

TANGO, sans FRONTIÈRES

Sous la direction de
FRANCE JOYAL

Préface de
FABRICE HATEM



Presses
de l'Université
du Québec

TANGO, sans
FRONTIÈRES

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

SUISSE

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

FRANCE

AFPUD
SODIS

BELGIQUE

PATRIMOINE SPRL
168, rue du Noyer
1030 Bruxelles
Belgique

AFRIQUE

ACTION PÉDAGOGIQUE
POUR L'ÉDUCATION ET LA FORMATION
Angle des rues Jilali Taj Eddine
et El Ghadfa
Maârif 20100 Casablanca
Maroc



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, sans FRONTIÈRES

Sous la direction de
FRANCE JOYAL

Préface de
FABRICE HATEM

2010



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 sans frontières

Textes présentés lors d'un colloque tenu à l'Université du Québec à Trois-Rivières
en mai 2009.

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-7605-2541-2

1. Tango - Congrès. 2. Tango - Aspect social - Congrès. 3. Tango -
Emploi en thérapeutique - Congrès. I. Joyal, France, 1958- .

GV1796.T3T362 2010 793.3'3 C2010-940716-4

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement
du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada
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

1 2 3 4 5 6 7 8 9 PUQ 2010 9 8 7 6 5 4 3 2 1

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

© 2010 Presses de l'Université du Québec

Dépôt légal – 2^e trimestre 2010

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

Préface

Fabrice HATEM

Les récentes initiatives de l'Université du Québec ont marqué depuis 2008 un tournant important dans l'histoire de la recherche sur le tango. C'est en effet la première fois qu'un cycle de colloques annuels, réunissant des chercheurs spécialisés venus du monde entier, et débouchant sur la publication de plusieurs ouvrages scientifiques, est organisé sur ce sujet hors Argentine.

Si le tango avait auparavant fait l'objet d'innombrables publications partout dans le monde, celles-ci ressortaient en effet davantage de démarches culturelles ou de vulgarisation que d'activités de recherche au sens strict. En Argentine, l'Académie nationale du tango, fondée en 1990 par Horacio Ferrer et installée dans un bâtiment voisin du célèbre café Tortoni, est depuis vingt ans le centre d'une importante activité de publication, d'enseignement et d'animation. Ses objectifs et son fonctionnement s'apparentent cependant davantage à ceux d'un centre culturel qu'à ceux d'un groupe de recherche universitaire. Toujours à Buenos Aires, le danseur Rodolfo Dinzel dirige dans son studio-école un travail de mémoire, de publication et de mise en forme pédagogique, dont les préoccupations sont cependant davantage d'ordre artistique que scientifique. L'Université de Buenos Aires ouvre depuis des années ses portes à un actif courant de recherches en linguistique et littérature populaire, fédéré autour d'écrivains comme Ricardo Ostuni et José Gobello, sans pour autant avoir fait de la « tangologie » une discipline à part entière.

Hors Argentine, de nombreux universitaires se sont passionnés pour la danse en général et pour le tango en particulier. Pour se limiter au cas français – celui que je connais le mieux –, on peut citer, entre autres, les noms de Jean-Claude Serre, Christophe Apprill et Rémi Hess. Cependant, le terreau universitaire s’est pour l’instant révélé assez peu favorable, au-delà de ces initiatives individuelles, à l’enracinement d’activités de recherche et d’enseignement supérieur institutionnalisées et reconnues sur le thème des danses de loisir.

Quant aux multiples revues de danse et de tango que l’on peut recenser autour du monde, leur contenu est dans l’immense majorité des cas essentiellement focalisé sur la pratique concrète de cette activité : liste des bals et des cours, interviews d’enseignants et de danseurs, reportages... Même si leur contenu culturel est souvent plus qu’honorable, aucune d’entre elles ne répond aux critères habituels des revues académiques (comité de lecture, critères stricts d’acceptation ou de rejet des articles sur la base de valeurs scientifiques, etc.)¹.

La même remarque peut être faite concernant les multiples manifestations ayant pour thème le tango, et désignées par leurs organisateurs par les termes « colloque » ou « congrès ». Dans pratiquement tous les cas, il s’agit en fait de festivals de danse réunissant des pratiquants amateurs autour d’enseignants rémunérés, même si leur contenu culturel (spectacles, tables rondes, conférences) peut dans certains cas être non négligeable, par exemple dans le cas de l’« Université du tango » organisée chaque été à Paris par l’association française Le temps du tango.

L’organisation par France Joyal, depuis maintenant trois ans, d’un cycle de colloques et de publications universitaires sur le tango constitue donc une initiative originale dans ce paysage. Peut-on pour autant la qualifier d’importante et d’utile ? Un esprit critique pourrait à cet égard insinuer que si aucun groupe de recherche universitaire n’avait jusqu’ici vu le jour sur le thème du tango, c’était peut-être

1. Pour une vue d’ensemble de ces revues de tango, on pourra consulter par exemple le numéro 36 de la revue française *La Salida*.

tout simplement... parce que cela ne répondait à aucun besoin. Je pense au contraire que l'utilité de cette initiative est incontestable, et ce, pour deux raisons.

La première – la plus fondamentale – est tout simplement que le tango possède toutes les caractéristiques qui en font – au-delà de l'apparente frivolité de la danse de couple – un sujet légitime d'études scientifiques, offrant aux chercheurs une matière extrêmement riche et diverse. D'abord parce qu'il touche par nature à de très nombreuses disciplines : musicologie, littérature et linguistique, esthétique, histoire, sciences du corps et ergothérapie, psychologie, sociologie, pour ne citer que les plus évidentes. Ensuite parce que son caractère de « pratique collective » en fait une intéressante caisse de résonance des tendances affectant une société ou une culture données ; il constitue de ce fait un terreau particulièrement riche pour les « études de terrain » qu'affectionnent tant les chercheurs en sciences humaines. Enfin, parce que la multitude de ses facettes – à la fois mode de socialisation, activité économique, forme artistique et culturelle, etc. – en font une source naturelle de travaux pluri ou transdisciplinaires si utiles pour jeter des ponts entre les différents domaines de la recherche universitaire.

La seconde raison, c'est qu'au-delà des cercles universitaires auxquels ils sont d'ordinaire prioritairement destinés, les travaux scientifiques sur le tango peuvent beaucoup apporter aux *aficionados* de tous horizons, désireux de se détendre, de se cultiver, de comprendre les raisons et les mécanismes de leur engouement, et enfin de progresser dans leur pratique de la danse.

À cet égard, l'ouvrage de cette année apparaît comme un bon millésime, plaisant à la fois – pour filer la métaphore œnologique – à l'œil, au nez et à la bouche. Sans entrer en détail dans son contenu – ce qui sera fait par France Joyal dans son introduction générale –, disons simplement que la diversité des auteurs et des niveaux d'analyse – du scientifique pur au poétique, en passant par l'expérience personnelle des auteurs – lui donne une robe chatoyante et colorée.

L'intérêt des thèmes abordés – histoire, littérature, danse, psychologie – lui donne un parfum gourmand. La qualité intrinsèque des articles garantit son goût, son arôme et sa profondeur.

Mon palais de préfacier a été, en particulier, agréablement flatté par la diversité des niveaux de lecture qu'il sait offrir. La détente? Je me suis bien amusé à la lecture des pages savoureuses de Sophie Jacotot sur les discours hygiénistes des années 1920 concernant les méfaits supposés de la danse sur la santé. La culture? L'article de Denis Plante m'a beaucoup appris sur l'histoire du bandonéon. La réflexion sur mon vécu d'*aficionado*? L'analyse de Christophe Apprill sur la passion, ses causes et ses manifestations, l'a beaucoup enrichi en me permettant d'objectiver et de mettre en perspective mes sentiments et mes comportements. L'amélioration de ma pratique de la danse? Le texte de Sylvain Lafortune sur le guidage peut servir de base à une précieuse réflexion sur le sujet.

Indice presque irréfutable de cet intérêt: le succès qu'a remporté, au Québec et dans le monde francophone, la publication en 2009 du premier ouvrage collectif rassemblant les contributions au premier colloque de mai 2008: plusieurs émissions de radio, un bon succès critique dans la presse, des interviews, des émissions télévisées en préparation... Que le tango intéresse les médias n'est, certes, pas une nouveauté. Mais que ceux-ci intègrent volontiers dans leur programmation sur le sujet, au-delà de séduisantes images de danseuses lascives et de *Latin Lovers* aux mâles attitudes, des travaux de nature savante, voilà un fait qui ne surprendra, finalement, que ceux qui n'avaient pas encore compris que la danse de couple est une activité intelligente et raffinée, ouvrant les portes d'un champ culturel très large que le grand public semble tout à fait disposé à explorer.

