. Comparons ces tentatives de définition avec les quelques lignes concernant les bienfaits de la danse épinglées sur les murs d'un studio *Pilates*. Tenu par une formatrice qui intervient de façon permanente auprès des danseurs du Ballet national de Marseille, ce studio accueille également de nombreux danseurs. «La danse est une façon de vivre, de respirer, d'exister...», peut-on lire à côté de photos de danseurs classiques en pleine

action. La différence entre cette conception et celle des danseurs de tango tient à la considération du matériau. Dans un studio qui côtoie l'univers de la danse classique, danse savante par excellence, les propriétés du matériau n'ont pas besoin d'être médiatisées par des explicitations, car chacun sait que pour parvenir à sauter comme le danseur sur la photo il faut longuement s'échauffer, s'assouplir et travailler une technique « qui s'apprend jeune ». En tango, le matériau de la danse ne bénéficie pas des médiatisations (subvention, programmation, diffusion, création) qui caractérisent le traitement de la danse classique. Plus que le matériau, c'est donc ce que j'ai appelé *l'espace de relation* qui est valorisé (Apprill, 2008).

Ce qui n'empêche pas les velléités de le classer parmi les activités artistiques ; citant un danseur de jazz qui déplore le marasme créatif, cette responsable d'association en conclut que « *le DE [Diplôme d'État] n'a pas vraiment contribué au rayonnement de [sa] discipline* ». Elle se demande pourquoi il en irait autrement avec la création d'un diplôme pour le tango :

Le tango est une danse, un art, en constante évolution depuis plus d'un siècle. Jusqu'à maintenant il n'y a pas eu de façon significative de « diplôme » pour garantir un savoir en tango argentin. Pourquoi ? Parce que les artistes, artisans du tango, ont puisé leur savoir dans la pratique du bal, dans la recherche et l'inventivité, dans la création. Les maîtres n'ont pas eu besoin d'estampille pour se faire reconnaître de leurs disciples ; « ils ont fait école » parce qu'ils étaient de vrais artistes et créateurs, parce qu'ils avaient en eux la fibre pédagogue pour accoucher les esprits de leurs élèves. Le tango c'est avant toute chose une émotion pure, qui se répand comme un parfum, ou se transmet comme un virus (Jeanne, responsable d'une association en France).

Mélangeant art et savoir, créateur, artiste et artisan, elle rappelle que le tango est une danse de bal et non de scène, ce qui l'oblige à décliner son présumé caractère artistique à travers l'énumération de richesses, d'inventivité et de création tout au long du siècle. Dans ces conditions, tout ce qui évolue est de l'art : les techniques de vente comme la soupe à la tomate. Qu'il y ait une dimension artisanale dans le travail de l'artiste semble incontestable et incontesté par certains artistes. Pour ce qui est de la reconnaissance du statut d'artiste, elle s'élabore à travers des processus de légitimation où les médiateurs occupent une place centrale. La programmation d'un spectacle dans une scène nationale, un festival international ou un grand théâtre contribue décisivement à la renommée d'un metteur en scène, chorégraphe ou musicien. En danse, les processus de

légitimation de la création artistique s'organisent dans les territoires spécifiques des structures, lieux et professionnels du spectacle vivant, et non dans les moments festifs, conviviaux et ouverts à tous que sont les bals.

En ce qui concerne l'assertion du « tango populaire », elle mériterait d'être discutée car rien n'est moins sûr dans les conditions contemporaines de pratique et d'apprentissage. Quant à sa transmission, elle se réalisait jusqu'à une époque récente selon des modalités non académiques, dans un entre-soi (quartier, famille, rue) et des formes de convivialité plutôt ancrée dans des sociabilités populaires, accessibles au plus grand nombre. De nos jours, cette pratique est progressivement investie par des approches savantes mêlant praxis et théorie, tout en demeurant profondément nomade. Le qualificatif populaire sous-entend qu'il s'agit d'un univers de pratique ouvert, accessible et humain. On y entre et on évolue pour vivre sa passion. Ce vécu s'inscrit en référence au pulsionnel, au sensible (dans le sens de vie des sensations) et en contradiction avec la réflexion et l'examen critique. Conformément à l'influence du dualisme platonicien, la pratique de la danse est envisagée comme un relâchement des tensions, une libéralisation du corps, un espace et un temps ludique : à l'abstraction, au raisonnement, à l'intelligible, au cartésien et à la réflexivité (Laplantine, 2008) sont opposées les vertus de la danse qui permettraient d'échapper pour un temps au sérieux, aux cadres et aux législations. Assouvir sa passion signifie qu'il devient possible d'échapper au politique et de se replier sur la sphère intime des relations à l'autre qui engendre un renouvellement des rapports à soi¹⁰. Selon cette représentation, le tango serait l'un des espaces où s'allègent les pressions sociales, les aliénations et les sujétions de la vie en société.

1.2. LA PEUR DE LA DÉPOSSESSION

Les correspondances enregistrées sur le blogue émanaient majoritairement de responsables d'association qui gèrent leur organisation de façon bénévole ; cela est imposé par les statuts de la loi de 1901 qui stipule qu'une activité rémunérée ne peut être exercée par un des membres du bureau. D'une manière générale, ces acteurs insistent sur leur engagement bénévole et sur les vertus du bénévolat, ce qui est une façon tautologique de plaider

10. À propos de la passion en danse, voir B. Rip, R.J. Vallerand et S. Fortin (2008). Parmi les amateurs de tango, la « passion harmonieuse » aussi bien que la « passion obsessive » se manifestent.

pour la justesse de leur action sur un plan moral : « On ne s'enrichit pas en faisant ce que l'on fait », disent-ils. La qualité de bénévole est présentée comme une justification à l'assouvissement de leur passion. Une personne crée une association afin de promouvoir le développement de la culture du tango, ce qui lui permet soit de donner des cours, soit d'organiser des stages et des cours, parfois les deux. Bien souvent, elle ne tire aucun revenu de cette activité qui lui demande des investissements en temps, en compétences et en capital importants. Soit elle est à la retraite, soit elle dispose d'un conjoint qui permet de financer les affaires courantes, soit elle exerce un métier qui lui procure à la fois des revenus confortables et du temps libre : dans tous les cas, le désintéressement se manifeste dans des conditions matérielles et assurantielles confortables. Le responsable n'éprouve pas de souci pécuniaire, ni dans sa vie personnelle, ni au regard des activités qu'il organise au sein de son association.

Si les bénéfices matériels sont inexistants, la plus-value symbolique est considérable. Le responsable intègre un réseau et côtoie des artistes/danseurs renommés bénéficiant d'une reconnaissance au sein de la communauté des danseurs et programmeurs. Il profite parfois de l'aura de son activité associative pour se faire connaître auprès du maire de sa commune, voire des collectivités territoriales. Il reçoit la confiance et l'estime des uns et des autres. Enfin, cette responsabilité associative bénévole lui permet parfois de bénéficier d'une redistribution de l'effort réalisé à travers le financement des frais de voyage vers Buenos Aires. Ce voyage lui permet de nouer des contacts pour la programmation à venir, de se tenir au fait des nouveaux venus dans le paysage et de conforter sa position de connaisseur au sein du milieu en France. Les frais de formation réalisés sur place sont logiquement pris en charge par l'association.

Les positions de ces responsables sont infléchies par des cheminelements marqués par l'empirie. Ils détiennent tous une expérience de la pratique dont ils s'occupent ; cela n'est pas étonnant en soi, et caractérise une grande part du monde associatif, dont un des fondements est de réunir des personnes animées par une communauté d'intérêts autour d'un secteur, d'une pratique ou d'une cause. On se trouve donc objectivement en présence d'une catégorie de personnes qui disposent d'une expérience de la pratique qu'elles gèrent. La parole des responsables d'association émane donc toujours d'une expérience intime de la danse. Elle procède également d'une connaissance du milieu, qu'il s'agisse de l'histoire associative récente, de l'histoire, des propriétés et des acteurs qui évoluent dans le

champ de la danse. C'est dire si les représentations qui peuvent se construire autour de l'objet ne proviennent pas de considérations de seconde main, mais d'une intégration – certes différenciée selon les acteurs – fondée sur l'expérience corporelle, sensible et sensuelle de l'objet.

1.3. UN ENGAGEMENT HÉDONISTE

Au-delà de la position des acteurs, il est possible de se pencher sur les conditions sociohistoriques qui ont conduit ces responsables à réagir avec autant de passion à cette étude. Cette même passion est souvent avancée comme ressource motivante dans les activités associatives, de loisirs et d'amateurs. Dans le cas des responsables d'association, ce qualificatif tente d'expliquer non pas le simple engagement dans une pratique non professionnelle, mais un engagement destiné à réaliser la promotion de cette pratique. Cet engagement prend appui sur des valeurs et poursuit une finalité. Les valeurs sont communes à l'ensemble des activités bénévoles : militantisme, défense d'une cause, intérêt pour l'action collective, goût de l'organisation, passion pour la pratique, etc. Outre l'occupation du temps libre et l'échappatoire à la solitude, certaines finalités génèrent des profits symboliques : reconnaissance par le groupe, contact avec un univers professionnel, partenariats avec des institutions prestigieuses, etc. Mais, à la différence des activités associatives qui servent une cause militante, les responsables d'une association de tango poursuivent l'objectif affiché de se faire plaisir : la dimension hédoniste tient une place majeure dans la nature de leur engagement. L'association de la passion et du bénévolat permet de justifier la légitimité d'un engagement fondé non pas sur les services rendus au public, mais sur l'accomplissement d'un assouvissement personnel. Ce qui permet de mieux comprendre la vigueur des réactions à cette étude : l'ensemble de ces valeurs organise une chape de plomb qui empêche une mutation dans le renouvellement de la conception de l'enseignement.

L'engagement associatif, avec ce qu'il contient de désintéressement, de temps investi et de passion sublimée, sert de légitimation au discours tenu par ces acteurs sur les propriétés de la danse. Leur façon d'en parler révèle qu'ils se posent avant tout en connaisseurs, parce qu'ils possèdent une expérience de la pratique, mais aussi parce qu'ils ont organisé une partie importante de leur existence autour de cette passion. Celle-ci constitue pour eux une réserve à l'écart du bruit et de la fureur du monde, des codes et des contraintes, de la mollesse du quotidien et de la fadeur de la

réalité. L'exercice passionné de la danse apparaît comme un moyen de se sentir exister: c'est cela que le « populaire », « l'art », « l'essence » et la « passion » expriment. La passion qui animait la correspondance des bloqueurs témoigne du prix et de la valeur qu'ils accordent à ce sentiment.

2. LES PROPRIÉTÉS FORMELLES DU CÔTÉ DES OBSERVANTS

À la perception subjective de cette catégorie de pratiquants, je propose d'adjoindre non pas une tentative d'objectivation neutre et absolument distanciée, mais la présentation succincte de quelques propriétés du tango, en nous limitant aux aspects qui intéressent la notion de développement personnel¹¹: l'hétérosexualité normative et les principaux composants de son univers de référence que sont le nomadisme et l'improvisation.

2.1. PERMANENCES DE L'HÉTÉROSEXUALITÉ NORMATIVE

Les danses de couple comme le tango procèdent d'une mise en scène de la différence sexuée¹². Elle y apparaît irréfutable à travers la répartition des rôles, la dissymétrie de l'étreinte, les codes vestimentaires d'où se distinguent les manières d'être chaussé. Les rôles attendus procèdent d'une stricte division sexuelle du travail: « l'homme guide et la femme suit » entend-on encore souvent dans les cours. Il s'y lit les traces d'une acceptation silencieuse, tacite et conventionnelle d'une hiérarchie où l'homme est dominant. Le tango demeure une célébration de l'hétérosexualité, voire une dictature de la norme, nuancée par le fait que le moment de danse apparaît également comme l'actualisation d'une dualité et d'une altérité, dont le régime est le partenariat. Au rouleau compresseur de l'imaginaire hétérosexuel répond l'extrême vigueur de l'imaginaire homosexuel: il

11. Je laisse de côté tout ce qui concerne le matériau de la danse, comme les éléments de postures, pas, figures, relations à la musique, etc.

12. Françoise Héritier montre que « l'inégalité n'est pas un fait de nature ». Elle consiste en une vision archaïque qui résulte d'une série d'opérations de classification: « La classification bute sur un même fait: toutes les espèces, aussi dissemblables soient-elles, entre elles et en leur propre sein, sont partagées par une même constante, ni maniable, ni récusable: la différence sexuée. [...] Nous penserions sans doute différemment si nous n'étions pas sexués et soumis à cette forme particulière de reproduction qu'est la procréation. L'appréhension intellectuelle de la différence sexuée serait ainsi concomitante de l'expression même de toute pensée » (Héritier, 2007, p. 16-17).

semblerait que les figures de la rénovation s'orientent plus facilement vers le développement d'un tango queer que vers la recomposition des rôles au sein de la figure du couple normatif (Apprill, 2008).

L'émergence de formes de pratiques qui tendent à neutraliser le jeu des rôles sexués distinctifs, en les rapprochant du principe de la danse contact¹³, est une manière singulière de travailler la norme car elle entraîne un double déplacement. Le tango rejoint l'univers de pratique de la danse contemporaine en termes de rapport au corps et entre les corps, en termes d'esthétique et en termes de travail sur la conscience du mouvement ; c'est-à-dire un domaine de la culture savante orienté vers des formes de pratique non plus populaire mais scénique. Par ailleurs, l'altération qui procède d'une neutralisation des rôles sexués interroge les frontières de la danse : s'agit-il encore d'une forme tango ? Ces recompositions interrogent la définition objectivée de la forme d'une danse, non pas son essence, mais ce qu'elle a d'objectif, dans ses acceptions à la fois historiques et sensibles. Rien n'interdit de penser qu'une forme déssexualisée ne puisse pas atteindre les subtilités d'un tango sexualisé. Pourtant, dans un cours de tango, lorsqu'un partenaire doit former un couple avec un partenaire du même sexe, le plaisir ne semble pas à la hauteur des attendus : on touche bien là aux incidences des propriétés formelles et historiques de la danse sur le développement personnel, qui ne peut se réaliser dans le déplaisir... Se pose également la question de savoir en quoi la différence sexuée produit de la danse, et particulièrement une danse typifiée comme le tango¹⁴.

13. La compagnie Tangible, fondée par Edwine Fournier, organise à Paris des ateliers de tango contact improvisation. « *L'alliance du vocabulaire du contact impro et du tango argentin en fait une pratique privilégiant l'écoute des deux partenaires sans savoir qui guide et qui est guidé, en laissant libre cours à l'improvisation naissant de l'écoute de la relation, tout en gardant l'espace et le jeu du bal. On s'y sent plus libre, plus dégagé de la structure parfois contraignante, stéréotypée et sérieuse du bal de tango argentin. On s'y amuse beaucoup en faisant voler les codes du bal traditionnel : femme-femme, homme-homme, trios, quatuors, sol, vertical, portés, musiques exotiques, bons et mauvais danseurs...* » (Propos de Karine, professeure de tango contact improvisation).

14. La différence sexuée est un idéal-type au sens wébérien du terme, c'est-à-dire un moyen d'ordonner un donné empirique foisonnant. Ce qui ne signifie pas qu'il s'agisse d'une essence du tango.

Il convient donc de nuancer les représentations du tango comme pratique subversive. En tant que lieu où se construit un discours sur le sexe – prolifération qui, au lieu de desservir le pouvoir, constitue un instrument même du pouvoir – et où se répète la norme hétérosexuelle, il demeure un espace de pratique normatif.

2.2. UNE DANSE NOMADE

Certaines danses voyagent, tandis que d'autres demeurent attachées à leur foyer d'origine. Le Gwoka, par exemple, est une expression propre à la Guadeloupe et seulement dansée dans l'île, à l'exception de quelques foyers de pratique dans les grandes villes de la métropole. Au contraire, le tango est plus pratiqué dans le monde entier qu'en Argentine. L'origine exotique – quoiqu'il s'agisse d'un exotisme Blanc, le peuplement de l'Argentine s'étant effectué majoritairement avec des immigrants européens – n'est pas le moindre des facteurs qui contribuent à la séduction de cette danse. Comme pour la plupart des danses du monde dont la matrice se situe en dehors de la métropole, le rapport à l'origine suscite une quête de vérité. Elle s'exprime dans plusieurs directions, celle de l'étymologie, et de l'histoire principalement, auxquelles s'ajoute l'attrait pour le voyage à Buenos Aires qui seul permet d'évaluer les dimensions sensibles de la danse dans sa temporalité. Roland Barthes précisait ainsi son rapport à l'origine du mot : « Dans l'étymologie, ce n'est pas la vérité ou l'origine du mot qui lui plaît, c'est plutôt l'effet de surimpression qu'elle autorise : le mot est vu comme un palimpseste » (Barthes, 1975, p. 82). C'est tout le contraire chez les amateurs de tango : l'origine sert de fixateur à une expression qu'ils pressentent mouvante. Elle sert également à développer le thème de l'authenticité : la pureté serait celle de la danse des origines, étalon suprême brandi pour s'y repérer dans le maquis des appellations, des styles et des manières de danser. Le recours à ces notions transmue la matière de la danse en un produit défini et strictement circonscrit ; l'origine détient une fonction d'usage : c'est un peu l'arrêt sur image du pratiquant sur sa propre pratique qui le dépasse, l'excède, le submerge. C'est une façon de s'y retrouver. Cette quête des origines et de l'authenticité témoigne du référencement à une loi unique. Comme le note R. Barthes, cela permet de ne pas se soumettre à d'autres lois que seraient l'Histoire, l'Idéologie, l'Inconscient (*Ibid.*, p. 110).

Par cette quête de l'origine, le danseur soumet la matière/l'objet de sa pratique au boisseau d'une réduction effroyable, seule garante semble-t-il, pour le plus grand nombre, de son orientation dans les manières possibles de danser. La seule loi de l'authenticité semble un garde-corps pour ne pas sombrer dans les abîmes de l'épaisseur et de l'histoire de la danse : presque un réflexe de survie. Elle permet de demeurer centré sur les seuls aspects du tango où le sentiment d'exister peut s'arrimer durablement. Les représentations stables de l'origine sont une façon de repousser la variabilité de la danse qui constitue pour ces amateurs des turbulences à même d'ébranler le tangible mais fragile plaisir de la danse. Elle apparaît enfin comme une manière de ne pas examiner intimement le chemin qu'emprunte le corps dans le mouvement : d'où viennent les mouvements, où puisent-ils l'énergie, la force, l'envie ? Quels dessins réalise le corps dans l'espace ? Les *tangueros* parlent couramment de figures pour désigner leur gestuelle. L'observation attentive des bals et des cours montre également qu'il est question d'« avoir bonne figure » en se situant dans un univers gestuel avec ses codes, son vocabulaire et ses styles, où seul le corps est appelé à s'exprimer. Autrement dit, quels sont les moteurs de l'action du danseur, autres que biomécaniques, qui le conduisent à se lancer dans des apprentissages et des moments de pratique occupant une partie importante de son temps ? Bien que les approches biomécanique, physiologique et kinésilogique demeurent plus répandues, à la fois comme outils et comme mode cognitif, dans les domaines de la danse contemporaine, certaines approches de la transmission à Buenos Aires et en Europe tendent à s'appropriier des outils et des méthodes en usage dans d'autres danses. On passe ainsi sensiblement d'une conception de la pratique fondée sur un ensemble plus ou moins complexe de pas et de figures à une conception plus globale où interviennent les notions de transfert de poids du corps¹⁵, de structure, d'organisation du mouvement et de musicalité. Mais le fossé semble grandir entre les attentes des pratiquants et l'évolution récente de l'enseignement : l'idée selon laquelle il s'agit d'une danse nécessitant peu de compétences l'emporte encore.

Dans la relation entre les professeurs et le public, quelle posture est adoptée par le second ? Ici se pose la question de l'enseignement et du modèle culturel qui s'impose dans une relation pédagogique. En Occident, la relation pédagogique en danse est souvent fondée sur l'imitation du

15. Sur l'importance de la notion de transfert du poids du corps en danse, voir Louppe, 1997.

professeur. Très largement inspirée du moule de l'enseignement secondaire, cette relation est encore renforcée par le caractère exogène des danses enseignées : trouver sa voie dans une pratique peu répandue dans la société dans laquelle on vit est objectivement délicat. Cela peut expliquer que le terme de « maître », quoique utilisé par les communautés autochtones de la capoeira, du tango argentin et des danses indiennes, soit si facilement adopté. Dans chacune de ces danses, le sens est distinct. En capoeira, il désigne une relation de fidélité et d'obéissance qui doit se manifester dans le temps et l'espace. Le professeur doit régulièrement rendre visite à l'Académie de son maître et y amener ses propres élèves. En tango argentin, le maestro désigne un professeur argentin, mâle, qui détient une grande maîtrise de la danse. Vulgarisé, ce terme en arrive parfois à désigner des professeurs dont la qualité principale est d'être Argentin. En danses indiennes, en Bharata Natyam notamment, certains maîtres transmettent parfois leur savoir à leurs disciples sans montrer, sans même se lever. L'enseigné doit trouver sa danse, son chemin, sans chercher à imiter le maître.

L'usage du terme « maestro » en tango ne doit pas occulter le fait que la fabrication de la danse par soi-même est un des facteurs explicatifs du succès de sa diffusion contemporaine en France. Cette pratique s'est en effet construite contre les standardisations des modes d'apprentissage et de pratique du tango tel qu'il est enseigné dans les écoles de danse de salon (Apprill, 2005). Les amateurs ont été séduits par la puissance gestuelle et la force de retenue, mais tout autant par la possibilité de pouvoir construire sa danse par soi-même et d'explorer sa propre voie. Comme l'arbore en incipit l'association Les trottoirs de Marseille, l'une des plus vieilles de France, « le tango est une possibilité infinie » (Leopoldo Marechal). L'un des principes expliquant sa résurgence en Europe occidentale, dans des sociétés où il avait été introduit un siècle auparavant, repose en effet sur la place accordée à l'improvisation aussi bien dans les modes de transmission que dans les territoires de socialisation. Comme l'observe le chercheur en danse Marc Clériveret à propos de l'Avant-deux, l'étude des danses a aussi pour objectif d'éviter de se limiter à la seule copie dans la pratique des répertoires dansés ; respecter la variabilité des danses passe par la pratique mais également par les conditions de transmission : « Un tel enseignement reviendrait à transmettre à l'apprenti danseur non pas des danses, mais des éléments de danse, avec comme recherche sous-jacente le développement personnel de trouver sa danse » (Clériveret, 2006, p. 19). La vulgarisation de l'improvisation dans les modes

de transmission contemporains a indéniablement contribué à constituer une communauté de *tangueros* pour qui la construction de la danse rejoint consciemment ou inconsciemment la construction de soi.

Il est maintenant possible de relier la présentation de ces quelques propriétés formelles aux propriétés historiques, c'est-à-dire de confronter une démarche d'objectivation avec les processus subjectifs qui sont en jeu dans la pratique. La confrontation sexuée et le nomadisme du tango associés aux territoires du bal et à l'improvisation constituent des critères qui le rendent séduisant. Au-delà de la séduction se trouve un ensemble d'implications personnelles qui ont favorisé ces vingt dernières années la constitution d'une communauté de *tangueros* sur les cinq continents.

2.3. SOI ET LE « PLAISIR DE LA DANSE »

Cette communauté est traversée par une multiplicité¹⁶ de motivations et de désirs. Parmi ceux-ci, le souci de soi et le plaisir de danser. Danser le tango en cours ou en bal relève d'un travail sur soi par une implication corporelle, comprenant des impératifs propres au matériau de la danse et à la nécessité d'être en soi. Cet aspect est fondamental pour se mettre dans un état de danse, de même que pour se mettre en relation avec le partenaire. Ce travail sur soi est proche du ressenti et des sensations éprouvées par un patient et un thérapeute corporel dans une séance de fascia thérapie par exemple. Mais nous ne sommes pas en tango dans un contexte thérapeutique qualifié par une coprésence d'un soignant et d'un soigné, mais dans une situation qualifiée par une interaction des rôles et des positions sexuées (Apprill, 2009). Il y est bien question d'un rapport de soi à soi et de soi aux autres, activé par les dispositifs de la danse et par la normativité des interactions sexuées ; mais ce rapport, quoiqu'il ne soit pas exempt de tensions et de tourments, se réalise aussi dans le plaisir.

J'ai montré l'importance de ce sentiment qui, loin d'être propre au tango, traverse l'univers des danses sociales (Apprill, 2005). Ces plaisirs relèvent aussi bien des propriétés historiques que des propriétés formelles. Ils sont étroitement associés aux territoires du bal où la circulation du

16. «La multiplicité [...] ne procède pas de la juxtaposition ou de la coexistence de parties "constitutives" d'un ensemble mais d'une activité qui est celle de la modulation et parfois du modelage. Alors que le pluriel est une opération de composition ou d'assemblage d'éléments divers ou identiques par adjonction pouvant aller jusqu'à la saturation [...]» (Laplantine, 2008, p. 37).

désir est exacerbée par les processus de mise en scène de soi, la rencontre avec l'autre sexe et l'étreinte propre à cette danse : « En participant à un flux, en participant à un circuit de choses et de gens, on se trouve en adéquation avec ce qui aide à être soi. Alors, on se sent vivre, et c'est à juste titre » (Flahaut, 2002, p. 26-27). Lorsqu'elle devient passion, la pratique du tango représente l'un de ces flux. Raison pour laquelle les sentiments de défense de cette raison d'exister sont si puissants, comme nous l'avons vu précédemment avec les réactions par rapport à une éventuelle certification. La pratique du tango procure un sentiment d'existence, une reconnaissance de soi. Cette reconnaissance passe par la sensation de son propre corps en mouvement, dans des aspects connus et dans d'autres qui excèdent la conscience ordinaire. On se sent vivre, bouger, respirer, la musique vous traverse et vous transporte, le corps du partenaire est une invitation à explorer des chemins de danse inconnus, c'est-à-dire à vous mettre en état d'improvisation : « On est soutenu par un certain processus, un courant qui passe entre l'intérieur de soi et l'environnement extérieur, on n'y fait plus attention, on finit par croire qu'on existe par soi-même et on s'en attribue le mérite » (*Ibid.*, p. 24). Toutes les tentatives d'objectivation dégaagées plus haut s'absentent dans ces moments de danse : seul reste le reste, c'est-à-dire le plaisir d'être là et le sentiment d'exister à travers la danse ; une danse de couple sociale qui place les corps dans une confrontation intime et silencieuse. Lorsque les lumières se rallument, la vraie vie reprend. Certains ne font-ils pas observer que le tango attire « *les personnes seules, dépressives et effrayées par le sexe* » (Boris, danseur) ? Ils sont en tango comme ailleurs ; et la danse constitue un moyen de prendre rendez-vous avec soi-même.

CONCLUSION

Les chercheurs détiendraient des vérités fondées sur une démarche scientifique quand les pratiquants demeureraient englués dans leurs mythologies ? Cette vision réductrice ne peut être critiquée qu'avec raison. Les représentations et les analyses proposées ici résultent d'une prise de distance avec l'objet, mais tout autant des cadres de pensées que les chercheurs mettent en œuvre pour interpréter la réalité. Aussi bien les univers de pratique que ceux de la recherche sont traversés par des schèmes de pensée ; du côté de la recherche, la force et l'inertie des représentations sont particulièrement vigoureuses dès lors que l'on s'intéresse à la danse, comme le montre l'indigence des traditions sociologiques (Berthelot, 1992). D'un

autre côté, le fossé séparant les connaissances pratiques des responsables d'associations et la fabrication de représentations qui les éloignent des aspects pratiques du terrain atteste que, même chez les acteurs les plus engagés, la force des représentations demeure vivace. Ces représentations constituent donc une donnée à part entière du champ de la recherche en danse qui mérite d'être étudiée. Par ailleurs, le développement d'une pratique comme le tango constitue un moyen d'interroger les terminologies usuelles de « pratique amateur » et de « loisir ». Aussi ne s'agit-il pas tant d'opposer la vérité du praticien à celle du chercheur que d'essayer de mettre en lumière ce qui chez l'un et l'autre influence, structure et festonne les positions.

Envisager le tango comme un facteur favorable au développement personnel consiste à poser la question à l'échelle du sujet ; celui-ci est clivé en Occident entre un corps et un esprit entre lesquels une hiérarchie implicite et transversale à un grand nombre de domaines d'activité – y compris celui de la recherche en sciences sociales – impose la domination de l'esprit sur le corps. Proposer les activités dansées comme remède ou antidote aux rythmes effrénés des sociétés contemporaines déshumanisées, tout en maintenant le dualisme platonicien, reviendrait à cantonner la danse dans des fonctions d'usage. Je pense au contraire que les danses sont un terrain stratégique où la critique du dualisme stérile peut être conduite avec profit afin d'être étendue à d'autres sphères d'activité.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Apprill, C. (1998). *Le tango argentin en France*, Paris, Anthropos.
- Apprill, C. (2005). *Sociologie des danses de couple*, Paris, L'Harmattan.
- Apprill, C. (2008). *Tango : le couple, le bal et la scène*, Paris, Autrement.
- Apprill, C. (2008). «L'hétérosexualité et les danses de couple», dans C. Taraud (dir.), *L'histoire contemporaine de(s) hétérosexualité(s) : un impensé de la recherche ?*, Paris, EPEL Éditions.
- Barthes, R. (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil.
- Berthelot, J.M. (1992). «Du corps comme opérateur discursif ou les apories d'une sociologie du corps», *Sociologies et sociétés*, vol. XXIV, n° 1, p. 11-18.
- Bigot, L., M. Clériveret, M. Colleu *et al.* (2006). *Musique, danses traditionnelles et territorialité*, Rapport Arts vivants en Ille-et-Vilaine.
- Bourdieu, P. (2000). *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Seuil.
- Darbon, S. (1999). «Pour une anthropologie des pratiques sportives. Propriétés formelles et rapport au corps dans le rugby à XV», *Techniques et culture*, n° 39, «Sports et corps en jeu».
- Flahaut, F. (2002). *Le sentiment d'exister*, Paris, Descartes.
- Guilcher, J.-M. (2006). *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*, Coop Breizh.
- Héritier, F. (2007). «Modèle dominant et usage des corps des femmes», dans F. Héritier *et al.*, *Le corps, le sens*, Paris, Seuil.
- Lahire, B. (2002). *Portraits sociologiques. Dispositions et variations individuelles*, Paris, Nathan.
- Laplantine (2008). *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre.
- Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage*, Paris, Plon.
- Loupe, L. (1997). *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Éditions Contredanse.
- Rip B., R.J. Vallerand et S. Fortin (2008). «La passion de danser. Les deux côtés de la médaille», dans S. Fortin (dir.), *Danse et santé*, Québec, Presses de l'Université du Québec.

DANSE ET COGNITION

France JOYAL

Université du Québec à Trois-Rivières

Le tango surgit grâce à la recherche constante, pour les gens du Rio de la Plata, d'une musique capable d'exprimer leur manière d'être et de vivre, apte à représenter l'entourage citadin avec ses méandres et ses replis. Une musique capable de mettre l'habitant de la ville, à travers l'expérience esthétique, dans une circonstance sonore concernant les éléments propres à son milieu social et culturel, [une] musique qui scande chacun de mes actes.

Arturo PENÓN, 1987¹

Par définition, l'art désigne l'ensemble des activités humaines créatrices servant à l'expression de l'homme. Sa mission, disait Balzac, « n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer ». Considéré au x^e siècle comme une science et un savoir, l'art est davantage compris aujourd'hui comme

1. Propos tirés de A. Penón et J. García Méndez (1987), *Petite histoire du bandonéon et du tango*, Montréal, VLB éditeur.

un moyen, une méthode. Il renvoie à une manière de faire, de communiquer ou de représenter la vie à travers un langage soit pictural, dramatique, lyrique, musical, corporel ou autre. À ce langage sont associés diverses techniques et divers matériaux grâce auxquels l'art prend forme. La tentation de définir l'art a fait couler beaucoup d'encre. Dans la profusion livresque à son sujet, je retiens trois courtes définitions qui peuvent aider à circonscrire la notion :

- a) L'art serait d'abord «une façon d'être et une façon de faire» (Popelard, 2002, p. 15).
- b) Il est «toujours apparu comme la résultante ou la rencontre de deux facteurs opposés et [...] complémentaires, la matière et la forme» (de Mèredieu, 2004, p. 27).
- c) Il «n'a toute sa portée que lorsqu'il n'est pas reconnu comme tel» (Arnheim, 1976).

Cette dernière affirmation est particulièrement intéressante, car elle tend à éclairer l'invisible de l'art, c'est-à-dire ce qui se trouve en amont de l'œuvre achevée, ce qui se passe pendant sa production. L'abondance de la littérature sur l'art traduit bien la complexité du phénomène et la difficulté de le définir. «Si les tentatives pour répondre à la question "Qu'est-ce que l'art?" tournent de façon caractéristique à la frustration et à la confusion, peut-être [...] la question est-elle une fausse question», constate Goodman (1992, p. 87). Il propose plutôt d'examiner l'art de manière temporelle en se demandant «Quand y a-t-il art?» (*op. cit.*)², question qui me paraît beaucoup plus invitante car elle suppose l'existence d'une activité ou même d'un état artistique qui n'a d'autre but que son propre développement. La production artistique est fréquemment étudiée sous l'angle du rapport établi entre un auteur et son public; dans ce cas, c'est le propos ou l'intention de l'artiste qui se trouve dans la mire. D'un autre angle, on étudie la production artistique en fonction du rapport entre l'œuvre et le public; on cherche alors à déterminer la teneur émotive de l'œuvre, sa valeur symbolique. Toutefois, l'activité artistique peut également être envisagée de façon plus introspective, c'est-à-dire sous l'angle du rapport entre le créateur et sa création; ce n'est pas tant le produit fini qui compte ici que l'accomplissement de l'œuvre en tant que tel, au sens dynamique du terme. C'est la perspective que je vais adopter ici pour parler du tango qui attise ma curiosité depuis les années 1990 et qui

2. La question «Quand y a-t-il art?» est posée dans l'édition originale anglaise intitulée *Ways of Worldmaking*, en 1978.

continue toujours de m'émouvoir. Je propose d'étudier le tango en glanant des idées dans le domaine des arts, mon *alma mater*. Mon propos se développera autour de deux notions, l'expérience esthétique et la représentation. Ces deux notions s'inscrivent en filigrane de chacune des sections du texte. Sachant que la pratique de la danse touche autant l'expérience esthétique que la représentation, sachant également que les deux phénomènes concourent au développement de la connaissance de soi et du monde, il est permis de croire que la pratique du tango a des effets intéressants sur le plan cognitif. Ma contribution a pour but d'ouvrir une piste dans cette direction. Je veux explorer dans cet article les linéaments du tango dansé à travers l'expérience qu'en font les danseurs pendant qu'ils le créent. Mais il m'importe de préciser que mon attention se porte spécifiquement sur les danseurs amateurs, ceux qui pratiquent socialement³ le tango, qui utilisent son vocabulaire de façon spontanée, improvisée. Le tango dont je parle ici est celui qui nous pique et qu'on danse entre amateurs, entre nous, entre fous. C'est un tango qu'on construit d'après nature, comme une œuvre éphémère.

Arrêtons-nous quelques instants au propos de Penòn (1987), cité en exergue, qui nous permet de saisir toute l'étendue du patrimoine culturel et artistique du tango. Le tango, dit-il, est tributaire de la musique. Il « surgit grâce à la recherche constante » (*Ibid.*) de cette musique des plus puissantes. Pour accentuer son explication sur l'importance de la musique, Penòn a recours à la personnification, un type de métaphore qui permet de « donner un sens aux phénomènes du monde » (Lakoff et Johnson, 1985, p. 43). Comme si la musique était une entité, Penòn lui attribue le pouvoir d'exprimer, celui de représenter, d'influencer l'individu au point de scander ses actes, c'est-à-dire de les ponctuer, d'en marquer les temps forts. À travers cette métaphore, il affirme aussi que la musique conduit l'être vers l'expérience esthétique. La musique est vue, avec raison, comme un agent de découverte et de construction, comme un instrument de connaissance, ce qui se vérifie également dans les autres formes d'art. Qu'il s'agisse de musique, de peinture ou de danse, les liens entre l'art et la cognition sont clairement mis en évidence depuis les années 1960 par Goodman (1968, 1990, 1992⁴). « Connaître, c'est autant refaire que rendre compte. Tous les

3. Au sujet de la distinction entre le tango de spectacle et le tango amateur, lire *Tango : le couple, le bal et la scène* (Aprill, 2008).

4. La première édition de la publication de 1992 a été produite en 1978 sous le titre de *Ways of Worldmaking*.

procédés de construction du monde [...] entrent dans la connaissance. Percevoir un mouvement, [...] c'est souvent le produire. [...] Compréhension et création vont ensemble» (1992, p. 43).

1. ESTHÉTIQUE ET COGNITION

Par définition, l'esthétique⁵ est la science du beau dans la nature et dans l'art. Mais le beau ne se limite pas à l'unique apparence des choses ou à leur extérieur. Un forage un peu plus profond nous amène à découvrir la racine grecque du terme, *aisthêtikos* venant de *aisthanesthai* qui signifie sentir, une découverte qui nous aide à concevoir l'esthétique comme une théorie du sentiment et, par extension, à comprendre l'expérience esthétique comme ce qui se vit à l'intérieur, lorsqu'un individu crée.

Toute œuvre peut ou non nous induire à méditer sur cette génération, et donner ou non naissance à une attitude interrogative plus ou moins prononcée, plus ou moins exigeante [...] Il peut arriver au contraire que l'on prenne à cette curiosité un intérêt si vif et qu'on attache une importance si éminente à la suivre, que l'on soit entraîné à considérer avec [...] plus de passion, *l'action qui fait*⁶, que *la chose faite* (Valéry, 1937b)⁷.