Outre les compliments d'usage – et tout à fait justifiés –, le préfacier faillirait cependant à sa mission s'il ne s'interrogeait sur les conditions nécessaires – au-delà de ces premiers signaux positifs – à une pérennisation et à un succès durable de la démarche de France Joyal. Comment intéresser un plus large public à ces travaux tout en confortant leur légitimité dans les cercles universitaires?

Comment trouver une efficace et fructueuse symbiose entre contributeurs venus d'horizons parfois très divers, et dépassant très largement les strictes frontières des milieux académiques ? Tels sont quelques-uns des principaux défis à relever.

Concilier qualité scientifique et diffusion élargie des travaux : comme bien d'autres spécialistes des sciences humaines et des disciplines liées aux arts et à l'esthétique, les « tangologues » se trouvent à cet égard confrontés à une difficulté en forme de double contrainte. D'une part, pour être acceptés par leurs collègues – dont tous, nous l'avons vu, ne sont pas convaincus *a priori* de l'intérêt majeur des danses de couple comme sujet d'études scientifiques –, ils doivent en quelque sorte redoubler d'efforts en matière de rigueur scientifique et de respect des codes formels exigés par les revues académiques. Ces exigences, disons-le franchement, ne sont pas particulièrement propices à la production de textes accessibles à un grand public, y compris celui des danseurs passionnés qui connaissent bien leur sujet.

En particulier, l'expérience montre que l'utilisation d'un lourd et inutile « jargon » pseudo-académique constitue un travers auquel n'échappent pas toujours certains chercheurs en sciences sociales. La conséquence immédiate est de décourager les lecteurs « non académiques » les plus favorablement disposés à la lecture de travaux universitaires. Quant à la majorité des autres danseurs, déjà réticents par principe à une approche trop intellectuelle de leur pratique², ils risquent de se détourner définitivement de la lecture de travaux d'accès trop rébarbatif.

L'enjeu consiste également à trouver un juste équilibre, dans la démarche de recherche, entre les deux pôles extrêmes de la théorisation outrancière et de l'empirisme sans élévation conceptuelle. D'une part, le chercheur doit être objectif et neutre par rapport à son sujet, et essayer d'aboutir dans ses travaux à des conclusions du plus haut degré possible de généralité. D'autre part, il doit bien

2. Comme mon expérience de rédacteur en chef d'une revue de tango l'a bien montré.

connaître le milieu dont il parle – y compris par une pratique personnelle de la musique ou de la danse –, mettre à profit les immenses possibilités qu’il ouvre en matière d’enquêtes de terrain, veiller à une bonne vulgarisation de ses travaux auprès du public des *aficionados*. Exigences qu’il est aisé de présenter en quelques tournures élégantes, mais qui sont beaucoup plus difficiles à mettre en œuvre en pratique, tant sont nombreux les pièges, les contradictions et les difficultés de toutes sortes auxquels elles peuvent aboutir. Il est par exemple difficile de publier des travaux de terrain portant sur une analyse supposément objective d’un milieu composé de danseuses et de danseurs avec qui l’on a pu nouer des relations personnelles, et qui, à la lecture de vos travaux, viendront vers vous pour vous féliciter ou vous reprocher vivement certaines de vos analyses. Le sacro-saint principe scientifique de la non-interaction de l’observateur et du milieu se trouve alors, pour ainsi dire, structurellement violé. Le « juste équilibre » auquel je faisais référence plus haut apparaît donc ainsi comme le fil du rasoir sur lequel il n’est que trop facile de se couper avant de chuter lourdement – un comble pour un danseur de tango !

Parlons maintenant de la composition des équipes. Le fait que le tango n’ait pas été, jusqu’ici, considéré comme un domaine d’étude digne d’intérêt par l’institution académique a pour conséquence immédiate qu’il n’existe pratiquement pas – en dehors de quelques travaux menés en Argentine – de « corpus » de connaissances scientifiques au sens strict³ sur ce sujet. La majorité des sources écrites mobilisables, y compris les plus érudites, est l’œuvre d’auteurs non universitaires – écrivains, journalistes, artistes – auxquels s’ajoutent quelques académiques s’aventurant au-delà de leur domaine de compétence reconnu par l’institution. Comme si un thésard en économie, en l’absence de revues scientifiques spécialisées, était réduit à ne citer, dans ses références bibliographiques, que des articles de l’hebdomadaire *Le Nouvel Observateur* ou du journal *Le Monde*.

3. C’est-à-dire ayant fait l’objet d’une publication dans une revue « classée » à comité de lecture.

Cette situation très inusitée constitue cependant pour la « tangologie » naissante une chance inestimable. Elle ouvre en effet la voie à la constitution d'équipes – parlons plutôt ici de « groupes d'intérêt partagé » – associant chercheurs, professionnels de la discipline (danseurs, musiciens), et simples passionnés et érudits de tous horizons. La nécessité se transformant en vertu, le caractère mixte de ces équipes pourrait être source de nombreux bienfaits : rapprocher démarche théorique et connaissance pratique du terrain, aider les non-universitaires à gagner en rigueur dans leur travaux, permettre aux chercheurs de calibrer leurs écrits à l'aune de l'intelligibilité pour un public non scientifique. J'ai cru comprendre, en discutant avec France Joyal, que tel était son projet.

En cas de succès, notre chère « tangologie » pourrait alors devenir le modèle d'une ouverture réussie du « petit monde » de la recherche en sciences sociales sur le « grand monde » de la réalité qu'elle a pour ambition de comprendre et d'analyser. Ouverture dont mon expérience d'économiste me fait dire qu'elle est plus que jamais nécessaire aujourd'hui, pour des raisons tenant à la fois à l'utilité des travaux, à leur qualité scientifique, à leur financement, au dynamisme et à l'inventivité des équipes. Je ne détaillerai pas ici ces différents points, mais disons que l'ouverture au monde et la circulation des hommes sont aussi nécessaires aux sciences sociales que le sont l'eau et le soleil à la vigne : à défaut, on n'obtient que des raisins aigres, racornis et indigestes. Si, au contraire, ces éléments sont présents, la production de crus de haute qualité devient possible.

Je me permettrai à cet égard d'avancer quelques propositions concrètes, articulées autour de cinq grands thèmes : les contenus, les méthodes, la diffusion, les rencontres et les coopérations.

Les contenus. Les deux premiers ouvrages collectifs de l'Université du Québec ont d'ores et déjà fait preuve d'un éclectisme prometteur, couvrant un très large champ de thématiques. Cependant, certains thèmes de recherche, à mes yeux de très grand intérêt, n'y ont pas encore été abordés à fond. Je citerai, parmi d'autres, deux exemples selon moi importants : l'analyse des trajectoires comparées des différentes formes musicales « métissées » d'Amérique latine

(tango, samba, son, jazz...); et celle du fonctionnement des réseaux sociaux mondialisés (festivals, voyages, relations personnelles...) lié à la pratique contemporaine du tango. La première approche permettrait de jeter un regard original sur l'histoire sociale de l'Amérique latine; la seconde, d'enrichir notre connaissance des formes actuelles de la globalisation culturelle. Ne serait-il pas possible, par exemple à l'occasion d'un prochain colloque ou d'une prochaine publication, de dresser un premier «état des lieux» de la recherche en «tangologie», débouchant sur l'établissement de quelques axes d'approfondissement prioritaires?

Les méthodes. Le tango, en tant qu'objet d'étude, me semble particulièrement bien se prêter, non seulement à des approches transdisciplinaires – citons, pour n'évoquer que les plus évidentes, l'ethnomusicologie ou la psychosociologie – mais il est également propice à la mise en œuvre de méthodes novatrices permettant aux chercheurs et aux praticiens d'associer des compétences complémentaires. Considérons par exemple l'analyse des formes de la danse, dans ses dimensions historiques ou contemporaines. Les danseurs, professionnels ou amateurs chevronnés, par leur expérience corporelle et par la transmission de la mémoire, savent beaucoup là-dessus. Mais il s'agit d'un savoir empirique, subjectif et non conceptualisé. Quant aux chercheurs, ils savent mobiliser les sources, mettre en œuvre des méthodes d'enquête rigoureuses, dans le cadre de raisonnements très structurés. Mais, bien souvent, ils ne savent pas, ou pas bien, danser, ce qui limite fortement leur capacité de compréhension. La complémentarité entre les deux groupes est ici d'autant plus évidente que j'ai souvent cru ressentir entre eux une sorte d'admiration et de curiosité croisées: celle du danseur pour l'intellectuel «qui sait si bien parler»; celle de l'universitaire pour l'artiste «qui sait si bien danser». Les rapprochements sont donc souhaités, possibles et potentiellement fructueux.

La diffusion. Pour faire connaître les travaux scientifiques, le support papier a encore, sans doute, quelques beaux jours devant lui. Mais deux formes de diffusion complémentaires pourraient être fort bien adaptées aux contraintes et aux thématiques de la tangologie. La première, désormais presque classique, est liée à l'utilisation

de l'Internet. Pourquoi pas un site exclusif ? Pourquoi pas une revue en ligne ? Pourquoi pas un fil d'information et un espace de débats ? Des coûts et des délais de publication réduits ; une ouverture aisée vers le multilinguisme ; un espace d'information et de dialogue ouvert au monde entier et accessible depuis le monde entier : autant de caractéristiques qui me semblent bien répondre aux besoins d'une communauté géographiquement dispersée, culturellement et linguistiquement hétérogène, mais dont les membres, animés d'une passion partagée, seraient probablement heureux de disposer d'un outil de proximité virtuelle. La seconde possibilité, plus hétérodoxe, est liée à la forme même de la restitution des travaux – surtout ceux concernant directement la danse et la musique. Pourquoi, au lieu – ou en complément – de l'habituel article sur « support papier », ne pas concevoir des montages audiovisuels ou des minispectacles – conférences associant des exemples vivants à l'exposé d'une thèse ou d'un résultat de recherche ? Je peux témoigner personnellement du succès de nombreuses expériences de ce type : conférences illustrées de Juan Carlos Caceres sur les origines noires du tango, séminaires d'analyse musicale d'Andrea Marsili accompagnée par l'orchestre Les Fleurs Noires, conférences d'Eduardo Arquimbau ou de Ricardo Calvo sur l'histoire des formes de danse... Une occasion supplémentaire pour les scientifiques et les artistes de s'associer...

Les rencontres. Certains domaines scientifiques se prêtent, mieux que d'autres, à une ouverture sur des activités culturelles et festives. Les économistes du vin ne manquent jamais, par exemple, d'accompagner leurs très académiques colloques de séances de dégustation de crus locaux. En marge d'un séminaire scientifique – voire, en *articulation* avec lui –, pourquoi pas un concert, un bal, un stage de danse, et, bien sûr, une ou plusieurs de ces conférences illustrées que j'ai évoquées dans le paragraphe précédent ? Les avantages ? Imprégner la manifestation scientifique de la présence réelle de son objet. L'ouvrir à un public plus large (par exemple, l'ensemble des étudiants et professeurs de l'université où se déroule la manifestation). Accroître l'attractivité de celle-ci auprès des participants potentiels (qui sont en général des « mordus », parcourant le monde d'une *milonga* à l'autre). Peut-être même – ce n'est pas interdit –

gagner un peu d'argent... Le succès de l'«Université du tango» organisée chaque été à Paris par l'association Le temps du tango montre qu'il existe un réel public pour un concept de manifestation associant culture et détente.

Les coopérations. Les initiatives précédentes supposent toutes, à des degrés divers, que les chercheurs en «tangologie» jettent des ponts vers le monde extérieur, et ce, dans deux directions complémentaires : d'une part, vers tous les artistes, collectionneurs, érudits, journalistes, universitaires et autres écrivains susceptibles de participer personnellement à des travaux de recherche et d'étude sur le tango ou de collaborer à des manifestations de diverses natures. L'identification et la mise en réseau de ces honorables correspondants seraient d'ailleurs largement facilitées par l'existence du site Web précédemment évoquée. Par ailleurs, des partenariats pourraient être également envisagés avec les acteurs institutionnels les plus sensibles à la dimension culturelle du tango : Académie du tango, Académie du Lunfardo, grandes associations de danseurs, organisateurs de festivals, etc.

C'est, n'en doutons pas, un champ d'action très prometteur qui s'ouvre ainsi aux actuels et futurs chercheurs en «tangologie», dont l'heureuse initiative de l'Université du Québec a permis, pour la première fois, de rassembler les forces en un «abrazo» à la fois fraternel et scientifique.

Table des matières

Préface	VII
Introduction	1
PARTIE 1	
TANGO ET HISTOIRE	
Poésie: <i>El ocho</i>	7
<i>Nellie Roffé</i>	
CHAPITRE 1	
LE TANGO: <i>du mythe à la décadence</i>	9
<i>Denis PLANTE</i>	
1. Les origines mythiques	10
2. Le tango de la Vieja guardia	11
3. De l'âge d'or à la décadence	12
4. Éléments rythmiques du tango argentin	13
Références bibliographiques.....	15

CHAPITRE 2

LE TANGO À LA MODE : *une expression centenaire de son identité adaptative* 17
Geoffrey EDWARDS et France JOYAL

1. Les origines du tango..... 18
2. L'arrivée du tango en Europe et aux États-Unis..... 20
3. L'effet tango 21
 - 3.1. La période d'après-guerre..... 27
4. La tangomania, hier et aujourd'hui 29

Pour conclure : une application pratique..... 29

Références bibliographiques..... 32

PARTIE 2
TANGO ET SANTÉ

Poésie : *Finale* 37
Nellie Roffé

CHAPITRE 3

RÉFLEXION SUR LA TANGO-THÉRAPIE, SES FONDEMENTS,
 SES APPLICATIONS 39
Federico TROSSERO

1. Définition de base 40
2. Mécanismes..... 41
3. Objectifs 43
4. Un peu d'histoire 44
5. Actions et effets 45
 - 5.1 Observations sur le plan physique 45
 - 5.2. Observations sur le plan psychologique 48
 - 5.3. Observations sur le plan social 49
6. Indications..... 50
7. Tango-thérapie : le lieu..... 52
8. Psychotango et liberté..... 53
9. Encadrement 54

10. Quelques considérations pratiques	54
11. Un mot sur la formation professionnelle	57
Références bibliographiques.....	58

CHAPITRE 4

TANGO, SANTÉ ET CONTRÔLE SOCIAL EN FRANCE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX ^E SIÈCLE.....	61
<i>Sophie JACOTOT</i>	
1. Tango et santé	62
2. Fonctions des discours sur le caractère néfaste, voire funeste du tango.....	68
Références bibliographiques.....	74

PARTIE 3

TANGO ET INDIVIDUALITÉ

Poésie: <i>Vers le Sud</i>	79
<i>Nellie Roffé</i>	

CHAPITRE 5

DES NUITS À DANSER: <i>passion ou décentrement?</i>	81
<i>Christophe APPRILL</i>	
1. Les clivages de la passion.....	82
1.1. Passion légitime et illégitime.....	85
1.2. Futile ou pensée?.....	88
2. Pluralité des décentremments	95
2.1. Des nuits à danser	95
2.2. Le voyage de soi	96
3. Le bal comme centre du décentrement.....	99
3.1. Un lieu préchorégraphique	99
3.2. L'absence de langage	101
3.3. La valse de la pensée	104
3.4. Des singularités en concurrence	106
Références bibliographiques.....	111

CHAPITRE 6

LA VULNÉRABILITÉ: <i>la trace de la séduction dans le film</i>	
La leçon de tango de <i>Sally Potter</i>	115
<i>Suzana RALUCA BURLEA</i>	
1. Le cache-cache de la séduction	115
2. La trace de la vulnérabilité	116
Références bibliographiques.....	123

PARTIE 4**TANGO ET ALTÉRITÉ**

Poésie: <i>Tango Uno</i>	127
<i>Nellie Roffé</i>	

CHAPITRE 7

PARLER TANGO: <i>quelques considérations méthodologiques</i>	
<i>autour d'un phénomène métaphorique</i>	129
<i>France JOYAL</i>	
1. Première considération: étudier la métaphore.....	131
2. Deuxième considération: démystifier le rôle du chercheur	132
3. Troisième considération: penser le tango	
comme un phénomène dynamique	133
4. Quatrième considération: innover	134
4.1. It takes two to tango.....	135
Conclusion	142
Références bibliographiques.....	142

CHAPITRE 8

LE DIALOGUE SENSORIEL ENTRE PARTENAIRES DE DANSE.....	145
<i>Sylvain LAFORTUNE</i>	
1. Comprendre le travail de partenaires.....	148
2. Le dialogue sensoriel entre partenaires de danse	151
2.1. Le dialogue empathique.....	155
2.2. Le dialogue visuel.....	157
2.3. Le dialogue proprioceptif	159

Conclusion	161
Références bibliographiques.....	163
Notices biographiques.....	165

Introduction

France JOYAL, Université du Québec à Trois-Rivières

En septembre 2009, le tango s'ajoutait à la liste des éléments du patrimoine culturel immatériel de l'humanité. Pour en arriver là, l'Argentine et l'Uruguay qui, jusque là s'étaient disputé sa paternité, ont uni leurs efforts. Réconciliation ou concertation ? Qu'importe. Ce partenariat fut saisi, par l'UNESCO, comme une volonté commune de faire reconnaître son universalité. Le tango n'a donc plus de frontières.