Dans le cas du tango, cette génération de l'œuvre ou, en d'autres mots, sa construction est d'autant plus fascinante qu'elle s'élabore à deux. Il n'est pas question d'une construction pour le spectacle où l'esthétisme est planifié, contrôlé et réside dans le paraître. Il est plutôt question de genèse, de ce qui se produit pendant une danse improvisée, qui fait appel aux sens et qui procure des instants de jouissance. Le caractère spontané du tango improvisé fait de lui une création «sur le vif», pour emprunter une expression de Dewell et Fortin (2008, p. 91); il permet de vivre **l'expérience esthétique**, c'est-à-dire une expérience qui rallie tous les sens, qui puise à même les sources vives et qui culmine, par instants, vers le bien-être, le plaisir viscéral.

5. Pour en savoir plus sur l'esthétique, lire G. Genette (dir.) (1992), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil.

6. L'italique est de Valéry.

7. Les citations empruntées à Valéry dans ce texte proviennent des documents produits en version numérique dans le cadre de la collection «Les classiques des sciences sociales» dirigée et fondée par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi, en collaboration avec la Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi. Elle sont utilisées ici avec la permission du directeur de collection. Document : <www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html>. Site : <bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>.

La danse est un art fondamental [...] un art déduit de la vie même, puisqu'elle n'est que l'action de l'ensemble du corps humain ; mais action transposée dans un monde, dans une sorte d'*espace-temps* qui n'est plus tout à fait le même que celui de la vie pratique (Valéry, 1936).

Comme beaucoup d'activités corporelles, le tango improvisé «constitue un espace de mise en relation avec soi» (Aprill, 2008). Il sollicite la conscience du corps en même temps qu'il la développe, ce qui le rend très riche sur le plan cognitif.

Par définition, la cognition⁸ est la faculté de connaître. On la définit globalement comme un «processus par lequel un organisme [...] acquiert des informations sur l'environnement et les interprète pour régler son comportement» (Legendre, 2000, p. 205). Elle désigne la connaissance qu'on acquiert des choses, y compris de nous-même, par le truchement des liens qu'on établit entre ces choses, ce qui présuppose qu'on les ait d'abord perçues et mémorisées. Pour résumer au maximum la conception d'Aristote, on pourrait dire que les processus cognitifs décodent, synthétisent, compilent et restituent les données perceptuelles sous forme d'images mentales ou de représentations (Chomsky, 1980). Ces représentations du monde ou «ces formes de connaissance se construisent à partir des capacités motrices et sensorielles» (Gardner, 1996, p. 73). Les mécanismes cognitifs se mettent en œuvre dès la naissance. Le nouveau-né se développe grâce à l'expérimentation qu'il fait du monde qui l'entoure. Mais les formes de connaissance dont parle Gardner (*op. cit.*) peuvent varier d'un individu à l'autre en fonction de son tempérament, de son caractère, de son degré d'acuité sensorielle, de sa conscience corporelle et de son environnement culturel et affectif. L'analyse de ces facteurs amène Gardner (*op. cit.*) à postuler qu'il existe plusieurs formes d'intelligences : linguistique, logico-mathématique, interpersonnelle, intrapersonnelle, musicale, kinesthésique et spatiale. Chacun de nous est doté de toutes ces intelligences qui sont déployées à des degrés divers. Au sein du couple de danseurs, elles donnent le ton à la danse, déterminent l'énergie du couple, car elles touchent la relation de l'être à lui-même et sa relation à l'autre.

Connaître est une activité faisant appel à la perception et à l'action ; tout ce qui est d'abord perçu est ensuite traité et réactivé dans l'action. La cognition s'élabore avec le concours de la perception, car c'est par elle

8. Pour en savoir plus sur les liens entre l'art et la cognition, il faut lire N. Goodman et C.Z. Elgin (1990), *Esthétique et connaissance. Pour changer de sujet*, Paris, L'Éclat.

que nous recevons l'information. Elle est « une nécessité en réponse à deux types de systèmes : un biologique et vécu ; un autre construit et occupé aux circonstances immédiates de l'activité » (Paquin, 1997, p. 21). La conscience de l'individu et sa présence à lui-même deviennent donc des conditions *sine qua non* de l'activité cognitive. Loin d'être passive, la cognition constitue un système dynamique qui fait appel à tout un réseau de transmission d'informations, acquises et nouvelles, qui interfèrent avec les référents individuels. Le sens donné à l'information n'est pas inscrit dans cette information mais dépend bel et bien des croyances et des a priori de chacun. Dans toute situation nouvelle, la dynamique cognitive se met en œuvre. Elle est tributaire de la prise que peut avoir l'individu sur le monde qui l'entoure. Face à un phénomène nouveau, les processus cognitifs évoluent au gré des mécanismes perceptuels individuels, mais étant donné que « l'homme est difficilement seul » (Valéry, 1937b, p. 7) ils progressent également à travers la relation avec l'autre. En effet, les théories sur l'apprentissage démontrent l'importance du « compagnonnage cognitif » (Barth, 1993, p. 161) dans l'évolution de la connaissance. Il est clair que l'enseignement joue un rôle clé dans le développement du tissu cognitif, et ce, quel que soit le domaine d'apprentissage. C'est en utilisant l'exemple, le questionnement et la comparaison que l'enseignant suscite un aller et retour entre le connu et le perçu et qu'il aide l'apprenant à faire les liens nécessaires à la compréhension, donc à la construction de sa connaissance. S'il est vrai que l'apprentissage découle du dialogue cognitif entre l'apprenant et le formateur, il s'avère également que le dialogue entre l'apprenant et ses pairs a une grande importance. L'apprentissage du tango n'échappe pas à ce principe. Ici, le compagnonnage est autant l'affaire du formateur que celle du partenaire. Ce qui particularise l'apprentissage du tango, c'est qu'il se déroule en tandem ; il requiert de ce fait l'engagement de chacun dans sa démarche, mais également son engagement dans le dialogue cognitif. Il met en jeu un ensemble de conceptions et de perceptions mixtes qui peut sembler plutôt hétéroclite au départ, mais qui tend à évoluer vers la découverte partagée de l'harmonie, ce qui, en soi conduit à l'expérience esthétique.

2. DANSER LE PRÉSENT

Bien qu'ils se développent tous deux à partir d'un même vocabulaire formel, il y a tout un monde entre le tango composé pour le spectacle, présenté sur scène par des danseurs professionnels, et son pendant amateur,

le tango improvisé. Ils se distinguent notamment par le fait que le tango de scène est prédéterminé ou, plus exactement, chorégraphié, alors que le deuxième est plus libre et spontané car il découle d'un élan naturel. Les deux formes de tangos engagent les danseurs dans une démarche d'interprétation, mais de manière bien différente. Dans le monde de la danse professionnelle, l'interprète traduit une vision extrinsèque, celle du chorégraphe ; il « se caractérise par son rôle de médium entre le chorégraphe et le public » (Newell et Fortin, 2008). De son côté, le danseur amateur interprète une vision intrinsèque figurant ses propres relations avec la musique, avec son partenaire et, d'abord et avant tout, avec lui-même. Au contraire des danseurs professionnels qui, lors d'une tournée par exemple, peuvent reprendre plusieurs fois un même tango, pratiquement de la même manière, les danseurs amateurs créent chaque fois un nouveau tango, toujours spontané. À chaque tango, le tandem entre dans l'**expérience esthétique**, à travers la construction qu'il fait, à deux, d'un espace-temps présent.

L'examen de certains mécanismes inhérents à la création artistique me permettra, dans ce qui suit, de mettre l'accent sur le caractère immédiat, passager et évanescent du tango-sur-le-vif. Je ferai notamment ressortir quelques liens qui s'établissent dans la triade meneur-menée-musique et qui conduisent à l'expérience esthétique, combinaison de plaisir et de découverte.

Un facteur important à considérer lorsqu'on parle d'activité artistique est le caractère dynamique de la chose. Empruntons, pour l'introduire, une définition établie par la physique et selon laquelle la dynamique est une branche de la mécanique qui étudie les rapports entre **forces** et **mouvements**. En art, cette dynamique fonctionne de la même manière. Helmholtz (1821-1894), grâce à ses travaux sur l'optique et l'acoustique, et Goodman (1906-1998) par ses recherches sur l'art et la cognition, ont particulièrement marqué la recherche dans cette sphère, tout comme Wallas (1926) qui s'est penché sur le processus de création, qu'il découpe en quatre phases : la préparation, l'incubation, l'illumination et la vérification. Toutefois, en restant centré sur l'étude du processus (forces), le modèle de Wallas reste extérieur, à la différence de celui de Valéry, à ce que vit le producteur (mouvements) pendant qu'il crée. Valéry s'est employé à analyser cette zone à partir des années 1920 jusqu'au détour des années 1940. La vision de Valéry accorde une place très significative à l'**état** dans lequel se trouve l'individu lorsqu'il crée, d'où son intérêt pour l'étude du tango improvisé. Globalement, la dynamique créatrice s'établit entre ce

qui est extérieur à l'artiste et qui constitue le processus agissant sur lui (forces) et ce qui lui est intérieur, c'est-à-dire la démarche qu'il adopte en réponse aux messages reçus (mouvement). Elle met l'esprit et le corps en coalition par le biais d'un jeu avec la matière et la technique. L'acte créateur instaure le dialogue entre le producteur et l'œuvre à produire. Comme toute forme de dialogue, celui-ci prend forme grâce à un langage, soit plastique, soit théâtral, soit musical ou corporel dans le cas du tango. Qu'elle concerne la peinture, la danse, la musique ou le théâtre, la dynamique créatrice agit comme une écluse entre antérieur et ultérieur ou, en d'autres mots, entre ce qui est déjà connu (les prédispositions individuelles) et ce qui est à venir (la forme que prendra la danse); elle a le pouvoir de projeter, de mettre au monde, de donner vie. Elle est le **faire** à l'état pur. Cette dynamique est également observable en médecine quand il est question de la formation des cellules sanguines, phénomène qu'on appelle hémato-poïèse, dont les racines grecques *haimatôpoiein*, de *poiein*, signifient faire. La mise en lumière de ce phénomène physiologique fut très inspirante pour Valéry lorsqu'il entreprit ses discours sur l'art, à partir de l'examen de sa propre pratique artistique en poésie. «Le faire, le *poïen*, dont je veux m'occuper, est celui qui s'achève en quelque œuvre», dit Valéry (1937) pour expliquer la dynamique créatrice et propulser la notion de **poiétique** comme perspective d'examen de l'art. À l'instar de Valéry, Passeron (1975, 1986, 1996) propose d'élargir l'application de la poiétique à toute activité créatrice et instauratrice (recherche, enseignement, ingénierie, etc.). La poiétique, dit-il, est une «sorte de discipline "transversale", qui a d'abord pour objet [...] les linéaments opératoires par lesquels l'œuvre vient [...] à l'existence» (1996). Il y aurait beaucoup à dire sur cette discipline qui se propose de braquer les yeux sur la générativité de l'œuvre. Toutefois mon but, dans cet article, étant de faire la lumière sur les propriétés cognitives du tango spontané, je vais me limiter à ne citer la poiétique que pour affirmer une fois encore l'importance des méandres de la création, des chemins sinueux empruntés par les danseurs quand ils s'invitent à danser et que, de ce fait, ils s'inventent.

«Apollinaire disait qu'il y a dans un poème des phrases qui ne semblent pas avoir été *créées*⁹, qui semblent s'être *formées*», déclare Merleau-Ponty (1964). Comme si les phrases avaient leur propre autonomie, leur propre existence; comme si elles se développaient à l'insu du

9. Les italiques sont de Merleau-Ponty.

poète et allaient le surprendre pendant qu'il joue avec elles. De la même manière, il y a dans un tango des enchaînements qui semblent se former d'eux-mêmes et jouer à surprendre les partenaires.

La dynamique créatrice relève de ce jeu, pour ne pas dire de ce combat avec la matière (Passeron, 1996), peu importe la nature ou les propriétés de cette dernière ; l'argile du sculpteur, les pigments du peintre, les mots du poète, les notes du musicien, le corps du danseur et la musique qu'il interprète sont autant de matières à toucher, à structurer et à modeler. La dynamique s'installe, comme un dialogue, entre la création et le créateur. «À partir de matériaux [...] il s'agit pour lui de créer comme un nouvel organisme, une nouvelle structure» (de Mèredieu, 2004, p. 651).

Comme le suggèrent Valéry et Passeron, la dynamique créatrice s'échafaude autour de certains moments ou étapes, voire des états, qui s'enchevêtrent plutôt que de se dérouler linéairement dans le temps. L'une de ces phases est définie comme un éclair, une inspiration ou un déclic ; une émotion se produit, comme si quelque chose voulait naître (Gingras-Audet, 1979), quelque chose qui suscite à la fois l'enthousiasme et la confusion. Une autre phase s'apparente à un ouvrage, à une élaboration ou même à une gestation ; elle amène l'individu à «endiguer les énergies de l'émotion première» (*Ibid.*, p. 200) ; elle mobilise toutes ses ressources intérieures, de l'intelligence jusqu'à la sensibilité. La troisième phase ressemble davantage à une évaluation, à une considération de l'œuvre, une sorte d'examen ou de mise en perspective qui mène à une séparation (*Ibid.*, p. 201) entre le produit de la création et le créateur. Il n'y a pas de véritable consensus, dans les écrits relatifs à l'activité créatrice, sur la façon de nommer chacune de ces phases. C'est pourquoi je désignerai ces trois mouvements en parlant d'**appel**, d'**action** et de **recul**. Ces phases sont en constante interaction ; aucune d'elles n'a préséance sur les autres et aucun ordre ni aucune durée ne déterminent leur déroulement. «Toutes les sensations du corps [...] se répondent les unes les autres, comme si elles se répercutaient, se réfléchissaient sur la paroi invisible de la sphère des forces d'un être vivant» (Valéry, 1936). Les appels, les actions et les reculs relatifs à **l'œuvre qui se fait** concernent généralement la relation entre une œuvre et un seul producteur. Mais qu'arrive-t-il lorsqu'il y a deux artisans, comme dans le cas d'une improvisation en duo ? Les mécanismes de la dynamique sont-ils partagés ? Les lignes qui suivent tentent d'éclairer ce questionnement.

2.1. L'APPEL

Lorsqu'il interagit avec l'autre, le danseur connaît souvent des moments de grâce, des instants de découverte. Apparaissent soudainement à ses sens, des événements incitatifs, des éléments déclencheurs, une sorte d'illumination. Sur le plancher de danse, on pourrait supposer que l'appel provient de la musique, ce qui est tout à fait juste, mais qui demeure incomplet. La présence de l'autre, celle des autres danseurs et même la configuration de la salle comptent aussi parmi les forces qui agissent sur le danseur. Chaque élément de la triade meneur-menée-musique, par les rôles qu'il joue, détient un pouvoir d'influence sur les autres. Chaque danseur possède sa propre conception de la musique, fondée qu'elle est sur ses a priori culturels et affectifs. La musique traverse chaque être d'une manière unique et chacun a une façon singulière de « traiter l'information » (Bruner, 1991, p. 20). La musique, les paroles, même leur seule sonorité parviennent jusqu'à nous pour exciter nos sens. Elles ont sur nous un pouvoir évocateur. Répondant à l'appel de la musique-matière ou à celui des mots, le corps du danseur mobilisera bientôt ses ressources gestuelles pour les mettre au service de la musique.

La Musique, entre tous les arts, [...] nous tisse un temps de fausse vie en effleurant les touches de la vraie. Comme elle s'en prend directement à la mécanique affective dont elle joue et qu'elle manœuvre à son gré, elle est universelle par essence; elle charme, elle fait danser sur toute la terre (Valéry, 1928).

Dans le tango, ce corps qui danse, en plus de jouer avec la musique-matière, répond aux appels de son vis-à-vis. Il s'engage dans un corps à corps, dans une conversation des sens. Chaque impulsion, chaque élan, chaque intention du meneur, si subtile soit-elle, agit sur le corps guidé comme un coup de pinceau sur la toile. Après la musique, c'est au tour du corps de devenir matière, ce qui est d'autant plus visible dans le tango moderne qui laisse une large place aux indications du guidé. En effet, s'il est de mise, dans le tango de style classique (*milonguero*), de s'en tenir à un rapport meneur-menée hétérosexuel où la femme a pour mandat de répondre, donc de suivre les indications voire les injonctions du guideur, cette relation semble changer avec le tango nouveau moderne ou *nuevo tango*¹⁰.

10. Pour en savoir plus à ce sujet, lire Aprill (2008), *Tango : le couple, le bal et la scène* (p. 50 à 59).

En deux décennies, les femmes se sont approprié un haut degré de technicité composé d'éléments qui leur appartiennent en propre et qui se nourrit des réflexions sur le mouvement pratiqué dans l'univers de la danse. Le développement d'une qualité d'écoute et d'une sensibilité corporelle permet aux danseuses de déployer un partenariat complexe, garant d'une richesse et d'un plaisir extrême dans la danse. La détermination grossière de l'homme en ressort dévalorisée (Aprill, 2008, p. 55).

On sait maintenant qu'il est possible de s'éloigner du modèle traditionnel du tandem des danseurs jusqu'à changer diamétralement de rôle durant la danse. Les signaux ne viennent donc plus uniquement du meneur ; le modelage ne se fait plus à sens unique. Par exemple, le simple fait que la menée propose un embellissement influe sur le devenir de la danse. Une mauvaise écoute du meneur peut engendrer un déséquilibre qui précipite le couple dans le chaos. Un pas mal orienté, un pivot incomplet, un laxisme dans l'exécution de figures complexes peuvent aussi modifier la danse-qui-se-fait. Au contraire, une proposition bien articulée par le jeu du corps, une indication claire, une pause bien sentie dans la marche deviendra un appel auquel le partenaire pourra répondre.

On vient de voir ici que l'appel ou l'inspiration propre à la dynamique créatrice provient de divers foyers et suscite plusieurs types de réponses. Mais, au-delà des appels lancés par la musique ou par le corps-matière, on peut concevoir que la représentation même du tandem classique se métamorphose avec le temps.

2.2. L'ACTION

Plus que dans toute autre danse dite sociale, le tango force les corps à s'écouter, à se chercher et à se découvrir. Même lorsqu'ils prennent pour modèle la traditionnelle relation meneur/mené (je le laisse délibérément au singulier puisque ce couple peut se composer de deux personnes du même sexe), où l'un indique et l'autre suit, les danseurs doivent coopérer, rester solidaires et dialoguer. Leurs corps sont une matière souple, plastique et malléable ; leurs masses s'équilibrent, travaillent en complémentarité, en tandem. Ils se meuvent ensemble, se sculptent l'un l'autre jusqu'à s'épouser parfaitement ; ils cheminent vers un moment extatique ou, en d'autres mots, une expérience esthétique. Mais, entendons-nous, ces moments ne sont pas légion. Ils sont tributaires de facteurs multiples, tels que la concordance des physionomies, l'équité technique, le partage de

l'espace, le sens musical, sans compter la réponse physiologique aux divers stimuli. Lorsqu'ils arrivent aux danseurs, ils déclenchent des sourires et engendrent des expressions sans mots.

Le caractère naturel du tango improvisé ne signifie pas pour autant que les gestes posés soient quelconques ou arbitraires. Au contraire, la maîtrise technique et la capacité motrice entrent ici en ligne de compte. Elles supportent le langage à partir duquel le tandem compose ses phrases. Pendant qu'il façonne sa danse, le couple répond à certains impératifs techniques sans lesquels le tango n'en serait pas un. Chaque enchaînement en induit un autre et la danse se construit ainsi. Qu'il soit exécuté avec aisance ou maladresse, il devient à son tour une impulsion dont le meneur devra tenir compte. Le dialogue entre les danseurs et la musique s'établit à l'aide du vocabulaire formel et technique du tango, lui-même inclus dans l'édifice beaucoup plus vaste de celui de la danse. Les pas, les tours et les pivots s'enchaînent dans un cadre de référence articulé autour de la forme (les lignes, les masses), l'espace (le volume, l'amplitude, les directions) et le temps (vitesse, durée, rythme). D'un point de vue kinésiologique, dès qu'un corps bouge, ce sont tous ses segments, avec leur masse propre, qui bougent aussi. Le corps « semble s'être détaché de ses équilibres ordinaires. On dirait qu'il joue au plus fin – je veux dire : au plus prompt – avec sa pesanteur, dont il esquive à chaque instant la tendance » (Valéry, 1936). Chaque danseur agit d'abord dans son propre espace, dans sa propre kinésphère, avant d'agir sur l'ensemble, sur son équilibre et dans l'espace couvert. Toute impulsion donnée par le meneur produit un effet sur la menée qui, par sa gestuelle, apporte à son tour une contribution à l'ensemble. « Le corps qui se meut dans l'espace et dans le temps déforme et reforme [l'ensemble] au rythme de son propre temps, de ses propres distances et rapprochements par rapport à la matière. Il assiste ainsi à la mise en forme des résultats de son propre nomadisme » (Paquin, 1999, p. 155). La description donnée ici par Paquin concerne un rapport œuvre/spectateur où ce dernier est appelé à se déplacer devant une pièce conçue pour s'altérer avec le temps. Elle est toutefois facilement transposable à l'univers du tango improvisé, puisqu'elle évoque la participation des fonctions motrices dans la construction de l'œuvre et, par extension, dans la construction du sens.

2.3. LE REcul

Prendre un recul consiste à se rendre compte. Une image stéréotypée du phénomène nous montrerait l'artiste-peintre, coiffé d'un bonnet, palette à la main, faisant un pas en arrière en penchant légèrement la tête pour

évaluer les effets de ses derniers coups de pinceau. Malgré son caractère un peu vieillot, on peut conserver de cette image le principe qu'elle évoque, à savoir la prise de conscience ou l'examen du geste posé. Chaque mouvement, chaque action est sujette à un examen instantané en même temps qu'elle devient source d'inspiration pour les actes suivants. Chaque mouvement en appelle un autre. Le danseur parle et la danse parle. On le voit, le recul, l'action et l'appel sont parfois difficilement dissociables. Comme je le mentionnais plus haut, ces vagues s'entrecroisent au rythme de la pensée de l'auteur. Lorsque l'auteur est bicéphale et que, par surcroît, la création s'accomplit dans le mouvement, la déconstruction de la dynamique devient de plus en plus corsée. Elle suppose l'examen de la réponse sensorimotrice de deux personnes qui doivent travailler en parfait synchronisme dans un même espace. Le degré de réceptivité de chaque danseur est déterminant de (ou déterminé par) la prise de conscience du moment présent et, par extension, de sa réponse motrice. Ou bien il ignore cet appel et agit seul, brisant ainsi la communication, ou bien il répond sur-le-champ à ce mouvement et le prolonge.

Il tente d'approfondir le mystère d'un corps qui, tout à coup, comme par l'effet d'un choc intérieur, entre dans une sorte de vie à la fois étrangement instable et étrangement réglée; et à la fois étrangement spontanée, mais étrangement savante et certainement élaborée (Valéry, 1936)

Tous les soubresauts de la danse apparaissent comme des « boucles de rétroaction alimentées par de très nombreuses informations sensorielles » (Thon et Cadopi, 2005, p. 80). Ils sont intimement liés à la conscience corporelle et aux habiletés motrices ainsi qu'au degré de maîtrise technique et à son extension, le mouvement. Toutes ces composantes forment le tissu cognitif de l'individu autant qu'elles en sont formées, d'où l'expression boucles de rétroaction. En effet, la circulation s'effectue dans tous les sens et dans l'immédiat. Le corps ressent. Le langage corporel fait appel aux émotions qui sont autant d'informations à traiter.

Tout ce qui vient d'être dit sur le corps à corps des danseurs vaut également pour leur corps à corps avec la musique. « Le rythme du tango ne danse pas à la surface de ses mélodies : on dirait un cœur qui bat en secret » (Monette, 1995, p. 327). C'est la musique qui supporte l'accomplissement de la danse. Elle est le premier moule de la danse, son arrière-plan. À partir de cette forme, le couple de danseurs tient en quelque sorte le rôle de chorégraphe puisqu'il lui revient de créer la danse de toutes pièces. Avant même de communiquer l'émotion à un public potentiel, le

couple, dansant pour lui-même, échange l'émotion sur-le-champ, sans autre préparation que l'accueil de la musique. Comme je l'ai énoncé au début de cet article, l'accomplissement d'une activité créatrice dépend partiellement de la maîtrise technique. Il en va ainsi du tango, qui se construit d'une cascade d'éléments techniques ou de figures faisant appel à la mémoire du corps ou, dans les mots de Kaufmann, à la « chair biographique » (1996, p. 15). Les enchaînements sont reproduits « par les danseurs pour la seule raison qu'ils sont capables de se rappeler le déroulement des mouvements dans l'espace et dans le temps, enregistré non par le cerveau mais par leur mémoire corporelle » (Dilger, 1996, p. 123). Dès l'instant où le couple se met en mouvement sur la piste, les mécanismes moteurs se mobilisent, répondant à l'appel de la musique. Le corps se tient en alerte. Il entre dans ce que Valéry décrit comme un « état dansant » (1936, p. 8), soit une situation où :

toutes les sensations du corps à la fois moteur et mû sont enchaînées et dans un certain ordre, – qu'elles se demandent et se répondent les unes les autres, comme si elles se répercutaient, se réfléchissaient sur la paroi invisible de la sphère des forces d'un être vivant.

Chaque tango diffère des autres, puisqu'il résulte d'une improvisation partagée qui a pour but de traduire une musique et tout ce qu'elle transporte de sédiments. L'ensemble des contributions de cet ouvrage témoigne du parcours culturel du tango devenu nomade et pour lequel l'adjectif argentin n'est plus véritablement qualificatif (Monette, 1995). Je ne veux donc pas reprendre ici l'étude des origines du tango que les sociologues, anthropologues et esthéticiens ici réunis savent faire avec tant de brio. Je veux plutôt rester centrée sur la « faisance » du tango ou, comme je l'ai déjà précisé, sur son accomplissement. On danse pour évoquer, exposer, exprimer, traduire la sensibilité ou, en un mot, pour représenter, c'est-à-dire présenter de nouveau, faire sienne une image prédéterminée. Et cette appropriation demande un recul.

3. REPRÉSENTATION ET COGNITION

Par définition, représenter signifie présenter de nouveau. La représentation constitue donc une tentative pour rendre présente, reproduire ou figurer l'idée qu'on se fait d'un objet. Elle contribue non seulement à lier l'objet à l'esprit, mais également à en faire jaillir le sens. Elle sert en quelque sorte de liant. Elle porte et véhicule les idées, elle les élève au statut

d'objets ; elle ne fait pas que les contenir, elle leur donne vie. Considérée par Piaget comme faisant le pont entre la perception et la cognition, la représentation constitue l'une des étapes cruciales du développement humain. La capacité de représenter apparaît chez le nourrisson en même temps que le concept de constance de l'objet. Ce phénomène, qui peut déjà être observé chez des poupons de 2 ou 3 mois (Bee et Mitchell, 1986, p. 90), se produit quand l'enfant réagit à la disparition d'un objet qui se trouvait devant lui ; la réaction indique la trace laissée par l'objet dans la conscience et qui sera réactivée ou re-présentée, au besoin. La capacité de représenter se raffine au rythme du développement sensori-moteur, soit au fur et à mesure que l'enfant expérimente tangiblement son environnement et les objets qui le composent. Qu'il apprivoise la texture d'un objet en le portant à sa bouche ou qu'il gribouille dans le potage renversé sur la table, l'enfant construit sa représentation du monde. Celle-ci s'effectue à travers un enchaînement d'hypothèses et de vérifications faisant écho à ce qui est connu, et apportant des réponses parfois très claires, mais parfois si vagues que l'enfant doit tout reprendre, encore et encore. Peu à peu, les images se définissent en fonction du connu, par l'intermédiaire des sens : les objets ont un poids, un goût, une odeur, une consistance. Mais les images s'ordonnent également en fonction de leur poids affectif, de leur valeur, de leur importance. En somme, la représentation du monde s'élabore grâce à la conjugaison de la perception (sens), de la cognition (connu/inconnu) et de l'affect (valeur, importance, sens).

Selon Gombrich (1971), la représentation couvre « un très vaste domaine, où cherchent à s'exprimer, en même temps, les faits réels et la tonalité émotive dont leur expérience se colore » (p. 453). Qu'elle soit théâtrale, métaphorique, visuelle ou dansée, elle permet la transposition matérielle d'une image intérieure, au moyen d'un vocabulaire, d'un langage ou d'un code formel ; en ce sens, la représentation prête vie au regard de l'autre. Pour s'opérer, elle fait appel aux systèmes de référence individuels qui corrigent, dans certains cas, l'image présentée, qui vont et viennent entre ce qui est vu et ce qui est connu, de façon rythmée. Comme le précise Gombrich (1971), cela « suppose de notre part une activité incessante de formulation d'hypothèses et de leur modification à la lumière de notre expérience » (p. 341). Que nous soyons en train de produire une représentation ou en train de la contempler, nous (nous) représentons l'objet, à partir « d'un acquis mémorisé et de tout ce que nous nous attendons à percevoir, ce qui fait que nous sommes disponibles pour entendre ou voir telles ou telles choses de préférence à d'autres » (*Ibid.*, p. 239). L'apprentissage

du tango, comme celui de toute activité motrice, transite par la représentation de l'action. Face à un mouvement nouveau, le danseur novice est accompagné dans un parcours cognitif qui l'amène à penser le mouvement avant de l'exécuter. Une bonne part de la compréhension procède par le langage, à travers les explications de l'enseignant et l'exemplification. Néanmoins, ce sont les fonctions motrices qui aident l'individu à ébaucher sa représentation du mouvement (Thon et Cadopi, 2005). «Progressivement, grâce à la connaissance du résultat, les procédures motrices s'affinent, deviennent de plus en plus efficaces, et s'autonomisent. La pensée devient de moins en moins nécessaire à la production du mouvement» (*Ibid.*, p. 84). Il reste que la représentation ou l'image mentale agit comme médiateur entre la perception et l'action. Elle amène le danseur à oublier la technique et à faire siens les mouvements qu'il apprend. Le tandem est appelé à construire autour des mouvements maîtrisés, mais également autour et avec les accidents occasionnés par «le fait que la motricité n'obéit pas toujours parfaitement aux intentions du créateur» (*Ibid.*, p. 92). Cela nécessite, de part et d'autre, une grande écoute sans laquelle l'équilibre est rompu.

Prise individuellement, la représentation, comme on vient de le voir, est un processus de figuration qui contribue à lier l'objet à l'esprit, qui permet de reproduire l'idée qu'on se fait de cet objet et de lui donner forme. Représenter c'est saisir les images, les «“décoller” de leur matérialité, les prendre précisément comme “images”, c'est répondre à un besoin qui accompagne celui de se positionner face au monde et de s'y intégrer» (Paquin, 1997, p. 244). Dans le cas précis du tango, la représentation s'élabore à deux, dans l'instant présent. Considéré d'un point de vue extérieur, chacun des danseurs construit «une représentation dynamique d'une autre personne en train d'effectuer le mouvement» (Thon et Cadopi, 2005, p. 82). Vu de l'intérieur, chaque danseur, à partir des sensations kinesthésiques qu'il éprouve, tente d'évoquer. Bien qu'un observateur néophyte puisse percevoir que les partenaires dansent ensemble, un œil averti saura que cette danse est en premier lieu un dialogue. Un dialogue avec l'autre et un dialogue avec soi-même.

CONCLUSION

Danser et connaître sont deux actes vivants, deux moyens de représenter ; ils se déroulent tous deux dans le présent, à travers l'expérience. Comme je l'ai annoncé au départ, j'ai proposé dans cet article de jeter un pont

entre les deux notions en mettant le cap sur le moment présent et en considérant la danse comme une activité de construction ou, plus exactement, comme une production **en construction**. J'ai exploré certaines particularités du tango, que je dis **improvisé** par opposition au tango chorégraphié qui est présenté sur scène, par des danseurs professionnels. Mon but étant d'ancrer le tango dans le moment présent, lui qui est examiné, le plus souvent, en fonction de son passé et de ses influences culturelles lointaines, je l'ai fait avec le langage des arts, langage qui emprunte aux sciences humaines et sociales une large part de ses accents et dont la qualité est d'être métissé, comme le tango. Les notions de dynamique créatrice, de représentation et d'expérience esthétique dont j'ai traité sont autant de clés pour comprendre le phénomène de la danse comme construction de sens, car chacune d'elles ouvre une fenêtre sur les mécanismes cognitifs. Elles permettent notamment d'accéder à « la dimension des plaisirs [qui] est rarement relevée alors qu'elle est au cœur [...] des représentations de la danse » (Apprill, 2008).

Loin de vouloir démontrer quelque hypothèse, mon propos avait pour but d'amorcer le dialogue au sujet du tango, objet de recherche encore bien peu étudié. Des pistes de recherche intéressantes s'ouvrent désormais au regard du langage du mouvement et de l'improvisation en tandem, sans compter celles qui sont déjà balisées au sujet des liens entre création et cognition. Le fait d'avoir réalisé cette brève étude sur le tango improvisé enrichit considérablement ma propre réflexion sur le phénomène, ce qui constitue, en soi, une activité cognitive importante. À l'instar des auteurs que j'ai cités dans ce texte, je suis convaincue que création et cognition vont de pair.

Comme un couple qui danse.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Apprill, C. (2008). *Tango: le couple, le bal et la scène*, Paris, Autrement.
- Arnheim, R. (1976[1969]). *La pensée visuelle [Visual Thinking]*, traduit de l'américain par Claude Noël et Marc Le Cannu, Paris, Flammarion.
- Barth, B.-M. (1993). *Le savoir en construction*, Paris, Retz
- Borillo, M. et A. Sauvageot (dir.) (1996). *Les cinq sens de la création. Art, technologie, sensorialité*, Seyssel, Éditions Champ Vallon. En particulier les pages 143-164.
- Brown, R. (1989[1977]). *Clefs pour une poétique de la sociologie [A Poetic for Sociology: Toward a Logic Discovery for the Human Sciences]*, traduit de l'américain par Rémi Clignet, Arles, Actes Sud.
- Bruner, J. (1991). *Car la culture donne forme à l'esprit*, Paris, Eshel.
- Chomsky, N. (1980). *Rules and Representations*, New York, Columbia University Press.
- Dante (1954). *La divine comédie (1306-1321)*, traduit par Alexandre Masseron, Paris, Le club français du livre.
- De Mèredieu, F. (2004[1994]). *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Larousse.
- Deschamps, C. (2002). *Le chaos créateur*, Montréal, Guérin.
- Dilger, K. (1996). «Au-delà de la logique et de la linguistique : communicabilité du langage des mouvements et de la chorégraphie», dans M. Borillo et A. Sauvageot (dir.), *Les cinq sens de la création. Art, technologie, sensorialité*, Seyssel, Champ Vallon, p. 113-131.
- Gagnon-Bourget, F. et F. Joyal (dir.) (2000). *L'enseignement des arts : recherche, théories et pratiques*, Londres, Canadian Society for Education through Art.
- Gambrich, E.H. (1971). *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, trad. Guy Durand, Paris, Gallimard.
- Gardner, H. (1996). *L'intelligence à l'école*, Paris, Retz.
- Genette, G. (dir.) (1992). *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil.
- Gingras-Audet, J.-M. (1979). «Note sur l'art de s'inventer comme professeur», *Prospectives*, vol. 15, n° 4.
- Goodman, N. (1968). *Languages of Art*, Indianapolis, Hackett.
- Goodman, N. (1992[1978]). *Manières de faire des mondes [Ways of Worldmaking]*, traduit de l'anglais par Marie-Dominique Popelard, Paris, Gallimard.
- Goodman, N. et C.Z. Elgin (1990). *Esthétique et connaissance. Pour changer de sujet*, Paris, L'Éclat.
- Joyal, F. (1995). *Odysée d'une mère-gigogne : l'artiste-enseignant et la dynamique de création*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.

- Joyal, F. (2000) «Regard sur les représentations sociales dans l'intégration des TIC en enseignement des arts plastiques», dans F. Gagnon-Bourget et F. Joyal (dir.), *L'enseignement des arts : recherche, théories et pratiques*, Londres, Canadian Society for Education through Art.
- Joyal, F. (2008). *Duo, duel et deuil : représentations de la dialectique tradition/novation entourant l'intégration des TIC chez des enseignants en arts plastiques du secondaire. Propositions méthodologiques pour la recherche en éducation artistique*, Thèse de doctorat, Université de Sherbrooke.
- Kaufmann, J.-C. (1996). *L'entretien compréhensif*, Paris, Nathan.
- Lakoff, G. et M. Johnson (1985[1980]). *Les métaphores dans la vie quotidienne [Conceptual Metaphors in Everyday Language]*, traduit de l'américain par Michel de Fornel et Jean-Jacques Lecercle, Paris, Minuit.
- Legendre, R. (2000). *Dictionnaire actuel de l'éducation*, Montréal et Paris, Guérin et Eska.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard.
- Newell, P. et S. Fortin (2008). «Dynamiques relationnelles entre chorégraphes et danseurs contemporains», dans S. Fortin (dir.), *Danse et santé*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Paquin, N. (1997). *Le corps juge*, Montréal, XYZ.
- Paquin, N. (1999). «Sciences cognitives et esthétique des images. Un circuit ouvert», dans Yves Abrioux, *Dynamique et cognition : nouvelles approches*, n° 17, p. 155.
- Passeron, R. (1975). «La poïétique», dans Groupe de recherches esthétiques du CNRS, *Recherches poïétiques*, tome 1, Paris, Klincksieck, p. 11-24.
- Passeron, R. (1986[1962]). *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin.
- Passeron, R. (1996). *La naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*, Valenciennes, ae2cg et Presses universitaires de Valenciennes.
- Penón, A. et J. García Méndez (1987[1986]). *Petite histoire du bandonéon et du tango*, Montréal, VLB et COALT.
- Popelard, M.-D. (2002). *Ce que fait l'art*, Paris, Presses universitaires de France.
- Souriau, É. (1975). «La notion d'œuvre», dans Groupe de recherches esthétiques du CNRS, *Recherches poïétiques*, Paris, Klincksieck
- Strauss, A. (1992). *Miroirs et masques. Une introduction à l'interactionnisme*, traduit de l'américain par Maryse Falandry, Paris, Métailié.
- Thon, B. et M. Cadopi (2005). «Penser le mouvement», dans M. Borillo, *Approches cognitives de la création artistique*, Bruxelles, Mardaga, p. 80.
- Valéry, P. (1934). «L'infini esthétique», dans *Œuvres*, tome II, «Pièces sur l'art», NRF, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1726 p., p. 1342-1344. Paru dans *Art et médecine*, février 1934. Édition réalisée pour les Classiques des sciences sociales par un bénévole.