En mai 2009, des chercheurs, des professionnels et des praticiens, venant de l'Europe et des Amériques, unissaient leurs efforts pour faire mieux connaître le tango. Chacun d'eux en ayant étudié une facette spécifique, il fut donc possible d'en faire le tour, ou plutôt d'en faire «un» tour. Car pour circonscrire un tel objet, les chercheurs peuvent compter encore bien des années. Quand on sait à quel point le tango a évolué, au fil des pratiques culturelles, des modes et même des orientations politiques, quand on sait à quel point les grandes Écoles ont pu en modeler les contours, quand on sait qu'il se répand jusqu'en Finlande et au Japon, on peut spéculer que les prochaines décennies lui apporteront leurs touches et que nous en parlerons encore dans cent ans sans jamais vider la question. Car le tango n'est pas une question, il est une multitude de questions qui interpellent des chercheurs en sociologie, psychologie, psychanalyse, littérature, poésie, danse, musicologie, éducation, histoire et en bien d'autres domaines. Le tango n'a donc pas de frontières.

En mai 2010, au moment où nous avons fait le lancement de cet ouvrage, des chercheurs de l'Europe et des Amériques étaient, pour une troisième année consécutive, réunis à Trois-Rivières pour pousser plus loin l'examen des questions qu'ils ont soulevées dans leurs dernières études sur le tango. Le cycle de la recherche est donc enclenché. Et une toile scientifique est en train de se tisser autour de cet objet qui soulève des questions théoriques tout en s'incarnant dans la pratique. Non, le tango n'a pas définitivement de frontières.

Ce livre résulte de la mise en commun de réflexions, d'expérimentations, de pratiques diversifiées relevant des domaines que j'ai mentionnés plus haut. Il a la particularité d'associer les expériences de chercheurs, de professionnels et de praticiens qui sont tous animés par « la passion de savoir », une passion qui « se vit comme toutes les passions, avec le corps, non sans émotion » (Kaufmann, 1996, p. 77). Il fait suite au colloque *Tango, culture et santé* (2^e éd.) qui fut tenu à l'Université du Québec à Trois-Rivières, en mai 2009, une activité qui propose une alternance de conférences et d'ateliers pratiques. Car parler de tango est indissociable de danser, jouer ou écouter du tango. Inspirés par cet objet rassembleur, les auteurs ont pu, à loisir, bonifier leur contribution pour la rendre ici sous forme écrite. Son contenu est divisé en quatre grands thèmes, soit l'histoire, la santé, l'individualité et l'altérité. Chaque section de l'ouvrage s'ouvre sur les vers de Nelly Roffé, poétesse montréalaise et passionnée de littérature, de poésie et de tango.

TANGO ET HISTOIRE

Le lecteur découvrira ici la plume de Denis Plante, bandonéoniste québécois de renom qui nous instruit sur l'évolution du tango musical à travers l'œuvre de Piazzola. Il parcourra aussi les catalogues anciens pour y découvrir les influences de la danse sur la mode du XIX^e siècle. Ce parcours est assuré par Geoffrey Edwards, directeur de la Chaire de recherche du Canada en géomatique cognitive, et passionné pour l'étude du rapport corps/espace. Quand on sait que le vêtement est, après la peau, notre premier espace, on comprend bien cet intérêt pour la mode.

TANGO ET SANTÉ

L'intérêt grandissant pour la santé fait éclore des foyers d'étude sur les apports possibles du tango dans ce domaine. À preuve, des associations de tangothérapie voient le jour un peu partout sur la planète. Mais toutes n'ont pas le recul nécessaire pour pareille entreprise. En Argentine, Federico Trossero, psychanalyste et psychiatre, a mis sur pied un programme similaire au début des années 2000 alors qu'il terminait sa carrière en milieu hospitalier. Sa longue expérience est ici relatée sous forme de réflexion sur les avenues possibles de ce type de programme. La question de la santé est également éclairée par Sophie Jacotot, historienne. Sa contribution lève le voile sur le rôle des médecins dans l'éducation des jeunes filles françaises du début du xx^e siècle et sur leur influence dans l'application de mesures d'hygiène excluant le tango, une danse à haut risque...

TANGO ET INDIVIDUALITÉ

Qu'est-ce qui pousse des adeptes de tango à s'exiler en Argentine pour «vivre» à fond leur passion? Qu'y a-t-il dans le tango qui puisse ainsi dépasser en importance leur vie en France? Christophe Apprill, sociologue et danseur, répond à ces questions dans un texte qui trace une ligne entre passion harmonieuse et passion obsessive. Après la passion c'est au tour de la séduction de passer sous la loupe. Suzana Burlea, étudiante roumaine au doctorat en littérature comparée, en indique quelques traces laissées dans le film *La leçon de tango*, de Sally Potter.

TANGO ET ALTÉRITÉ

Qui dit tango dit couple, duo ou tandem. Cette dernière portion du livre s'intéresse à la présence de l'Autre. Fort d'une longue expérience de danseur avec les Grands Ballets Canadiens, Sylvain Lafortune, doctorant au programme en étude et pratique des arts de l'UQAM, aborde la question de la fluidité du dialogue sensoriel entre les partenaires. Je ferme la marche avec une réflexion sur les façons de faire progresser la recherche sur le tango et sur son essence,

la relation en tandem. À partir de l'analyse d'un récit et d'ouvrages théoriques, j'aborde la délicate et impopulaire question de la méthodologie de recherche, question qu'il faut bien soulever si on souhaite développer une « tangologie », comme le dit Fabrice Hatem dans la préface.

Assurément, le tango n'a pas de frontières.

P A R T I E

1

TANGO ET HISTOIRE

EL OCHO

*Tu attends
coudes posés sur la table.
Les verres forment un dessin de cristal.
Tu attends, alerte
dans l'ambiance qui te pénètre.*

Le cafetin allume ses lumières.

*Il t'observe
tu l'ignores
Ses yeux t'attirent, se déplacent.
Le regard absorbe l'ondulation du corps
détaille la lumière et l'ombre.*

*Son bras forme un angle parfait
sur la table.
Sa force, son sourire
la moiteur de l'endroit
apportent les mélodies d'autrefois.*

Rituel des voix, éternité du temps.

*Tes yeux verts dansent le tango
bas de soie bien tirés
et, palpitant sur ta nuque
des boucles, aussi noires que l'acier.*

*Si la passion persiste
chaque parole évoquée s'enflamme.*

Nelly Roffé

LE TANGO

Du mythe à la décadence

Denis PLANTE, bandonéoniste

C'était un soir d'hiver, plus de neuf mille kilomètres nous séparaient de Buenos Aires. Au-delà des fenêtres de la *milonga*, la silhouette d'un curieux, emmitouflé jusqu'aux oreilles, se détachait contre la blancheur de la neige. Le nez collé contre le jardin de givre, il était certainement intrigué par le théâtre qui se déroulait à l'intérieur, où, bien au chaud, on dansait le tango au son de mélodies surannées du rioplatense. Il s'y développait une énergie essentielle, primitive, comme l'appel implacable des tambours d'une cérémonie préhistorique auquel répondaient les danseurs – le rappel de quelques lointains atavismes d'ordre sacré. Ce fut là mon premier contact avec le tango argentin : Yum-ba, Yum-ba, les accords de la célèbre partition de Pugliese me semblaient tout droit sortis d'un ballet de Stravinsky. Le tango m'avait touché comme le ciseau d'un tailleur de pierre pour qui chaque nouvel éclat empêche tout retour vers l'arrière.

Je me retrouvais devant quelque chose de mystérieux et d'inattendu qu'il me fallait comprendre. Mes études de la musique ancienne et classique puis du jazz et de la composition ne m'avaient rien appris au sujet du tango argentin. Après avoir suivi des cours de danse, j'ai commencé à retranscrire puis à arranger quelques tangos. Ne trouvant personne capable de *toucher* le bandonéon, j'ai décidé de m'en procurer un et d'apprendre à en jouer. Ce fut le début d'une nouvelle carrière et la porte d'entrée vers le riche univers du tango argentin. Mes premiers pas dans cet univers furent guidés par des lectures, des conversations avec des bandonéonistes rencontrés en Uruguay et en Argentine. Ensuite, comme les *tangueros* d'antan, c'est en transcrivant des tangos à l'oreille que j'ai perfectionné ma technique de jeu et d'écriture. Des années d'expérience comme bandonéoniste, arrangeur dans diverses formations de tango me permettent aujourd'hui d'écrire cet article qui s'articule autour de deux aspects : éclairer certains mythes autour du tango et identifier les composantes rythmiques qui donnent au tango son caractère distinctif.