- Valéry, P. (1935). «Notion générale de l'art», dans *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», p. 1404-1412. Paru initialement dans *Nouvelle revue française*, n° 266, 1^{er} novembre, p. 683-693.
- Valéry, P. (1936). «Philosophie de la danse», dans *Œuvres*, tome I, *Variété*, «Théorie poétique et esthétique», NRF, Paris, Gallimard, 1857 p., p. 1390-1403. Conférence à l'Université des Annales le 5 mars 1936. Première publication dans *Conferencia*, 1^{er} novembre. Une édition réalisée pour les Classiques des sciences sociales par un bénévole.
- Valéry, P. (1937a). «Discours sur l'esthétique», dans *Variété*, vol. IV, NRF, Paris, Gallimard, 265 p., p. 235-265. Discours prononcé au 2^e Congrès international d'esthétique et de science de l'art.
- Valéry, P. (1937b). «Première leçon du cours de poétique. Leçon inaugurale du cours de poétique du Collège de France», dans *Variété*, vol. V, NRF, Gallimard, 324 p., p. 295-322.
- Wallas, G. (1926). *The Art of Thought*, New York, Harcourt.

NÉGOCIER L'INFLUENCE¹

Le toucher et le tango

Erin MANNING
Université Concordia

Le vingtième siècle est, de bout en bout, le siècle du tango.
On ne peut faire l'histoire de ce siècle en excluant le tango,
sans exclure non plus, naturellement, le jazz, son jumeau.
Ni le flamenco, son frère de mystère intérieur.

Horacio FERRER²

1. **TANGERE: DU LATIN, TOUCHER**

À la tombée de la nuit, nous nous rencontrons dans des bars toujours difficiles à trouver. Nous changeons de chaussures, jetons un œil dans la salle, à la recherche d'un contact humain, puis nous dansons. Ces soirées

1. Traduit de l'anglais: «Negociating Influence: Touch an Tango», dans E. Manning, *Politics of Touch, Sense, Movement, Sovereignty*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, avec la permission de Jeff Moen, responsable des droits et permissions.

2. Propos tiré de *Tango nomade* (Pelinski, 1995, p. 25).

qui s'étirent souvent jusqu'au petit matin sont le lieu d'un échange de mouvement et de toucher, d'une négociation transnationale du désir, des rôles, de la communication. À New York comme à Berlin, à Buenos Aires, Montréal, Honolulu, Bruxelles ou Nimègue, le tango affirme son langage du désir et sa politique du toucher.

Le tango, un signifiant de l'obscur et de l'illégitime, du désir et du contre-culturel, est plus qu'une danse. Selon Horacio Ferrer, « avant d'être une expression artistique, avant même que le tango ne surgisse comme tel [...], le tango est une certaine attitude, un mode de vie adopté par des personnes de cultures diverses » (Pelinski, 1995, p. 11). Dans les représentations populaires, le tango argentin est dépeint comme une danse évoquant un désir sexuel illicite mis en scène à travers une gestuelle qui, souvent, semble avoir été chorégraphiée. Mais le tango argentin est bien plus que cette évocation mythique d'un mouvement de désir. Danse des solitudes, mouvement nomade du déplacement culturel, indicateur farouche d'une identité nationale, il est tout cela et davantage. C'est la danse de la rencontre et de la non-rencontre, l'étreinte voyeuse d'une sensualité réprimée et un réseau complexe d'indications (in)comprises.

Comme tous les tangos sociaux, celui que j'explore ici est improvisé. C'est précisément le caractère improvisé du tango qui me fascine et qui me permet de postuler que le tango est exemple d'une politique du toucher. Comme les mouvements du tango sont toujours à venir, il est impossible de parler d'un tango unique, d'un geste idéal ou d'une politique **contenue**. L'approche du tango doit plutôt être vue ici comme une tentative d'explorer la relation vers autrui dans le contexte d'une politique-à-venir ou d'une politique en construction.

Bien que le tango puisse être considéré comme le signifiant par excellence de l'identité nationale argentine, je ne l'aborde pas de ce point de vue. Je préfère le situer comme un point de rencontre transnational des frontières humaines et politiques, comme une politique du toucher qui bousculerait toute notion de rencontre sédentaire avec autrui. Pour moi, le tango est un mouvement à travers temps et espace, une politique errante³ qui incite le monde de la nuit à réorchestrer ses systèmes de gouvernance et d'échange par l'intermédiaire des corps qui existent non pas pour le

3. Sur la politique de l'errance, consulter Erin Manning (2003), «Close to Home – Canadian Identity, Nationalism, and Errant Politics», dans E. Manning, *Ephemeral Territories: Representing Nation, Home and Identity in Canada*, Minneapolis, Minnesota UP.

monde extérieur mais pour l'échange intérieur entre deux partenaires silencieux se déplaçant doucement, les yeux mi-clos, vers l'aube. Le tango tel que je l'expérimente est un engagement périphérique avec le monde, qui nous fait découvrir un autre mode de vie avec autrui. Il s'agit d'un mouvement qui ouvre à la possibilité d'improviser nos rencontres. D'une danse qui nous tourne vers un autre à qui nous n'aurions peut-être jamais parlé. Le tango se situe à la limite des quartiers, à une heure magique, entre la tombée de la nuit et le lever du jour, à la périphérie de l'ordre social. Il parle d'aventure, de cœurs brisés, de clandestinité, de murmures de désir et de trahison. D'abord une musique composée par les immigrants venus s'installer à Buenos Aires, le tango est devenu une danse, une affaire de mouvement entre ici et là, d'échange entre deux corps ; il crie la douleur de la non-connection ainsi que le désir de communiquer.

Issu d'échanges culturels, le tango n'a jamais cessé de se transformer au contact d'autres cultures. Selon Ramón Pelinski, «le tango nomade ne réside ni entièrement sur son terrain, ni entièrement sur le terrain de l'autre» (1995, p. 18). Pourtant, comme l'affirme Astor Piazzola, «en Argentine, tout peut changer, sauf le tango» (Pelinski, 1995, p. 27). Le tango est une contradiction dans les termes : bien qu'il se situe au croisement transnational des cultures, il demeure pour plusieurs un signifiant stable de l'identité nationale argentine. Ce paradoxe explique que bien des *aficionados* du tango refusent d'admettre que le tango argentin puisse comporter une dimension transnationale, affirmant plutôt qu'il constitue une référence exclusive du territoire et de l'identité symbolique de la culture argentine. Malgré ces échos d'une politique nationale d'identité argentine, je maintiens que le tango relève d'un processus de transculturation, d'un devenir qui passe par l'altérité. Le tango est un mouvement à travers le politique qui simultanément renforce le statu quo d'une identité politique nationale et la transgresse. Ce jeu entre transgression et cohésion s'accomplit au moment même où se tissent les réseaux complexes du tango, réseaux inextricablement liés au désir implicite de communiquer avec autrui au moyen du corps. À redécouvrir avec chaque nouveau partenaire, le tango fait appel aux sens par le biais de mouvements micro-perceptibles nés d'une improvisation et d'une spontanéité qui exigent une réponse appropriée tout en laissant place, toujours, à la possibilité de dévier de l'attendu.

Le tango est la danse d'une remise en question impromptue d'une politique de la communication. Le tango : rêve du connu se déroulant dans la nuit de l'inconnu ; politique non écrite, et pourtant palimpseste⁴ sur lequel tout ce qui est politique paraît avoir été écrit ; voix de l'immigrant déplacé par le mouvement ; mouvement de l'étranger, audible dans la résonance distante d'une musique qui, à maintes reprises, a fait le tour du monde. À l'avant-plan de la nature improvisée d'une danse qui exige l'entière attention de l'autre, j'établirai un lien entre la transculturation d'un mouvement de désir – le tango – et la possibilité d'articuler une politique qui s'énonce au moyen de ce déplacement. C'est ce que j'appellerai une politique du toucher. Le tango, musique et danse, est né au début du xx^e siècle. Étranger à la classe moyenne argentine, il s'est vite répandu dans les milieux mal famés de Buenos Aires. Le tango a gagné en popularité au moment où la population de la capitale – dont plus de la moitié se composait d'immigrants – croissait rapidement, passant de 187 000 habitants à 1 576 000 (Ferrer, 1972, p. 146). À cette époque, la composition sociale de Buenos Aires se caractérisait par une écrasante majorité d'hommes seuls, déracinés et instables sur le plan social, en raison de conditions sur lesquelles ils n'exerçaient aucun contrôle. Plusieurs d'entre eux fréquentaient les cafés et les bordels, où ils furent d'abord attirés par les femmes, puis par le tango (De Ipola, 1985, p. 15).

Le tango est une danse qui n'a jamais pu être contenue. Au début du xx^e siècle, il a voyagé jusqu'en Europe et en Asie, en passant par la Finlande. Entre 1962 et 1965, le tango était le genre musical le plus populaire en Finlande. Il s'agissait non pas d'une reproduction du tango né en Argentine, mais d'un tango issu des aspirations et des déceptions d'un segment très particulier de la population finlandaise. Si les tangos finlandais, comme les tangos argentins, sont empreints de passion, celle-ci est cependant moins visible dans les tangos finlandais, qui sont lents et mesurés ; certains les décrivent comme une interprétation et une expression rigide des émotions et d'autres comme une manifestation de protestation sociale. De Helsinki à Tokyo en passant par Barcelone, Portland, Rome et Istanbul, on danse le tango, le modifiant et le renvoyant d'un pays à l'autre, avant qu'il ne retourne, métamorphosé, à Buenos Aires. Le tango prend différents visages d'un environnement à l'autre, d'un couple à l'autre :

4. Le palimpseste est un parchemin utilisé autrefois par les moines copistes. Par souci d'économie, ces derniers effaçaient les dernières écritures avant d'en inscrire de nouvelles, méthode qui laissait toujours des traces des textes précédents. Lire, à ce sujet, l'article de Bussière dans le présent ouvrage.

si, en Argentine, il s'agit le plus souvent d'une rencontre hétérosexuelle, le tango dansé aux Pays-Bas brouille de plus en plus les frontières sexuelles en remettant en cause et en modifiant les rôles des guideurs et des guidés. D'où le fait que, malgré les farouches convictions idéologiques de ceux qui tentent de se l'approprier, le tango puisse être perçu comme une musique et une danse qui évoluent et continuent de vivre dans la souplesse, la mutation, l'évocation, la pluralisation et la transculturation.

Le tango commence par une musique, un rythme, une mélodie. Le mouvement de la danse naît d'une indication, d'une direction, d'une ouverture à laquelle le guidé répond. Le tango est un échange qui repose sur la proximité entre deux corps qui s'engagent. Il s'agit d'un pacte dont la durée ne dépasse guère trois minutes, d'une rencontre sensuelle qui ne garantit rien sauf l'écoute. Écoute qui doit avoir lieu d'un côté comme de l'autre, car une direction ne veut rien dire sans une réponse de la part de la personne qui se laisse guider. Comme de nombreux danseurs de tango l'ont souligné, guider c'est inviter ; ainsi, le mouvement qui répondra à cette invitation pourra demeurer improvisé. Ce dialogue est riche et complexe, plus intime, peut-être, que bien des échanges entre étrangers ou amoureux.

«La politique, écrit Agamben, est la sphère des purs moyens ; en d'autres termes, de la gestualité absolue, intégrale, des hommes» (1995, p. 71). Le tango, mouvement transculturel du désir, peut être perçu comme un geste politique vers autrui. C'est un exil dans l'univers inconnaissable des corps. «L'histoire du tango est celle de rencontres entre des personnes qui n'auraient jamais dû se rencontrer ou qui, s'étant rencontrées, resteront à jamais des inconnus⁵» (Savigliano, 1995, p. xv). Ce moment politique de (non-)rencontre prend naissance dans une étreinte qui dure rarement plus longtemps que le tango lui-même. Cette rencontre, récurrente et de courte durée, se prête à une violation de distances critiques, invitant à la fois à l'intimité, à la tension et au conflit. L'étreinte est un geste politique qui donne lieu à l'intermédialité du tango. C'est elle qui suscite l'émergence potentielle d'un **milieu** non lié à des contraintes préordonnées. Ce milieu peut alimenter une relation déjà trouble entre soi et autrui, entre une femme et un homme, entre guideur et guidé. L'étreinte est alors un moyen d'atteindre une fin, et elle signale la restauration familière du genre. Mais l'étreinte peut également remettre en cause la notion de milieu par

5. Traduction libre.

une politique du toucher qui amène à s'engager dans le moyen, c'est-à-dire dans la possibilité d'écouter le souffle, le corps, la distance et la proximité d'un autre être humain, de se mettre à l'écoute de ce que l'on pourrait considérer comme l'éthique-en-déconstruction même de l'humanité⁶. Agamben affirme que «[...] comme l'être-dans-le-langage n'est pas quelque chose qui puisse être énoncé en propositions, le geste est par essence toujours geste de ne pas s'y retrouver dans le langage [...]» (1995, p. 70). Le geste de se tourner vers autrui, d'inventer un mouvement avec l'autre qui m'est inconnu et que je ne peux anticiper est un geste attentif à un silence retentissant dans lequel je suis exposée en tant que corps en mouvement. Dans le cas du tango, mon langage est ce que je te dévoile dans l'intimité de l'étreinte, un langage te révélant un mouvement qui t'invite à répondre à une direction que nous décidons ensemble.

2. POLITIQUE DU GESTE

L'élaboration d'une politique du toucher repose sur l'analyse du mode à travers lequel les êtres humains organisent leur vie dans le temps et l'espace. Dans sa forme la plus concrète, ce mode de vie est symbolisé par un attachement au système de l'État-nation où l'histoire et la géographie sont confinées à une notion compréhensive du temps et de l'espace⁷. Le tango croise souvent ce **chronotope** – l'espace-temps du corps, du corpus, du moment –, m'invitant et m'incitant à reformuler la distance entre moi et autrui. Le tango, utilisé ici comme concept pour la relation de corps sensibles en mouvement, le **tope** au moyen duquel je tenterai de cerner un mode différent de faire face à autrui, une manière différente de **faire monde**.

Selon Aristote⁸, une bonne vie comprend des relations sociales et des institutions : l'homme est une créature qui, par sa nature, est adapté à la vie dans la *polis*. La raison d'être de l'État est de faire ce que les hommes ne peuvent faire individuellement : l'État est mis en place afin que l'on

6. Sur l'éthique et la déconstruction, consulter notamment Jacques Derrida (2002), *Without Alibi*, publié sous la direction de Peggy Kamuf, traduit par Peggy Kamuf, Stanford, Stanford UP.

7. Pour en savoir plus, lire E. Manning (2003), *Ephemeral Territories: Representing Nation, Home and Identity in Canada*, Minnesota, Minnesota UP.

8. Textes publiés dans *De Anima*, publié sous la direction de Sir David Ross, Oxford, Oxford University Press.

puisse aller au-delà de la simple existence. Dans ce scénario, l'État est synonyme de partenariat politique, un partenariat établi par la nature afin que tous les besoins quotidiens du foyer soient satisfaits (1961, p. 383). Ce partenariat est considéré comme **naturel**, ce qui appuie l'affirmation d'Aristote selon laquelle l'homme est, par nature, un animal destiné à vivre dans la Cité (1961, p. 384). La Cité à laquelle Aristote fait référence est une pluralité qui existe pour le citoyen bien avant d'exister pour les humains, pris individuellement, ou pour le foyer, car « le tout est antérieur à la partie » : l'État est une organisation politique pour une pluralité commune (1961, p. 384). Dans ce système, le citoyen n'est pas citoyen par le seul fait d'habiter à un endroit donné. Le citoyen est celui qui participe à l'administration de la justice parce qu'il occupe une fonction politique : « La vertu du citoyen c'est de savoir autant gouverner qu'être gouverné⁹ » (1961, p. 408). Si l'État est essentiellement à la fois naturel et pluriel, comme l'affirme Aristote, la question importante est de savoir comment cette relation entre le naturel et le pluriel est théorisée en tant que composante centrale de la conception aristotélicienne du système de l'État. La pluralité renvoie ici à une multitude de pratiques identifiantes qui trouvent leur origine dans un point commun : l'homme. Selon Aristote, l'homme est un être naturel (c'est-à-dire politique) et donc pluriel, alors que la femme n'est pas un être politique, et ne peut donc être plurielle. La pluralité dans la *polis* suppose un système qui appuie l'organisation d'une naturalisation des éléments en jeu (la politique, le sexe, la race) par des hommes qui visent un devenir commun. Cette conception n'est pas très différente des systèmes étatiques contemporains, où un chœur de voix soi-disant homogènes s'unit pour prêter serment d'allégeance à la triade citoyen-nation-État. Le temps et l'espace sont utilisés au sein de ce système en tant que marqueurs d'une géographie stable (même à l'ère de la mondialisation) et d'une histoire cohérente. La pluralité (revendiquée par la plupart des multiculturalismes) se conforme aux dimensions de la différence contrôlée et maintenue dans la souveraineté de l'État.

Une politique du toucher évoque un pluralisme qui se démarque radicalement de la pensée aristotélicienne et qui célèbre une démythification des naturalisations, permettant aux fins de devenir des moyens. À travers la notion d'une politique créée comme moyen non liée à une fin, comme une potentialité plutôt que comme une actualisation, nous pouvons défier la constriction du temps et de l'espace tels que proposés par l'État-nation.

9. Traduction libre.

La potentialité, comme insertion de différence dans le moment de certitude, est une façon d'exprimer cette divergence entre la normativité et l'interruption des normes acceptées. Je conçois la potentialité comme ce qui révèle la différence au sein de systèmes apparemment organisés et immuables. Toutefois, je ne mets pas en opposition l'actualisation et la potentialité. Le passage de la potentialité à l'actualisation n'a pas à être confirmé par l'élimination du potentiel. Au contraire, on peut émettre l'hypothèse que ce passage constitue la potentialité même, puisque la potentialité se situe au cœur de toute interaction : la potentialité surgit chaque fois que le langage dépasse sa syntaxe, chaque fois qu'autrui se trouve hors de ma portée, chaque fois que je ressens plus que je ne comprends. Le potentiel de nommer survient non seulement au moment de l'énonciation, mais également dans l'instant textuel de la prise de décision, dans le silence retentissant du tango, à cet instant qui m'incite à **tendre-vers** autrui et à le toucher, non seulement avec mes mots, mais avec mes sens. La potentialité est au cœur de cette tendance vers autrui. Comme l'écrit Agamben : « Si la "chose en soi" du langage existe dans le mode de la potentialité, il en découle que le langage doit à l'origine se présenter sous forme non d'une signification réelle mais d'une simple capacité à signifier » (1999, p. 18).

La potentialité qui fonde mon tendre-vers autrui ne s'efface pas au moment du passage à l'actualisation. Bien au contraire : dans le tournant vers l'autre, je m'engage dans la potentialité même de me dépasser, de me mettre au défi de ressentir la présence (et l'absence) de cet autre. Aristote affirmerait cependant que tout geste posé par un citoyen (un homme) est préordonné et tend vers la potentialité de créer une *polis*, une pluralité qui est un devenir commun. Le geste (tendre-vers autrui) dont je parle est quelque chose de beaucoup plus ténu et plus éphémère. En tendant vers, je ne vais pas vers le **toi** que je conçois mais vers le toi que tu deviendras par notre échange. Je tends vers autrui au-delà du temps et de l'espace prédéterminés de la *polis* aristotélicienne. La notion aristotélicienne de *polis* tend à stabiliser l'expérience de la rencontre qui demeure au cœur même de notre compréhension de la politique, réduisant le politique à un espace-temps qui doit être gouverné et contenu. Je propose qu'une politique du toucher en tant que potentialité-en-mouvement puisse fonctionner comme l'antithèse même de cette évocation du système étatique.

Imaginer une politique qui dépasse la gouvernementalité centrée sur l'État exige un vocabulaire qui résiste au langage de l'État et qui le subvertit. Bien évidemment, le langage – comme tout texte culturel – porte

toujours des traces à la fois de contrainte et de différence. Je n'avance donc pas que je peux inventer un langage qui ne préfigurerait pas le système de la souveraineté étatique et ses vocabulaires. Le tango – l'infralangage dont je parle ici – l'illustre de façon palpable : le tango est un artéfact culturel qui se conforme à la notion de culture d'État par son insistance à évoquer l'identité nationale argentine et qui, simultanément, subvertit cette identification à l'État par ses mouvements de désir transculturels. Le tango argentin nous rappelle ainsi que les transgressions sont poreuses et qu'elles donnent lieu à des fuites aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur des réceptacles nationaux. En ce sens, le tango peut devenir un geste vers une nouvelle conception d'une notion complexe du politique, une politique qui sera toujours tentée de retourner à la cohérence imposée et contrôlée par les systèmes étatiques et les discours sur l'identité nationale qui y sont associés. Selon Agamben, le geste est « cette dimension du langage que la communication de sens n'épuise pas et qui, ainsi, marque le point où le langage se dévoile comme simple capacité de communiquer¹⁰ » (1999, p. 22). Mettre le geste à l'avant-plan, c'est évoquer une communauté inconcevable selon les conditions représentables de l'appartenance : une « communauté à venir », sans identité, qui n'est définie par rien d'autre que son existence dans le langage en tant que potentialité irréductible, absolue (Agamben, 1999, p. 23). En tant que mouvement qui tend vers, le geste évoque une situation où rien n'est absolument préservé. Le geste explore le milieu – le mouvement, le toucher, le mot – non pas en tant que moyen de transformer le potentiel en actuel, mais pour éclipser l'actuel en mettant l'accent sur le mouvement lui-même, sur l'échange. Comme l'écrit Agamben, grâce au geste, « [...] l'être-dans-un-milieu de l'homme devient apparent, et la dimension éthique lui est ouverte¹¹ » (1995, p. 69). Le geste interrompt le langage au moment où le langage tente de s'actualiser. Remettant en question la notion selon laquelle l'être-dans-le-langage peut être dit comme tel, le geste attire notre attention sur les défis de l'expression et nous amène vers l'univers éphémère de l'indicibilité des mots en tant que pensées complètes. Ainsi, le geste agit comme une force qui rend palpable l'instabilité du langage, exigeant que le langage devienne infralangage relationnelle, où le senti est dit et le dit senti. Le geste confirme le fait que la communication n'est pas linéaire, que le langage ne peut être concrètement symbolisé, que les mots qui atteignent autrui ne peuvent être

10. Traduction libre.

11. Traduction libre.

intégralement compris. Assurément, le langage en tant que geste peut organiser une certaine version de la *polis*, mais il le fait plus par la désorganisation d'un devenir commun qu'en favorisant la conformité¹².

Le geste en soi n'a rien à dire. Ce n'est que dans la relation que le geste crée la possibilité d'un partage. Le geste négocie aussi bien la transgression que la compréhension. Le geste communique quelque chose que je me sens incapable de dire adéquatement. Ce qui m'intéresse, dans le geste, n'est pas son strict positionnement dans une politique du toucher par opposition à une politique souveraine, ou une politique de l'affect par opposition à une politique du langage. Ce qui m'intéresse, c'est la manière dont le geste fournit un vocabulaire alternatif (et existant) du politique. Je m'intéresse aux façons qu'a le geste de rendre *unheimlich* (étrangers) les messages qui fonctionnent au sein de la *polis*, à la façon dont il entraîne des positionnements alternatifs de moyens et de fins. Car, bien que les gestes puissent être répétés, falsifiés, modifiés par une pensée consensuelle privilégiant certains échanges par rapport à d'autres, bien que les gestes puissent être des procédés du et dans le langage, ainsi que des prothèses pour des corps sensibles en mouvement, les gestes échappent continuellement aux grilles d'intelligibilité des structures organisées, potentiellement résistants au confinement, appelant un vocabulaire politique qui peut dépasser les méthodes souveraines.

3. TOUCHER L'IMPÉNÉTRABLE

La surface du corps est une surface pensante, sensible. Cet épiderme gestuel, linguistique et sensible nous protège tout en nous ouvrant à autrui et en nous rendant vulnérables. Nos corps sont les corps sans organes¹³, des corps formés et déformés par la division et par le partage des communautés d'échange communal et **incommun**. Nos corps constituent des résistances à soi, aux autres, au savoir, au langage, à la sensation, ainsi qu'à l'ignorance, au fait d'être touché, de faire sens, d'être là. Se touchant, nos corps bougent l'un vers l'autre et vers eux-mêmes, chaque fois remettant

12. Consulter E. Manning (2003). «Dwelling with/in the Language of the Other», dans Erin Manning, *Ephemeral Territories: Representing Nation, Home and Identity in Canada*, Minneapolis, Minnesota UP.

13. Au sujet du corps sans organes (CsO), lire G. Deleuze et F. Guattari (1980), *Mille plateaux*, Paris, Minuit.

en cause et peut-être déformant le corps politique, contestant les frontières de ce que signifient toucher et être touché, vivre ensemble, vivre séparément, appartenir, communiquer, exclure.

Considérant le toucher comme un geste politique, je propose un rapprochement entre corps et politique. Le toucher crée un lien intermittent entre corps, corps humains, corpus. En tant que geste politique, le toucher est un énoncé dirigé vers autrui, cet autre auquel je me révèle, peau contre peau. Le toucher est un discours éthique car je ne peux te toucher sans être responsable d'avoir effectué ce toucher, je ne peux te toucher sans être réceptive. Car le toucher doit toujours indiquer sa source, et sa source ne peut jamais être identifiée par un individu : le toucher est singulier-pluriel. Le toucher nous rappelle que les corps sont impénétrables. C'est ma surface que je risque d'exposer lorsque je tends vers toi et que je place ma main contre la tienne. L'impénétrabilité de ton corps est ce qui donne naissance à ce moment politique où il est impossible de sombrer dans un péché originel, de se noyer dans une connaissance complète ou d'éprouver une reconnaissance ultime. Le toucher résiste à ces préconceptions, nous rappelant que tous les gestes sont incomplets, que de tendre-vers autrui n'est jamais rien de plus ou de moins qu'une tendance vers, puisque autrui ne peut être réellement découvert. Seule ton impénétrabilité est pénétrable. Et cette impénétrabilité est souvent au-delà des mots, mais non au-delà du langage. Lorsque je te touche, il n'y a que le dire, que le tendre-vers. Ce qui rend le toucher intéressant comme concept est que je ne peux pas renoncer à tenter de dire ce qui ne peut être dit au sujet du corps et de mon désir de le toucher. Je ne peux cesser de toucher au langage du corps. À travers le geste du toucher, un moment politique se présente, un moment de transition, un moment d'incompréhensibilité. Au sein de cette incompréhension, le corps devient mode d'expression. Mon corps est le milieu grâce auquel le toucher peut être négocié, il devient le récepteur du geste politico-linguistico-affectif qui me rappelle que mon corps n'est pas un. Le toucher m'empêche d'oublier la contradiction de mon corps, corps qui est à la fois «la sombre réserve du sens et le sombre signe de cette réserve¹⁴». Nancy (1992, 1994, 1996) écrit : «Signe de lui-même, et être-soi du signe : voilà la double formule du corps dans tous ses états, dans toutes ses possibilités¹⁵.» Blessé par l'État et blessure au sein de l'État, le corps s'ouvre sur lui-même et sur autrui. Mais la blessure se referme

14. Traduction libre.

15. Traduction libre.

aussi, sous une épaisse cicatrice. Avide de toucher et d'être touchée, elle se laisse berner dans le mythe d'un devenir commun, par un système de contrôle qui tient l'autre (et sa blessure) à distance. Mais, en même temps, la blessure vit dans le corps, résistant à la clôture de la signification, du sens. C'est cette résistance, cette soif de toucher autrui, blessure contre blessure, qui potentiellement crée une communauté de résistance, une communauté complexe, désœuvrée, incommensurable pour ceux qui ne peuvent s'empêcher de tendre-vers le monde.

Il m'est toujours possible de tendre-vers. Cette potentialité ne se confirme jamais en tant qu'acte fini, car aucune offrande n'est indélébile, aucune ne s'accomplit sans rappel et sans retour. J'offre mon corps et, ce faisant, je nous ouvre à la possibilité de recevoir. Au sein de cette relation, de nouveaux corps sont engendrés et partagés, en des corpus de sens et de savoir. Sens, la direction de ta différence, la sensation que j'éprouve lorsque je touche ta peau, ce sens n'a de sens pour moi que dans la mesure où il crée un corpus, une expérience croissante de ce que signifie recevoir le don du toucher. Te touchant, je commence à rédiger un corpus qui défie la *polis* aristotélicienne. Ce corpus raconte une histoire, plurielle mais sans devenir-commun, de corps qui tendent-vers, l'histoire de la séparation et du partage de corps, de la transposition de l'être-corps, multiple, débordant toujours de lui-même. Nancy (1992, 1994, 1996) écrit également : « Se touchant les uns les autres avec leurs poids respectifs, les corps ne se défont pas, ni ne se dissolvent dans d'autres corps, ni ne fusionnent avec un esprit – et c'est ce qui en fait, à proprement dit, des corps¹⁶. » C'est en te touchant que mon corps est corps, car mon corps ne peut être autre que singulier et pluriel. À la limite entre séparation et partage, cette limite politique qui marque la limite même du corps sensible en mouvement, là où la notion même de communauté devient incommunicable, le toucher devient geste politique. Le toucher est la pensée du milieu sans limite, le singulièrement non absolu. La limite absolue est instituée par une politique soutenue par le mythe de la frontière sécuritaire. Cette notion de la limite, au cœur d'un système étatique, est structurée sous forme d'injonction à combiner les parties d'un corpus en un tout. Pourtant, il n'existe pas de tout, de totalité du corps : il n'existe rien de tel que **le** corps. Il existe des corpus, et ils sont nombreux, qui tendent-vers, qui touchent, qui sont touchés, des corpus qui sont des récitations de multiplicités, de pluralités évoquées par les corps se touchant. Ces corpus sont des potentialités politiques, des actes

16. Traduction libre.

se faisant, des mouvements vers autrui. Malgré les incantations de l'État, il n'existe pas de corps parfaitement docile. Il n'existe que la surveillance et le contrôle d'un corpus qui écrit le corps comme docile.

4. TE TOUCHER, TOI

Le toucher fonctionne dans un double génitif. Je te touche à deux reprises, d'abord dans le geste que je fais vers toi et ensuite lorsque je sens ton corps, ma peau contre la tienne. Tu entres en contact avec moi. Je ne peux t'aborder de façon tactile sans ressentir cette tendance-vers. Je te touche (toi). Je suscite une réaction de la part de ton corps, une réaction qui ne s'exprime ni n'est nécessairement reconnue par des mots, mais par un toucher qui répond au mien.

Si l'*embodiment*¹⁷ représente une interrelation précaire, on peut également le concevoir comme ce qui permet aux rencontres de se produire dans un contexte sociohistorique (politique), car le double toucher, le faire-corps du toucher, est un toucher qui ne peut jamais avoir lieu unilatéralement. Le toucher appartient d'abord à autrui : il me vient d'autrui, il s'adresse déjà à autrui. Le toucher produit une interruption, il me force à me tourner vers toi, pas nécessairement face à face, mais toujours peau contre peau, main contre chair, chair contre chair. Le toucher est le prélude d'un corpus qui nous affecte. Par le toucher, j'entre en (communication avec) toi, avec toi je crée l'intervalle entre toi et moi, je suis remuée-mue par toi, je te remue et je me meus avec toi, mais je ne deviens pas toi. Tu es intouchable (dans la mesure où il existe un «toi» unique). Ce que je touche est cette intouchabilité. Je négocie cette intouchabilité, cette surface qui ne peut être pénétrée, la distance inconnue et (in)finie qui nous sépare. Cette surface est intouchable, et pourtant elle exige d'être touchée. Sans le toucher, la surface demeure non articulée, non affectée. C'est le geste vers toi, le contact avec ta chair, qui me rend responsable devant toi. Ce geste rend pluriel le partage des subjectivités. Et cette pluralité est potentiellement politique. L'incommensurabilité du toucher, l'impénétrabilité de la surface, l'impossibilité de l'entre-deux¹⁸ passe par un chronotope qui résiste à toute conception d'une place prédéterminée, d'un temps en tant que organe-isation. Le toucher crée temps et espace, nous rappelant,

17. Les notions d'*embodiment* et de corporéité, son équivalent français, sont abordées par Geoffrey Edwards dans cet ouvrage.

18. En français dans le texte (ndlt).

à travers chaque geste, que le temps et l'espace expriment cette même création plutôt qu'ils n'y préexistent. L'espace-temps de mon corps touchant le tien est un espacement avant d'être un espace. Il s'ouvre sur une ouverture, un intervalle, une surface incorporelle. Toucher, dans ce contexte, suppose une modification, un changement, un déplacement, une interrogation, une incitation à un mouvement qui est toujours une expérience cinétique avant d'être une articulation concrète. Toucher est une direction vers un corps dont le devenir est à venir, non pas un corps en stase mais un corps mû et mouvant. Je touche ce que je ne peux tout à fait atteindre, je suis touchée par un autre que je ne peux tout à fait comprendre, je m'abstiens de toucher ce que je touche avec une abstinence qui contient en soi le désir de toucher, de ressentir, de te sentir.

5. L'ÉVÉNEMENT DU TENDRE

Le toucher n'existe pas au singulier. Toucher, c'est toujours toucher quelque chose, quelqu'un. Je te touche non par accident, mais dans le dessein de te sentir, de t'atteindre, d'être affectée, touchée par toi. Le verbe toucher est transitif, il suppose que je **peux** et que je **vais** aller vers toi et laisser la texture de ton corps s'imprimer sur le mien. Le toucher produit un événement.

Il faudrait donc, sans jouer, jamais, sur les mots, entendre et tendre tendrement ces mots. Tendre et tendre. [...] Tendre, c'est offrir, ou donner, ce qui se donne sans se rendre, c'est-à-dire sans échange, ou sans attendre que l'autre vienne rendre – ou se rendre (Derrida, 2000, p. 111).

Te touchant, je te propose de recevoir, de toucher. Toucher n'est pas manipuler. Je ne peux te forcer à toucher. Je peux te contraindre, je peux prendre ton corps contre ta volonté, mais je ne peux pas intentionnellement susciter en toi la réponse à mon tendre-vers. Toucher c'est tendre, être tendre, tendre-vers tendrement. En un certain sens, cette tendance-vers est toujours violence : elle fait violence à ma subjectivité, à l'idée que je suis un ou une ; mais seulement si nous nous accrochons à la notion de subjectivité. Si nous osons considérer les corps comme relationnels plutôt qu'individuels, la violence se transforme, ainsi que l'imaginaire du pouvoir-en-tant-que-hiérarchie qui habite les corps étatiques. Les corps sensibles en mouvement produisent une puissance, violente peut-être, mais toujours relationnelle. Je ne peux **t**'affecter de façon violente ; je **nous** affecte. Toucher, c'est entrer en contact avec une surface, un contour, avec violence

ou avec douceur. Toucher, c'est éprouver les limites perçues de mes contours, de mes surfaces, de mon corps par rapport au tien. Toucher, c'est étendre ces contours, créer de nouveaux périmètres. Nous partageons notre surface au moment du toucher, nous nous interrompons. Toucher au but, c'est risquer de le rater. Mais une origine n'est pas un but. La Fin, comme le Principe, est une forme d'autrui. Toucher une origine n'est pas la rater : c'est s'y exposer. Nous nous touchons nous-mêmes dans la mesure où nous existons. Toucher (nous-mêmes) est ce qui fait de nous un nous et il n'y a aucun autre secret à découvrir ou derrière lequel cacher le toucher lui-même, derrière le **avec** de la coexistence.

Toucher c'est partager. Ce partage survient sous forme de trace, de détour, d'errance. Lorsque je te touche, je n'enferme pas cette expérience dans un récit préconçu. Toucher, c'est nous ouvrir à une histoire que nous n'avons pas encore entendue, à une œuvre désœuvrée, à un récit sans début et sans fin. Toucher impénétrablement évoque l'indécidable du et dans le temps et l'espace, le dilemme de l'entre-deux qui exige à la fois d'aller vers et d'aller entre. Je ne peux envelopper l'espace de notre partage. Si je traverse cet espace sans égard pour notre partage, je m'engage dans un violent accostage qui se transforme en coup. Toucher, c'est concevoir une simultanéité qui exige le courage d'affronter l'entre-deux. Lorsque je te touche, je tends vers ce que je ne peux pas encore définir, un faire-monde que nous créons ensemble. C'est là un effort fini, un effort fermement ancré dans la création de notre espace-temps, dans un présent qui relève de notre volonté de pouvoir. Je suis en contact avec toi. «[...] le toucher signifie l'“être au monde” pour un vivant fini» (Derrida, 2000, p. 161). Sans toi, le monde n'existe pas.

6. LE TOUCHER QUI FAIT MONDE

Si le monde n'existe pas sans toi, c'est que ma tendance vers toi amorce à la fois la création de mon devenir-corps et de mon devenir-monde. Mon devenir-monde se produit à l'intersection de notre toucher. Le geste politique qu'est notre toucher survient dans l'entre-deux qui rend notre interrelation à la fois possible et insurmontable. L'un face à l'autre, nous faisons l'expérience d'un être-avec qui demeurera toujours un être-sans, au moment où, simultanément, je sens l'indication de ton corps tout en sachant que ce toucher, bien qu'il s'adresse à moi, marquera toujours la séparation, le schisme entre nous. Cela est le politique : le moment où je re-connaiss que toucher autrui est toucher l'impénétrable.