1. LES ORIGINES MYTHIQUES

Nous sommes à la seconde moitié du XIX^e siècle. L'Argentine, terre d'immigration, reçoit des musiciens de tous les horizons qui partagent leurs expériences musicales tantôt dans les théâtres, les cabarets, les fêtes privées, les carnavaux, tantôt dans les salons des *prostíbulos*. Si nous connaissons le giron où le tango a vu le jour et a prospéré – les faubourgs de Buenos Aires –, peu de sources fiables nous permettent d'établir la paternité de cet enfant bâtard, car un voile tissé de mythes recouvre sa naissance. Une chose est certaine, le tango fut d'abord une danse, ou plutôt une manière de danser en couple, appréciée par les *porteños* qui l'appliquaient aux danses populaires du jour. En musique, le mot *tango* a été utilisé durant une longue période pour désigner plusieurs phénomènes culturels distincts. On joue par exemple dans les théâtres populaires de l'époque un *tango andalou* apparenté au *flamenco*. Ce *tango* d'opérette perdra définitivement son caractère andalou en passant des doigts des guitaristes aux mains des pianistes qui l'assimilent à la

habanera. À la même époque, la *milonga*, un rythme d'accompagnement utilisé par les *payadores*, passe du 6/8 au 2/4 pour s'adapter aux rythmes des danses à la mode qui, comme la mazurka, et la polka, sont binaires. Cette *milonga* dansable prendra aussi le nom de *tango*, le mot *milonga* étant conservé pour la version chantée. Apparaît aussi dans les rues le *tango habanero*, des habaneras éditées pour l'*organito* mécanique sous l'appellation *tango*. Finalement, existe le *tango* d'origine africaine, qui, malgré sa similitude nominale, n'a rien musicalement en commun avec le tango qui se développera à cette période.

Il est difficile de nos jours d'imaginer comment sonnaient ces musiques, car ces premiers tangos ne furent pas édités, et il n'existait pas à cette époque de support mécanique pour les conserver. Oubliez le son familier des orchestres et de leurs bandonéons, plusieurs décennies d'évolution nous séparent du tango tel que nous le connaissons aujourd'hui. Cependant, certaines mélodies du *tango andalou*, comme «Hotel Victoria» ou bien «la Morocha», ont survécu jusqu'à nos jours dans les répertoires des orchestres de tango. Par ailleurs, le tango provenant de la *milonga* a laissé des airs comme «Don Juan» et «El Llórón». Malgré ses débuts modestes et parfois obscurs, le tango s'est taillé une place dans le cœur et l'imaginaire des *porteños*. Avec l'arrivée du siècle nouveau, surgiront des faubourgs des musiciens fort originaux qui vont consacrer toute leur vie à faire connaître ce rythme nouveau.

2. LE TANGO DE LA VIEJA GUARDIA

Cette période fébrile d'intense création s'étend sur les deux premières décennies du xx^e siècle. La *Vieja guardia* – la Vieille garde –, une appellation un peu ronflante qui désigne pourtant une colonie d'artistes dont l'inventivité remarquable donna au tango son caractère distinctif, sa forme définitive et la base de son répertoire. Les tangos composés pendant cette période sont interprétés par de petits ensembles constitués de musiciens qui jouent d'oreille et improvisent spontanément des accompagnements et des variations – sans discrimination d'instrumentation – pour créer de l'ambiance dans les cafés

ou faire danser les gens lors de fêtes. Malgré des harmonies souvent très simples, l'inventivité mélodique surprend par sa vitalité et sa fraîcheur. Les pièces gagnent en longueur car après l'exposition des thèmes, les compositeurs ajoutent souvent un *trio*, un nouveau thème contrastant. Cette période est marquée par des autodidactes comme Eduardo Arolas (1892-1924), Agustin Bardi (1884-1941), ou l'incontournable Angel Villoldo (1861-1919), le compositeur du célèbre «El Choclo», le premier à enregistrer des tangos. Leur travail permettra l'édition d'un imposant corpus d'œuvres : une source inépuisable de mélodies populaires à laquelle s'abreuvèrent les arrangeurs des orchestres de tango pendant les décennies à venir. Grâce aux pionniers de la *Vieja guardia*, le tango a acquis une résonance internationale. Après les succès parisiens de Villoldo, le tango revient à Buenos Aires auréolé d'une patine bourgeoise : le tango devient à *la mode*.

3. DE L'ÂGE D'OR À LA DÉCADENCE

À partir des années 1920, le tango quitte les cafés des faubourgs pour les salles de bal des grands hôtels de Buenos Aires où il passe entre les mains de musiciens professionnels qui incluent des tangos dans leur répertoire entre une valse, un *fox-trot* et un *two-step*. La radio, le gramophone puis le cinéma participent au même moment à faire du tango une musique commerciale qui profite d'une diffusion de masse. Rapidement les orchestres se multiplient et le niveau technique des musiciens augmente en virtuosité. Le bandonéon s'impose alors dans son rôle de soliste au côté des violons et du piano qui assurent le support rythmique. Ce foisonnement de compétences permet au tango de se subdiviser en *genres spécialisés* : le *tango-milonga*, proche de la rythmique de la vieille garde, est privilégié par les orchestres de danse ; le *tango-cancione* des chansons popularisées par Carlos Gardel ; et finalement, le courant du *tango-romanza*, qui libère le tango du carcan de la *milonga* et permet aux compositeurs de laisser libre cours à leur créativité et à leur lyrisme.

Jusqu'aux années 1940, Buenos Aires est le royaume du tango et ses acteurs en sont les princes. Cependant, poussés par la compétence des musiciens, les tangos gagnent en vitesse et en complexité,

au point où les danseurs ne peuvent suivre le rythme. Avec le temps, ce que le tango gagne en virtuosité, il le perd en souplesse : tous les orchestres se ressemblent, sonnent de la même façon et jouent à peu près le même répertoire composé d'arrangements aseptisés et stériles. Peu à peu le tango perd son public qui lui préfère des musiques fraîches venues d'ailleurs ; il cesse alors d'être une musique populaire. Seul l'entêtement d'un jeune compositeur du nom d'Astor Piazzolla permettra au tango de survivre aux années 1960 qui voient cette musique s'éteindre dans l'indifférence et l'oubli.

4. ÉLÉMENTS RYTHMIQUES DU TANGO ARGENTIN

Essentiellement mélodique, le tango est la seule musique américaine qui peut être interprétée en l'absence complète de section rythmique.

Pierre MONETTE (1991)

Comme le battement d'un cœur, le tango s'exprime en deux temps : une tension qui met les muscles en mouvement, suivie d'une courte relâche nécessaire. C'est le principe évoqué par la Yumba, « un véritable traité d'articulation pour les bandonéonistes », disait Arturo Penón (1986), bandonéoniste du mythique orchestre d'Osvado Pugliese. Ce principe binaire, d'apparence simple, pose cependant beaucoup de problèmes aux musiciens formés à d'autres traditions musicales car généralement les musiques de danse se construisent sur un motif rythmique répétitif qui marque le temps – donne la pulsation. Ces musiques se déploient dans le temps de façon rectiligne sur un horizon de stabilité métronomique. Les motifs rythmiques qui y sont utilisés permettent de distinguer sans difficulté un style d'un autre, sans égard à l'orchestration. On n'a qu'à penser au « poum-cha-cha » de la valse viennoise, au clavé de la bossa nova brésilienne, à l'hypnotisant motif du *Boléro* de Ravel ou encore aux boucles minimalistes de *Gotan project*. Cette fonction musicale est assurée par les musiciens formant la section rythmique. On distingue d'ailleurs les bons musiciens à leur capacité de *maintenir l'énergie de la pulsation* – ce que l'on appelle en Amérique du Nord la/le *groove*.

A contrario, la plasticité de la métrique du tango argentin ne supporte pas de moule, de formules préfabriquées – il n’y a pas ici de patron, pas de recette. En effet, sa nature rebelle et coquine lui empêche de succomber au conformisme parfois assommant de l’horloger suisse. Cette souplesse métronomique se reflète jusque sur la piste de danse. En effet, la rythmique du tango argentin n’impose aucun pas, aucune figure. Son dessein est plutôt de provoquer une réaction, une émotion qui pourra se métamorphoser par l’alchimie des corps entrelacés en une suite fugitive de mouvements. On reconnaîtra le bon musicien de tango lorsqu’il réussit à provoquer par son phrasé une *surprise*, car la métrique du tango n’a qu’une fonction : souligner le caractère dramatique de la mélodie. Sans patron répétitif applicable à la section rythmique, il devient difficile à des musiciens d’autres traditions populaires d’improviser le tango argentin sans tomber dans la caricature. Il faut dire que le vocabulaire musical du tango ne s’est pas inventé en un jour. Il est né de l’accumulation des talents de plusieurs générations de compositeurs, d’arrangeurs et d’interprètes qui ont inventé puis raffiné les mots d’un phrasé unique.