Le geste vers autrui – ce que le toucher a de politique – n’est jamais statique. Comme le toucher, le politique est ce qui m’oriente vers autrui dans un mouvement, dans une direction. Une politique du toucher évoque un déplacement – et, bien souvent, le terrain dont je m’écarte semble beaucoup plus familier, plus compréhensible, plus certain – qui produit des affinités, des attirances, des mirages, des magnétismes ainsi que des divergences, des ruptures, des fissures et des dissociations. Selon Rancière, le terme politique est synonyme de démocratie lorsqu’il désigne un « moment évanescent où les tensions qui surgissent d’un être-en-commun produisent des perturbations qui génèrent des sources pour des actions politiques¹⁹ » (Panagia, 2001, p. 1). Une politique du toucher consiste à affirmer une perturbation de la logique de l’*arche*. Un discours qui se voit politique doit comporter un argument qui n’est ni préétabli ni régurgité. Une politique du toucher ne doit pas être considérée comme une politique de la communauté : dans le cas du toucher, le centre ne peut être formulé, et encore moins atteint. Une politique du toucher se fonde sur la logique de la mésentente. Langage en circulation, gestes en mouvement : voilà une politique du toucher. Non pas exercice de pouvoir hiérarchique, mais ouverture vers une production de pouvoir – une puissance – qui nous incite à agir. Nous associons trop souvent le politique à une notion répressive du pouvoir, d’où notre tendance à considérer le pouvoir comme l’héritier de ce qui est souverain, confinant ainsi la politique à l’étatique. Le politique ne doit pas être défini à partir d’un sujet préexistant. Le politique doit toujours être conçu en relation.

Rancière écrit :

S’il est quelque chose qui soit propre au politique, c’est rien de plus et rien de moins que cette relation non pas entre des sujets, mais entre deux termes contradictoires qui définissent le sujet. Le politique disparaît au moment où l’on dénoue ce nœud composé d’un sujet et d’une relation²⁰ (2001, p. 2).

Le politique est dissension, non dans le sens d’une confrontation des intérêts ou des opinions mais dans celui de la manifestation d’un engagement créatif. La dissension est l’élément productif grâce auquel nous pouvons faire-monde : lorsque je tends vers toi, mon geste ne rétablit pas un être-commun oublié. Ensemble, nous négocions l’influence. La

19. Traduction libre.

20. Traduction libre.

dissension rejette toute communication de subjectivité préconstituée. Au cœur de la dissension **je** me rends compte que **je** n'existe pas encore. Le consensus, en revanche, consiste à présumer non seulement que **je** existe mais que je peux te convaincre de te reconnaître dans mon image. Le consensus met fin à la politique du toucher, fait taire la mécontente, rend impossible la différence. C'est, selon Rancière, « le simple retour à l'état "normal" des choses, c'est-à-dire à la non-existence du politique²¹ » (2001, p. 14).

Une politique du toucher suppose une spirale politique en cours de création, l'éternel retour de l'inconnaissable. C'est l'affirmation qu'il faut faire place et prendre temps pour le politique. Les tactiques discursives d'un politique du toucher tendent vers l'inconnaissable. « Plus qu'un style, plus qu'une manière, choses des doigts ou de la main, c'est ici un mouvement du corps, une syntaxe qui calcule sans calculer, de tout le corps, "en chair et en os", pour aborder les choses, pour être au monde, et y toucher sans y toucher » (Derrida, 2000, p. 248). Le corps, le corpus politique, est chair, il est limité, blessé, défi et défié. Le corps ressent, « dissent » et consent. Toucher, c'est s'engager dans un consentement qui toujours doit faire face au spectre de l'incommunicabilité, de la mécontente. Un politique du toucher comporte un terrible défi, puisqu'il **excrit** la présence, m'enlève la possibilité de me présenter à toi comme étant toujours déjà entière. Le toucher trace la trace, l'incorporel, t'effaçant en tant que présence, t'invitant à être un corpus politique en processus, un corps sans organes, un **devenir-monde**. « Car toucher [...] c'est se laisser toucher par le touché [...] par la "chair" que l'on touche et qui devient alors touchante autant que touchée » (Derrida, 2000, p. 312). Une politique du toucher touche le toucher. Ce toucher reste incalculable : le toucher évoque la dissymétrie, me rappelant que le politique, comme tous les **faire-monde**, reste incertain, Pourtant, comme l'écrit Nancy, « nous ne devons pas donner foi au "toucher" trop facilement et nous ne devons surtout pas croire que nous pouvons toucher le sens de ce signifie le fait de toucher²² » (1992, p. 13). Toucher c'est **excrire** le toucher, en tant que verbe, terminologie, c'est faire dévier et remettre en cause son insertion dans un vocabulaire qui tenterait, encore une fois, de stabiliser le politique et le corps, le

21. Traduction libre.

22. Traduction libre.

politique en tant que corps. Toucher c'est reconnaître que je dois aussi être touchée par toi afin de te toucher. « Dans le “se toucher toi”, le “se” est aussi indispensable que le “toi” » (Derrida, 2000, p. 327).

Le tango est évoqué à travers une politique du toucher qui réside dans l'écoute attentive d'autrui. Cette attention à un geste qui s'inscrit dans les mouvements du corps est une écoute qui découpe l'espace dans le temps au moyen de nos corps sensibles en mouvement. Dans le meilleur des cas, il n'y a pas une danse unique à danser, mais une myriade de possibilités générées par deux corps, souvent étrangers l'un à l'autre, se touchant l'un l'autre. Je dirige, tu suis, et pourtant, au moment même où je dirige, je suis ta réponse, intriguée par la manière dont nous nous interprétons l'un l'autre, surprise par l'intensité avec laquelle nos corps répondent l'un à l'autre. Lorsqu'on danse le tango, j'invente l'espace-temps avec toi, un toi qui toujours est singulier-pluriel. La salle danse. Parfois j'hésite, incapable de bouger, troublée par la peur de ne pas te rejoindre, confuse dans la découverte intermittente que le corps que je partage avec toi peut se faire entendre par ma peau.

Référence constante à l'exil de ses racines déracinées, le tango porte le fardeau d'une tristesse liée à l'éphémère d'une rencontre avec un autre qui doit demeurer autre. Pourtant, le tango peut également être la reconnaissance profondément satisfaisante du fait que j'ai été entendue par autrui, ne serait-ce qu'un instant. Le tango parle un langage complexe, surtout lorsqu'il se situe au-delà d'un engagement passif avec autrui. Le tango donne alors lieu à une rencontre avec autrui qui remet en cause la politique ordinaire de l'appartenance. Tendait vers toi, nous créons un monde incarné dans une rencontre improvisée qui doit toujours résister à la notion d'un accomplissement fondamental. Une politique du toucher vécue dans et par le tango est toujours, en un certain sens, inaccessible. Le tango est une danse qui m'échappe alors même que je m'approche de toi, te touchant avec mon désir de communiquer, d'entrer en relation. Né de la désillusion et de la désorientation, musique et danse de la migration et de l'immigration, de l'amour et du deuil, le tango prête son nom à toutes les formes d'exil et de liens postnationaux. Cette danse qui doit toujours retourner à de nouveaux engendremens, à des rencontres différentes et étonnantes n'a pas d'origines. « Si le tango a une histoire, écrit Pierre Monette, c'est tout ce qu'il a : c'est pourquoi on y revient constamment. Cette musique de déracinés n'a de géographie que celle de l'errance » (1995, p. 332).

Le tango en tant que geste politique est l'exposition du milieu : entre mon interprétation et ta création, entre mon indication et ta réponse. Le tango met en lumière l'intermédialité de l'expérience, expose la dimension éthique de la relation, célèbre la sphère de ce qui échappe au savoir. Bien évidemment, ce n'est pas tout le tango qui permet de mesurer la valeur de ce défi. La politique n'est jamais simple ou directe. Dans son devenir le plus commun, le tango rejoue la pénible corvée des rôles définis de soi et de l'autre, se délectant dans la ségrégation du même. Mais, encore, le tango exige une réponse, réponse que l'on ne peut jamais prédire avec exactitude.

Le tango demeurera la danse du milieu – de l'entre-deux. Incapable, comme l'immigrant, de retrouver ses racines, le tango ne trouvera jamais sa place légitime. Il dansera aux frontières de l'existence, dans des mondes qui se situent entre ici et là. Le tango n'est la danse d'aucune ville, d'aucun pays, mais celle du ghetto, d'un espace qui ne peut être nommé ou défini avec précision. L'étrangeté du tango réside dans la vélocité des mouvements qui traversent l'expérience de l'écoute d'autrui, l'autre qui entre dans l'entre-deux et qui y reste, cet autre que je touche, qui me touche.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Agambien, G. (1995). *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Éditions Payot et Rivages.
- Agambien, G. (1999). *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, traduit par Daniel Heller-Roazen, Stanford, Stanford University Press.
- Aristote (1961). *De Anima*, publié sous la direction de Sir David Ross, Oxford, Oxford University Press.
- De Ipola, E. (1985). «El tango en sus márgenes», *Punto de Vista*, n° 25.
- Derrida, J. (2000). *Le toucher. Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée.
- Ferrer, H. (1995). «Les tangos vagabonds», dans R. Pelinski (dir.), *Tango nomade*, Montréal, Tryptique.
- Monette, P. (1995). «Série tango. Le milieu du tango à Montréal», dans R. Pelinski (dir.), *Tango nomade*, Montréal, Tryptique.
- Nancy, J.-L. (1992). *Corpus*, Paris, Galilée.
- Nancy, J.-L. (1994). *The Experience of Freedom*, traduit par Bridget McDonald, Stanford, Stanford University Press.
- Nancy, J.-L. (1996). *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, coll. «La Philosophie en effet».
- Panagia, D. (2001). «Ceci n'est pas un argument: An introduction to the ten theses», dans *Theory and Event*, vol. 5, n° 3, <muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/>.
- Pelinski, R. (1995). «Le tango nomade», dans R. Pelinski, *Tango nomade*, Montréal, Tryptique.
- Rancière, J. (2001). «Ten theses on politics», dans *Theory and Event*, vol. 5, n° 3, <muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/>.
- Savigliano, M. (1995). *Tango and the Political Economy of Passion*, Boulder, Westview Press.

LE TANGO DANSÉ, LA CORPORÉITÉ ET LE JEU IDENTITAIRE¹

Geoffrey EDWARDS
Université Laval

Le tango comme objet de recherche est un territoire nouveau, non pas seulement pour moi en tant que chercheur, mais aussi pour la communauté scientifique en général. Cependant, ce sujet s'inscrit dans un mouvement multidisciplinaire émergent, une constellation de perspectives et de préoccupations entourant la problématique du rôle du corps dans l'interaction humain-environnement ou, en d'autres mots, le problème de la **corporéité**. En tant que chercheur en géomatique cognitive, je m'intéresse tout spécialement au phénomène de la corporéité à travers la production de personnages virtuels (avatars).

1. Communication présentée à l'ACFAS à l'occasion du colloque *Couple, identité, société : le tango argentin comme facteur de développement*, le lundi 5 mai 2008 au Centre des congrès de Québec.

On dira naïvement que la corporéité relève du corps, mais le concept est plus complexe. Berthelot (1983) décrit la corporéité comme étant «l'ensemble des traits concrets du corps comme être social». Se traduisant en anglais par *embodiment*, la corporéité se définit comme une condition dans laquelle le corps est source d'expérience. Elle concerne également les effets que peut avoir l'agir de l'individu sur ses processus cognitifs et affectifs. Egoyan et Edwards (2007) l'expliquent ainsi : «*an existential condition in which the body is the subjective source or intersubjective ground of experience [and] the impact that our ability to act within our surroundings has on our cognitive and emotive processes*». Ainsi, la notion de corporéité n'est pas seulement organique, mais aussi sociocognitive. Elle est également de nature performative, c'est-à-dire qu'elle dépend des actions posées dans un contexte social. Il existe une relation directe entre les concepts de corporéité et ceux de l'identité, puisque l'identité se définit comme «l'ensemble des valeurs, croyances, stratégies et représentations qui seront mises en œuvre pour assurer la survie de l'entité» (définition inspirée de Codol et Tap, 1988, et adaptée par Dornic et Edwards, 2007). Cela implique un passé et une mémoire de l'identité subjective, une actualisation dans le présent, une planification ainsi qu'une projection dans l'avenir (Dornic et Edwards, 2007). Selon cette perspective, l'identité n'est pas obligatoirement une fonction unitaire de l'entité. En effet, elle peut être composée de plusieurs sous-ensembles de valeurs, de croyances, de stratégies et de représentations, chacun formant une identité distincte. De plus, tout comme la corporéité, l'identité est une fonction performative : en ce sens, elle dépend davantage des actions dans le présent que de son historique. Cette multiplication performative de l'identité caractérise l'être au sein de nos sociétés modernes. Cette manière de situer la corporéité comme étant performative, organique, sociocognitive et liée à l'identité fournit un territoire intéressant pour l'étude du tango comme champ de recherche. Vue sous cet angle, la danse, de manière plus générale, apparaît comme une élaboration directe de la corporéité. Le tango comprend des comportements qui, à la fois, cernent davantage cette relation avec la corporéité et enrichissent les relations qu'on peut y trouver. Comme d'autres formes de danse, il est présent dans les mondes virtuels, dans des sites comme *Second Life*, par exemple. Dans cet article, nous allons tenter d'approfondir la réflexion sur les bases corporelles et identitaires du tango dansé au regard de sa représentation virtuelle.

1. LA CORPORÉITÉ PERFORMATIVE ET LES MONDES VIRTUELS

La séparation conceptuelle entre les dimensions organique et sociocognitive de la corporéité a été élucidée dernièrement par des recherches entreprises dans ce qu'on appelle des mondes virtuels (Bourassa et Edwards, 2007). En effet, dans un monde virtuel, le corps (virtuel) n'est plus qu'une fonctionnalité, qu'une extension de notre capacité d'action. Il n'est pas une source d'information organique. Toutefois, ce corps virtuel en action engendre des perceptions de soi chez l'autre, et il modifie également notre perception de nous-même. Des études menées sur des comportements des usagers des mondes virtuels ont démontré des effets sur la posture réelle (organique), sur les choix de vêtements, sur les relations avec autrui et sur la tendance des individus à prendre des initiatives (Yee et Bailenson, 2008), pour ne citer que quelques exemples. Ainsi, notre manière d'agir et d'interagir avec les autres participe à notre compréhension incarnée du monde et détermine certaines parties de notre identité.

Pour mieux comprendre les dimensions performatives du tango dansé, il est intéressant de regarder quels éléments de la danse sont présents dans sa variante virtuelle. Lorsqu'on parle de la dimension dynamique du tango, on distingue un certain nombre d'éléments (Rivero, 2006) :

- a)* l'action de mener ;
- b)* l'action de suivre ;
- c)* la communication avec l'autre ;
- d)* la posture ;
- e)* la technique ;
- f)* l'apparence et les vêtements ;
- g)* la chorégraphie et le mouvement ;
- h)* l'étreinte.

Dans le tango pratiqué dans les mondes virtuels, les éléments *c)*, *d)*, *f)*, *g)* et *h)* sont présents. Les actions de mener ou de suivre (*a* et *b*) sont actuellement hors contexte, car le choix des mouvements est fait par un programme (un script). La communication avec l'autre est présente mais pas dans sa variante physique ou organique ; elle existe plutôt par l'expression linguistique. D'ailleurs, la popularité de diverses formes de danse dans les mondes virtuels relève en partie du fait qu'on peut causer ensemble tout en étant séparés. La posture du corps est contrôlée pour nous, mais elle est tout de même importante en ce sens qu'elle donne à

la danse une perception d'élégance qui est appréciée par l'utilisateur. La technique et la satisfaction qu'on acquiert en la maîtrisant sont absentes du tango comme pratique virtuelle, mais l'apparence du corps et le choix des vêtements sont tout aussi importants que dans la réalité. Si la technique est absente de la variante virtuelle du tango, la chorégraphie et le mouvement y jouent un plus grand rôle. En effet, le fait de voir l'expression de son avatar et de le regarder entreprendre les mouvements de la danse dans une chorégraphie particulière provoque toute une gamme de sensations chez le créateur de l'avatar. Chaque avatar étant associé à une personne réelle, on se sent en présence de l'autre, au point d'être sensible à son étreinte.

Les sites où l'on danse virtuellement le tango sont codifiés et réglementés dans un esprit semblable aux codes de conduite² qui entourent les *milongas*³ réelles. Les avatars qui veulent fréquenter ces endroits sans respecter ces codes de conduite sont corrigés poliment par les autres usagers et peuvent, à l'occasion, être expulsés. Ces codes concernent, habituellement, la tenue vestimentaire, la teneur des communications publiques et le respect des autres.

Un autre élément commun au tango virtuel et au tango réel concerne les enjeux sexuels. Dans le tango réel, les hommes et les femmes ont des rôles qui correspondent à des mouvements et à des figures différents. La pratique du tango, plus que toute autre danse de couple peut-être, prend des accents sexuels dans sa chorégraphie. Combiné avec la sensualité et la spontanéité des mouvements mis en œuvre, cela génère une danse qui suscite un engagement identitaire très fort de la part des participants. Les mondes virtuels comme *Second Life* présentent, de prime abord, les mêmes caractéristiques que le monde réel. Même s'il n'y a pas de contact physique, il y a tout de même une réaction à teneur sexuelle à danser avec un avatar du sexe opposé. Toute prétention du contraire nécessiterait d'expliquer d'abord la popularité des relations sexuelles virtuelles dans ces mondes.

La variante virtuelle du tango dansé comprend quelques caractéristiques qui sont propres aux mondes virtuels et qui ne pourraient être vécues dans un contexte réel et physique. Ainsi, on peut danser dans les airs sans que les pieds touchent le sol, on peut danser sous l'eau ou dans d'autres environnements inhabituels. On peut danser des danses qu'on n'a pas

2. Au sujet des codes, voir les articles de Mégret et de Blais dans cet ouvrage.

3. *Milonga* est utilisé ici au sens de soirée de danse.

appries ; tout le monde se trouve *de facto* au même niveau d'expertise. Il n'y a pas de différence entre un débutant et un danseur expérimenté, ce qui témoigne peut-être d'une mauvaise compréhension de la danse réelle. La question des rôles est également soulevée. On sait que dans le tango réel l'un mène et l'autre suit mais, jusqu'à présent, ces éléments performatifs ne sont pas reproduits dans les mondes virtuels. L'expérience en ligne du tango dansé ne peut donc pas être considérée comme équivalente ou semblable à l'expérience directe et physique, mais elle présente tout de même des caractéristiques qui rendent l'expérience intéressante.

2. LA CORPORÉITÉ ORGANIQUE ET LE TANGO DANSÉ

Si le tango virtuel peut être considéré comme une série d'actions mises en jeu, la danse, dans sa variante physique, comprend bien d'autres facteurs. Ainsi, l'apprentissage d'une technique joue un rôle clé, si bien qu'une certaine étiquette encadre la présence des débutants dans les *milongas*. En progressant dans l'apprentissage du tango, chaque fois qu'une personne maîtrise une nouvelle figure elle ressent une intense sensation de satisfaction. Ce constat, comme plusieurs concernant le corps, semble être d'une telle évidence qu'il peut sembler futile d'en faire mention. Néanmoins, le processus d'apprendre à danser est loin d'être facile, et cela est doublement vrai pour une danse aussi complexe que le tango. Danser le tango est exigeant sur les plans physique, social et affectif. Au-delà des questions techniques, il y a prise de conscience de son propre corps en lien avec le corps de l'autre. Dans les danses de couples, cette prise de conscience est intéressante, car la perception de notre propre corps peut changer avec chacun ou chacune de nos partenaires. Il y a deux mouvements à ce processus de prise de conscience. D'abord, il y a la conscience de notre corps, de son état énergétique (sommes-nous fatigué ou frais et dispos ?), de sa capacité musculosquelettique à entrer dans les mouvements (marche, pivots, jeux d'équilibre et autres) et de sa respiration. En deuxième lieu, il y a la conscience de notre rapport avec l'autre (sommes-nous lourd ou léger, gros ou mince, grand ou petit ?). Les deux dimensions de notre conscience de soi sont donc influencées par le partenaire, et la coutume, dans les *milongas*, de varier ses partenaires renforce ce processus. La proximité avec l'autre revêt donc une importance capitale dans notre compréhension de l'identité et des enjeux de corporéité inhérents au tango. Primordiale dans le tango réel, la proximité physique de l'autre est absente du tango virtuel.

Un autre aspect qui soulève des questions similaires concerne le rapport entre l'image de soi et les normes sociales. L'image la plus répandue du tango est celle d'une danse qui se fait en couple, entre un homme et une femme, voire entre un bel homme et une jolie femme. Selon que notre image de nous-même (et, jusqu'à un certain point, l'Image que l'autre nous renvoie) est près ou loin de ces normes, on peut se sentir accepté ou rejeté. Néanmoins, au-delà de ces images stéréotypées, à l'intérieur des communautés de tango, la situation peut être beaucoup plus atypique. La beauté selon une norme étroite n'est pas forcément de mise. S'il faut un meneur et un suiveur, on peut retrouver deux hommes ou deux femmes. Cela dit, on voit encore peu de couples gais ou de personnes handicapées dans les *milongas*. Si elles souhaitent danser le tango, ces personnes ont tendance à former des communautés distinctes (Rivero, 2006).

3. L'IDENTITÉ ET LA RENCONTRE AVEC L'AUTRE – UN ENJEU DANGEREUX

Une manière intéressante de décrire le tango est la suivante :

Il s'agit de rapports entre les gens, de l'histoire de l'émigration, de la quête de l'identité. Il s'agit de la lutte entre les sexes, entre les classes économiques, entre les peuples de races différentes. Il y a du désir, de la passion et de la trahison. Cet héritage culturel rencontre le corps dans l'acte et l'art de danser le tango. Tout comme le corps et l'esprit sont indissociables, la danse évoque des changements secrets et elle engendre la transformation d'une personne (<users.pandora.be/Tango-E-Vita/>).

En effet, le tango est né dans les classes ouvrières composées d'immigrants de Buenos Aires à la fin du XIX^e siècle et s'est pratiqué au sein des maisons closes. Ainsi, dès son émergence, il faisait l'objet d'une quête identitaire. Ses transformations subséquentes n'ont fait que confirmer cette nature. Il n'est alors pas surprenant qu'encore aujourd'hui la pratique du tango soulève des questions d'identité, puisque celle-ci est toujours en changement (Edwards et Bourbeau, 2008). Depuis longtemps, l'identité d'une personne était considérée comme une unité, comme l'aspect unique d'une personne, comme son histoire propre. On avait autrefois un seul passeport, une seule carte d'identité, une seule origine, une seule famille. Aujourd'hui, cela est de moins en moins le cas. Notre histoire ne nous définit plus – ce n'est plus où je suis né qui détermine comment les autres me perçoivent. J'ai une multitude d'identités à de nombreux égards – je peux être citoyen de plusieurs pays, je peux avoir plusieurs familles, je

peux même avoir plusieurs noms, surtout si j'utilise le Web sous un autre nom que mon identité légale première. On peut essayer d'affirmer que cette multitude n'est que la reproduction d'une même identité, mais si notre comportement varie selon l'identité, si la manière de vivre sa corporéité varie dans des communautés distinctes, que veut donc dire identité ? Le fait d'avoir une multitude d'identités nous amène à nous investir d'un pouvoir d'action plus grand, d'une vie personnelle plus riche ; ce changement de perception nous amène alors sur de nouveaux territoires de vie et il exerce sur nous une fascination de plus en plus grande. La multiplication des identités amène un éclatement de la notion de normalisation car les normes sont habituellement déterminées en fonction d'une référence identitaire. Ainsi, avec le changement de paradigme identitaire vient une remise en question de la validité des normes, ce qui laisse une question sans réponse : en présence de plusieurs identités, où se situe donc la norme ?

On a intérêt à resituer la pratique du tango dans le contexte identitaire changeant. Comme il a été dit plus haut, le tango dansé est perçu, de l'extérieur, comme une pratique très normalisante. À l'intérieur de la communauté des *tangueros*, ce ne sont pas les normes qui prédominent, mais les codes de conduite. Au coeur du tango se trouve le rapport entre deux corps, l'un menant, l'autre suivant. La pratique du tango est, en quelque sorte, une célébration de ce rapport, un rapport différent pour chaque couple et chaque danse. On trouve alors, dans le tango, une multiplication du soi. Chaque paire de partenaires, dans chaque danse, forme un petit univers. L'identité multiple se forme à partir de nos actions et, par conséquent, de la perception qu'ont les autres de nous. Le tango est une pratique qui exige qu'on soit actif, de manière spontanée, et à l'écoute de l'autre. À chaque rencontre, on revêt en quelque sorte une identité particulière. Cette rencontre est une rencontre avec l'Autre. Le corps comme Autre tout comme le corps de l'autre comme Autre. Il s'agit d'un rapport de différence en plus d'une pratique identitaire. Le tango met en jeu notre capacité d'agir de manière incarnée, dans un processus de négociation avec notre corps, avec l'image de notre corps et avec le corps engagé de l'autre. Cette rencontre est loin d'être banale. Elle n'est pas, non plus, un rapport facile. On entre dans une relation intime avec l'inconnu, avec la surprise. Cela porte ses risques – on habite un espace dangereux. Il n'est pas surprenant de constater que la pratique du tango peut aussi bien faire fuir qu'attirer des participants. Cette rencontre avec l'Autre procure tout un spectre de sensations qui oscillent entre se sentir maladroit et sentir la fusion parfaite. Il est clair que plus on maîtrise les formes

techniques de la danse, plus on se sentira bien arrimé avec notre partenaire. Cependant, étant donné qu'il s'agit toujours d'une rencontre avec l'Autre, on ne sera jamais complètement épargné de ce sentiment d'être maladroit. C'est notre individualité qui se réaffirme, notre besoin de se distancier de la fusion.

La rencontre avec l'Autre est aussi une condition préalable pour la transformation de soi. On ne peut pas modifier sa manière d'être en l'absence d'un contact avec l'Autre. C'est à travers une telle rencontre que la mutation, le changement, la transformation deviennent possibles. Sans la présence de l'autre, de l'Autre, on reste essentiellement le même. Cette rencontre forte avec l'Autre, dans le tango, permet des expériences transformatives. Le tango est donc une forme de danse qui puise à même les courants de pensée contemporains visant à créer des contextes de rencontre intenses en même temps qu'une multiplication des échanges et des définitions identitaires. L'importance accordée aux codes de conduite à l'intérieur des *milongas* favorise le développement d'une communauté forte quoique éclectique. Cette combinaison de facteurs contribue à expliquer la ténacité du tango et peut-être aussi sa popularité en dépit des défis qu'il pose.

4. LA RENCONTRE ENTRE LE TANGO ET LES COMMUNAUTÉS MARGINALES

La discussion précédente nous a permis de constater que le tango s'insère dans les pratiques les plus modernes de notre société. Il est ironique de voir à quel point plusieurs pratiquants du tango ont dédain des communautés en ligne et virtuelles – car les deux milieux se ressemblent en plusieurs points. Outre la multiplication des identités et l'adoption de codes de conduite, on peut aussi mentionner le côté anonyme des deux milieux. La pratique du tango en salle n'est pas anonyme au même sens que celle des communautés en ligne ; toutefois, les rencontres qu'on y fait ne sont pas caractérisées par un échange d'informations personnelles très riche, alors que la plupart des environnements en ligne favorisent généralement plus d'échanges qu'on peut en faire dans une soirée de tango.

En dépit du fait que la pratique du tango soit organisée autour de codes de conduite précis, un certain caractère exclusif a tendance à émerger dans les nouvelles communautés. Il a été déjà mentionné qu'on trouve peu de personnes gaies ou de personnes handicapées dans les *milongas*.

Pourtant, on sent un vif intérêt pour le tango chez les homosexuels. En conséquence, ces personnes ont tendance à former leurs propres communautés. À titre d'exemple, chaque année, un festival de *queer tango* s'ajoute à ceux déjà en place dans les grandes villes du monde. Le mouvement du *queer tango* met évidemment en question les rôles définis à l'intérieur du tango. On y trouve des tentatives de varier la manière de danser le tango. Pour des puristes, cela peut s'avérer une sorte de transgression. Mais l'histoire du tango est une histoire de mutation constante face à son adoption par différentes communautés. En ce sens, la transgression devient donc la norme. La rencontre de l'Autre caractérise ainsi également la dimension sociale et communautaire du tango. Le phénomène du *queer tango* présente encore une autre transformation qui, finalement, ne peut qu'enrichir le tango.

La pratique du tango par des communautés de personnes handicapées est encore plus récente que le *queer tango*. Tout comme ce dernier interroge l'identité du couple dans le tango, le tango chez les handicapés remet en question la notion du corps normalement constitué pour danser. Faut-il réellement deux jambes pour danser un tango ? Doit-on absolument voir son partenaire ? Le tango peut-il se pratiquer dans le silence ? Peut-on danser sans ses bras ? En fauteuil roulant ? Tout est possible, à partir du moment où l'on se permet de faire vivre l'esprit spontané mais dirigé du tango dans des variantes et des contextes corporels nouveaux. Comme nous l'avons dit précédemment, la pratique du tango est toujours accompagnée par un double rapport avec la compétence – on se sentira à la fois gracieux et maladroit. La pratique du tango chez des personnes handicapées peut sembler éloignée de la définition traditionnelle de la grâce, mais on peut très bien édicter d'autres définitions de la grâce. C'est toute la magie du tango.

CONCLUSION

Le tango dansé consiste à se mettre en relation avec une autre personne et à exécuter, à deux, une série de figures techniques comme expression d'une musique type. En comparaison avec d'autres danses de couples, le propre du tango est son caractère spontané dans le choix des formes et des figures à travers les actions de mener et de suivre. Dans le tango, impossible de rester passif face au partenaire ; il faut s'engager. Le tango est une pratique exigeante ; pour bien le danser, le corps doit être en forme, la technique maîtrisée, et la personne à l'écoute de l'Autre. Au-delà de la

simplicité de cette rencontre, le tango met en action les deux dimensions de notre corporéité : son aspect performatif et sa dimension organique. Il exige aussi une mise en contact avec, sinon une mise en question de notre propre sexualité, de nos attentes physiques et sexuelles, de notre image du corps et de la manière dont nous influençons la perception qu'ont les autres de notre corps.

Le tango agit comme un contexte transformateur, aussi bien d'un point de vue individuel que dans ses dimensions groupales. Il joue sur le paradoxe de la rencontre entre le connu et l'inconnu, entre la partie de l'être qui est apprivoisée et bien cernée, et la partie qui échappe à notre contrôle et à notre compréhension. Le tango attire des personnalités fortes, mais, au-delà de cela, il permet de faire émerger notre propre force de caractère. Le tango se dégage sans cesse de notre tentative de le cadrer ; c'est un jeu de territorialisation et de déterritorialisation, de lignes de fuite que « produisent des phénomènes de lenteur relative et de viscosité, ou d'accélération et de rupture », pour prendre les paroles de Deleuze et Guattari (1980) prononcées dans un autre contexte. Et quel sujet fascinant pour la recherche !

Pour en savoir plus : <geoffrey.edwards@scg.ulaval.ca> ou <cognitivegeomantics.blogspot.com>.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Berthelot, J.-M. (1983). « Corps et société, Problèmes méthodologiques posés par une approche sociologique du corps », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 74, p. 119-131, <socio.ens-lsh.fr/agregation/corps/corps_fiche_berthelot.php>.
- Bourassa, R. et G. Edwards (2007). « La réalité mixte, les mondes virtuels et la géomatique : de nouveaux enjeux », *Comptes rendus du Géocongrès international 2007*, <www.quebec2007.ca/pdf/salle205a/seance28/articles/r_bourassa.pdf>.
- Codol, J.-P. et P. Tap (1988). *Revue internationale de psychologie sociale*, n° 2.
- Deleuze, G. et F. Guattari (1980). *Capitalisme et schizophrénie*, tome 2, « Mille plateaux », Paris, Minit.
- Dornic, I. et G. Edwards (2007). « Le partage des émotions ou quand le corps part à la recherche des mémoires : des pistes de réflexion pour l'élaboration d'un outil destiné aux arts de la scène », <geomatiquecognitive.blogspot.com/>.
- Edwards, G. et M.L. Bourbeau (2008). « Defining a Research Agenda for City Museums in a Peripheralizing World », dans Ian Jones (dir.), *City Museums and City Development*, New York, Alta Mira Press, chapitre 11, p. 110-128.
- Egoyan, M. et G. Edwards (2007). « Embodiment, identity and presence in Second Life : New wine or new bottles », *CITASA mini-conference*, 12 août, <embodiedresearch.blogspot.com/2007/08/embodiment-identity-and-presence-in.html>.
- Rivero, C. (2006). « What is queer tango ? », *8th International NOFOD Conference*, Stockholm, Suède, <www.nofod.org/conferences/documents/Program_stockholm_abstractsandbios.pdf>.
- Yee, N. et J. Bailenson (2008). *The Proteus Effect: The Effect of Transformed Self-Representation on Behavior*, *Human Communication Research*, <[www.nickyee.com/pubs/Yee&Bailenson-ProteusEffect\(inpress\).pdf](http://www.nickyee.com/pubs/Yee&Bailenson-ProteusEffect(inpress).pdf)>.

P A R T I E



QUESTIONS DE SANTÉ

L'UTILISATION DU TANGO ARGENTIN CHEZ LES PERSONNES ÂGÉES DITES À RISQUE POUR L'AMÉLIORATION DE L'ÉQUILIBRE, DE L'ATTENTION ET DE LA SOCIALISATION¹

*Patricia McKINLEY, Allison JACOBSON, Joyce FUNG,
Alain LEROUX et Constant RAINVILLE
Université Concordia*

Dans l'étude que nous présentons ici, un cours de 40 heures de tango réparties sur 10 semaines a été bâti avec les objectifs suivants: tester la faisabilité de la mise en œuvre du tango dans la communauté des personnes âgées à risque et déterminer si une participation à des cours de danse deux fois par semaine améliore l'équilibre et l'assurance, la socialisation et l'exécution des tâches qui requièrent une attention divisée. Le tango

1. Communication présentée à l'ACFAS à l'occasion du colloque *Couple, identité, société: le tango argentin comme facteur de développement*, le lundi 5 mai 2008 au Centre des congrès de Québec.

argentin a été choisi pour cette population, car il s'agit d'un programme de danse qui rassemble des caractéristiques considérées comme importantes pour l'adhésion à l'exercice, la promotion de l'équilibre et la socialisation au sein de ce groupe. C'est un exercice d'intensité faible à modérée qui *a*) favorise les paramètres de contrôle posturaux statiques et dynamiques reconnus comme problématiques chez les personnes âgées en transition vers la fragilité, *b*) qui aborde aussi les questions psychosociales concomitantes au manque d'adhésion à l'exercice et à la réduction des activités et *c*) qui stimule le comportement cognitif pour l'orientation spatiale et l'attention divisée. Un des faits les plus importants de ce programme est que le tango argentin est considéré, selon les journaux locaux, comme une activité d'intérêt pour la population vieillissante de Montréal. Il est bien soutenu par plus de cinq clubs de tango dans la ville. Cet article présente le programme et sa mise en œuvre.

1. MÉTHODES ET PROCÉDURES

Pour participer à l'étude, les individus devaient répondre aux critères de la transition vers la fragilité décrits par Tinetti, Speechley et Ginter (1988). Ils devaient également être en bonne santé, c'est-à-dire que leur participation au test d'essai et au programme de danse ne devrait aggraver aucune symptomatologie existante; ils devaient aussi avoir une compréhension du français ou de l'anglais écrit et parlé. Des individus étaient exclus s'ils présentaient des signes et symptômes en rapport avec les troubles suivants: 1) principales maladies cardio-pulmonaires progressives; 2) incapacités cognitives telles que définies par le questionnaire de statut mental, avec plus de deux erreurs; 3) contre-indications à l'exercice physique, telles que les principales affections orthopédiques (arthrite de la colonne lombaire grave, de la hanche, du genou ou de la cheville qui limitent la capacité à l'exercice physique); 4) mobilité limitée à un fauteuil roulant ou à une marchette; 5) rapports de cancer terminal et signe de toute autre condition neurologique ou médicale progressive ou instable, affaiblissement sensoriel dû à la neuropathie et 6) événement de chute durant l'année précédente. Des déclarations de chutes ont été exclues si elles étaient dues à un risque inévitable dans l'environnement, tel que le fait de tomber d'une chaise qui se brise.

2. RECRUTEMENT ET SÉLECTION

Les participants potentiels ont été recrutés par les annonces dans les journaux, les cliniques médicales locales et les centres pour personnes âgées. Les individus montrant un intérêt étaient interviewés au téléphone par un physiothérapeute autorisé utilisant l'inter-RAI (Hirdes, Fries, Morris *et al.*, 2001). Par la suite, ils étaient évalués par le coordonnateur pour les critères d'inclusion/exclusion. À la fin de la période de dépistage, les candidats ont été invités à assister à une session d'information pour obtenir des détails sur l'étude ; à cette occasion ils pouvaient rencontrer les chercheurs et les instructeurs, et prendre connaissance du formulaire de consentement. On les a avisés qu'ils seraient aléatoirement placés dans un groupe tango ou un groupe de marche et qu'un cours de tango serait offert gratuitement à la fin de l'étude à ceux qui auraient été placés dans le groupe de marche.

3. PROCÉDURES EXPÉRIMENTALES

Trente des 34 candidats ont accepté de participer à l'étude et ont été aléatoirement distribués soit dans un groupe de marche ou dans un groupe de tango. Chaque groupe se réunissait deux fois par semaine pendant deux heures pour un total de quatre heures par semaine, ce qui correspondait à un total de trois heures d'exercice, car chaque bloc comportait une période de repos de 30 minutes. La batterie de tests se répartissait comme suit :

- a) *avant intervention*, une semaine avant le début des classes ;
- b) *après intervention*, une semaine après la dernière classe ;
- c) *suivi*, un mois après la fin des classes.