Une telle souplesse du langage rythmique a pu se développer dans la richesse qu’on lui connaît maintenant seulement lorsque le tango s’est affranchi des contraintes de la « habanera » (figure 1.1, ligne a) héritées du *tango andalou*. Les compositeurs de la Vieja Guardia ont opté pour une formule beaucoup plus simple, le « cuatro » (figure 1.1, ligne b), une formule quaternaire simple et élégante qui permet une infinité de variations. C’est avec l’alternance de ces formules d’apparence toute simple que sont composés tous les accompagnements tangos. La figure suivante présente diverses formes rythmiques.

Figure 1.1

Quatre formes rythmiques : la Habanera, le Cuatro, le Dos et la Síncopa

a) Habanera

b) Cuatro

c) Dos

d) Síncopa

avec « arrastre »

avec « arrastre »

avec « arrastre »

avec « arrastre »

Légende :

La Habanera (ligne a) : Rythme d'origine cubaine, assimilé au tango.

El Cuatro (ligne b) : Expression la plus ancienne du tango argentin qui consiste à marquer quatre temps par mesure.

El Dos (ligne c) : Consiste à marquer le premier et le troisième temps d'une mesure à quatre temps.

La Síncopa (ligne d) : Accentuation d'un temps faible, souvent celui qui suit le premier temps de chaque mesure.

El Arrastre (n'apparaissant pas sur la figure) : L'un des éléments d'accompagnement les plus originaux du tango argentin. Il s'agit de préparer un temps fort en le faisant précéder d'un motif rythmique, très accentué.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Monette, P. (1991). *Macadam Tango*, Montréal, Triptyque.

Penón, A. et J.-G. Méndes (1986). *La petite histoire du bandonéon et du tango*, Montréal, VLB éditeur.

Salgan, H. (2001). *Curso de Tango*, Argentine, Horacio Salgan.

LE TANGO À LA MODE

Une expression centenaire de son identité adaptative

Geoffrey EDWARDS, Université Laval

France JOYAL, Université du Québec à Trois-Rivières

Depuis son émergence chez les *porteños* de Buenos Aires dans les années 1880 à 1890, le tango s'est montré remarquablement adaptatif et capable d'exercer une influence forte sur les mœurs des communautés qui l'adoptent. Dansé à la fois par des gens de la bourgeoisie et d'autres des classes ouvrières, sa capacité de traverser des frontières de toute nature lui a permis un parcours fascinant. Dans cette étude, nous retraçons son impact sur la mode vestimentaire, d'abord lors de son introduction en Europe au début du xx^e siècle, et ensuite avec sa réintroduction sur la scène internationale à partir de 1980. En effet, lors de son arrivée en Europe, aux alentours de 1909, le tango est rapidement devenu une activité incontournable, peu importe le niveau social d'appartenance de ses pratiquants. De plus, la pratique de cette danse s'est trouvée dans un contexte propice au changement, ce qui

lui a assuré une influence très importante sur les mœurs. La révolution vestimentaire qui s'était amorcée dans les cercles de haute couture n'avait pas encore eu beaucoup de retombées sur les vêtements des classes ouvrières. La prise en charge du tango par la population de la classe ouvrière a été l'élément déclencheur pour assurer un redressement de la situation et pour forcer les fabricants de vêtements féminins à rendre ceux-ci moins contraignants. En analysant les catalogues de vêtements et les revues consacrées à la haute couture, de même que l'évolution des vêtements conçus pour danser le tango, il est possible de situer ces changements dans le temps. Le regain de popularité du tango à l'échelle internationale, dans les dernières décennies du xx^e siècle, témoigne d'une nouvelle vague d'effets sur la mode. À travers ces influences multiples, il est possible de déceler un dynamisme unique à ce mouvement centenaire.

1. LES ORIGINES DU TANGO

Comme tout autre événement marquant une transition, l'introduction du tango dans la culture mondiale nous est quelque peu cachée par les voiles du temps. Difficile d'en déterminer le moment exact. On sait que le tango dansé s'est amplement développé à Buenos Aires vers la fin du xix^e siècle, dans une société foisonnant d'immigrants issus de courants sociaux, politiques et culturels variés. Des Irlandais, avec leur prédisposition pour la danse, des Noirs, porteurs des stigmates de l'esclavagisme, des Portugais, des Espagnols, se rencontraient alors dans les bars, les bordels, les hôtels et d'autres aires communes de la ville (Paz et Hart, 2008). L'évolution du tango fut, pour une large part, assurée par les *porteños*, les habitants de la zone portuaire de la ville. La danse était très populaire dans ces lieux ; des archives de la ville indiquent la création d'académies de danse ou *academias de baile* dès 1826 (Paz et Hart, 2008). Dans la partie centrale de la ville, constituée en grande partie de maisons résidentielles, ces *academias* côtoyaient certains bordels tout à fait légaux. Parce que les académies vendaient de l'alcool durant les soirées de danse, la ville en vint à imposer des règlements, des sanctions

diverses et des taxes sur les danses publiques. Celles-ci devinrent vite la préoccupation principale de la police, ce qui incita les danseurs à créer des académies clandestines. En voici une description :

À travers la porte il y avait un grand salon où on dansait des numéros assez originaux. Contre le mur du fond de la salle il y avait un piano-orgue, couvert d'un matelas. Le matelas avait pour but d'empêcher que les sons atteignent la rue, voire même la salle devant [...] Le salon est bourré de danseurs et, étant donné qu'il n'y a que peu de femmes, les hommes dansent homme à homme afin de tirer avantage d'une chanson payée par quelqu'un d'autre [...] La danse se poursuit dans une atmosphère chaude car la salle est fermée, la fumée des cigarettes embrume l'air, et le chuchotement des pieds sur le plancher est le bruit qui domine. Personne ne parle, car ils sont là pour danser. Il n'y a pas de chaises [...] ceux qui entrent doivent danser ou partir (Lamas et Binda, 1998, dans Paz et Hart, 2008. Traduction libre).

Ainsi, on comprend relativement bien la nature de la société qui a bercé le tango, mais on demeure incapable de préciser le moment de son émergence. Une source laisse entendre que le tango est le fruit d'accommodations qu'on faisait entre hommes et femmes dans les *barrios* de la zone des *porteños* (Heikkila, 1998). Les *gauchos*, qui s'occupaient des chevaux, portaient des pantalons qui étaient empesés par la transpiration des bêtes ; descendant de leur monture, ils devaient alors marcher les genoux fléchis, tellement leur vêtements devenaient raides. Ils rentraient le soir dans les *pedringundines*, les salles de danse clandestines, et invitaient des filles à danser (voir la figure 2.1). L'histoire veut que les compagnes de danse aient adopté une position cambrée (tête haute et reculée) pour se garder à bonne distance de leur cavalier qui n'avait pu se départir de ses vêtements souillés. Faute d'espace, dans ces salles bondées, l'homme dansait courbé sur elle. Malgré son caractère fantaisiste, cette description peut éclairer l'origine de la gestuelle du tango. Il est possible que ces gestes aient été imités par d'autres personnes, dans un tout autre contexte.

Figure 2.1

Un espace du style *pendringundine*

Source inconnue.

On dit aussi que les jeunes hommes de familles aisées, après être passés par les bars et salles de danse du centre-ville, reproduisaient, durant les bals bourgeois, les pas qu'ils y avaient appris. En 1902, par exemple, le Teatro Opera de Buenos Aires organisait des soirées de gala où l'on présentait du tango (Pfeffer, 2009). C'est sans doute grâce à cette « migration » que la danse est sortie de la vie des travailleurs et *porteños* pour se répandre dans toutes les couches de la société, et, éventuellement, gagner l'Europe occidentale.

2. L'ARRIVÉE DU TANGO EN EUROPE ET AUX ÉTATS-UNIS

À l'aube du xx^e siècle, l'Argentine était encore l'un des pays les plus riches du monde. Des citoyens européens vinrent s'établir en Argentine et, à l'inverse, des Argentins fortunés passèrent en Europe. Cela explique en partie pourquoi le tango s'est développé à Paris et dans d'autres villes de l'ancien et du nouveau monde. Toutefois, il existe des preuves que le tango a été également introduit, au

même moment, dans les classes ouvrières (Denniston, 2008). Ce sont les marins argentins qui auraient enseigné la danse aux filles de Marseille dans les premières années du xx^e siècle. On relate aussi qu'une prestation sur scène fut enregistrée en 1909 à Montmartre (Denniston, 2008).

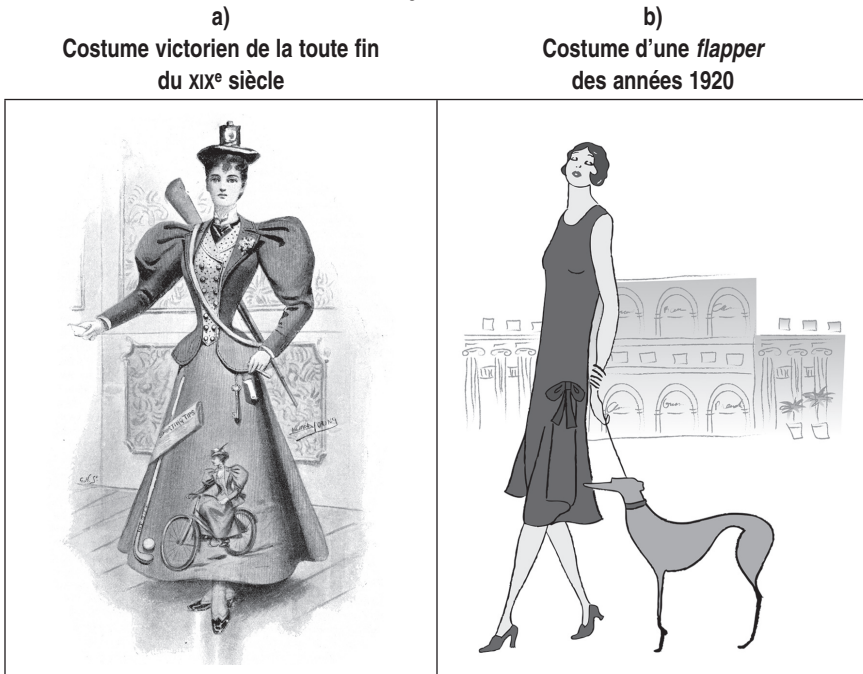
La *tangomania* s'est véritablement déclarée à Paris à partir de 1910, à Londres en 1911 et à New York en 1912. C'est à cette époque, à Paris, que la formule des « thés tangos » ou « thés dansants » fut instaurée, une pratique toujours prisée. Dès 1913, le tango gagnait l'Europe entière et s'établissait également à New York et un peu partout aux États-Unis. Cette même année, le Waldorf Hotel de Londres commençait ses propres *Tangos Teas*, et un bal tango au magasin à rayon Selfridges devenait l'événement de l'année (Denniston, 2008).

3. L'EFFET TANGO

À la toute fin du xix^e siècle, la mode féminine ne présageait en rien la révolution vestimentaire qui allait suivre. Une comparaison entre le costume typique d'une femme en 1898 et celui d'une femme en 1925 laissera le lecteur perplexe (voir la figure 2.2). Qu'est-ce qui a pu advenir pour que les modes vestimentaires se transforment si drastiquement en si peu de temps ? Cela peut paraître étonnant quand on sait que certains éléments de la mode de la fin du xix^e siècle ont perduré pendant plus de cinquante ans. Pis encore, le corset semble avoir tourmenté les dames pendant plus de trois cents ans !

Bien que cela surprenne, l'un des facteurs ayant contribué à ce changement de mode est l'arrivée du tango dansé dans les grands centres européens. Comme on peut le voir dans la figure 2.2a, le costume victorien était caractérisé par une pudeur extrême (Harris, 1999). On n'y voit aucune surface de peau. Seuls le visage et l'intérieur des mains sont dénudés. La silhouette de la femme est en forme de « S » : un buste prononcé qui s'incline devant, une taille très mince et une robe qui reprend son ampleur surtout vers l'arrière. Les chevilles sont couvertes, le cou et la poitrine également. Cette forme

Figure 2.2



Note: Le terme *flapper* désigne ici une jeune femme rompant avec les règles vestimentaires de son époque.

Source: Harris, 1999.

très artificielle a été longtemps maintenue grâce au port d'un corset « draconien » qui modifiait la forme du corps au prix d'un inconfort inimaginable. Par contraste, dans le costume *flapper*, qui est beaucoup plus propice au mouvement, le corset a été complètement abandonné. Les bras, les épaules, le cou, la poitrine et une partie du dos sont découverts; les chevilles et une partie des jambes sont visibles; les cheveux sont coupés court et la tête découverte; les vêtements sont amples et tombent librement. Pour toutes celles qui avaient grandi à l'époque de la reine Victoria, le contraste ne pouvait être plus marqué.

Déjà en 1900, la mode connaissait quelques changements, surtout à Paris. L'une des inspirations de ces changements était le travail de l'audacieux couturier de Paul Poiret, déjà à l'œuvre dans

le salon de couture de Jacques Doucet en 1898 (Davis, 2006). Poiret était d'une famille de marchands. Très jeune, il démontra une aptitude pour la musique et apprit à jouer du violon. À l'adolescence, il faisait partie d'une petite troupe de musiciens itinérants de Paris. En plus de son intérêt pour la musique, il était fasciné par la mode féminine. Il s'introduisait dans les défilés de mode et croquait des scènes sur le vif. C'est sans doute ce qui attira l'attention de M. Doucet, l'un des concepteurs de mode les plus en demande à Paris à l'époque. Poiret tira profit de sa situation d'apprenti dans la boutique de Doucet pour introduire quelques nouveautés dans les commandes de vêtements auxquelles il participait.

Après son service militaire, en 1900, Poiret travaille deux ans pour la maison Worth, mais on lui laisse très peu de latitude pour réaliser ses propres créations. Ainsi, en 1903, il ouvre son propre salon de couture. En 1906, il cause un émoi en introduisant une robe à taille très haute, dont le tissu tombe droit par terre (figure 2.3). Il utilise des couleurs brillantes et contrastantes, une autre rupture avec la tradition. Dans sa nouvelle conception, le corset est presque absent ; il introduit plutôt un nouveau type de sous-vêtement assorti à la robe et précurseur du porte-jarretelles : une ceinture passant sous la taille de la robe (surélevée) munie d'attaches pour tenir des bas couleur peau. La critique est horrifiée, qualifiant ce nouveau costume de retour au « barbarisme » (Davis, 2006).

Une question se pose : est-il possible que Poiret, en 1906, ait déjà côtoyé des danseuses de tango ? On sait que Poiret a eu, de par ses intérêts personnels, un contact avec les milieux de la musique et de la danse. Néanmoins, ses robes ne se prêtent pas plus à la danse que celles qui les précédaient dans les mœurs de l'époque. Si elles semblent provoquer une rupture radicale avec la mode de la deuxième moitié du XIX^e siècle, elles ne sont, en revanche, qu'un retour à la mode du Second Empire. Poiret en était conscient ; son inspiration était avouée (figure 2.4). L'originalité de Poiret était une question de *momentum* ou de *timing*. Elle résidait surtout dans le fait de modifier les sous-vêtements, à une époque où tout était fixé depuis fort longtemps.

Figure 2.3

Les robes 1906 de Paul Poiret, illustrées par Paul Iribe



Figure 2.4

Robe de Paul Poiret nommée « Joséphine », 1908



En dépit de la réaction critique négative, les vêtements de Poiret faisaient fureur dans l'avant-garde parisienne (Davis, 2006). En effet, ils répondaient à un besoin de l'époque. Les femmes fuyaient l'inconfort des vêtements cintrés. Le mouvement des suffragettes était en plein développement et le changement était dans l'air.

D'autres couturiers emboîtèrent rapidement le pas de Poiret avec leurs propres créations. Jeanne Paquin, la première femme à ouvrir sa propre maison de couture en 1891, proposa des robes style empire également. Madeleine Vionnet, couturière à la tête de la maison des sœurs Callot, introduisit en 1907 une lignée de robes encore plus simples que celles de Poiret. Dans la conception de ses robes, elle abandonna complètement le corset.

Bien que les patrons introduits par Poiret, Paquin, Vionnet et d'autres aient influencé les vêtements de tous les jours, les grands couturiers ne parvinrent pas à dissiper les relents de l'époque précédente (figure 2.5). En effet, on trouve toujours, dans le catalogue de 1909 du National Cloak & Suits Co. (1992), des tenues qui couvrent le corps jusqu'au cou ; le corset et les grands chapeaux lourds sont encore présents ; les robes tombent jusqu'au sol et cachent les chevilles ; les couleurs sont plutôt sombres. Cela n'offre que très peu de liberté pour danser.

Sans l'arrivée de la *tangomania*, on ne sait quel aboutissement aurait connu la mode féminine. L'arrivée du tango, vers 1910, entraîne une vraie révolution dans les vêtements féminins. À la demande des milliers de danseurs des métropoles d'Europe et des États-Unis, les fabricants conçoivent des vêtements plus adaptés à cette forme de danse, très dynamique.

En très peu de temps, on offre aux danseuses des robes allégées (les plus osées ayant des fentes qui révèlent les jambes), des chapeaux légers (surtout les cloches), des blouses plus amples et plus souples, des corsets repensés pour mieux respirer, moins contraignants que ceux de la génération précédente, des bas et des portejarretelles ainsi que des jupes plus courtes. La mode masculine négocie également ce virage, offrant aux hommes enhardis des chapeaux et des tailleurs.