Les données qui seront rapportées dans cet article correspondent aux périodes d'avant et après intervention et comprennent les résultats des échelles de mesure :

- a) du degré de confiance pendant la pratique des activités spécifiques (*Activities-specific Balance Confidence, ABC*) relativement aux chutes (Powell et Meyers, 1995) ;
- b) du niveau de la solitude, *The UCLA Loneliness Scale* (Russell, 1996) ;
- c) de satisfaction de la vie (SWLS) (Diener, Emmons, Larsen et Griffin, 1985) ;

- d) de l'équilibre pour l'intégration sociale, *The Social Provisions Scale* (SPS) (Cutrona et Russell, 1987);
- e) d'une tâche de marche complexe (Verghese, Buschke *et al.*, 2002) (en récitant toutes autres lettres de l'alphabet tout en marchant dans les deux sens le long d'un chemin de 20 pieds pour un total de 40 pieds) pour l'attention divisée;
- f) de la force par l'EPSE (*Established Populations for Epidemiologic Studies of the Elderly*) du mouvement assis/debout (Guralnik et Ferrucci, 2000) (le temps de se lever d'une chaise et de s'asseoir cinq fois sans utiliser les bras).

4. STATISTIQUES

Pour toutes les mesures, des analyses descriptives pour les deux groupes ont été faites à deux moments dans le protocole : avant et après le tango/marche (pré et post-action). Les variables étudiées sont décrites séparément afin d'identifier celles qui démontrent le changement le plus important (sensibilité) après l'intervention. Le test de Student (t-test) a été utilisé pour évaluer les différences entre les données « pré » et « post » dans chacun des groupes ainsi que pour comparer les changements de scores entre les deux groupes.

5. RÉSULTATS

Les deux groupes ont été bien appariés démographiquement (tableau 9.1). La majorité des participants étaient des femmes, comme on s'y attendait. Aussi, les participants qui se sont retirés des deux groupes étaient toutes des femmes.

Tableau 9.1

Profil démographique des participants selon le groupe

Variable	Tango	Marche	Valeur p
Âge : moyenne ± SD	78,07 ± 7,6	74,6 ± 8,4	0,45
Sexe : homme/femme	2/13	2/13	
Test MMSE* : moyenne ± SD	28,5 ± 1,58	28,6 ± 1,43	0,8

* *Mini Mental State Examination.*

Cependant, l'adhésion au programme était élevée, particulièrement pour les classes de tango. Parmi les 34 participants, seulement 4 ont abandonné (3 du groupe de marche, 1 du groupe tango). Les trois personnes qui ont abandonné dans le groupe de marche ont dit qu'elles pensaient être capables de marcher seules, en plus de vraiment vouloir faire du tango, et qu'elles n'étaient pas prêtes à marcher en groupe durant dix semaines afin de pouvoir bénéficier ensuite des cours de tango. L'abandon de la personne du groupe de tango était dû à un accident au genou et non relié à l'étude.

Pour le groupe de tango, les changements avec $p < 0,05$ dénotent une amélioration significative (tableau 9.2): ABC (connaissance de ses capacités relativement aux chutes), tâche de marche complexe, mouvement assis-debout et SWLS. Il n'y avait pas de changement dans l'échelle de perception de la solitude ou dans le SPS.

Tableau 9.2

Scores avant et après intervention : moyennes pour le groupe TANGO (écart-type)

Variable	Avant tango	Après tango	Valeur p
Équilibre ABC % (100)	71,3 (13,7)	82,1 (12,2)	0,002
Mouvement assis-debout	18,6 (10,6)	13,3 (6,4)	0,0017
Marche complexe	18,3 (7,28)	15,9 (6,13)	0,012
Solitude	41,29 (7,1)	42,3 (6,72)	0,27
SWLS	20,46 (6,39)	25,14 (4,33)	0,02
SPS	73 (7,18)	74,36 (7,53)	0,33

Pour le groupe de marche (tableau 9.3), une amélioration significative a été notée au niveau du score UCLA de perception de la solitude ($p = 0,02$), où des scores bas indiquent moins de solitude. Une amélioration a été aussi notée sur le plan du mouvement assis-debout ($p = 0,038$). Les autres scores n'ont pas montré de changements significatifs. On note qu'au départ, le score au test de l'ABC pour le groupe de marche était significativement plus haut que celui du groupe tango. Néanmoins, on ne s'attendait pas à une amélioration significative de ce score (déjà haut) à ce niveau de confiance, puisque, de toute façon, le risque de chutes y est très bas.

Tableau 9.3

Scores avant et après intervention : moyennes pour le groupe de MARCHÉ (écart-type)

Variable	Avant marche	Après marche	Valeur <i>p</i>
Équilibre ABC % (100)	86,2 (11)	87,15	0,38
Mouvement assis-debout	14,31 (2,47)	12,3 (3,39)	0,038
Marche complexe	18,2 (6,02)	18,72 (8,4)	0,34
Solitude	42,82 (9,71)	36,82 (8,34)	0,021
SWLS	21,64 (6,25)	21,9 (5,4)	0,44
SPS	77,55 (7,71)	78,46 (8,56)	0,4

La comparaison des changements dans les scores pour les deux groupes montre des différences significatives (*t*-tests, $p < 0,05$) pour le test de l'ABC, la marche complexe, la perception de la solitude et la satisfaction de la vie (SWLS).

Tableau 9.4

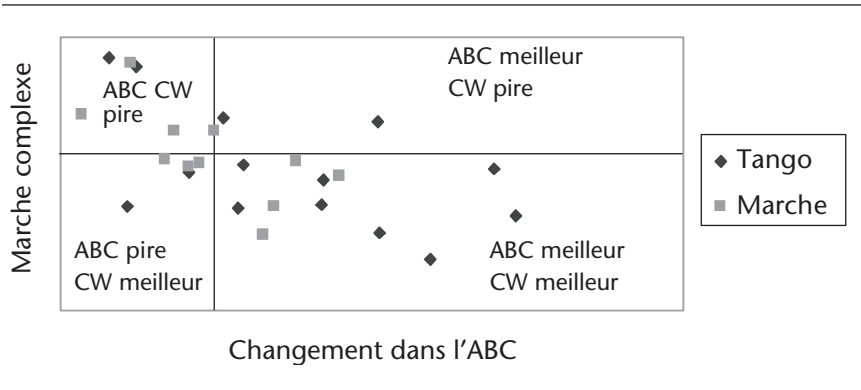
Comparaisons des changements de scores pour les groupes TANGO et de MARCHÉ

Variable	Tango	Marche	Valeur <i>p</i>
Marche complexe	-2,4 (3,5)	0,52 (4,1)	0,035
Mouvements assis-debout	-5,3 (5,6)	-2 (3,35)	0,04
ABC	11,7 (11)	0,98 (11)	0,014
SWLS	5,38 (8,5)	0,27 (5,76)	0,05
UCLA solitude	1 (6,27)	-6 (8,56)	0,02

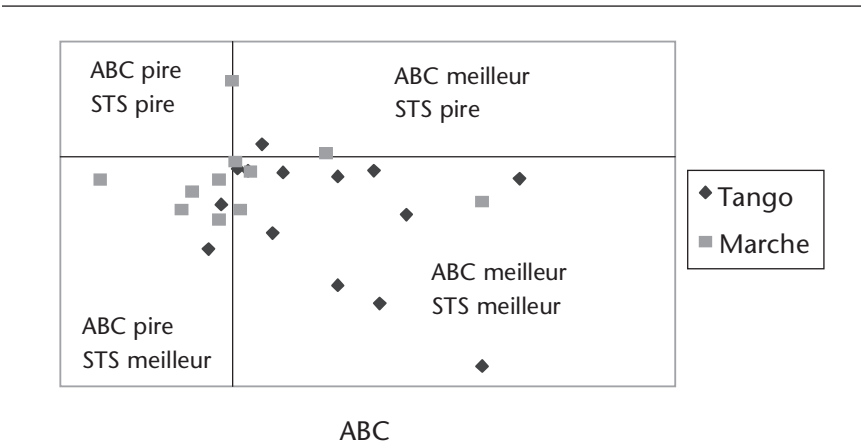
Des corrélations ont été calculées entre les changements de scores de l'ABC, les scores de marche complexe et de mouvements assis-debout, pour déterminer si les changements dans la confiance étaient liés à un changement de performance sur le plan des variables étudiées en lien avec la force (mouvement assis-debout) et l'attention divisée (marche complexe). Cette corrélation visait à vérifier si la perception de l'individu était liée au changement de performance relativement aux paramètres d'équilibre spécifiques. La corrélation entre le changement dans le score de l'ABC et la tâche de l'attention divisée (marche complexe) était élevée (0,66). Cependant, la corrélation entre le score de l'ABC et celui de la tâche de force (assis-debout) était relativement faible (0,32).

Figure 9.1

A) Changements dans l'ABC / Marche complexe



B) ABC / Mouvement assis-debout



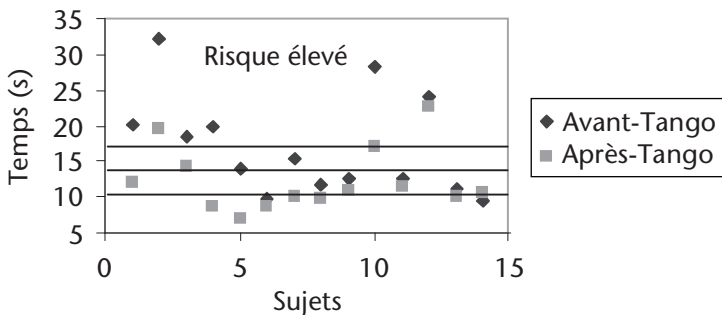
Interprétation : Graphiques de changements de scores pour A) la marche complexe et l'ABC; B) le mouvement assis/debout et l'ABC. Les graphiques sont disposés dans les cadrans : les cadrans supérieurs gauches et inférieurs droits indiquent des changements congruents : soit que les deux mesures ont augmenté ou ont diminué. Les cadrans supérieurs droits et inférieurs gauches indiquent des changements disparates : le cadran supérieur droit indique l'amélioration de l'ABC et la diminution dans la marche complexe ou le mouvement assis/debout; le cadran inférieur gauche indique la diminution de l'ABC et l'augmentation des autres mesures considérées.

6. DISCUSSION ET CONCLUSION

Les mesures du mouvement assis-debout pour la force et la marche complexe pour l'attention divisée qui ont montré une amélioration significative avec le tango constituent deux caractéristiques qui ont été démontrées comme étant des paramètres critiques séparant les chuteurs des non-chuteurs. Guralnik et ses collègues (2000) ainsi que Verghese et ses collègues (2000) ont été capables d'associer un grand nombre de scores de performance avec les chuteurs et les non-chuteurs pour le mouvement assis-debout et la marche complexe respectivement. L'amélioration dans ces scores pour la cohorte du groupe Tango est cliniquement importante, parce qu'elle déplace plusieurs de nos sujets du groupe de chuteurs à haut risque vers un risque modéré ou vers une absence de risque de chute dans ces deux secteurs importants.

Figure 9.2

Mouvement assis-debout pour le groupe Tango

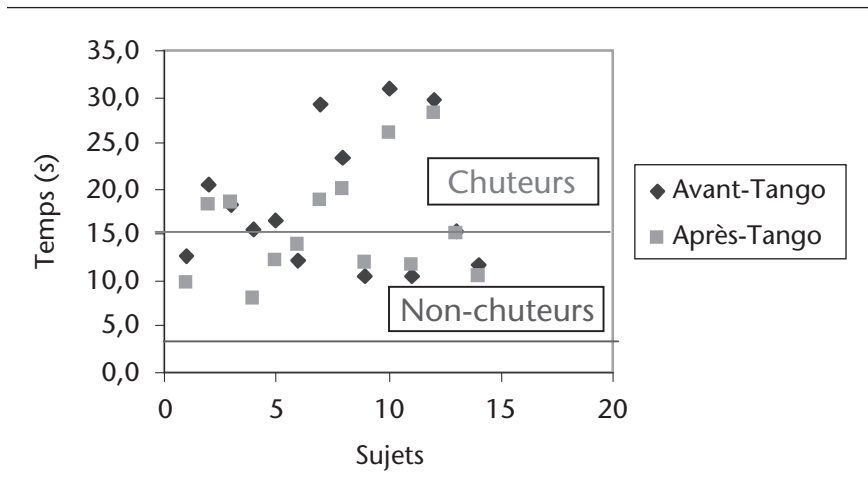


Interprétation : Données pour le mouvement assis-debout au pré- et post-Tango. Les lignes horizontales délimitent les quartiles de risque de chutes, ceux au-dessous de la ligne à 11 secondes ayant le plus bas risque de chutes et ceux au-dessus de la ligne de 16,7 secondes ayant le plus haut risque. Les losanges représentent le pré-Tango et les carrés, le post-Tango.

Pour le mouvement assis-debout, six participants étaient dans la catégorie à haut risque avant la classe de tango, et tous, sauf un, se sont déplacés dans la catégorie à faible risque après la classe. Pour plusieurs autres qui étaient à la limite entre le risque faible et modéré, les valeurs de post-Tango les ont déplacés plus loin du risque modéré et largement dans le secteur d'aucun risque. Ainsi, ils ont augmenté leur marge de sécurité pour le risque de chutes en utilisant la danse. Des résultats similaires

sont observés pour la tâche de marche complexe. Ces changements sont d'autant plus importants qu'ils indiquent cliniquement que les risques de chutes ont diminué. Ainsi, les personnes à haut risque ont bénéficié largement de ces exercices, ce qui pourrait suggérer que la pratique du tango convient très bien aux personnes à haut risque de chutes.

Figure 9.3
Tâche de marche complexe



Interprétation : Le temps pour compléter la tâche de marche complexe supérieur à 28,9 secondes place les individus dans la catégorie des chuteurs et, en dessous de 20 secondes, dans la catégorie des non-chuteurs. Entre 20 et 28,9 secondes, c'est le risque modéré. Plus les délais se situent en dessous de 20 secondes, plus grande est la marge de sécurité pour le risque de chute.

Exécuter les pas de tango, autant pour celui qui dirige que pour celui qui suit, requiert une concentration importante, qui est la principale compétence demandée par cette danse : on a besoin de naviguer dans l'espace, de porter une grande attention aux déplacements des autres couples sur la piste de danse et d'être conscient des improvisations pendant la danse. De plus, les modèles de pas spécifiques qui composent le tango peuvent être mis ensemble selon un certain nombre de combinaisons qui sont particulières et constamment improvisées. Ainsi, par contraste avec l'étude par cœur d'une séquence de danse en ligne ou avec l'instruction standardisée dans une valse ou, encore, avec des combinaisons d'ensemble employées dans un type particulier de danse, le tango n'est jamais le même

et se base sur l'interaction du couple lorsqu'il danse ensemble. Par conséquent, l'amélioration des performances de ce groupe dans l'exécution d'une tâche de marche complexe (récitant toutes autres lettres de l'alphabet en marchant d'un sens à l'autre, le plus rapidement possible sans arrêt) n'est pas inattendue.

Qualitativement, pendant les prétests, tous les participants dans les deux groupes ont trouvé cet exercice extrêmement difficile ; quelques-uns ont dû s'arrêter au point de retour, sur la ligne de marche, pour penser à l'ordre des lettres, pour ensuite arrêter de parler au moment de tourner. D'autres ont vacillé et ont commencé à perdre graduellement l'équilibre. En revanche, à la post-intervention, le groupe de tango n'a pas montré ces difficultés, alors qu'on enregistrerait encore ces caractéristiques dans la cohorte de marche. L'augmentation de la force de résistance manifestée par l'effet du mouvement assis-debout était une découverte importante, puisque le renforcement n'est pas une caractéristique d'amélioration physique toujours associée au tango. Bien que des recherches indiquent que le tango permet un conditionnement cardiovasculaire, il faudrait aussi considérer ses effets sur le renforcement des muscles du tronc et des membres inférieurs, éléments qui doivent être pris en compte lorsqu'on veut mettre sur pied un programme de renforcement visant cette population.

La forte corrélation entre le niveau de confiance dans l'équilibre et la tâche de marche complexe pour les deux groupes indique que les personnes du troisième âge sont conscientes de leurs capacités dans les cas où elles doivent combiner plusieurs tâches, telles que marcher ou cuisiner pendant qu'elles parlent au téléphone. Par contre, on ne peut relier aussi sûrement la force et le niveau d'équilibre. Donc, il serait important d'incorporer, dans les futurs programmes d'éducation visant un meilleur équilibre pour les personnes âgées, une composante mettant l'accent sur le renforcement du tronc et des membres inférieurs afin d'améliorer le contrôle de la posture et de l'équilibre.

Les résultats aux tests psychosociaux pourraient être expliqués par les commentaires recueillis lors des entrevues à la fin du cours de tango. Bien que des liens se soient développés dans les deux groupes, les commentaires du groupe de tango portaient surtout sur des sentiments personnels :

- « Oh, quand j'entends cette musique, mon esprit s'élève, et je me sens comme une jeune fille ; c'est tellement amusant. »

- «Ma fille est tellement fière de moi... la semaine passée elle était à une fête avec quelques-uns de ses anciens camarades de classe, et ils discutaient tous de leur mère; l'une d'elles était dans une résidence pour personnes âgées; une autre avait de la misère à marcher... elle a une chaise roulante; une autre ne faisait que regarder des téléromans toute la journée... Quand ils lui ont demandé ce que SA mère faisait, elle leur a dit qu'elle dansait le tango!!!»
- «La prochaine fois que j'irai à un mariage, je prendrai XX (un des jeunes aides-danseurs) avec moi. Ainsi je pourrai montrer mon savoir-faire et conduire le tango»;
- «Je n'avais jamais dansé autant et je pensais que cela serait difficile, mais c'est si plaisant, je pratique à la maison et, maintenant, je peux vraiment danser avec mon garçon.»

Aussi, les participants du groupe de tango ont commencé à mieux s'habiller quand ils venaient aux classes. Les hommes ont commencé à porter des complets et des cravates et les femmes ont laissé leurs espadrilles et leurs vêtements de jogging pour des robes et des souliers à talons bas. Dans le groupe de marche, on racontait combien c'était amusant de rencontrer les autres avant et après la marche, et on discutait des amitiés qui s'étaient formées. Les résultats semblent refléter ces deux différentes classes de commentaires et le changement vestimentaire. Le peu d'abandons dans le groupe de tango reflète aussi l'engagement des personnes âgées et le sentiment de bien-être apporté par cette activité.

Finalement, les habiletés d'apprendre, de se rappeler et d'exécuter des figures de danses complexes constituent des défis, à la fois mentaux et physiques, qui sont réalisables dans cette cohorte. Malgré le fait que l'équilibre et la posture apparaissent déficitaires chez ces individus, ils ont été capables de compléter le cours et d'exécuter les pas de tango avec style et élégance. Quelques-uns qui n'avaient jamais dansé auparavant ont trouvé leur accomplissement très satisfaisant. Nos résultats et la discussion qui a suivi suggèrent que ce programme est faisable et peut être mis en œuvre dans une communauté pour engager des cohortes de personnes âgées dites **à risque** d'une façon durable. En effet, les deux cohortes ont participé à des classes de tango au centre Cummings et ont continué de le faire longtemps après la fin du programme de recherche. De plus, les participants de l'étude se sont organisés en club de tango et ils dansent encore une fois par semaine.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Cutrona, C.E et D.W. Russell (1987). «The provisions of social support and adaptation to stress», *Advance in Personal Relationships*, vol. 1, p. 37-67.
- Diener, E. *et al.* (1985). «The satisfaction with life scale: a measure of life satisfaction», *Journal of Personality Assessment*, vol. 49, p. 71-75.
- Guralnik, J.M. *et al.* (2000). «Lower extremity function and subsequent disability: Consistency across studies, predictive models and value of gait speed alone compared with the short physical performance battery», *Journal of Gerontology: Medical Sciences*, vol. 55, p. M221-M231.
- Hirdes, J.P. *et al.* (2001). «Home care quality indicators (HCQIs) based on the MDS-HC», *Gerontologist*, vol. 44, p. 665-679.
- Peidro, R.M. *et al.* (2002). «Tango: modificaciones cardiorrespiratorias durante el baile», *Revista Argentina de Cardiologia*, vol. 70, p. 358-363.
- Powell, L.E. et A.M. Meyers (1995). «The activities-specific balance confidence (ABC) scale», *Journal of Gerontology: Medical Sciences*, vol. 50A, n° 1, p. M28-M34.
- Russell, D. (1996). «The UCLA Loneliness Scale (Version 3): reliability, validity and factor structure», *Journal of Personality Assessment*, vol. 66, p. 20-40.
- Tinetti, M.E., M. Speechley et S.F. Ginter (1988). «Risk factors for falls among elderly persons living in the community», *Journal of Medicine*, vol. 319, p. 1701-1707.
- Vergheze J. *et al.* (2002). «Validity of divided attention tasks in predicting falls in older individuals: a preliminary study», *JAGS*, vol. 50, p. 1572-1576.

SUR LE DÉVELOPPEMENT D'OUTILS THÉRAPEUTIQUES INTÉGRANT LE TANGO

France POTVIN

Membre de l'Ordre des psychologues du Québec

Étant psychologue de formation et adepte du tango argentin, je me suis longtemps demandé si le type d'attachement vécu par les danseurs lorsqu'ils étaient enfants pouvait influencer leur façon de danser le tango. J'ai pensé qu'il pouvait exister un lien entre la qualité de l'attachement enfant-parent et la qualité du rapport à l'autre, du rapport au groupe et même du rapport à soi de l'adulte; c'est pourquoi j'ai récemment mis au point un programme expérimental de thérapie de couple par le tango argentin. Le programme vise à aider les couples à dénouer, à travers l'expression corporelle, c'est-à-dire au-delà des mots, des difficultés inhérentes à leur relation. Cette forme de thérapie répond aux besoins des couples qui souhaitent accroître leur satisfaction dans la relation autrement que par la thérapie verbale traditionnelle. Dans la pratique du tango argentin, j'ai trouvé des exercices favorisant le développement de certains thèmes qui reviennent constamment en thérapie de couples, soit la distribution du

pouvoir et des rôles, la négociation de la distance et de la proximité, la présence à l'autre et à soi-même, la communication et l'expression des émotions, la gestion de conflits ainsi que le sentiment de sécurité dans la relation. Dans cet article, j'élaborerai chacun des thèmes en traçant, chemin faisant, des liens avec le tango argentin. Mais, avant tout, je présenterai quelques bases de la psychologie et plus particulièrement de la théorie de l'attachement de Bowlby (1982, 1988) en faisant intervenir d'autres auteurs comme Ainsworth et Bowlby (1992), puis Klein (1967), Balint (1968), Winnicott (1965, 1971) et Holmes (1996). J'introduirai les fondements de la danse-thérapie comme processus thérapeutique grâce à certains auteurs comme Lesage (2006), Vaysse (2006), Dosamentes (1987) et Laban (1994, 2003).

1. LA THÉORIE DE L'ATTACHEMENT

Pour Bowlby (1982, 1988), l'attachement remplit une fonction de protection ; son rôle principal est d'apporter de la sécurité. Selon cet auteur, un attachement solide permet l'exploration par le jeu et la créativité. Cette théorie est reprise par Ainsworth (1982), dans une recherche menée auprès d'enfants âgés d'un an qui, tout en étant soutenus par un accompagnateur, sont séparés de leur figure d'attachement durant une période de trois minutes. Les réactions vécues par les enfants lors de la séparation et leur capacité de se calmer déterminent le mode d'attachement, soit sécuritaire ou insécuritaire. Lorsque le mode d'attachement est sécuritaire, l'enfant réagit à la séparation mais se console facilement et retourne jouer. À l'opposé, lorsque le mode d'attachement est insécuritaire, l'enfant réagit de diverses manières. Trois types de réactions sont possibles. 1) L'enfant proteste peu au moment de la séparation mais se tient nerveusement près de l'accompagnateur ; on parle ici d'attachement insécuritaire-évitant. 2) L'enfant proteste lors de la séparation et ne se laisse pas calmer par l'accompagnateur. Il s'accroche à cette personne ou la frappe ; il s'agit d'un type d'attachement insécuritaire-ambivalent. 3) L'enfant ne démontre pas un pattern cohérent ; parfois il est paralysé sur place, parfois il s'effondre par terre ou s'adosse au mur ; on parlera alors d'attachement insécuritaire-désorganisé.

S'intéressant au devenir des enfants, Hazan et Shaver (1994) démontrent comment le type d'attachement influence l'adulte dans ses relations d'intimité avec d'autres adultes. Un lien d'attachement sécuritaire, qui procure une proximité et une réponse constante aux besoins de l'enfant, garantit le succès de l'adulte à vivre une relation d'intimité avec un autre adulte. Cela

s'explique par le fait qu'un lien sécure constitue la fondation pour l'intimité et l'autonomie dans une relation. À l'inverse, les adultes qui ont vécu un attachement insécure-évitant trouvent menaçante toute relation d'intimité et séparent la sexualité de l'engagement affectif. Ils sont mal à l'aise dans toute révélation d'eux-mêmes et maintiennent une grande distance avec leur partenaire. Ceux qui ont connu un attachement insécure-ambivalent éprouvent, dans leur vie d'adulte, un manque de confiance ; ils ont tendance à tomber en amour facilement. Leur façon de vivre le lien avec l'autre est inconstante ; ils se révèlent très facilement et rapidement dans une relation mais peuvent se montrer excessivement jaloux. Enfin, les adultes qui ont vécu un attachement insécure-désorganisé ont des comportements relationnels encore plus négatifs qui nuisent considérablement à leur relation de couple.

De quelle façon le type d'attachement vécu dans l'enfance influence-t-il l'adulte dans sa relation de couple ? Après l'introduction de la théorie de la danse-thérapie, je vais apporter des éléments de réponse à cette question en mettant l'accent sur l'importance des rôles. Mais voici d'abord quelques définitions et notions de la théorie de la danse-thérapie.

2. LA THÉORIE DE LA DANSE-THÉRAPIE

La thérapie par la danse a émergé dans les années 1940 aux États-Unis. Dans la littérature, nous retrouvons les terminologies de la thérapie par la danse et le mouvement (DMT) et de la danse-thérapie (DT). Selon Vaysse (1994), la DMT se définit comme « [u]ne utilisation psychothérapeutique du mouvement comme processus pour promouvoir l'intégration physique, psychique et sociale d'un individu ». De son côté, Dosamantes (1987) soutient qu'il y a « corrélation entre la danse/le mouvement et l'expression de l'Inconscient au travers du Ça, Moi, Surmoi, fournissant de plus un cadre pour l'établissement de relations et pour le développement de l'Image du Corps et de la personnalité ». Concernant le mouvement, Lesage (2006) cite Laban (1994, 2003), qui précise :

Le mouvement utilitaire est motivé par une intention – l'esprit dirige le mouvement –, dans la danse, c'est le contraire : le mouvement stimule l'activité de l'esprit. La danse est donc un langage d'émotion, certes, mais avant tout un langage d'action, dans lequel les intentions variées et les efforts corporels et mentaux de l'homme sont organisés dans un ordre cohérent.

Le tango argentin permet, autant à la femme qu'à l'homme, à travers le mouvement du corps, à travers l'enlacement ou l'*abrazo* avec son partenaire, une meilleure conscience de son propre axe et de celui de l'autre, favorisant ainsi des découvertes corporelles, relationnelles et émotives.

3. LA DISTRIBUTION DU POUVOIR ET DES RÔLES

La distribution du pouvoir et des rôles dans le couple est un des premiers enjeux de la relation. Le pouvoir peut se répartir de façon complémentaire selon les forces de chacun, favorisant de ce fait l'évolution de la relation. Toutefois, certains couples se retrouvent constamment en lutte de pouvoir, faisant en sorte que l'un ou l'autre des partenaires se sente menacé ou contrôlé. Ces couples éprouvent souvent des problèmes de communication et ont de la difficulté à négocier. Les crises se succèdent et ils ont l'impression de tourner en rond, reprenant les mêmes discussions sans avoir le sentiment qu'ils règlent les conflits. D'autres couples ont des rôles cristallisés qui ne permettent aucun échange. Si les deux partenaires acceptent consciemment ces rôles, la relation sera empreinte de collaboration et d'entraide. Cependant, si ces rôles s'installent sans consentement conscient, une lutte de pouvoir s'ensuivra, chacun percevant l'autre avec méfiance. Enfin, des couples développent une souplesse dans les rôles et cherchent avant tout à faire équipe pour se faciliter la vie. Ce sont généralement des couples qui ont su développer une sécurité de base suffisamment forte pour percevoir l'autre avec confiance. Je poursuivrai en abordant le parcours social concernant les rôles de l'homme et de la femme dans le couple ainsi qu'au sein de la famille.

Durant les dernières décennies, les rôles dans la famille ont été remis en question comme jamais ils ne l'avaient été auparavant. Même si certaines familles ont installé un modèle matriarcal, une majorité de familles traditionnelles étaient de type patriarcal. Les rôles étaient déterminés relativement aux tâches et au pouvoir. L'énergie était investie pour répondre aux besoins de base de la famille plutôt que pour bonifier la relation de couple. Aujourd'hui, le couple exige davantage de sa relation. Il attend l'amour, l'intimité, la communication et le plaisir. Les rôles ont donc été revus, ce qui a parfois engendré beaucoup d'insécurité et d'ambivalence. Les femmes ont voulu reprendre davantage de pouvoir et les hommes se sont sentis menacés et désorientés dans ce processus de changement. Mais cette répartition des rôles n'est pas propre à la famille ; elle touche également d'autres domaines, comme celui du tango argentin.

Dans le tango argentin, les rôles sont aussi déterminés. Leur détermination rassure le couple mais porte également, comme nous le verrons plus loin, à réagir. Il y a deux rôles, celui de guideur et celui de guidée – en anglais *leader* et *follower* –, ce qui suppose que l'un guide et que l'autre suit. Aprill (2008) remplace cette ancienne formule par « l'homme propose et la femme est à l'écoute ». Chacun des rôles est important car le guideur ne peut danser sans la guidée et vice-versa. Le rôle du guideur est de protéger sa partenaire, d'être en harmonie avec elle, d'exprimer clairement ses intentions, de répondre aux signaux de sa partenaire et, bien sûr, de créer un environnement sécurisant où elle peut complètement avoir confiance en lui. Le rôle de la guidée est d'abandonner le contrôle, de s'accorder avec son partenaire, de répondre à ses signaux avec la même intensité, les mêmes rythmes et formes afin de créer un environnement où le guideur sent qu'il peut assumer son rôle. La guidée embellit la danse et le guideur fait en sorte de mettre en valeur sa partenaire. La reconnaissance de la complémentarité des rôles, à l'intérieur d'un partenariat égal, permet d'apprécier et d'honorer chacun des rôles plutôt que d'essayer de les modifier. Parce qu'il nécessite la confiance mutuelle, la reconnaissance et la conscientisation des rôles, le tango peut aider le couple, à travers l'expression corporelle, à résoudre certains conflits souvent liés aux rôles.

4. LA NÉGOCIATION DE LA DISTANCE ET DE LA PROXIMITÉ

La négociation de la distance et de la proximité se vit progressivement selon l'étape de croissance de la relation. Au début, le couple vit une période romantique empreinte de fusion, chacun des partenaires séduisant l'autre en voulant lui faire plaisir, oubliant parfois ses propres besoins. L'adaptation est importante et l'accent est mis sur les similitudes plutôt que sur les différences. L'autre est en quelque sorte notre alter ego. « L'étape romantique crée une illusion d'unité, le sentiment d'être faits l'un pour l'autre, une impression d'harmonie parfaite » (Campbell, 1988, p. 28). Puis vient l'étape de la différenciation, c'est-à-dire le moment où il y a un **nous** mais où le **je** négocie sa place. Pour Hendrix (1994) :

L'engagement soulage celui qui se fusionne en raison de la garantie de stabilité de la relation, ce qui atténue la peur inconsciente de l'abandon. L'engagement soulève des inquiétudes chez celui qui s'isole car il prévient sa fuite, ce qui déclenche sa vieille peur de l'absorption.

Le tango argentin met en lumière ces deux positions à travers l'expression des deux formes d'enlacement ou d'*abrazo*, l'une rapprochée, dite fermée, c'est-à-dire de proximité, et l'autre plus distante, dite ouverte. La forme fermée représente un cœur à cœur puisque les partenaires sont enlacés. Dans cette position, chaque danseur est responsable de garder son propre équilibre, de maintenir son axe. Il ne peut dépendre de l'équilibre de l'autre, sans risquer de perdre le sien. Il s'agit d'une position fusionnelle décrite par Collier et ses collaborateurs (1995), «*a hug of mutual force*», comme une étreinte mutuelle, de force égale. Cette posture rapprochée dite *milonguero* exige de la femme qu'elle s'abandonne au partenaire, qui lui transmet ses intentions par les mouvements de son torse. Malgré son apparente facilité, cette posture demande que la femme ait pleinement confiance en son partenaire. La capacité du guideur de bien protéger sa partenaire des maladresses des autres danseurs a une incidence certaine sur la confiance que lui témoigne sa partenaire. L'autre forme, plus distante et dite ouverte, est davantage utilisée pour l'expression de figures plus complexes. C'est l'enlacement privilégié par les danseurs débutants et l'enlacement choisi lors des spectacles de démonstration de *nuevo tango* ou nouveau tango en particulier. Lorsqu'ils dansent un tango, les partenaires peuvent adopter l'un ou l'autre de ces *abrazos* ou alterner entre les deux. Le changement de forme et la façon dont la transition s'opère illustrent la capacité des partenaires à vivre la distance et la proximité dans la relation de couple. Apprill (2008) précise : « Dans le style *milonguero*, l'homme accueille la femme dans une posture protectrice ; dans le style *nuevo tango*, il lui permet d'exprimer sa féminité et sa sensualité par une extraversion corporelle dont il demeure l'instigateur. »

5. LA PRÉSENCE À L'AUTRE ET À SOI-MÊME

Dans un couple, l'un des défis de chaque partenaire consiste à demeurer présent à ses propres besoins et désirs tout en demeurant à l'écoute de ceux de l'autre. Parfois inconscients de leurs propres besoins ou incapables de les nommer, certains vont même jusqu'à s'oublier pour plaire à l'autre ou pour se faire aimer. Ces motivations inconscientes fonctionnent jusqu'au jour où les frustrations se transforment en colère explicite ou en *acting out* des comportements qu'on dit passifs-agressifs. Il peut s'agir d'oublis, de retards, d'adultère, de comportements compulsifs dans l'alcool, dans la drogue... ou de l'utilisation de l'ordinateur. La difficulté de légitimer ses besoins et d'en tenir compte est en lien direct avec le type d'attachement sécure ou insécure vécu dans l'enfance. Si la personne a confiance

en elle-même et en l'autre, elle aura l'assurance nécessaire pour s'exprimer librement sans craindre la réaction de l'autre. Un attachement insécurité crée une méfiance envers l'autre ou conduit à se focaliser sur les besoins de l'autre, entraînant une déconnexion de ses propres besoins.

Deux principaux pièges menacent une relation de couple. Le premier est le manque de temps pour soi-même ; on oublie souvent que s'accorder du temps permet de demeurer présent à ce qui se passe en soi. Le deuxième piège est de s'engager dans deux vies parallèles, ce qui se produit lorsque l'un des partenaires (ou les deux) continue à vivre une vie de célibataire tout en étant en couple, n'accordant pas suffisamment de présence à l'autre et, par conséquent, à leur relation de couple.

La présence à soi et à l'autre est un élément constant dans le tango argentin. C'est une danse où la connexion à soi pour l'homme l'amène dans sa créativité et exige qu'il communique clairement ses demandes de guideur à sa partenaire. Pour la femme, cette connexion à soi l'aide à bien écouter les signaux de son partenaire et à répondre consciemment, sans anticipation, par le mouvement de ses pas et de son corps. Le tango devient alors une présence mutuelle dans le moment présent. Impossible de danser en pensant à autre chose, sinon la connexion se rompt. C'est pourquoi tant de danseurs considèrent le tango comme un outil pour faire taire leur mental, ce qui leur permet de décrocher de leurs préoccupations quotidiennes. De plus, la présence à soi aide les danseurs à adopter une bonne posture et à maintenir leur équilibre.

6. LA COMMUNICATION ET L'EXPRESSION DES ÉMOTIONS

C'est souvent une mauvaise communication et une lacune dans l'expression des émotions qui conduisent les couples en thérapie. Lorsqu'un couple consulte en thérapie conjugale, l'objectif principal du psychologue est d'aider le couple à changer certaines habitudes ou certains comportements afin d'améliorer la satisfaction de chacun. Selon les psychologues qui ont pris part à l'étude organisée en 2006 par l'Ordre des psychologues du Québec (OPQ) et par des chercheurs du Centre de recherche interdisciplinaire sur les problèmes conjugaux et les agressions sexuelles (CRIPCAS) et qui a été publiée en janvier 2007 : «Voici les transformations qui participent à augmenter cette satisfaction et les changements observés le plus

fréquemment concernant l'augmentation de *a*) la capacité ou la fréquence d'écoute du partenaire; *b*) la capacité à exprimer des sentiments et *c*) la fréquence des comportements positifs des partenaires.»

«La réorganisation du mode de communication des conjoints vise à augmenter le niveau d'intimité et à répartir le pouvoir dans le couple», disent Wright et Sabourin (1985). «Une communication est claire quand son effet sur le récepteur correspond à l'intention de l'émetteur. En d'autres termes, le récepteur doit bien comprendre ce que l'émetteur veut exprimer. Cependant "comprendre" ne veut pas dire "être d'accord" avec le contenu du message», ajoutent Beaudry et Boisvert (1988). Selon les comportementalistes, les bases d'une saine communication se résument à : parler en utilisant le **je**, formuler des messages courts, encourager l'écoute du partenaire, complimenter le partenaire, comprendre plutôt que convaincre. En tant que psychologue et assistante de cours de tango argentin, j'ai pu observer des couples, à maintes reprises, qui avaient une bonne communication et qui arrivaient à s'exprimer dans le respect lorsqu'ils se butaient à un nouvel apprentissage ou à une mauvaise compréhension corporelle. Manifestement, ceux qui présentaient des lacunes sur le plan de la communication se blâmaient réciproquement, cherchaient le coupable, menaçaient parfois d'arrêter la danse et vivaient beaucoup de frustrations. Leurs luttes de pouvoir, leurs carences de communication et d'expression des émotions les avaient suivis même au tango. Resterait-ils longtemps à danser le tango ?

En tango argentin, c'est l'étreinte qui donne la structure pour permettre le dialogue. L'homme propose son intention par le mouvement du torse et communique ainsi sa demande à sa partenaire. Celle-ci, par son écoute et sa présence, répond par ses mouvements à l'intention transmise par le corps de son partenaire. Le défi pour l'homme est d'avoir une intention claire pour ensuite la transmettre physiquement à sa partenaire. Pour la femme, le défi est de respecter le rythme de son partenaire, c'est-à-dire de ne pas anticiper ni retarder la guide de son partenaire. Lorsqu'il y a un malentendu, c'est rarement la responsabilité d'un seul partenaire qui est en jeu ; la difficulté tient plutôt à une mauvaise communication entre les danseurs. La façon dont ils résoudreont ces déconnexions et les reconnexions mettra en lumière leur mode de communication dans la relation de couple, d'où l'idée d'offrir des rencontres de thérapie de couple par le tango argentin. De telles rencontres peuvent aider le couple à développer une meilleure écoute, un respect mutuel, une plus grande tolérance et la capacité de pardonner les erreurs ou de se pardonner de ne pas être parfait.

7. LA GESTION DE CONFLITS

Il y a deux types de conflits au sein du couple, l'un constructif, l'autre destructeur. Le conflit constructif amènera plus d'interactions dans la relation, plus de flexibilité, en plus de susciter le désir d'apprendre, de coopérer et de pardonner. Dans ce cas, le respect et la confiance demeurent présents au sein de la relation malgré le conflit. Quant au conflit destructeur, il se construit d'escalades de colère, de manipulations, de coercition, de menaces et d'inflexibilité. La méfiance, la peur, le manque de respect, l'humiliation se manifestent dans l'expression verbale et non verbale des partenaires. La difficulté qu'ils éprouvent à renoncer à certains désirs fait dire à Campbell: «Leurs égos distincts ne peuvent jamais obtenir la satisfaction de tous leurs désirs, ce dont il faut blâmer la nature de la *réalité* et non de son *partenaire*» (1988). Il apparaît que les adultes qui ont développé un attachement sécurisé dans l'enfance auront davantage confiance dans la résolution de conflits, car ils perçoivent l'autre de façon positive, se sentant en sécurité dans la relation malgré les conflits (Mix, 2005). Les adultes qui ont développé un attachement insécurisé dans l'enfance perçoivent leur partenaire avec méfiance et ont souvent peur d'être abandonnés et humiliés. Ils sont plus anxieux et ne se sentent pas protégés. Ceux qui ont eu un attachement insécurisé-désorganisé manifestent souvent un comportement plus dominant lors d'un conflit (Mix, 2005).

Dans le tango argentin, les sources de conflits sont multiples. Aprill (2008) en précise le potentiel de disputes «La vulgate voit dans ce couple dansant un symbole d'harmonie et de sensualité. Le tango joue également sur le versant contraire, celui de la dispute et de la difficulté à marcher à deux.» Apprendre ensemble quelque chose de nouveau peut provoquer des tensions. Se retrouver dans le rôle du débutant est souvent inconfortable et place chacun des partenaires devant ses propres limites. La comparaison avec d'autres partenaires peut aussi provoquer des insécurités. Quel est le degré de confort dans les rôles de guidée et de guideur ? Peut-être que ces rôles ne sont pas ceux que les partenaires ont l'habitude de vivre dans leur relation de couple. L'alternance des rôles de guideur et de guidée peut être une façon de désamorcer les tensions. Le changement de rôle permet en effet de se substituer à l'autre et d'augmenter la compréhension de son rôle à travers le mouvement et les sensations qui lui sont associées. La gestion de conflit dans le tango sera à l'image de la gestion des conflits à l'intérieur du couple. Ces conflits mettront à jour le type d'attachement, la sécurité dans la relation, la capacité de vivre les différences, celle de communiquer et celle de se réconcilier.

8. LA SÉCURITÉ DANS LA RELATION

Revenons à la théorie de l'attachement pour mettre en lumière certaines caractéristiques relationnelles. Pour l'enfant, la figure d'attachement est généralement personnifiée par la mère ; ici, le parent donne les soins à son enfant mais n'en reçoit pas de ce dernier. Pour l'adulte, c'est le partenaire sexuel qui fait figure d'attachement ; il y a réciprocité dans le « prendre soin », ce qui place les partenaires au même niveau d'offre et de demande. Pour que l'enfant se sente en sécurité, le contact physique est souvent nécessaire. Pour l'adulte, ce contact peut être retardé, puisque l'adulte a développé sa capacité d'attendre, sachant que le contact souhaité pourra être obtenu plus tard. La satisfaction du couple inclut donc un soutien mutuel, une capacité de prendre soin l'un de l'autre et une gratification sexuelle. Les partenaires ont besoin, pour se sentir rassurés, de savoir qu'ils peuvent compter sur leur conjoint pour comprendre leurs besoins, sans jugement. L'insatisfaction du couple se manifeste surtout lorsque les partenaires n'arrivent pas à satisfaire mutuellement leurs besoins de confort et de sécurité.

CONCLUSION

Le tango argentin est connu comme une danse de passion, d'amour, de séduction, de plaisir et d'intimité. Il est un outil concret pour découvrir les limites de la relation à travers le corps, permettant ainsi l'accès à différents niveaux de conscience. Le programme expérimental de la thérapie de couple par le tango argentin poursuit deux grands objectifs : d'abord susciter l'intérêt du couple à partager une passion commune, à exprimer ses émotions à travers le corps, puis augmenter leur confiance, leur satisfaction et leur respect mutuels ainsi que leur joie de vivre la relation. Selon les psychologues ayant répondu au sondage publié par l'Ordre des psychologues du Québec en janvier 2007 (créé et réalisé par les équipes de recherche d'Yvan Lussier, de l'Université du Québec à Trois-Rivières, et de John Wright, de l'Université de Montréal (2006), « la communication, le respect de l'autre tel qu'il est, les valeurs et les buts communs sont les secrets des couples sains ». Simple, n'est-ce pas ?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Ainsworth, M. (1982). Attachment : retrospect and prospect», dans C.M. Parkes et J. Stevenson-Hinde, *The Place of Attachment in Human Behaviour*, Londres, Routledge.
- Ainsworth, M. et J. Bowlby (1992). «An Ethological Approach to Personality Development», *American Psychologist*, vol. 46, n° 4, p. 333-341.
- Apprill, C. (2008). *Tango : le couple, le bal et la scène*, Paris, Autrement.
- Balint, M. (1968). *The Basic Fault*, Londres, Tavistock.
- Beaudry, M. et J.-M. Boisvert (1988). *Psychologie du couple. Quand la science se met à parler d'amour*, Montréal, Méridien.
- Bowlby, J. (1982). *Attachment*, New York, Basic Books, <www.questia.com>, consulté le 20 septembre 2004.
- Bowlby, J. (1988). *A Secure Base : Parent-Child Attachment and Healthy Development*, New York, Basic Books, <www.questia.com>, consulté le 20 septembre 2004.
- Bravo, J. (2008). *El tango como terapia contra el estrés*, Buenos Aires, La Nation.
- Campbell, S.M. (1988). *Les étapes du couple, changer ensemble*, Montréal, L'homme.
- Collier, S. et al. (1995). *Tango! The dance, The Song, The Story*, Paris, Thames and Hudson.
- Dallaire, Y. (2006). *Qui sont ces couples heureux? Surmonter les crises et les conflits du couple*, Québec, Option Santé.
- Dosamantes, E. (1987). «Transference and counter-transference issues in movement psychotherapy», *The Arts in Psychotherapy*, vol. 14, p. 209-214.
- Ferguson, D. (2006) *Reptiles in Love. Ending Destructive Fights and Evolving toward More Loving Relationships*, San Francisco, Jossey-Bass
- Gottman, J.M. et N. Silver (2000). *Les couples heureux ont leurs secrets*, Paris, J.C. Lattès.
- Hazan, C. et P.R. Shafer (1994). «Attachment as an organisational framework for research on close relationships», *Psychological Inquiry*, vol. 5, n° 1, p. 1-22, <www.questia.com>, consulté le 24 septembre 2004.
- Hendrix, H. (1994). *Le défi du couple*, Laval, Modus Vivendi.
- Holmes, J. (1996). *Attachment, Intimacy, Autonomy : Using Attachment Theory in Adult Psychotherapy*, Northvale, Jason Aronson.
- Klein, M. (1967). *Collected Writings*, vol. 3 (R. Money-Ryrlle, dir.), Londres, Hogarth.
- Laban, R. (1994). *La maîtrise du mouvement*, Paris, Actes Sud.
- Laban, R. (2003[1948]). *La danse moderne éducative*, Bruxelles, Complexe. Première édition, Londres.

- Lavalle Cobo, I. (2007). *Tango una Danza Interior. Evolución Psicológica del Tango*, Buenos Aires, Corregidor.
- Lesage, B. (2006). *La danse dans le processus thérapeutique. Fondements, outils et clinique en danse-thérapie*, Saint-Agne, Érès.
- Mix, F. (2005). *Relationship Satisfaction: A Fusion of Dance/Movement Therapy and Argentine Tango for Couples*, Boulder, Colorado. Thèse de maîtrise en arts.
- Psychologie Québec* (2007). «Le couple en 2006: des psychologues en parlent», janvier, p. 26-30.
- Shem, S. et J. Surrey (2001). *Il faut qu'on se parle. (Re)construire un dialogue épanouissant pour le couple*, Paris, InterÉditions.
- Trossero, F. (2008). *Tango terapia*, Buenos Aires, l'Auteur.
- Vaysse, J. (2006). *La danse-thérapie. Histoire, techniques, théories*, Paris, L'Harmattan.
- Winnicott, D. (1965). «The capacity to be alone», dans D.W. Winnicott, *The Maturation Process and the Facilitating Environment*, Londres, Penguin.
- Winnicott, D. (1971). «The use of an object», dans D.W. Winnicott, *Playing and Reality*, Londres, Penguin.
- Wright, J. et S. Sabourin (1985). *L'intervention auprès des couples: diagnostic et traitement*, Montréal, Consultation.

P A R T I E

4

QUESTIONS CULTURELLES

RÉFLEXIONS SUR LE RAPPORT ENTRE LA DANSE ET L'IDENTITÉ CHEZ DES IMMIGRANTS DU RIO DE LA PLATA

Donald DESCHÊNES

Président de l'Association Tango Québec

Mon intérêt pour le tango argentin remonte à l'année 2000. Si je me suis d'abord passionné pour la danse et la musique, l'histoire politique de même que la littérature et le cinéma m'ont intéressé tout autant. Au cours de ces années, j'ai eu le plaisir de côtoyer quelques émigrants du Rio de la Plata, d'Argentine et d'Uruguay, berceau du tango et région située entre l'Argentine et l'Uruguay. Ces rencontres ont attisé ma curiosité pour le tango. Pourquoi ? C'est qu'en habitant ici, à Québec, ces personnes se sont mises à la pratique du tango, un élément clé de leur propre culture. Cela a soulevé chez moi quelques questions. Qu'est-ce qui a amené ces personnes, une fois au Québec, à s'intéresser à la pratique du tango ? Quels sont les sentiments suscités par le fait qu'ils apprennent une danse caractéristique de leur pays aussi loin de celui-ci ? Peut-on y voir une quête

identitaire qui leur permet de retrouver leurs racines ou, à tout le moins, de s'en rapprocher ? Et, enfin, cela a-t-il changé quelque chose dans leurs rapports familiaux et sociaux ? Pour approfondir ce questionnement, j'ai interviewé, entre la fin de novembre 2007 et le début de février 2008, quatre personnes qui sont venues du Rio de la Plata pour s'établir au Québec. Pour des raisons de confidentialité, je leur donne ici des noms fictifs. Amanda, originaire de Buenos Aires, Argentine : arrivée au Québec au début des années 1990 et à Québec en 2000, elle poursuit une carrière universitaire. Dans la jeune cinquantaine, elle s'est mise au tango en 2005. Belinda, originaire de la province de Chaco en Argentine : arrivée à Québec en 2003, elle est au début de la quarantaine et enseigne l'espagnol dans une école de langues. Elle s'est mise au tango à la fin de 2004. Celina, originaire de Necochea, dans la province de Buenos Aires, Argentine. Également au début de la quarantaine, elle est chercheuse postdoctorale, dans une université québécoise. Elle s'est initiée au tango en 2003. Enfin, Peter, fin quarantaine, originaire de Montevideo en Uruguay. De descendance slovène, il est arrivé au Québec en 1991 ; il est chercheur en médecine biomédicale et a découvert le tango en 1998.

Par leurs témoignages, les personnes interviewées répondent aux quatre questions soulevées plus haut relativement aux motivations, aux perceptions, à l'identité et aux rapports sociaux et familiaux.

1. LES MOTIVATIONS

Les répondants ont appris le tango à Québec. Cet intérêt pour le tango a fait suite à un tournant important dans leur vie, comme un retour aux études ou un changement de pays, qui a généré chez certains un sentiment profond de nostalgie, de coupure. Tous ces bouleversements les ont cependant poussés vers de nouvelles activités comme la danse, qui répond à des désirs profonds.

CELINA : [À mon arrivée], le premier mois, la première chose que j'ai achetée, c'est un ordinateur. Tous les samedis, j'écoutais le tango, je pleurais. J'avais la nostalgie. Alors, ça c'était à l'été 2003, j'étais en peine d'amour terrible. Je voulais bouger. [...] Mais la salsa, c'était trop gai. Alors, il me fallait quelque chose de plus dramatique, exprimer ce que je vivais. [...] Il me fallait du tango. Alors, [...] un collègue m'a appris un petit peu, parce que c'était l'été, quand même. Mais dès que les cours de Nancy [à L'Avenue Tango] ont commencé, je me suis inscrite.

PETER: *Quand je suis arrivé à Québec, en prenant le [journal] Voir, j'ai vu les annonces d'une école de tango à Québec. Ce serait intéressant!... Finalement, j'ai laissé passer les mois. J'ai passé une année et demie à Québec sans avoir aucune nostalgie. Mais à un moment donné, j'avais commencé à avoir une petite nostalgie. Il s'est passé quelque chose, je pense, qui arrive à beaucoup d'émigrants du Rio de la Plata quand ils sont à l'étranger: ils commencent à écouter Gardel. Pour moi, Gardel, c'était quelque chose d'archaïque. Mais après une année et demie ici, il y avait une petite nostalgie cachée quelque part. La première chose que j'ai faite, c'est de m'acheter un disque de Gardel. Et là, j'ai apprécié les qualités de Gardel. J'ai participé, disons, à une espèce de confrérie.*

AMANDA: *La danse, pour moi, ça a toujours été très important. J'ai toujours aimé ça. Quand j'étais toute jeune, à cinq ans, j'avais demandé à mes parents de m'inscrire au conservatoire, mais ils n'ont pas voulu. Et voilà, je suis peut-être une danseuse frustrée. Quand je me suis installée définitivement à Québec, et face à cette nouvelle vie, je me suis dit: pourquoi pas? Je vais essayer cela et voir qu'est-ce que ça donne. À l'été 2005, j'ai vu une démonstration de tango dans un centre culturel; ils dansaient le canyengue, comme à l'époque. Je me suis dit, c'est ça que je voudrais faire. C'est comme ça que je les ai connus. Peu de temps après je commençais les cours avec eux. Avant, ce n'était pas émouvant [le tango]. J'aimais ça, mais ce n'était pas émouvant. Maintenant, c'est émouvant. J'imagine que c'est parce que je vieillis, et aussi parce que je suis loin. C'est inévitable de tomber dans une espèce de souvenir mélancolique du pays.*

2. LES PERCEPTIONS

J'ai voulu savoir quelle était la perception du tango de chacun à son arrivée. Était-il sensible à cette dimension de sa culture? Le voyait-il comme une affaire de génération? Le tango, au contraire, faisait-il partie de la culture familiale? Certains m'ont confié qu'à leur arrivée à Québec, il y a quelques années, ils ont senti que le tango pouvait receler une vigueur, un dynamisme qui pouvait les convaincre de le pratiquer. Était-ce l'éloignement ou la nostalgie qui donnait à cette danse une aura particulière?

CELINA: *Il faut dire que j'ai écouté beaucoup de tango. Mon père en a écouté toute sa vie et je pense que, pour ma génération, le tango était vu comme un truc de vieux. Dans les mariages, il y avait la tanda de tango et les vieux sortaient danser. C'était style paso doble en fait, quelque chose*

d'informe. Le monde dansait très très simple. Mais on l'écoutait beaucoup. Et à mesure que tu vis, que tu souffres un peu, [...], tu commences à apprécier les paroles. Et il y a des vrais poètes en tango.

PETER: Dans les bals, il y avait des jeunes qui dansaient du rock, des choses comme ça. Tout d'un coup, on arrêta et on mettait un tango. Les jeunes allaient s'asseoir et les gens d'un certain âge se levaient et allaient danser. La façon qu'ont les Uruguayens d'un certain âge, ils dansent le tango sans l'avoir appris dans une école. C'est un tango très simple qui n'amène pas à le regarder.

BELINDA: Le tango a toujours été important dans ma vie. J'ai grandi avec les chansons de mon enfance que ma mère chantait, je regardais danser dans les réunions familiales, à la radio, à la télé, le tango partout. [...] Il reste que, encore aujourd'hui, quand j'entends quelques tangos, la présence de mon père est très forte. Je les ai entendus avec lui, il les chantonnait, il les sifflait. Tu sais, quand on a un contact à propos de la musique, c'est comme les parfums, ça te refait un souvenir instantanément.

AMANDA: Dernièrement, j'ai découvert l'autre côté de la musique folklorique québécoise qui est une espèce de réseau non visible (souterrain) et je comprends bien maintenant pourquoi les Québécois aiment autant le tango, parce que je commence à aimer cette musique-là et c'est vrai qu'on l'apprécie différemment. Et quand je parle aux gens d'ici qui, comme nous, peuvent même mépriser un peu ce côté folklorique de leur culture, je peux comprendre mieux pourquoi on ne comprend pas sa propre culture, pourquoi on ne maîtrise que certaines parties de sa culture, parce qu'on a été élevé avec des préjugés de toutes sortes.

Doit-on voir dans ces propos un rapport avec le constat d'Alicia Quintas selon lequel, dans les années 1960 et 1970, il y a eu coupure à tous les niveaux, y compris dans l'univers de la danse, comme le précise Dorier-Apprill (2006). «Les savoirs de danse ne passent plus spontanément des parents aux enfants; celui qui voudra danser la valse, le rock, la salsa, etc., sera obligé de suivre des cours, tout au moins en Europe et aux États-Unis.» Comme il s'agit d'un élément de la culture traditionnelle argentine, les réactions peuvent être vives. Par l'intérêt qu'elle a développé pour la danse traditionnelle québécoise, Amanda, par exemple, a été à même d'exprimer clairement le rapport qu'on peut avoir avec les danses de son propre héritage.

Il n'est pas rare de constater que les Québécois ne sont pas toujours à l'aise avec leur culture traditionnelle; certains propos désobligeants de politiciens en font foi. Ainsi, c'est le plus petit nombre qui apprécie la

musique traditionnelle, qui accepte de s'identifier à cette culture. J'ai perçu un sentiment semblable chez les Argentins. Le tango est une facette de leur culture traditionnelle qui n'est pas sans rappeler notre rapport, un brin distant, voire méprisant, à nos cabanes à sucre et à nos ceintures fléchées. C'est ainsi que les proches de Celina et d'Amanda sont elles-mêmes étonnées qu'elles s'intéressent ainsi au tango.

AMANDA : *Encore aujourd'hui, quand je rentre à Buenos Aires, mes amis, ils ne comprennent pas pourquoi j'ai cette folie du tango. Qu'est-ce que ça donne ? J'ai poussé quelques-uns à entrer dans un milieu de tango ; ils découvrent une autre ville et ils commencent à être enthousiasmés.*

À Québec et au Québec, très rares sont les danseurs qui s'intéressent autant à la danse traditionnelle, qu'elle soit québécoise ou internationale, qu'au tango. Si l'on sondait la communauté des danseurs de tango de la ville de Québec, on découvrirait sans doute que la danse traditionnelle québécoise est pratiquement méconnue et, de ce fait, regardée de haut. Elle n'a pas l'aspect *glamour* propre au tango.

3. À LA RECHERCHE D'UNE IDENTITÉ QUÉBÉCOISE

Les témoignages indiquent clairement que l'apprentissage du tango a permis aux personnes interviewées d'aller à la rencontre des Québécois, dans le but avoué de s'intégrer à leur communauté. Ils parlent du rôle de ce rapprochement avec les Québécois dans leur intégration dans leur communauté d'accueil.

BELINDA : *Une fois ici [à Québec], c'est peut-être la nostalgie [qui m'a amenée au tango]. Avant l'intention d'apprendre le tango, j'avais l'intention de m'intégrer à la société québécoise. J'ai imaginé que, à travers le tango, ce serait la première porte qui me permettrait de connaître la communauté [québécoise]. [...] En regardant le journal, j'ai trouvé l'annonce d'une école de tango. J'hésitais, ça me faisait quelque chose, un petit pincement de cœur. Je me rappelle que j'hésitais à prendre le téléphone. Je ne me sens jamais sûre de mon français, alors j'hésitais, je tournais en rond. Finalement, j'ai rassemblé mon courage, j'ai fait un appel. Le professeur m'a donné les horaires, m'a expliqué comment ça fonctionnait et j'ai commencé.*

CELINA : *C'est drôle parce que, avec le tango, j'ai connu de vrais Québécois. [...] Au doctorat, il n'y a pas beaucoup de Québécois. On est tous des étrangers. Tu n'as pas la possibilité de rencontrer d'autre monde.*

Les Québécois, parfois des étudiants à la maîtrise, très jeunes, ils te regardent de biais à cause de ton accent. C'est des gens qui n'ont pas été beaucoup en contact avec la différence [...]. Quand je suis allée au monde du tango, là, il y avait tous des Québécois, parce qu'à Québec, jusqu'à tout récemment, 95 % du monde était des Québécois de souche, la plupart, extrêmement chaleureux, ouverts. [...] J'ai découvert des gens qui travaillaient, qui faisaient toutes sortes d'affaires; des gens avec beaucoup d'argent ou sans d'argent. J'ai découvert les vrais Québécois, les Québécois que j'aime; que j'aimerais que d'autres de mes amis connaissent.

AMANDA: J'ai découvert que Québec c'est pas une ville aussi homogène que ça. C'est-à-dire que, dans le milieu du tango, il y a toutes sortes de gens, de différents milieux sociaux, et tout le monde partage la même passion, le même goût, le même plaisir, et c'est extrêmement intéressant. Et des jeunes, des moins jeunes, des hommes et des femmes. Parce que moi je bouge dans un milieu social très homogène, celui de l'université, pour la première fois, j'étais en contact avec des gens issus de tous les milieux et j'apprécie énormément cela.

La pratique de la danse, tout comme celle d'un sport, la participation à un groupe d'entraide ou d'intérêt quelconque sont tous des moyens qui amènent les gens à aller au-delà de leur univers immédiat. C'est aussi l'occasion de tisser des liens qui les amènent à faire partie d'un groupe où ils trouvent une valorisation, une reconnaissance et un sentiment d'appartenance.

4. À LA REDÉCOUVERTE D'UNE IDENTITÉ RIOPLATENSE

Cet intérêt nouveau pour le tango n'est pas sans avoir quelques effets bénéfiques sur les relations des danseurs et danseuses avec leur environnement familial. Pour deux de ces personnes, le tango a été un moyen significatif de rapprochement avec les parents, un retour aux sources.

AMANDA: Le plus beau moment, ç'a été quand ma mère et moi on a été ensemble pour la première fois à une milonga et on s'est vues danser sur la piste. Ç'a été une grande émotion, et pour elle, et pour moi. Parce que maman, je l'avais jamais vue danser avec mon père, mais je savais qu'elle dansait. Je te parle de deux ans en arrière, là, elle avait 76 ans, et quand elle dansait, elle avait 40 ans. Je la regardais justement et elle était heureuse, elle était lumineuse. Ç'a été extrêmement beau à voir.

Son père étant décédé, un chagrin habite toujours Amanda ; elle n'a pas eu le plaisir de danser pour son père, de partager cette passion avec lui. Adolescente, elle a vécu une tentative infructueuse qu'elle aurait voulu peut-être réparer :

AMANDA : *Le problème avec papa, c'est que c'était un petit homme et moi j'étais déjà assez grande à 17 ans. Alors, il pouvait pas se débrouiller avec moi. J'avais les bras trop longs et les jambes trop longues pour [...] Alors, il était déjà très âgé et il n'a pas eu la patience de m'apprendre.*

Pour Celina, le tango fut un exercice de réconciliation avec ses parents, semblable à celui que vivent tous les enfants adultes, un jour ou l'autre. Avec sa mère, ce fut une connivence nouvelle, un rapport de femme à femme, où la fille voit une femme chez sa mère, et la mère une femme chez sa fille. Avec son père, ce fut une rencontre où père et fille ont pu partager une passion commune. À ce propos, son témoignage est éloquent :

CELINA : *Avec mon père, ça a été super fort parce qu'il aimait déjà le tango. Il en écoutait. Alors, je parlais et il me donnait la moitié de ses disques – « Amène avec toi » –, les disques qu'il aimait le plus. [...] Tu sais, quand quelqu'un te donne des objets qui sont précieux pour lui [...] Et après, quand ma mère est décédée, nous avons fait beaucoup de voyages. Il fallait écouter le tango. On mettait la radio, c'était du tango. Tu sais, des heures de route. On trippait tous les deux, ensemble.*

Celina raconte aussi comment son rapport avec sa mère s'est développé :

CELINA : *Écoute, je n'avais pas de souliers à talons hauts (rire) ; je les avais laissés [en Argentine]. Comme j'étais redevenue une étudiante [ici, au Québec], il me fallait des souliers et je n'avais pas l'argent pour m'acheter des souliers à cent dollars. Alors, je lui ai dit : « Maman, est-ce que tu pourrais m'envoyer des souliers ? » Elle a dit : « OK ! » Elle m'a envoyé les souliers qu'elle avait portés pour mon anniversaire de 15 ans. Parce qu'en Argentine, on fait une fête comme un mariage. Alors, ces souliers-là, à ce moment-là, avaient 25 ans et elle les avait portés, je pense, une fois. Je les ai tellement portés – ils m'alliaient comme un gant – que je les ai défaits à force de danser. C'était drôle, c'est vrai ! Ça fait un lien. Parce que ma mère, elle, elle ne dansait pas ; elle n'était pas quelqu'un qui dansait, mais ça créait un lien. Parce que même quand elle est venue ici, on est allées à une milonga. Elle riait, elle riait.*

Ce lien s'est même étendu aux autres femmes de la famille.

CELINA : *Pas seulement ça, elle est venue avec les autres souliers, et mes tantes aussi. Écoute, j'ai des souliers ! Mes tantes me ramenaient des souliers ; mais j'en ai cinq, six paires, pourtant je peux même pas les porter parce qu'ils sont trop serrés.*

5. LES RAPPORTS HOMMES-FEMMES

Pour parler des rapports sociaux, deux des répondants ont fait naturellement allusion au *cabeceo*. Dans la tradition argentine, les hommes invitent les femmes d'un signe de tête ou d'un regard, à partir de leur place, sans risquer d'essuyer un refus public en allant se présenter directement à une danseuse. Elles mettent ainsi en évidence les différences existant entre Québec et Buenos Aires, quant à la pratique du *cabeceo* qui est toujours pratiqué en Argentine mais qui ne semble pas vouloir s'implanter au Québec. Chacune d'elles en a retenu une expérience singulière. On sent chez l'une une aversion à l'égard du *cabeceo*, alors que l'autre manifeste un intérêt certain pour cette énergie, pour la force de ce contact¹. Elles en viennent à faire un lien entre cette pratique et l'enracinement dans un nouveau pays. Le tango, on le voit, a déclenché une profonde réflexion, voire un changement intérieur.

AMANDA : *Quand je me suis rendue la première fois à Buenos Aires en tant que, entre guillemets, danseuse de tango, j'ai vécu une chose que je connaissais déjà, et que je déteste particulièrement : c'est l'attitude macho des Argentins qui choisissent toujours la femme avec qui ils vont danser. Et le contraire ne se fait jamais. Ici, on se connaît tous, c'est une communauté d'amis, et on est suffisamment à l'aise pour s'inviter les uns les autres. Il n'y a pas ce code qui est extrêmement fermé et borné. À Buenos Aires, une femme ne choisit jamais ou presque son danseur. Sauf, j'imagine, les meilleures danseuses qui peuvent avoir ce privilège-là. Mais les femmes ordinaires, comme moi, qui dansent le tango, doivent attendre. [...] Je vais te raconter une petite anecdote qui a rapport avec la musique. C'est que il y a trois ans, je rentrais de Buenos Aires ; j'avais pris un avion de Toronto vers Québec, et quand l'avion survolait déjà le fleuve, on voyait les ponts, tout ça. À un moment, dans ma tête est apparue une petite chanson. Au début, je ne la reconnaissais pas, mais à un moment donné les mots ont commencé à sortir et c'était la chanson de Jean-Pierre Ferland qui dit : « Envoye, envoye, envoye à maison. » Et c'est là que je me suis*

1. Lire à ce sujet *Tango : le couple, le bal et la scène* (Aprill, 2008).

dit : ça y est, ça [le Québec] c'est chez moi et il n'y a rien à faire. Pour moi, c'était la preuve vivante que [...] Je peux retourner en Argentine évidemment, Buenos Aires restera toujours mon berceau : ma mère est là, mon frère est là, mais ma vie est ici, mes enfants sont ici. Alors, le tango dans tout ça c'est un élément très naturel.

CELINA : Je vais danser avec mon amie ; elle danse bien. Et alors, elle me dit : « Tu viens à une milonga ? » Je lui dis « OK ». On arrive à la milonga où, je te dirais, il y a 98 % d'Argentins. Petit endroit, tout à fait joli. Je n'aurais jamais pensé qu'en Argentine il y avait des endroits comme ça. Les femmes d'un côté, les hommes de l'autre, s'invitent avec le regard. Là, moi, je me sentais Québécoise. Je n'osais pas danser parce que là, c'était typiquement argentin. Chaque Argentin savait qui était la meilleure danseuse, le meilleur danseur, le meilleur tango, la seule façon de danser le tango. [...] Ça, c'est typiquement argentin. [...]

Là-bas, c'est très beau le tango, [...] C'est très simple. Ils dansent, ils marchent, simplement. C'est senti jusque dans la dernière cellule et tu le sens. Et ils te serrent fort : abraso, fuerte (robuste). C'est ça qu'on veut. Et tu le sens qu'un type, jusqu'à la dernière cellule il est là, et il fait juste marcher. Et ça, c'est complètement tripant. De l'autre côté, je pense qu'ils ont beaucoup moins de liberté parce que c'est tellement... Chacun est le maître, comme s'il détenait la vérité suprême, absolue sur le tango. Ça, c'est très argentin. C'est perçu dans les milongas. Mais c'est drôle, je pense que je me sentais comme une Québécoise, ou entre les deux. Je ne suis plus Argentine, je n'ai pas appris le tango là-bas, je l'ai appris ici. [...] Il y a un des deux types, un ami de Suzanne, que je n'osais pas regarder. Je ne le regardais pas pour qu'on m'invite à danser. Alors, Suzanne lui dit : « Invite-la parce qu'elle ne vient pas d'ici, elle ne vit pas ici. » Alors, il me dit : « Laisse-toi aller à te regarder. Et donne-toi complètement ; abandonne-toi. » Si tu t'abandonnes, ça va, parce qu'ils ne vont pas danser pour les autres, d'une certaine façon. Ils dansent pour eux et c'est très simple. Il n'y a pas de figures compliquées. Dans les marches, c'est très simple, très rythmé. Il n'y a pas beaucoup de place à l'erreur ; il faut complètement être là. Mais [...] je ne sais pas, c'est très différent de danser ici. [...] [En Argentine,] dans le tango, les hommes sont très hommes, très sûrs d'eux. [...] C'est comme ça : tu te laisses aller. Ce sont eux qui [...] Sinon tu ne danses plus. Alors !

CONCLUSION

En terminant, je vais revenir aux questions soulevées au départ, concernant les motivations, les perceptions, l'identité et les rapports sociaux et familiaux. Je constate que la nostalgie a largement contribué à ce que ces

personnes s'ouvrent au tango. L'éloignement du pays et le désir ardent de rencontres, manifesté par certains, ont pavé la voie à cette démarche. Cependant, si ces personnes étaient restées dans leur pays, se seraient-elles intéressées au tango ? La question reste ouverte. Quoi qu'il en soit, il y a, dans cette pratique, les éléments utiles à une prise de conscience de sa propre culture. Par ailleurs, cette initiation semble avoir conduit à l'amorce d'une quête identitaire. Quête dans le rapport à leur communauté d'origine, mais aussi quête personnelle en ce que cette démarche a permis à certains de raffermir des liens familiaux et de se positionner quant à l'héritage culturel qui leur a été légué et à léguer. En définitive, cette démarche ne serait-elle pas la reconnaissance d'un besoin fondamental ignoré ? Enfin, il est évident que cette pratique a été et demeure un élément clé dans l'acquisition d'une nouvelle identité, l'identité québécoise. Elle a permis à des immigrants d'aller vers les Québécois, leur groupe d'accueil, et de s'intégrer à ce groupe beaucoup plus facilement. Ce ne sont pas tous les groupes ethniques qui ont cette chance. Est-ce la proximité des deux cultures, québécoise française et argentine hispanique ? Peut-être bien !

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Apprill, C. (2008). *Tango: le couple, le bal et la scène*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », n° 247.
- Quintas, A. (2006). « Le tango dansé dans le Rio de la Plata: de l'âge d'or au déclin », dans Élisabeth Dorier-Apprill (dir.), *Danses « latines » et identités, d'une rive à l'autre... Tango, cumbia, fado, samba, rumba, capoeira...*, Paris et Montréal, L'Harmattan.

NOTES SUR LA FABRICATION DES BANDONÉONS

Solange BAZELY

Rédactrice pour Tout Tango et collaboratrice aux Rencontres des cinémas d'Amérique latine, Toulouse

La Seconde Guerre mondiale a marqué l'arrêt de la fabrication des bandonéons en Allemagne. Mais, soyons rassurés, depuis quelques années le bandonéon renaît grâce à la volonté farouche de quelques passionnés. Même si certains semblent inquiets quant à son avenir – la source se tarit, l'instrument se détériore avec le temps, les prix grimpent –, de très nombreux bandonéons anciens circulent encore et d'excellents restaurateurs font un travail d'une grande minutie pour les remettre en état. S'atteler à fabriquer de nouveaux bandonéons relève à la fois d'un véritable défi et d'un pari sur l'avenir.

La fabrication avait repris çà et là, sporadiquement, avec quelques tentatives, même en Argentine (Mariani entre 1942 et 1947) ou plus tard au Brésil (Danielson). Tout le monde écoutait alors du rock ou encore les Beatles. Ne restait plus que des instruments déjà en circulation, ayant entre 60 et 100 ans d'existence.

1. LES CONTEMPORAINS

De nos jours, les nouveaux fabricants, en Allemagne et en Belgique, travaillent à une échelle qui n'a aucune commune mesure avec celle d'avant-guerre et leur savoir-faire vient plus d'un exercice de décorticage minutieux et d'analyse d'anciens bandonéons que d'une transmission orale directe. Les années de pratique, de tentatives et de connaissance des matériaux comptent énormément, l'apport des nouvelles technologies tout autant et l'oreille, absolument. Aujourd'hui, on construit quelques dizaines de bandonéons par an et par fabrique. Le marché est quasiment exclusivement européen et inaccessible aux Argentins, tant à cause de la crise économique que de la hausse des prix imposée par la demande étrangère en pleine recrudescence. Est-ce pour cela qu'il leur est difficile d'imaginer de jouer sur ces nouveaux instruments qu'ils considèrent comme des jouets ? Est-ce que le son des *Doble A* est indétrônable ?

Le premier qui mit la main à la pâte, constatant qu'aucun bandonéon ne se fabriquait plus, est le bandonéoniste berlinois Klaus Gutjhar, pas encore 60 ans, véritable pionnier, qui décida dans les années 1970 d'en fabriquer. Il développe alors durant toutes ces années notamment le clavier et des éléments techniques pour plus de fiabilité et de précision. Jusqu'en 1998, il travaille pour la marque Premier qu'il a créée et qui sera reprise par Peter Spende. Son projet d'installation d'une fabrique de bandonéons en Argentine se confronte à la difficulté de trouver un investisseur, indispensable pour mettre en route la fabrication à plus grande échelle. Mais l'impulsion est donnée et parions que, d'ici quelques années, Buenos Aires pourra s'enorgueillir de fabriquer enfin des bandonéons.

En Saxe, à quelques kilomètres de la frontière avec la République tchèque, où sont fabriquées les plaques qui donnent le son à l'instrument, et tout près de Carlfeld, où la famille Arnold connut ses heures de gloire, Klingenthal (littéralement la vallée qui sonne) accueille deux fabriques de bandonéons. Celle d'Anja Rockstroh, dans la droite ligne de la tradition des *Doble A* (dont elle a repris le nom), commença il y a dix ans avec un premier prototype. Elle est soutenue par toute sa famille qui, depuis quatre générations, fabrique des instruments de musique. Après cinq ans de développement pour trouver l'équilibre entre matériaux et techniques de fabrication en recourant aux nouvelles connaissances scientifiques et technologiques, Anja réalise son rêve de reproduire un instrument de qualité, avec une plus grande facilité d'exécution et le son le plus proche du

traditionnel *Doble A*. Non loin de là, Uwe Hartenhauer, qui voyagea dans le Rio de la Plata avant de se lancer dans la fabrication de bandonéons il y a 11 ans, propose des innovations mécaniques et une grande précision tant technique que sonore. Il a, par ailleurs, accordé plus de 400 bandonéons. Une quête entre modernité et tradition et un échange permanent avec les professionnels ont permis ce résultat. Après cinq années, Hartenhauer en est à une centaine de bandonéons fabriqués. Son retour à Buenos Aires en septembre 2007 lui aura-t-il apporté de nouvelles réponses pour affiner son travail ? Ces deux fabriques proposent le modèle argentin mais aussi le chromatique et un pour enfants, s'adaptant ainsi à un marché encore à développer mais en expansion.

Soulignons, par ailleurs, la contribution non négligeable du jeune bandonéoniste Victor Villena qui, alors qu'on venait de lui voler son instrument, s'est ainsi approché des nouvelles fabriques et participe activement depuis, notamment par des suggestions et propositions, mais aussi en tant qu'enseignant, à la diffusion de ces nouveaux instruments et à leur acceptation en Europe comme en Argentine. Une démarche louable qui permet ainsi aux sceptiques de continuer à douter certes mais aussi d'écouter, d'essayer et éventuellement de jouer de ces instruments.

En Belgique, le Néerlandais Harry Geuns et sa femme fabriquent une dizaine de bandonéons par an. Ils assurent par ailleurs les réparations et fabriquent des *concertinas*. Avec une clientèle contactée par Internet et uniquement sur commande pour un produit rare dans un petit monde où la qualité finit par se savoir. Ex-jardinier-paysagiste, il collectionne les bandonéons depuis 25 ans et connaît près de 100 claviers différents, dont un quart sont représentés dans sa collection privée. Même s'il n'a jamais été en Argentine, il échange des informations et des matériaux avec des restaurateurs pour remplacer certaines pièces précises. Selon lui, la jeune génération produit aujourd'hui un tango avec des compositions nouvelles qui s'adaptent parfaitement au son des nouveaux bandonéons.

Signalons également l'existence, en Italie, de bandonéons (modèle chromatique) fabriqués par Victoria (<www.accordions.it>) et Pigini (uniquement pour un modèle chromatique <www.pigini.fr>), tous deux domiciliés à Castelfidardo, le berceau de l'accordéon. Fratelli Crosio a cessé sa fabrication de bandonéons il y a quelques années (<www.fratellicrosio.com>).

2. ENTRE TRADITION ET INNOVATION

Les améliorations mécaniques, comme une perte d'air moindre grâce aux nouveaux soufflets, permettent une fiabilité de l'instrument fort appréciable et, à tous ceux qui connaissent les affres d'un vieil instrument, avec la boîte à outils toujours à portée de main, elles apportent un véritable confort. L'accord est plus stable, l'attaque fiable avec une réponse plus facile, la sensation au toucher plus agréable, l'amélioration des ressorts fait que le clavier est plus commode et moins bruyant, de même la soupape est renforcée. Sans doute que là où tout le monde attend ces bandonéons au tournant, c'est dans la qualité du son, avec une comparaison constante et incessante avec celui des *Doble A*. Une bonne part de mythe et de réalité confondue participe à cela, chaque instrument étant particulier et demandant qu'on en joue (vieux comme jeunes !).

Ces nouveaux instruments s'adaptent aussi aux nouvelles façons de jouer, à de nouveaux besoins, à d'autres styles, à la personnalité des instrumentistes. L'équilibre n'est donc pas facile, ni sur le plan de la qualité, ni en matière de possibilités de maintien économique. Une fois envolées les inévitables réticences, sans opposer obstinément l'ancien et le nouveau – sans doute la clef d'une cohabitation plus douce et possible –, les nouveaux bandonéons trouveront plus naturellement leur place.

Si les Argentins sont encore plus qu'attachés à leurs instruments, de nombreux bandonéonistes résidant en Europe s'essaient et avec de plus en plus de plaisir à jouer sur les nouveaux instruments dont les qualités se sont considérablement améliorées. Avec tant de jeunes bandonéonistes argentins qui s'y mettent, le marché argentin sera sans doute intéressant mais la situation économique devra s'améliorer avant d'imaginer mieux...

3. LA DIFFUSION

La diffusion semble fondamentale, de même que la réduction des coûts dès que la possibilité sera donnée de fabriquer des matrices, ce qui requiert un fort investissement. Pour l'instant, chaque pièce étant unique, le prix correspond à celui du travail et des heures passées plus que des matériaux, à l'inverse de ceux d'avant-guerre. Évidemment, le son de ces nouveaux instruments doit se faire, et cela requiert du temps et de la pratique pour prouver les énormes progrès et efforts fournis par les fabricants pour s'adapter aux exigences actuelles des musiciens. Avec une clientèle très

européenne et particulièrement en France pour le modèle unisonore (souvent avec des améliorations du système Peguri, notamment grâce à Olivier Manoury) et de la jeune génération.

Véritable traquenard, le bandonéon ! Je promets qu'on ne m'y reprendra plus. Refermons le soufflet et laissons parler le silence...

Pour en savoir plus sur la fabrication des bandonéons

À Berlin :

- Klaus Gutjahr : <www.inart.de/gutjahr/instrumente.htm>.
- Premier/Peter Spende : <www.bandoneonberlin.de>.

En Saxe :

- Robert Wallschläger (Carlsfeld) : <www.bandonion.de>.
- Anja Rockstroh (Bandonion & Concertinafabrik Klingenthal) : <www.bandonioncarlsfeld.de>.
- Uwe Hartenhauer : <www.bandoneon-hartenhauer.de>.

En Belgique :

- Harry Geuns : <www.bandoneon.com>.

NOTES SUR L'USAGE DU TANGO DANS LES CAMPS DE CONCENTRATION

Nelly ROFFÉ, traductrice

On ne compte plus les œuvres documentant la tragédie la plus effroyable que le xx^e siècle ait connue, la Shoah, qui emporta en son sillon plus de six millions de juifs d'Europe dans les années 1940. Tout comme *Les faussaires* (2007), le récent film de l'Autrichien Stefan Ruzowitsky, qui a remporté l'Oscar du meilleur film en langue étrangère, *Shoah*, le film de Claude Lanzmann (1985), présente cette page d'histoire à travers les témoignages de survivants des camps de la mort. Du côté des œuvres littéraires, c'est évidemment la lucidité implacable de Primo Levi, avec *Si c'est un homme* (1958), qui surgit comme la figure à la fois la plus éclatante et la plus triste des écrivains ayant témoigné de leur expérience. Le poète Paul Celan, quant à lui, brisa le silence en écrivant certains des plus beaux poèmes de la langue allemande. Sa *Fugue de mort* (1945), décrivant l'univers concentrationnaire, en est le chef-d'œuvre. Marqués par leur expérience, Paul Celan et Primo Levi mirent tous les deux fin à leurs jours.

Enzo Traverso, maître de conférence en sciences politiques, et l'écrivain français Pascal Quignard nous amènent à mieux comprendre la vie des rescapés. Ces deux auteurs me permettront d'aborder le sujet du tango joué et peut-être même dansé dans les camps de concentration. Je vous présente ici des extraits de leurs écrits.

1. AUSCHWITZ SELON ENZO TRAVERSO

Issu d'une famille cultivée de juifs piémontais, Primo Levi fait ses études en chimie à l'Université de Turin entre 1939 et 1941. Il est chercheur à Milan lorsque l'intervention allemande, dans le nord de l'Italie, le pousse à rejoindre, en 1943, un groupe de résistants juifs. Arrêté en décembre de la même année, il est déporté à Auschwitz-Birkenau, où il travaille en tant que chimiste au sein de la Buna à Monowitz, ce qui contribue à le sauver de la mort. Lorsque la guerre prend fin, il rentre en Italie et, dès 1946, il se consacre à l'écriture afin de dénoncer la barbarie nazie. Son livre *Si c'est un homme* (*Se questo è un uomo*, 1947) dépeint, d'une écriture posée, l'horreur quotidienne vécue par les déportés d'Auschwitz. La blessure est encore présente pour Primo Levi et le livre traduit son besoin de décrire ce qui semble trop terrible pour être cru ; l'ouvrage met dix ans à voir le jour, mais son succès ne s'est jamais démenti. Dans *La trêve* (*La tregua*, 1963, dont Francesco Rosi a tiré un film en 1997), il raconte son voyage à travers la Pologne et la Russie pour rentrer en Italie. En 1986, quarante ans après Auschwitz, il écrit *Les naufragés et les rescapés* (*i Sommersi e i salvati*) comme pour avertir ses lecteurs que tout peut encore se reproduire. Primo Levi a également écrit une œuvre romanesque qui, bien que traitant de sujets autres que les camps, n'en porte pas moins la marque constante du refus des systèmes gouvernés par la barbarie. Il est aussi l'auteur de poèmes dont voici quelques extraits tirés du recueil *Ad ora incerta* (1984). Entre autres poèmes, *Si c'est un homme* commence par une prière, *Shema*, qui signifie « écoute » en hébreu :

Vous qui vivez en toute quiétude
 Bien au chaud dans vos maisons,
 Vous qui trouvez le soir en rentrant
 La table mise et des visages amis,
 Considérez si c'est un homme
 Que celui qui peine dans la boue,
 Qui ne connaît pas de repos
 Qui se bat pour le quignon de pain

Qui meurt pour un oui pour un non.
 Considérez si c'est une femme
 Que celle qui a perdu son nom et ses cheveux
 Et jusqu'à la force de se souvenir,
 Les yeux vides et le sein froid
 Comme une grenouille en hiver.

N'oubliez pas que cela fut,
 Non, ne l'oubliez pas :
 Gravez ces mots dans votre cœur.
 Pensez-y chez vous, dans la rue,
 En vous couchant, en vous levant ;
 Répétez-les à vos enfants.
 Ou que la maison s'écroule,
 Que la maladie vous accable,
 Que vos enfants se détournent de vous.

L'idée de la clarté dans sa prose comme dans sa poésie, Primo Levi en fait sa préoccupation première. Il semble bien que le désir de lumière dans la nuit profonde de l'expérience des camps ait inspiré son écriture. Il l'écrit dans *Autobiographie* (1975) :

Je rêvais de lumière, alors que je gisais
 Dans la pourriture des fonds.

Son rapport à la poésie est quelque peu ambivalent. Il la pratique mais n'y croit pas et subvertit l'aphorisme d'Adorno (1986), selon qui écrire un poème après Auschwitz est impossible, pour affirmer qu'après Auschwitz on ne peut plus écrire de poésie que sur Auschwitz (Greif, 2000). Il voudrait la poésie claire, limpide et qui dirait toute la vérité. Mais quelle vérité au juste ? Il sait que Celan révèle lui aussi une vérité, mais dans une écriture plutôt noire et hermétique. Primo Levi compare la poésie de Paul Celan, né dans une famille juive allemande en 1920, à « des ténèbres qui s'accroissent d'une page à l'autre » (Traverso, 1997), reconnaissant la terrible beauté et la lucidité crue de *Fugue de mort* au point de l'inclure « comme une greffe » (*Ibid.*) dans son anthologie personnelle, *À la recherche de mes racines* (1978). *Todesfuge* ou, en français, *Fugue de mort* (1945) est sans doute le plus célèbre des poèmes de Celan et aussi celui qui a le plus contribué à identifier son auteur à la tragédie juive du xx^e siècle. Après la fin de la guerre, sa vie ne fut que souffrance ; il l'employa à chercher des mots pour dire Auschwitz. Né en 1920 à Czernovitz, capitale de la Bucovine annexée à la Roumanie à la fin de la Première Guerre mondiale, Paul Antschel (sous son nom de plume Paul Celan, anagramme de son vrai

nom roumain, Ansel) appartenait à un flot linguistique allemand qui s'exprimait surtout en yiddish. «L'extraordinaire étendue de ses connaissances linguistiques l'amènera à déployer une activité multiforme de traducteur et fera de l'allemand une toile de fond» (Traverso, 1997), même si l'Allemagne demeure à ses yeux un pays inconnu, le pays de l'ennemi, venu, en 1942, assassiner ses parents et le déporter, lui, dans un camp de travail.

Tu es venu
Par Cracovie à l'Anhalter
Bahnhof
Vers tes regards coulait une fumée
Qui était déjà demain.

Après la guerre, au moment où l'armée russe vint occuper la Bucovine, Celan choisit l'exil, d'abord à Vienne et ensuite à Paris où, jusqu'à son suicide en 1970, il travailla comme traducteur et lecteur d'allemand. «Être un poète de langue allemande signifiait donc pour Celan, être un poète de l'exil, chercher ses mots "du dedans de la langue-de-mort"» (Traverso, 1997) pour en faire une langue nouvelle traduisant l'absence. *Fugue de mort* (*Todesfuge*, 1945) est l'un de ses premiers poèmes écrits en 1945, vraisemblablement amorcé à Czernovitz et achevé à Bucarest, quand la guerre se termina. La déportation, la mort de ses parents, les ravages de la guerre sont «autant d'évènements dont les traces, encore visibles et palpantes, trouvaient leur expression dans cette élégie d'une inquiétante et sinistre beauté, lisible, à la différence de la plupart de l'œuvre célanienne, presque au premier degré» (Traverso, 1997). Les strophes, les vers se suivent à vive allure :

Lait noir de l'aube nous le buvons le soir
Nous le buvons midi et matin nous le buvons
La nuit
Nous buvons nous buvons
Nous creusons une tombe dans les airs on n'y
Est pas couché à l'étroit
Un homme habite la maison il joue avec les
Serpents il écrit
Il écrit quand vient le sombre crépuscule en
Allemagne tes cheveux d'or Margarete
Il écrit cela et va à sa porte et les étoiles
Fulminent il siffle ses dogues
Il siffle pour appeler ses Juifs et fait creuser
Une tombe dans la terre
Il ordonne jouez et qu'on y danse

Ce poème, *Tango de mort*, parut en langue roumaine en mai 1947.

En 1944, une brochure publiée par l'Armée rouge en plusieurs langues, parmi lesquelles le russe et le roumain, relatait que, dans le camp d'extermination de Lublin-Majdanek, un orchestre juif était obligé de jouer des tangos, aussi bien pendant les marches vers les lieux de travail forcé que lors des sélections pour les chambres à gaz. Un autre orchestre avait joué des airs de tango, y compris un morceau intitulé Tango de mort [Alberto Novion, 1922¹], dans le camp de concentration de Janowska, près de Czernovitz. Cette chanson s'inspirait d'un air célèbre du compositeur argentin Eduardo Bianco, en tournée en France avant la guerre. Une photo de cet orchestre du camp de Janowska est conservée au Musée de l'Holocauste à Washington. [...] L'injonction de jouer et danser se réfère donc aux orchestres juifs obligés de se produire dans les camps pendant les exécutions. Cette image revient ainsi que la fumée des crématoires: «il crie assombrissez les accents des violons/ alors vous montez en fumée dans les airs/ alors vous avez une tombe au creux des nuages» (Traverso, 1997).

2. AUSCHWITZ SELON QUIGNARD

Dans *La haine de la musique* (1986), au chapitre du même titre, Pascal Quignard raconte l'histoire de Simon Laks, né le 1^{er} novembre 1901 à Varsovie. Pianiste, violoniste, compositeur et chef d'orchestre, Laks est arrêté à Paris en 1941. Il est interné à Beaune, à Drancy, à Auschwitz, à Kaufering et à Dachau. Libéré le 3 mai 1945, il revient à Paris et tente, dans un livre intitulé *Musiques d'un autre monde* (1948), de méditer sur le rôle qu'avait joué la musique dans l'extermination. Le livre ne fut pas accueilli et tomba dans l'oubli. «L'expression **haine de la musique** veut exprimer à quel point la musique peut être haïssable pour celui qui l'a le plus aimée», nous dit Quignard (p. 218). Dans le camp d'Auschwitz, Simon Laks fut violoniste, puis copiste de musique permanent, enfin chef d'orchestre. Le chimiste italien Primo Levi entendit le chef d'orchestre polonais Simon Laks diriger. «Il écrivit qu'au Lager la musique entraînait vers le fond» (Quignard, 1986). En 1945, il écrivit *Si c'est un homme*, qui, d'abord refusé par plusieurs éditeurs, fut publié en 1947. Le livre ne

1. Cette note est de l'auteur.

fut pas mieux accueilli que le livre de Simon Laks. Primo Levi a nommé infernale la musique des camps (Quignard, 1986, p. 225). Car ce n'était pas pour apaiser leur douleur que les soldats allemands organisaient la musique dans les camps de la mort. Ce fut pour augmenter l'obéissance, ce fut par plaisir et jouissance sadique. L'audition d'airs aimés et la vision d'un ballet d'humiliation. Ce fut, d'après les mots de Quignard (*op. cit.*), «une musique rituelle qui consiste à entendre et obéir». La musique attire à elle les corps humains. C'est en musique qu'ils entraînent dans les chambres. La musique précipitait leur fin.

Pourquoi, se demandait Simon Laks (1991), la musique a-t-elle pu être mêlée à l'exécution de milliers d'êtres humains? Pourquoi prit-elle une part plus qu'active? Pour lui, la musique étant un pouvoir, elle s'associe de ce fait à tout pouvoir. La marche est cadencée, les coups de matraque sont cadencés, les saluts sont cadencés. La fonction la plus quotidienne des fonctions assignées à la musique des «Lagerkapelle» (les chapelles des camps) consista à rythmer le départ et le retour des commandos. Prêter l'oreille au même appel qui fait obéir, audition et honte, ouïe et obéissance liées, un chef, des exécutants, des obéissants, telle est la structure mise en place.

Pour Primo Levi «la musique était ressentie comme un maléfice» (Quignard, 1986, p. 226). Les Allemands avaient instauré ce rite monstrueux et bien plus tard encore, lorsqu'une de ces chansonnettes lui revenait en mémoire, son sang se glaçait dans ses veines, jusqu'à ce qu'il se donne la mort le 11 avril 1987. Quant à Simon Laks, il est mort à Paris le 11 décembre 1983. Jamais il ne cessa d'affirmer que la musique ne soutenait pas les prisonniers décharnés, qu'elle avait l'effet inverse, qu'elle démoralisait les malheureux et précipitait leur fin. Quand il la dirigeait, il lui semblait qu'elle induisait à la prostration physique et morale: «Il y en avait qui nous insultaient, qui nous maudissaient, qui nous considéraient comme des intrus qui ne partageaient pas leur sort», raconte Primo Levi. «Intervalle de mort». Ce terme, proposé par R. Mc Dougall, rapporté par Quignard (1986, p. 236) dans un article publié dans un journal de l'époque en 1903, indique le silence très particulier qui sépare, à l'oreille humaine, deux groupes rythmiques successifs. Intervalle de mort qui plonge celui qui l'écoute dans une obéissance rythmique, acoustique et corporelle.

«Que nul ne chante plus ni l'amour, ni la guerre» est le premier vers du poème de Primo Levi, *Les étoiles noires* (1974), qui se poursuit ainsi: «Il siffle pour appeler les Juifs et fait creuser une tombe dans la terre/ Il ordonne jouez et qu'on y danse».

La phrase de Enrique Santos Discepolo, «*El tango es un pensamiento triste que se baila*» (1936) suggère la force et le pouvoir de la musique de tango. En ce sens, le tango argentin peut être un rituel qui, dans la danse, transforme le texte – souvent sur la perte, la souffrance et le désespoir.

Oùir, c'est obéir, nous rappelle Pascal Quignard (1986) dans ces termes: «Oùie et obéissance sont liées» (p. 221). Écouter se dit en latin *obaudire*, terme qui a dérivé en français sous la forme obéir. L'audition, l'*audientia*, est une *obaudentia*, c'est une obéissance. C'est l'obéissance humaine, et l'épreuve de la musique est profondément involontaire. Et, chaque fois, l'expérience est abyssale. Le corps frémit, le cœur tremble, dans l'intervalle entre l'éclair et le tonnerre. Le cri est déchirant. Il faut entendre ce cri en tremblant, car c'est en musique que ces corps nus entraînent dans la chambre. Ces chansons se sont gravées dans les corps. Primo Levi dira: «Elles seront bien la dernière chose du Lager que nous oublierons car elles sont la voix du Lager» (Quignard, 1986, p. 228). Voici le poème *Voix* de Primo Levi tiré du testament de Villon écrit le 10 février 1981.

Voix

Voix muettes depuis toujours, voix d'hier ou à peine
Éteintes;
Tends l'oreille, et tu en saisis l'écho.
Voix rauques de ceux-là qui ne savent plus parler,
Voix qui parlent mais ne savent plus dire,
Voix qui croient dire,
Voix qui disent et ne se font pas entendre:
Chœurs et cymbales pour faire passer en contrebande
Le sens dans un message qui n'a pas de sens,
Pur chuchotement pour laisser croire
Que le silence n'est pas silence.
À vous parle, compaigns de galle:
C'est à vous, compagnons de noce que je parle,
Vous, comme moi ivres de mots,
Mots-poignards, mot-poison,
Mots-clé, mots-rossignol,
L'endroit où nous allons est un lieu de silence,
Un lieu de surdité, limbes des solitaires et des sourds,
La dernière étape il te faut la parcourir sourd
La dernière étape il te faut la parcourir seul.

3. DE L'ARGENTINE À L'ALLEMAGNE

À la fin du XIX^e siècle, une vague d'immigrants s'installa en Argentine. Vers 1920, on dénombrait 150 000 juifs. Ils furent fascinés par le tango. Les uns dansaient, d'autres chantaient ces mélodies avec les paroles en yiddish. Beaucoup devinrent compositeurs et interprètes du tango, qui trouva des adeptes dans les théâtres yiddish de l'époque. Le cauchemar de la Shoah donna naissance au « Ghetto tango », une forme de chant qui mêlait le tango et la musique des cabarets. Les paroles étaient profondément douloureuses et émouvantes. Les titres, qui sont traduits en anglais du yiddish (septembre 2005) par Lloica Czackis, en témoignent : *The boy from the transport*, de Kasriel Broydo ; *The tango from Auschwitz*, anonyme ; *Yiddish tango*, de Ruven Tsarfat/Henech.

En voici un de Kalt : « A little fin lodzer getto, 1945 »

Cold

I see closed railroads cars

Speeding by all through

The night,

Where did they take you ?

Ces trains fermés, où vous ont-ils emmenés ? demande le poète.

Ainsi, le tango le plus triste n'a rien à voir avec le tango de Buenos Aires ni avec la femme infidèle ; ce tango ne se chante même pas en espagnol, il se chante en yiddish, le parler des juifs d'Europe. Au début du XX^e siècle, la plupart des musiciens de Berlin étaient juifs et à cette époque le tango avait fait son apparition dans la Bohême européenne. C'est ainsi que naquit le tango juif. Dans les ghettos, le ton des tangos changea : ils parlaient de faim, d'enfants orphelins. Il y eut un tango appelé *Plegaria*, dédié au roi Alphonse XIII d'Espagne, supplique que l'Argentin Eduardo Bianco joua devant Hitler et Goebbels en 1939 ; et puis les nazis obligèrent les prisonniers à jouer ce tango tandis que leurs frères allaient dans les chambres à gaz. C'est pourquoi ce tango devint un *tango de mort*.

De son côté, la chanteuse allemande Lloica Czackis, fille de parents argentins et petite-fille de grands-parents qui perdirent presque toute leur famille aux mains des nazis, s'emploie à retrouver ces tangos yiddish, témoins de l'horreur vécue dans les camps. Quant à la chanteuse Adrienne Cooper, elle chanta lors du festival yiddish de Palo Alto les Ghetto tangos dont elle fit un disque en 1998. Elle mit dix ans à réunir ces chansons après des recherches sur la musique dans les camps. Beaucoup de survivants

vinrent l'écouter et se rappelaient des paroles. Elle nous apprend que le tango *Moshe* tient bon. *Moyshe halt zikh* (auteur anonyme) fut joué le jour de la déportation de nombreux juifs du ghetto de Vilna. Elle dit :

They knew what was happening; they knew they could be deported and killed. Some argued these cabarets were inappropriate – you don't make theatre in a cemetery. But you have to do what you know how to do. We can call it a spiritual resistance, and be a human being.

Ils savaient ce qui allait leur arriver ; ils savaient qu'ils seraient déportés et tués. Certains jugeaient ces cabarets incongrus – on ne fait pas de théâtre dans un cimetière. Mais ce qu'il faut faire, on doit le faire. C'est ce qu'on appelle de la résistance spirituelle et être des hommes.

Dans la revue *Rhythm*, on lit ceci :

If you like Kurt Weill or Tom Waits, you will probably enjoy Ghetto Tango. [...] Adrienne Cooper's vocals can crack you up with laughter or wring your guts with heartbreak, and Zalmen Mlotek's piano accompaniment is brilliant. The anger, irony and danger of the lyrics stand out starkly on tales of greed, hunger, homelessness and death camps.

Les paroles d'Adrienne Cooper vont vous faire éclater de rire ou vous chavirer le cœur à l'écoute de ces récits de faim, de privations et de morts dans les camps.

CONCLUSION

Je compléterai ces notes avec quelques faits qu'il semble intéressant de rappeler.

- Dans les années 1940, on n'utilise plus à Paris le tango que par dérision. Boris Vian écrit les textes les plus corrosifs contre l'armée et la guerre sur les musiques les plus légères, parmi lesquelles on trouve *Le tango militaire*, *Les joyeux bouchers* et *Le tango interminable des perceurs de coffres-forts*.
- En 1935, Gardel meurt dans un accident d'avion à Medellín en Colombie.
- En 1938, le grand poète argentin Leopoldo Lugones se suicide comme, en 1939, Lisandro de la Torre.
- En 1939, c'est le début de l'orchestre de Oswaldo Pugliese et l'orchestre Bianco-Bachicha se produit à Paris, à la Coupole, de 1926 à 1981.

- En 1944, Discepolo entreprend *Plegaria*, ce tango en forme de prière.
- En 1948, Ernesto Sabato publie *El tunel*, Anibal Troilo écrit avec Manzi *Sur*, et Cortazar son *Bestuario*. Goyaneche, dit El Polaco, fait son entrée. On le dit juif comme Samuel Eichelbaum qui, en 1940, interprète *El guapo de 1900*.
- En 1997, le compositeur israélien Yohav Talmi interprète à Montréal *Dachau Reflections*.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adorno, T.W. (1986). *Critique de la culture et société*, Paris, Gallimard.
- Celan, P. (1998). *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, Paris, Gallimard.
- Celan, P. (2002). *Le Méridien et autres proses*, Paris, Seuil.
- Greif, H.-J. (2000) «Pourquoi il faut (re)lire Primo Levi», *Nuit blanche* n° 79.
- Laks, S. (1991). *Mélodies d'Auschwitz*, Paris, Du Cerf.
- Lanzmann, C. (1985). *Shoah*, film documentaire réalisé entre 1974 et 1985.
- Lanzmann, C. (1985). *Shoah, Paris*, Fayard. Texte intégral du film, paroles et sous-titres.
- Lanzmann, C. (1997). *Shoah*, Paris, Gallimard.
- Levi, P. (1963). *La trêve*, Paris, Grasset.
- Levi, P. (1984). *Ad hora incerta*, Milan, Garzanti.
- Levi, P. (1986). *Les rescapés et les naufragés*, Paris, Gallimard.
- Levi, P. (1987). *Si c'est un homme*, Paris, Julliard.
- Levi, P. (1992). *Le métier des autres*, Paris, Gallimard.
- Levi, P. (1997). *À une heure incertaine*, Paris, Gallimard.
- Quignard, P. (1986). *La haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy.
- Rastier, F. (2005). *Ulysse à Auschwitz. Primo Levi, le survivant*, Paris, Cerf.
- Traverso, E. (1997). *Celan ou la poésie de la destruction*, Paris, Cerf.

LE LANGAGE SECRET DE LA *MILONGA*

Robert BLAIS, notaire

Ma réflexion concerne les règles et les codes de la *milonga*, c'est-à-dire tout ce qui se développe comme balise et garde-fou, dans une communauté de danseurs de tango, afin de maintenir l'équilibre entre les différents acteurs d'une telle communauté. Outre le texte de Mégret dans cet ouvrage, il existe, à ma connaissance, très peu de textes portant spécifiquement sur les codes et les règles de la *milonga*. Ces derniers sont par contre très souvent mentionnés au passage dans des textes parlant de la *milonga* comme lieu de danse ou de l'étiquette à adopter par les danseurs. Mon propos sera essentiellement basé sur mes propres observations, accumulées durant une quinzaine d'années à l'intérieur de la communauté de tango montréalaise. Le sujet des codes et des règles de la *milonga* est vaste et peut être observé sous de nombreux angles. J'ai choisi d'observer deux aspects qui me semblent simples et fondamentaux à la fois, à savoir la définition des règles et des codes et leur analyse. Je vais donc définir et distinguer, dans un premier temps, ce que sont les règles et les codes. J'examinerai par la suite comment ils apparaissent en analysant sommairement leurs modes d'implantation et leur évolution dans une communauté tango.

Mais avant tout, pour le bénéfice du lecteur, voici quelques définitions de termes empruntés à l'espagnol que j'utiliserai tout au long du texte.

<i>Abrazo</i> :	la position des danseurs, leur étreinte
<i>Cabeceo</i> :	l'invitation à danser signifiée par un mouvement de tête semblable à un salut
<i>Milonga</i> :	le bal, la soirée de danse
<i>Milongueros-milongueras</i> :	piliers de la communauté, danseurs habituels
<i>Tanda</i> :	enchaînement de quatre ou cinq pièces d'un même orchestre que danse un couple
<i>Tangueros-tangueras</i> :	amateurs de tango, danseurs

Lorsqu'on parle des codes de la *milonga*, *los códigos*, ils sont en général évoqués comme étant une seule réalité englobant toutes les règles et tous les codes.

Recorrer la pista es un arte. Saber un paso básico no basta para entrar en ella. Hay pautas que vienen de la tradición que, por el bien de todos, es necesario incorporar. Junto con Graciela González, Elina Roldán, Vilma Vega, Fernando Galera y Ramiro Gigliotti debatimos sobre estos códigos fundamentales en pos de una mejor convivencia ante la enorme, y quizás desordenada, expansión del tango a nivel mundial¹.

Je veux avancer ici qu'il me semble plus complet de diviser ce thème en deux réalités bien distinctes, soit les règles, d'une part, et les codes, d'autre part, les deux recouvrant, à mon point de vue, deux concepts différents. Je crois donc qu'il est important, afin de clarifier mon propos, d'utiliser un autre terme pour parler de l'ensemble de ces deux réalités. J'utiliserai par conséquent, pour désigner les deux concepts réunis, l'expression les **rites** de la *milonga*. Le mot rite, qui exprime une idée religieuse, me semble tout à fait approprié pour décrire l'ensemble de ces éléments

1. Information tirée du Web : Plebs, Milena «Comunidad y respeto» <www.eltangauta.com/nota.asp?id=609&idedicion=0>. Traduction : «Utiliser la piste est un art. Connaître le pas de base ne suffit pas pour y entrer. Il y a des **règles** qui viennent de la tradition qui, pour le bien de chacun, doivent être incorporées. Avec Graciela González, Elina Roldán, Vilma Vallée, Fernando Galera et Ramiro Gigliotti, nous débattons sur ces **codes fondamentaux** à la recherche d'une meilleure coexistence des danseurs au sein de cet énorme, et même désordonné, développement du tango au niveau mondial.»

de la *milonga* qui, dans sa forme traditionnelle, peut facilement évoquer une messe : la musique, les gestes et même certaines paroles sont répétés soir après soir par les mêmes protagonistes.

1. LES RÈGLES ET LES CODES : DEUX RÉALITÉS DE LA MILONGA

Qu'est-ce qu'un code ? Qu'est-ce qu'une règle ? Comme je l'ai dit plus tôt, il est facile de confondre ces deux réalités. Par exemple, José Garofalo, dans un article parlant de l'évolution du tango, écrit :

Para sintetizar, podría decir que el crecimiento plantea la necesidad de cambios, generando a veces conflictos con los códigos. Esto obliga a estar atentos para ver cuáles son las reglas que deben mantenerse... (Garofalo, 1998)².

Il est également facile de confondre les rites avec des règles de politesse ou de savoir-vivre présentes dans la société. Essayons d'y voir un peu plus clair.

Par définition, une règle désigne ce qui est imposé ou adopté comme ligne directrice de conduite. C'est une norme qui sert de guide. Dans la société, les règles sont, la plupart du temps, bien acceptées par l'ensemble du groupe et elles laissent peu de place à l'interprétation. Ce principe s'applique dans les *milongas* où l'on peut observer, par exemple, une règle de circulation antihoraire qui amène les danseurs à évoluer sur une seule ligne, sans zigzaguer. Une autre règle concerne l'engagement des danseurs pour toute la durée d'une *tanda*. Elle prévoit que ceux-ci peuvent s'arrêter, se séparer et parler un peu entre deux tangos. Celui qui transgresse une règle n'agit pas à l'intérieur de la norme.

Quant au code, il renvoie à une réalité beaucoup plus aléatoire et variable. Il peut aussi avoir une connotation plus mystérieuse et se rapprocher du « code secret³ ». Sous cet angle, il comporte des indications visuelles, verbales ou autres qui, si elles sont bien décodées, vont illustrer ou clarifier la marche à suivre dans la situation donnée. Par exemple,

2. Garofalo, José (1998). « El antiguo ritual », *B.A. Tango*, vol. 4, n° 80, août. Traduction : « Pour synthétiser, nous pourrions dire que la croissance pose la nécessité de changements en produisant parfois des conflits avec les **codes**. Cela oblige à être attentif afin de déterminer quelles sont les **règles** qui doivent être maintenues... »

3. Druide linguistique, *Le Grand Druide des synonymes et des antonymes*, 2^e éd.

dans la *milonga*, une femme prétextera qu'elle a chaud, qu'elle a mal aux pieds ou qu'elle est fatiguée plutôt que de dire non au *tanguero* qui l'invite; on utilisera le *cabeceo* non pas pour saluer, mais bien pour inviter; enfin, le code de la *milonga* prévoit que de dire merci après un tango équivaut à dire «je ne danse plus» ou encore que d'interrompre une *tanda* indique que l'échange ne plaît pas. Dans tous les cas, l'individu qui ne comprend pas le message qui lui est envoyé par un code démontre qu'il manque d'expérience ou même de respect à l'égard de l'ordre établi par le groupe. Cette absence de connaissance ou ce refus de reconnaître le code n'empêche cependant pas de danser, puisque ni ces règles ni ces codes ne sont contraignants au sens juridique du terme. Cependant, plus un rite est unanimement accepté dans le groupe, plus son non-respect ou sa transgression seront pénalisés. Le non-respect du code peut entraîner des conséquences allant de la simple tache à la réputation du contrevenant à l'ostracisme du groupe ou à l'indifférence des membres établis, qui cesseront d'interagir avec le fautif. Ce dernier sera alors contraint de s'adapter ou de quitter le groupe.

Quelques grands rites sont acceptés de façon plus universelle, mais, pour beaucoup d'autres, les variations sont importantes. Les règles et les codes varient d'un pays à l'autre, d'une communauté à l'autre, d'une *milonga* à l'autre et presque d'une soirée à l'autre. Ils ne cessent d'évoluer et de s'adapter selon les circonstances.

Sauf de rares exceptions, il ne faut donc considérer à peu près aucun de ces codes ou règles comme un absolu à ne pas contourner. Il faut plutôt, selon moi, considérer les rites comme un canevas, souvent souple mais parfois contraignant, qui permet au groupe de fonctionner.

2. POURQUOI CES RITES EXISTENT-ILS ?

Pour qu'un groupe puisse fonctionner, il lui faut des règles. Que l'on parle de règles ou de codes, il est question ici d'éléments permettant aux membres d'une communauté sociale d'avoir une meilleure cohésion. «La cohésion sociale renvoie aux processus par lesquels les individus ou groupes d'individus s'inscrivent dans leur environnement social et en retirent une certaine forme de bien-être personnel et collectif⁴.» Les règles

4. Information tirée du Web : <www.chaireconditionautochtone.fss.ulaval.ca/Fr/LaChaire/prog.html>.

de la *milonga* sont des balises nécessaires qui permettent aux danseurs, en tant qu'individus et en tant que groupe, de vivre une soirée de danse aussi agréable que possible.

Les codes ont une autre fonction. La *milonga* est un lieu d'intense compétition où j'ai remarqué que l'ego de chacun était souvent mis à rude épreuve. Parce que le code est plus élégant et sans doute moins blessant, il permet d'envoyer des messages qui sont plus difficilement transmissibles par la parole en raison de la distance séparant les individus. Les codes sont en quelque sorte l'huile dans la machine. Ils servent à unir le groupe par un langage commun et à adoucir les échanges, qui pourraient devenir lourds s'ils étaient systématiquement verbaux. Ils constituent le langage secret de la *milonga*, que partagent les passionnés de tango dans une communauté. Ils leur permettent de se parler et d'interagir de façon subtile, en plus de se reconnaître comme faisant partie d'un même groupe. Mais cela soulève certaines questions. D'où viennent les rites ? Quelles sont les influences culturelles et sociales des rites traditionnels de la *milonga* ? Voici des pistes de réponses.

La grande majorité des règles et des codes traditionnels de la *milonga* vient de l'âge d'or du tango dansé à Buenos Aires, soit entre 1935 et 1955 environ, comme le rapporte Daniel Trenner⁵, une période qui coïncide avec la mort de Gardel et l'arrivée de l'orchestre de Juan D'Arienzo (1935), de même que le renversement du gouvernement Peron remplacé par la dictature (1955). C'est à cette époque que s'est vécue à Buenos Aires la plus grande explosion sociale du tango. C'est pourquoi on trouve de nombreuses influences culturelles et sociales de cette époque et de ce lieu dans les rites de la *milonga*.

Des règles de politesse et même des méthodes de séduction, qui peuvent paraître aujourd'hui surannées, sont encore très présentes dans les *milongas* en raison de cette influence culturelle passée. Plusieurs rites avec lesquels nous vivons aujourd'hui découlent des coutumes établies à cette époque du tango. Avec le temps, les origines ou les raisons d'être de la coutume sont souvent oubliées. Ce concept peut être mieux expliqué par un exemple concret. Dans les années 1930 et 1940, à Buenos Aires, le tango est sorti des lieux moins fréquentables pour devenir une activité incontournable pour tous les jeunes, même pour les jeunes filles de bonne famille. Les jeunes profitaient souvent de la *milonga* pour se rencontrer.

5. Information tirée du Web : <www.bridgetothetango.com/daniel/ar_tango.html>.

La société de cette époque étant très stricte, les jeunes filles étaient généralement accompagnées d'un chaperon lors de leurs sorties. Pour échapper à cette surveillance et pouvoir parler plus librement, les jeunes se mirent à se parler entre les pièces musicales de la *tanda*. Ce faisant, ils retardaient le départ de la danse de quelques mesures au début de chaque pièce musicale. De cette coutume de départ est née toute une série de règles et de codes qui ont subsisté (du moins à certains endroits) jusqu'à ce jour.

Dans l'intervalle situé entre la fin d'un tango et le début du suivant, il est possible d'identifier de nombreux éléments rituels dans la démarche des danseurs. La musique se terminant, le danseur libérera sa partenaire plus ou moins rapidement, code par lequel il peut lui indiquer son intérêt pour elle. La règle veut que les danseurs se séparent et qu'ils échangent quelques mots. Le danseur lève son bras gauche pour signifier à sa partenaire qu'il est prêt à reprendre l'*abrazo*. Ce code indique également que le groupe peut se remettre en mouvement, suivant une règle voulant que les danseurs commencent leur danse à peu près tous au même moment. Sortis de leur contexte historique et culturel original, ces codes nous amènent à vivre une sorte de voyage dans le temps, c'est-à-dire un voyage dans le Buenos Aires des années 1940. Cette discordance entre la réalité historique, représentée par les rites traditionnels, et la réalité culturelle des communautés de tango modernes provoque une certaine résistance à l'implantation des rites traditionnels dans les *milongas* québécoises. Elle nous incite à vouloir en savoir davantage sur la transmission de ces rites.

3. ÉTABLISSEMENT DES RITES DANS LES NOUVELLES COMMUNAUTÉS

Mon expérience personnelle avec le tango a débuté au printemps 1993 à Montréal. Le tango argentin commençait sa progression grâce, en partie, à l'arrivée d'un couple de danseurs du Royal Winnipeg Ballet. Ces derniers souhaitaient mettre sur pied une entreprise bien structurée autour du tango argentin, qui comprendrait : une école, une troupe de danse et une *milonga*, toutes ces entités connues sous le nom de Graffiti Tango. Il est intéressant de noter que c'est souvent de cette façon que les communautés de tango ont pris naissance. Des gens ont découvert cette danse et l'ont implantée dans leur milieu. Chaque fois que cela s'est produit, les initiateurs ont transmis ce que j'appelle leur ADN du tango, c'est-à-dire une partie de leur propre vision de la danse qui s'est ensuite développée dans la ville. Avec les années, cette injection de personnalité propre est devenue de

moins en moins fréquente. En effet, en raison de l'élargissement de la diffusion de la connaissance du tango partout dans le monde, en raison aussi de l'abondance de professeurs venus d'Argentine ou d'autres communautés matures, ainsi que de l'abondance de matériel didactique, de musique, de vidéos, d'écrits et de ressources électroniques, les nouvelles communautés tango partent aujourd'hui avec une base d'information qui n'était tout simplement pas disponible au début des années 1990.

Il m'apparaît facile de constater l'arrivée et l'évolution des rites de la *milonga* dans une nouvelle communauté. Prenons l'exemple de la circulation antihoraire. Si le tango arrive dans une nouvelle ville aujourd'hui, il est à peu près certain que les initiateurs du tango dans cette ville et les tout premiers amateurs connaîtront cette règle à la base. Dès leur première soirée de bal, les gens circuleront, pour la plupart, dans le sens antihoraire. Mais ça n'a pas toujours été le cas. Il y eut une époque où la diffusion de la connaissance était à ce point limitée que cette règle de base n'était pas automatiquement connue. À Montréal, au printemps 1993, lorsque moi-même je suis arrivé au tango, la communauté tango qui était née à la fin des années 1980 n'intégrait pas cette règle dans les *milongas* (ou celle-ci à tout le moins n'était pas diffusée de façon systématique aux étudiants, afin qu'ils l'appliquent dans les bals). Ce n'est qu'au retour d'un voyage à Buenos Aires qu'une équipe de professeurs d'une école de danse bien connue à Montréal a commencé à informer les étudiants, dans les classes, que le tango se danse dans le sens antihoraire et en suivant une ligne de danse. Il est clair que le manque de diffusion de l'information explique cette méconnaissance. Il ne faut pas oublier qu'à cette époque la seule communauté de tango mature, c'est-à-dire une communauté importante de danseurs, connaissant les rites et se rencontrant régulièrement, était celle de Buenos Aires. Et cette communauté était loin d'être aussi accessible qu'aujourd'hui. À Buenos Aires même, une bonne partie de la population n'en connaissait pas l'existence. L'accès à la communauté tango de Buenos Aires était encore très restreint pour les étrangers. Il existe à ce sujet un reportage intéressant, tourné en 1989, par le *National Geographic*. La conclusion du reportage soulevait la question de la survie du tango ; on se demandait si les vieux danseurs de la fin des années 1980 allaient apporter le tango dans leur tombe. Comme on le sait maintenant, il en a été autrement.

Si les rites s'établissaient par l'influence de communautés tango existantes, est-ce à dire que les gens dansaient sans aucune sorte de règles ou de codes ? Il est clair que certaines règles et quelques codes sont apparus

dans les *milongas* montréalaises dès cette époque. Ces rites, nés de la culture propre des nouveaux amateurs montréalais, sont des exemples de codes générés spontanément. Souvent issus de la culture du lieu, ils sont des extensions des règles de politesse ou de savoir-vivre communes aux membres du groupe. Ils sont souvent apparus, comme la plupart des rites de la *milonga*, pour favoriser la cohésion sociale. Les règles et les codes sont transmis d'autant plus rapidement que la communauté tango et ses membres sont soumis aux influences d'autres communautés matures ou d'individus issus de ces communautés. Cependant, il reste que chaque communauté tango se construit selon son ADN propre. Quand je parle d'ADN, je parle de la ville, des instigateurs, des premiers amateurs passionnés et du lieu de danse, qui influencent et modifient la façon dont le tango se développe. Cependant, certains de ces rites, apparus dans une communauté nouvelle, peuvent être en totale contradiction avec les rites traditionnels de la *milonga*, tels qu'ils ont évolué dans une communauté mature. Par exemple, une règle née spontanément dans la communauté montréalaise, à ses débuts, voulait que les danseurs dansent avec toutes les danseuses, sans distinction. Il était en effet très mal vu de ne pas inviter toutes les danseuses ou, pire encore, de dire non à l'une d'elles. Cette règle est appropriée dans une communauté qui débute, pour ne pas décourager les nouveaux venus ou les laisser de côté, mais elle déroge aux rites établis dans une communauté traditionnelle où les invitations passent par le *cabeceo*. Les tenants du *cabeceo* diront que cette façon de faire est respectueuse de tous. Elle permet autant aux femmes qu'aux hommes de manifester leur intérêt pour un partenaire particulier. Elle permet à la personne sollicitée d'accepter ou de refuser l'invitation discrètement, sans avoir à dire non, si la réponse est un refus. Elle évite l'humiliante défaite du demandeur, qui doit tourner les talons et retourner d'où il vient. À Montréal, avec les années, certains professeurs ont expliqué le concept du *cabeceo*, sans compter que des danseurs ont voyagé à Buenos Aires et ont pu constater sur place les avantages d'une telle invitation. Malgré cela, le *cabeceo* demeure très peu utilisé à Montréal et la majorité des gens préfèrent continuer avec l'invitation directe. Comme dans beaucoup de communautés tango en dehors de l'Argentine, cette méthode est beaucoup plus franche et directe que celle du *cabeceo*. Les gens se lèvent pour aller inviter la personne avec qui ils souhaitent danser. Les adeptes de cette façon de faire diront que ce type d'invitation évite les ambiguïtés, qu'elle est plus rapide et qu'elle permet à chacun de savoir à quoi s'en tenir.

Les règles traditionnelles qui sont adoptées rapidement ne posent en général aucun problème. En revanche, si une coutume locale a amené une règle particulière dans un endroit, est-il encore possible que la règle traditionnelle s'implante ? Cette situation risque-t-elle de provoquer un conflit entre les inconditionnels de la règle locale et les tenants de la règle traditionnelle ? Le questionnement reste ouvert.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Garofalo, J. (1998). «El antiguo ritual», *B.A. Tango*, vol. 4, n° 80.

Penas, A. (1998). *Sociologia Tanguera*, Buenos Aires, Corregidor, p. 160-162.

LE TANGO COMME PALIMPSESTE

Éric BUSSIÈRE

Université du Québec à Montréal

Le palimpseste était, au Moyen Âge, un manuscrit écrit sur un parchemin dont on effaçait régulièrement les écritures. À cette époque, le parchemin était si coûteux qu'il était de coutume de le réutiliser plusieurs fois pour y inscrire des textes. Mais l'opération de désencrage utilisée par les moines copistes laissait parfois des traces, ce qui rendait les anciens textes lisibles, du moins par fragments. D'un point de vue sémiotique, le palimpseste est un ensemble de procédés transtextuels, c'est-à-dire un système de relations manifestes ou cachées qu'un texte peut entretenir avec un autre. Dans ce système, l'intertextualité nous intéresse particulièrement. Ce procédé est une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, dont l'exemple canonique est sans aucun doute la citation. Tout texte contient des textes antérieurs, ou hypotextes, dont le texte actuel, l'hypertexte, constitue la réécriture (Genette, 1982). Qu'il soit écrit, visuel ou sonore, le texte peut être considéré sous l'angle d'un palimpseste. La danse, en tant qu'écriture, n'échappe pas à ce principe.

Parce qu'il est né d'un métissage complexe du milieu de l'immigration argentine des années 1880-1900, essentiellement développé autour des ports, le tango *porteno* se développe en tant qu'expression esthétique de la marginalité (Hess, 1996). L'évolution de cette danse jusqu'au néo-tango se concrétise par un apport musical qui se complexifie d'époque en époque. L'histoire du tango propose des découpages où l'on distingue la vieille garde de la *nuevo garda* jusqu'à Astor Piazzolla. Dans les années 1960 se développe le tango de concert : c'est le fait du courant *nuevo tango* (Hess, 1996). De nos jours, le tango, qu'on dit toujours argentin, continue son métissage à travers diverses musiques, notamment le jazz et la musique électronique ; la production de *Gotan Project*¹ en est un exemple très probant. À l'image d'un palimpseste, le tango peut donc être considéré comme un système de réécriture ; c'est l'hypothèse que nous défendons ici. Nous allons dans cet article proposer un point de vue esthétique à caractère sémiotique, c'est-à-dire une signification pragmatique du tango pour le lecteur contemporain.

1. LES HYPOTEXTES

L'originalité du tango argentin réside en premier lieu dans l'influence de plusieurs danses aux origines diversifiées (Hess, 1996). D'un point de vue esthétique, toutes les variations apportées au tango constituent des hypotextes. Les influences les plus évidentes sont, dans un premier temps, le *candombe*² et les *habaneras*³ en ce qui concerne le rythme. Dans un deuxième temps, les danses *zamacueca*⁴ et *milonga*⁵ définissent un certain style de marche. Le tango intègre également certains éléments des danses

-
1. Le groupe *Gotan Project*, formé en 1999, est composé de Philippe Cohen-Solal et de Christophe Müller, très connus sur la scène de la musique électronique, et d'un guitariste argentin Eduardo Makaroff. Ils sont accompagnés maintenant d'une chanteuse, Cristina Vilallonga-Serra, de la violoniste Line Kruse, du pianiste Gustavo Beytelmann et du bandonéoniste Nini Flores.
 2. Rythme dérivé africain qui a été une partie importante de la culture uruguayenne pendant plus de 200 ans.
 3. À la fois genre musical et danse, née vers 1830 à La Havane, elle est issue de la contredanse cubaine.
 4. Danse d'origine péruvienne qui a vu le jour entre le *xvi^e* et le *xvii^e* siècle dans les bars de Lima. Elle trouve ses origines dans la danse appelée *lando*.
 5. Danse du *Rioplatense*. Le terme sert aussi à désigner une soirée de tango.

traditionnelles européennes : valse, *mazurka*⁶, *polka*⁷ et *scottish*⁸, elles-mêmes dansées selon des variantes locales. À la fin du XIX^e siècle, la danse comprend d'une façon générale deux familles : les danses à figures (contre-danses et quadrilles, présents dans les salons bourgeois) et la danse de couple, fortement inspirée par la valse créole, qui est une répétition permanente d'un pas ou d'une série de pas. La spécificité du tango, ce qui en fait un *hallazgo*, une trouvaille (Vega, 1956), c'est le refus de reproduire les pas et les demi-tours dans lesquels étaient tombées toutes les danses de couples. Le tango argentin introduit les figures dans le déplacement du couple, son innovation se trouve dans la réécriture d'une tradition dans la nouveauté.

L'autre invention du tango est la suspension du déplacement. Les danses de couples dominantes de l'époque exigent le mouvement continu où le couple, en dansant, enchaîne des pas rythmés ou des tours sans s'arrêter un seul instant. Le tango permet le *corte*, une suspension du déplacement, qui permet une danse différenciée pour l'homme et pour la femme. Le tango propose une rupture de la chorégraphie symétrique de la danse de couple traditionnelle. Cette innovation est déjà présente d'une certaine façon dans la *milonga*, où le tempo marqué par la femme permet à l'homme d'introduire des contretemps. Dans le tango, l'homme s'arrête et sert d'appui à la femme, qui soumet des variations à l'intérieur du cadre que lui propose son cavalier. Chaque figure se constitue d'une brève combinaison de pas exécutés à reculons par la danseuse. Les possibilités sont pratiquement illimitées, plusieurs figures sont exécutées sur toute la largeur de la salle dans un mouvement continu et sinueux. L'homme improvise en enchaînant les figures, composant un nouveau tango qu'il ne parviendra jamais à répéter avec exactitude. La seule règle fixe du tango est l'improvisation permanente.

6. Danse à trois temps originaire de Pologne.

7. Danse à deux temps originaire de Bohême.

8. Danse de bal en couple, de mesure binaire (2/4), sans rapport avec l'Écosse. Elle est introduite en Grande-Bretagne en 1848 sous le nom de polka allemande et apparaît dans les salons parisiens sous le nom de scottish.

2. LES HYPERTEXTES

Vers 1905 le tango est introduit à Paris par des Argentins aisés, séjournant en villégiature à Paris. L'engouement que provoque le tango chez les Parisiens suscite également un grand intérêt chez les professeurs de danse. Une codification et une littérature se développent autour de cette nouvelle danse. Les professeurs français écrivent le tango, le codifient et le font entrer dans les manuels, et le tango subit quelques falsifications puisque certains éléments constitutifs comme la suspension et l'improvisation sont ignorés. De plus, l'écriture du tango est difficile, car l'improvisation ne peut être codifiée par les concepts de l'époque ; l'écriture est donc plus qu'approximative et constitue parfois un contresens.

D'un point de vue musical, le tango subit aussi de nombreuses reformulations. Le rythme est surtout lié à la contredanse cubaine et à la *habanera*. Mais il est aussi lié à la *polka* européenne, à la *milonga*, de même qu'à plusieurs autres genres populaires, tels que la *maxixe*⁹, qui n'ont de commun avec le tango que la mesure 2/4. Le tango garde cette mesure rythmique jusqu'en 1915, après quoi le 4/4 et le 4/8 sont plus fréquents. C'est à cette époque que Delfino¹⁰ établit la forme standard de la musique tango : deux parties égales de 14 à 20 mesures, la seconde partie dans la dominante ou la relative mineure de la tonalité principale (Hess, 1996). Avant cette date, il est difficile d'avoir une idée précise de la musique tango. La plupart des musiciens jouent à l'oreille et nous ne disposons pas de trace écrite de leurs œuvres. Cependant, nous savons que cette musique tire l'essentiel de sa structure de trois genres : la *milonga*, l'*habanera* et le *candombe*. Les paroles qui nous restent de cette époque (Hess, 1996) nous indiquent qu'ils étaient chantés dans les maisons closes.

Avant 1900, l'orchestre du tango est essentiellement composé du violon, de la flûte et de la guitare. Mais plusieurs autres instruments sont quelquefois présents, tels que la harpe, l'orgue de barbarie et même le peigne à papier. Les orchestres sont mobiles ; ils se déplacent d'une maison close à une autre, offrant des prestations toute la nuit. Après 1900, le tango acquiert ses lettres de noblesse en même temps que la prostitution des bas quartiers prolifère dans les maisons closes de luxe. Les établissements et les cabarets s'offrent, selon leur budget, des pianos droits ou des pianos

9. Danse afro-brésilienne développée par les esclaves noirs de l'ethnie *Chopi* originaire du Mozambique.

10. Enrique Delfino (1895-1967) est un compositeur et un musicien de formation classique. Il est le pionnier du *tango romanza*.

à queue ; les plus pauvres se contentent de l'*organito* ou du piano mécanique. Vers 1908 est introduit le bandonéon, instrument d'origine allemande. C'est un moment important de l'histoire du tango, car le bandonéon remplace la flûte et son style tapageur pour faire place à une musique plus plaintive et sentimentale. On distingue alors trois genres musicaux : le *tango-milonga*, le *tango-romanza* et la *tango canción*. Le *tango-milonga* est strictement instrumental avec une rythmique très marquée ; citons en exemple *Boedo* (1928) de Julio De Caro. Le *tango-romanza*, instrumental et vocal, est plus lyrique et romantique ; *Floras negras* de Francisco de Caro en est un exemple. Enfin, la *tango canción* est toujours vocal, avec accompagnement d'un instrument ; c'est le tango-chanson, dont *Mi noche triste* de Samuel Catriosta (1915) est un bon exemple. L'évolution musicale du tango est liée au contexte social dans lequel il se développe. Nous pouvons découper l'histoire musicale du tango en trois périodes (Hess, 1996) contenant des moyens musicaux spécifiques. La première période est celle de la vieille garde, dont Angel Gregorio Villodo est l'exemple le plus éloquent. C'est l'époque du *payador*, le poète qui improvise ses chansons en vers. Cette époque est marquée par des textes joyeux qui s'inspirent de la vie paysanne. Ensuite, autour de Julio de Caro et Osvaldo Fresedo, se développe la *Guardia Nueva*. Le tango se rénove, abandonne ses références aux maisons closes et s'adapte aux salons chics ; le rythme est plus calme. Enfin, Astor Piazzolla secoue l'*establishment* du tango en faisant de la musique un élément autonome de la danse ; c'est le fait du courant *nuevo tango* qu'il importe de ne pas confondre avec le terme de néotango, ce dernier mouvement étant le résultat d'un métissage avec une culture urbaine où la musique électronique domine.

3. LE TANGO COMME PALIMPESTE

Comme nous pouvons le constater, la danse et la musique tango sont les résultats d'un métissage complexe et il en va de même pour le contexte culturel dans lequel ils se développent. Le tango est le résultat d'un métissage qui implique trois continents : l'Amérique, l'Afrique et l'Europe. L'une des composantes de la culture du tango est liée à la langue, à la littérature et à la poésie. Avec les *payadores*-conteurs qui produisent une poésie en vers, inspirée du quotidien, se développe aussi une poésie érotique. Les plus anciennes paroles du tango que nous connaissons (Hess, 1996) font référence aux activités des maisons closes ; les jeux sexuels et physiques des prostituées sont évoqués explicitement en termes grivois

et pornographiques. L'histoire du tango est intimement liée au *lunfardo*, argot de Buenos Aires. Il s'agit d'une langue qu'utilisent les voleurs pour communiquer entre eux sans être compris par la police. C'est un mélange de dialectes italiens vernaculaires et d'expressions pittoresques locales. Le poète Felipe Fernandez contribue à la diffusion du *lunfardo* dans la littérature avec son recueil *Poèmes de la cloche* (Hess, 1996). Ce dialecte est employé dans le tango par Villoldo dans les cabarets et, depuis ce temps, il est coutume d'introduire des mots de *lunfardo* dans les tangos.

Vers 1917 s'effectue une rupture dans l'histoire littéraire du tango par l'interprétation sur scène de *Mi noche triste* par Carlos Gardel. La poésie des faubourgs fait place, avec Contursi, à une chronique de l'amour non partagé, au quotidien de la vie urbaine, l'homme se plaint d'avoir été abandonné par l'être aimé; il en exprime toute la douleur. C'est, selon Borges «une comédie humaine de la vie de Buenos Aires, que la poésie *lunfardo* n'exprimait pas» (Hess, 1996, p. 92). Ce tango fut intégré dans une pièce de théâtre (*Los dientes del perro*) qui fut un grand succès: elle fut jouée 400 fois en quelques mois. Cette pièce influence le tango, qui prend alors un tournant sentimental; le texte devient aussi important que la musique, c'est le tango-chanson, support d'une création littéraire. Le tango perd définitivement son côté enjoué et grivois, pour raconter des histoires dramatiques. C'est ce qui fait dire à Enrique Discépolo que «le tango est une pensée triste qui se danse» (Hess, 1996, p. 93). C'est avec ce dernier que le tango trouve sa dimension désespérée. Le monde décrit par lui est sans morale, sans espoir. Son œuvre exprime un questionnement métaphysique. Plusieurs auteurs aux différents styles contribuent au métissage du tango. Citons Alberto Castillo qui incarne le tango ouvrier, populiste et adepte de Perron. Homero Exposito fit appel à une poésie plus métaphorique qui subit l'influence de la littérature étrangère par sa formation universitaire. Enfin, Horacio Ferrer, parolier de Piazzolla dans *La bicicleta blanca*, ouvre une dimension plus contemporaine au tango.

CONCLUSION

Nous l'avons vu, le tango contient plusieurs écritures antérieures, plusieurs hypotextes, pour reprendre la terminologie de Genette (1982), qui font de lui un palimpseste. L'histoire du tango montre clairement son métissage, sur le plan de la danse, de la musique et de la poésie. L'apparition d'un mouvement néotango s'inscrit-elle dans cette continuité? La pièce musicale *Vuelvo al sur*, extraite de l'album *La Revancha del tango*, produit en 2001

par le groupe Gotan Project, en fait foi. Il s'agit d'un arrangement d'une œuvre originale d'Astor Piazzolla sur un texte de Fernando «Pino» Solanas. Il faut savoir que *Gotan* signifie tango en *verlan*, argot français des banlieues qui n'est pas sans rappeler le *lunfardo*. Le groupe tire aussi son nom d'un club mythique de Buenos Aires fréquenté par Astor Piazzolla dans les années 1960 et proposant tout un amalgame de jazz, de musique classique, de rock et de nombreuses expérimentations musicales qui modulent le *nuevo tango*. Gotan Project propose donc un métissage entre le tango et la musique électronique. La composition mélodique et acoustique avec violon, piano, contrebasse et bandonéon est bien présente, mais le groupe appose une réécriture du tango, de ses sonorités antérieures (hypotextes), à des échantillonnages et des boucles électroniques (hypertextes). À l'image d'un palimpseste, le néotango perpétue donc cette démarche centenaire de métissage. N'en déplaise aux puristes d'un soi-disant tango original, il n'est rien de plus naturel que de métisser une musique elle-même née d'un métissage.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Genette, G. (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil.
Hess, R. (1996). *Le tango*, Paris, Presses universitaires de France.
Vega, C. (1956). *El Origen de las danzas folklóricas*, Buenos Aires, Ricordi.

Notices biographiques

Christophe Apprill est sociologue et danseur. Docteur de l'EHESS, il est membre du laboratoire Sociologie, histoire et anthropologie des dynamiques culturelles (Shadyc, UMR 8562). Ses recherches portent sur l'histoire sociale du bal et la place de la danse dans la sociabilité et la culture en Europe occidentale et en Amérique latine. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages qui traitent la danse du point de vue des sciences sociales: *Le tango argentin en France* (1998), *Sociologie des danses de couple* (2005) et *Tango. Le couple, le bal et la scène* (2008).

Solange Bazely est formée en audiovisuel. En 1992, elle met le pied dans l'univers du tango. En 1996, elle crée la première revue de tango argentin en France, puis devient agente de musiciens argentins. Elle collabore à la construction du premier site spécialisé sur les musiques argentines. Ses textes sont publiés dans le trimestriel *Tout Tango*. Depuis 2006, elle collabore à la section Cinéma et tango des Rencontres des cinémas d'Amérique latine à Toulouse, où elle réside. Elle prépare actuellement un livre sur le bandonéon avec le photographe Christophe Abramowitz.

Robert Blais est membre de la Chambre des notaires du Québec et amateur de tango depuis 1993. De 1996 à 1998 il a été rédacteur de *De Puro Guapo*, la revue du tango argentin au Québec, qu'il avait fondée. Son intérêt pour le tango l'a amené à explorer ce phénomène dans ses aspects artistique, historique et culturel.

Éric Bussière est titulaire d'une maîtrise en culture, loisir et tourisme. Son mémoire de maîtrise est une étude à orientation sémiotique sur le kitsch. Il poursuit actuellement des études doctorales en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal, où il consacre une thèse à l'artiste allemand Anselm Kiefer. Son champ d'études porte sur les procédés de citation dans la pratique des arts, plus particulièrement dans la peinture.

Donald Deschênes est diplômé de l'Université Laval en ethnologie. Il a principalement travaillé comme gestionnaire d'organismes culturels et patrimoniaux, en plus de s'adonner à la recherche et à l'enseignement. Il a à son actif plusieurs ouvrages et de nombreuses collaborations à des livres et revues sur le patrimoine oral. Depuis le début des années 2000, il s'adonne à la pratique du tango. Il est également président de l'Association Tango Québec.

Goffrey Edwards est titulaire de la Chaire de recherche du Canada en géomatique cognitive depuis janvier 2001 et professeur titulaire au Département des sciences géomatiques de l'Université Laval. Il a été directeur du réseau de centres d'excellence GEOIDE de 1999 à 2003 et directeur du Centre de recherche en géomatique de 2004 à 2006. Depuis 2007, il est directeur du laboratoire d'exploration des médias d'immersion pour la réadaptation (EMIR). Ses intérêts de recherche touchent la relation corps/espace et le sens de l'identité personnelle, sociale ou culturelle. Il travaille actuellement à l'intersection des sciences de la santé, des sciences sociales, des arts et de l'ingénierie, poursuivant le développement d'installations pour des applications en milieux de santé.

Joyce Fung est titulaire de deux postdoctorats, l'un en neuroscience et contrôle du mouvement, et l'autre en neuroscience et réadaptation. Elle est professeure agrégée à l'École de physiothérapie et d'ergothérapie de l'Université McGill, directrice de la recherche en réadaptation à l'Hôpital juif de Montréal et chercheure responsable de site pour le Centre de recherche interdisciplinaire en réadaptation (CRIR). Ses recherches portent sur l'équilibre et la marche, ainsi que sur les mécanismes d'adaptation aux perturbations (hémiparésie, contrôle de la posture).

Allison Jacobson est rattachée à la Faculté de médecine de l'Université McGill ainsi qu'au Centre de recherche interdisciplinaire en réadaptation (CRIR) du Montréal métropolitain. Elle est titulaire d'une maîtrise en sciences de la réadaptation et travaille comme physiothérapeute à Montréal.

France Joyal est professeure au Département des arts de l'Université du Québec à Trois-Rivières. Formée en danse et en arts visuels, elle est titulaire d'un doctorat en éducation. Ses recherches portent sur les représentations métaphoriques, l'esthétique cognitive et la dynamique artistique. Depuis 1992, elle pratique le tango. Elle a organisé en 2008 le premier colloque nord-américain sur le tango, dans le cadre du congrès de l'ACFAS. Elle est également rédactrice en chef de *Vision*, une revue d'éducation artistique québécoise.

Alain Leroux est titulaire d'un doctorat en sciences de la réadaptation. Il est professeur agrégé au Département des sciences et de l'exercice de l'Université Concordia et chercheur régulier au Centre de recherche interdisciplinaire en réadaptation (CRIR) du Montréal métropolitain. Ses recherches portent sur les effets de l'exercice sur la réadaptation des personnes atteintes d'un AVC en phase chronique, et sur les effets de l'exercice et des activités de loisir chez des populations à risque de développer des problèmes de santé.

Erin Manning est professeure adjointe en arts et en études cinématographiques à l'Université Concordia. Ses recherches portent sur le corps, les sens, le rapport identité/territoire, le nationalisme, les liens entre la philosophie et la politique, le cinéma canadien et québécois, de même que l'art contemporain. Elle a publié *Ephemeral Territories: Representing Nation, Home and Identity in Canada* (2003) et *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty* (2006). Elle est également directrice du Sense Lab, un laboratoire interdisciplinaire sur le corps en mouvement.

Patricia McKinley est professeure agrégée à l'École de physiothérapie et d'ergothérapie de l'Université McGill. Elle est formée en biologie développementale et en kinésiologie. Elle possède un diplôme d'études postdoctorales en physiologie et réadaptation et un autre en kinésiologie. Elle est chercheuse et responsable de site, au Centre de réadaptation Constance-Lethbridge (CRIR). Ses intérêts de recherche portent sur l'utilisation des activités de loisirs communautaires dans le but d'améliorer la qualité de vie physique et mentale des personnes à risque, et sur l'utilisation du Montréal Rehabilitation Performance Profile (MRPP) pour identifier les problèmes musculosquelettiques et neurologiques pour la durée de la vie.

Frédéric Mégret est professeur adjoint à la Faculté de droit de l'Université McGill et titulaire de la Chaire de recherche du Canada en droits de la personne et pluralisme juridique. Il est titulaire d'un doctorat en droit de l'Université Panthéon-Sorbonne (Paris I). Ses domaines de recherche sont le droit international et les droits de la personne, avec un intérêt particulier pour les problématiques de régulation hors droit positif. Il ne manque jamais une occasion de danser le tango.

France Potvin est psychologue clinicienne en bureau privé auprès des adultes et des couples et s'est spécialisée dans le domaine de la périnatalité. Elle a également travaillé durant dix ans dans les CLSC et en toxicomanie, dans les CLSC, et comme chargée de cours et superviseure clinique auprès des étudiants de l'Université de Sherbrooke. En 2000, elle a été conquise par le tango argentin qui lui est rapidement apparu comme un outil précieux pour la thérapie de couple. L'univers du tango l'amène à étudier le mouvement de la danse, la communication non verbale et les enjeux relationnels de chacun des partenaires et du couple qu'ils ont créé.

Constant Rainville est psychologue, spécialisé en neuropsychologie du vieillissement normal et pathologique. Après avoir complété un baccalauréat en psychologie à l'Université d'Ottawa, il a obtenu une licence et une maîtrise en psychologie de l'Université de Grenoble II. Il est aujourd'hui titulaire d'un doctorat en psychologie délivré par l'Université de Montréal, et chercheur au Centre de recherche de l'Institut universitaire de gériatrie de Montréal, chercheur invité au Département de psychologie à l'Université de Montréal, et membre clinicien au Centre de recherche interdisciplinaire en réadaptation (CRIR) de Montréal.

Nelly Roffé est traductrice. Elle a été professeure de langues et littérature au collégial à Montréal. Elle se consacre maintenant à la traduction littéraire, en particulier aux écrits de la poétesse argentine Mercedes Roffé, dont les recueils sont publiés aux Éditions du Noroît, et de deux poètes espagnols, Pedro Enriquez et Rodolfo H. Hasler. Elle s'intéresse également à la littérature francophone nord-africaine. Elle donne des conférences sur ce sujet ainsi que sur la culture juive sépharade.

Madeleine Séguin poursuit ses études de maîtrise en anthropologie culturelle à l'Université de Montréal. Son mémoire de maîtrise porte sur la communauté de tango argentin Montréal dans une perspective anthropologique et plus spécifiquement sur l'analyse du tango argentin comme pratique culturelle et objet de recherche. Elle danse le tango depuis 2000.

Elizabeth M. Seyler est titulaire d'un doctorat en danse de l'Université Temple, à Philadelphie. Elle a reçu une bourse de l'université Temple pour sa thèse sur les communautés de tango argentin à Philadelphie. Ses centres d'intérêt de recherche se concentrent sur le tango dansé, le rehaussement de la santé et du bien-être et le développement spirituel.

Julie Taylor est formée en anthropologie et en danse classique. Elle est professeure émérite d'anthropologie à l'Université Rice, à Houston. En 1976, elle a publié un premier article sur le tango. Depuis, elle étudie le tango, l'enseigne et écrit à son sujet. Elle décrit l'apprentissage du tango et ses liens complexes avec la violence dans *Paper Tangos* (1996). Elle vit maintenant en Argentine; ses récents travaux examinent les relations entre la *milonga* et le genre théâtral connu sous l'appellation de *Argentine grotesque*. Elle est l'auteure de *Eva Perron: The Myths of a Woman* (1979).



Pour une approche intégrée en santé

Vers un nouveau paradigme
*Jean-Claude Magny, Gilles Harvey,
Yves Lévesque, Daniel Kieffer,
Anne Taillefer et Denis Fournieri*
2008, ISBN 978-2-7605-1589-5, 150 pages

Intersections

Cultures, sexualités et genres
*Sous la direction de Shari Brotman
et Joseph Josy Lévy*
2008, ISBN 978-2-7605-1581-9, 494 pages

Épidémie silencieuse

Le traumatisme craniocérébral léger :
symptômes et traitement
*Sous la direction de
Frédéric Banville et Pierre Nolin*
2008, ISBN 978-2-7605-1547-5, 310 pages

Danse et santé

Du corps intime au corps social
Sous la direction de Sylvie Fortin
2008, ISBN 978-2-7605-1543-7, 326 pages

**Les médias et le façonnement
des normes en matière de santé**

Sous la direction de Lise Renaud
2007, ISBN 978-2-7605-1526-0, 318 pages

La chaîne des médicaments

Perspectives pluridisciplinaires
*Sous la direction de
Joseph J. Lévy et Catherine Garnier*
2007, ISBN 978-2-7605-1510-9, 522 pages

Vieillir en milieu d'hébergement

Le regard des résidents
Michèle Charpentier
2007, ISBN 978-2-7605-1477-5, 180 pages

Homosexualités

Variations régionales
*Sous la direction de
Danielle Julien et Joseph J. Lévy*
2007, ISBN 2-7605-1471-3, 284 pages

La surdité vue de près

Colette Dubuisson et Christiane Grimard
2006, ISBN 2-7605-1449-8, 436 pages

**Trouble déficitaire de
l'attention avec hyperactivité**

Soigner,  duquer, surtout valoriser
*Sous la direction de Nicole Chevalier,
Marie-Claude Guay, Andr e Achim,
Philippe Lageix et Hélène Poissant*
2006, ISBN 2-7605-1463-3, 336 pages

Souffrance et médecine

Serge Daneault
2006, ISBN 2-7605-1452-8, 180 pages

Surdité et société

Perspectives psychosociale,
didactique et linguistique
*Sous la direction de Daniel Daigle
et Anne-Marie Parisot*
2006, ISBN 2-7605-1407-2, 220 pages

La santé s'affiche au Québec

Plus de 100 ans d'histoire
Lise Renaud
2005, ISBN 2-7605-1344-0, 264 pages

**Histoire des orthophonistes
et des audiologistes au Québec: 1940-2005**

Pratiques cliniques, aspirations
professionnelles et politiques de la santé
Julien Prud'Homme
2005, ISBN 2-7605-1378-5, 166 pages

Les traitements antirétroviraux

Expériences et défis
*Sous la direction de Joseph J. Lévy,
Janine Pierret et Germain Trottier*
2004, ISBN 2-7605-1276-2, 252 pages

Enjeux psychosociaux de la santé

*Sous la direction de
Joseph Josy Lévy, Danielle Maisonneuve,
Henriette Bilodeau et al.*
2003, ISBN 2-7605-1233-9, 352 pages

C

et ouvrage interdisciplinaire interpellera tout lecteur intéressé aux danses de couple et plus spécialement au tango argentin, théâtre de nombreux corps à corps. Les notions d'identité, de séduction et d'esthétisme, les rapports homme-femme, l'histoire, la poésie et la dynamique artistique sont autant de phénomènes traités ici par des auteurs français, américains et québécois qui ont du tango une connaissance scientifique doublée d'une expérience pratique : non seulement en parlent-ils, mais ils le dansent. Ensemble, ils dévoilent plusieurs facettes de cette danse qui sont rarement éclairées puisque les projecteurs sont tournés, le plus souvent, vers la scène où évoluent les danseurs professionnels.

Le tango dont on parle ici est celui qu'on improvise à deux, à partir d'une sorte de dialecte connu partout dans le monde. Il est abordé selon de multiples perspectives telles que la sociologie, l'ergothérapie, la psychologie, l'anthropologie, la géomatique, les arts, la littérature et même le droit.



FRANCE JOYAL est professeure au Département des arts de l'Université du Québec à Trois-Rivières. Formée en danse et en arts visuels, elle est titulaire d'un doctorat en éducation. Ses recherches portent sur les représentations métaphoriques, l'esthétique cognitive et la dynamique artistique.

Ont collaboré à cet ouvrage

Christophe Apprill • Solange Bazely • Robert Blais • Éric Bussière
 Donald Deschênes • Geoffrey Edwards • Joyce Fung • Allison Jacobson
 France Joyal • Alain Leroux • Erin Manning • Patricia McKinley
 Frédéric Mégret • France Potvin • Constant Rainville • Nelly Roffé
 Madeleine Séguin • Elizabeth M. Seyler • Julie Taylor