Figure 2.5

Costumes du catalogue américain *National Cloaks & Suit Co.*, 1909



En réponse à la *tangomania*, Poiret conçut, en 1911, des jupes-culottes (figure 2.6), ce qui lui valut bien des ennuis. Si ses pantalons permettaient aux femmes une plus grande liberté de mouvement, l'introduction de ce vêtement a néanmoins été vertement critiquée (Davis, 2006). On accusa le couturier de favoriser l'élimination des codes moraux et d'encourager la libre expression de la sexualité chez les femmes. Les hommes virent dans le port du pantalon féminin la perte d'un certain privilège, crainte qui n'était pas sans fondement puisqu'à cette époque, les suffragettes revendiquaient haut et fort l'égalité de leurs droits. Avec l'arrivée de la guerre, le débat s'intensifia et plusieurs critiques accusèrent Poiret de « bochisme¹ », ce qui l'amena, en 1915, à engager contre eux un procès pour diffamation.

De son côté, Jeanne Paquin propose en 1914 une robe « tango », et en 1915, un ensemble « tailleur » pour femmes, qui sera très populaire durant les années de guerre et largement imité.

1. Le terme bochisme s'inspire de « tête de bois », une expression injurieuse désignant les soldats allemands pendant la Première Guerre mondiale.

Figure 2.6

Les jupes-culottes de Paul Poiret, 1911

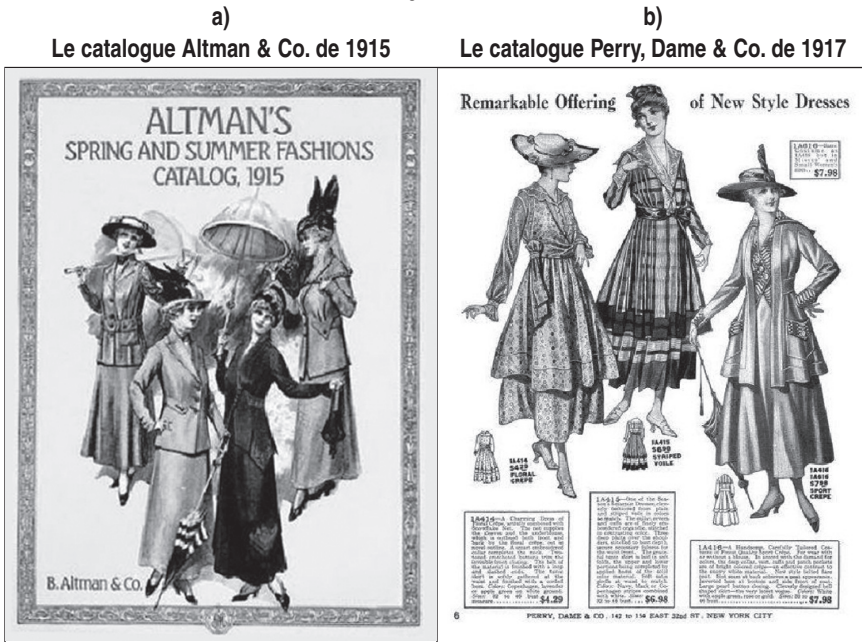


Les catalogues de la compagnie B. Altman & Co. en 1915 ou de la compagnie Perry, Dame & Co en 1917 révèlent l'effet de ces changements sur la mode de tous les jours (figure 2.7). Le cou se découvre, le corset disparaît peu à peu, les jupes raccourcissent et deviennent plus flottantes ; on voit les chevilles et le bas des jambes ; on peut donc distinguer le motif des bas ; les chapeaux s'allègent. Bien sûr, ces changements ne relèvent pas uniquement de la *tango-mania* (de 1910 à 1914). Cette époque est aussi marquée par la guerre et le départ des hommes au front. Les femmes prennent donc la relève dans divers métiers traditionnellement masculins, ce qui nécessite le remodelage des vêtements (Chamsaur, 2004).

3.1. LA PÉRIODE D'APRÈS-GUERRE

Avec la fin de la guerre, la danse et la musique revivent. La montée du jazz aura un effet important sur les mœurs. On assiste à l'arrivée des *flappers*, ces femmes qui fument, portent des bottes sous des

Figure 2.7



robes fluides et courtes, conduisent leur voiture et dansent le tango parmi bien d'autres danses. Coco Chanel et Elsa Schiaparelli supplantent Poiret et Paquin.

En 1921, la sortie du film *Les quatre chevaliers de l'apocalypse* (tiré du roman de Vicente Blasco Ibáñez), dans lequel Rudolf Valentino danse un tango avec Beatrice Dominguez, donnera un nouveau souffle à la danse, en Amérique. Relatant, sur fond de guerre, l'histoire des deux filles d'un riche propriétaire argentin, le film comporte une remarquable scène de tango qui pourrait, encore aujourd'hui, servir à l'enseignement du tango ! Grand acteur, Valentino était avant tout un danseur et cela se voit dans sa maîtrise du tango.

Dès le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, le tango dansé, contrairement à sa forme musicale, est entré en période de latence. Confiné aux quelques écoles qui composaient le noyau dur en Argentine, il cessa d'évoluer. Ce n'est que lors de la tournée

mondiale et très populaire du spectacle *Tango argentino*, au tournant des années 1980, qu'il reprit ses titres de noblesse. En plus de réinstaller le tango dans les cercles sociaux à travers l'Amérique du Nord et l'Europe, cette tournée inspira la création de plusieurs films dont *Tango*, de Carlos Saura (1998) et *Assassination Tango* signé par Robert Duvall (2002). Il s'agit en quelque sorte d'une deuxième *tangomania*, sans doute plus circonscrite que la première mais plus soutenue dans le temps.

4. LA TANGOMANIA, HIER ET AUJOURD'HUI

On peut faire plusieurs observations et remarques à la suite de ce bilan historique de l'introduction du tango au début du xx^e siècle. D'une part, son immense popularité et sa persistance dans le temps sont, en elles-mêmes, des phénomènes. On remarque que la popularité du tango traverse le xx^e siècle, ce qui n'est pas le cas de la valse, par exemple. D'autre part, son introduction en Europe a eu un effet sur la mode de l'époque. La mode européenne du début du xx^e siècle était influencée par l'exigence d'une plus grande liberté – liberté de mouvement mais aussi liberté d'expression identitaire. La revitalisation du tango, qu'on vit depuis les années 1980, procure un autre point de vue. La mode argentine actuelle représente une source d'inspiration pour la mode du tango... et la mode du tango exerce à son tour une influence sur la mode internationale par l'intermédiaire du cinéma notamment, à travers des productions telles que *Scent of a Woman* de Martin Brest (1992) avec Al Pacino, *Evita* de Alan Parker (1996) mettant en scène l'incontournable Madonna. Par ailleurs, on constate que certains des vêtements conçus entre 1910 et 1920, en rupture avec la mode victorienne ou édouardienne, ne sont toujours pas hors contexte dans la mode contemporaine. Amples à souhait, ils permettent une liberté de mouvement propice à la danse.

POUR CONCLURE : UNE APPLICATION PRATIQUE

Soucieux d'apporter une dimension créative à sa recherche sur le rapport corps/espace vestimentaire, Geoffrey Edwards, coauteur de ce chapitre, s'est tourné vers la confection de vêtements de danse.

Il a voulu examiner plus particulièrement les similitudes entre les courants de mode du début du siècle et la mode actuelle. Pour ce faire, il s'est inspiré d'illustrations provenant de différents numéros de la revue *Vanity Fair* datant de 1915 à 1917. Trois de ces illustrations apparaissent à la figure 2.8.

Figure 2.8

Couvertures de *Vanity Fair* de Condé Nast

À partir de ces trois modèles, Edwards a choisi d'adapter légèrement la robe de gauche (juillet 1916), de développer la blouse de l'image centrale (octobre 1915), et de jumeler cette blouse aux pantalons de style « turc » de l'image de droite (janvier 1915). Ainsi, deux ensembles de vêtements ont été dessinés (voir figure 2.9). On y retrouve le caractère résolument moderne des vêtements des années 1910 et les lignes sont parfois plus audacieuses que celles d'autres styles qui ont vu le jour au *xx^e* siècle.

Si la recherche historique sur la mode au *xx^e* siècle nous permet de constater les influences mutuelles entre le tango et le vêtement à diverses époques, la fabrication de vêtements modernes inspirés par les vêtements du passé permet de faire d'autres constats. En effet, en présence de vêtements réels, nous sommes confrontés au pouvoir qu'ont les vêtements d'incarner une identité. Chacun est

Figure 2.9

Photos des ensembles dessinés par Edwards



Adaptation de la robe de la couverture *Vanity Fair* de juillet 1916



Adaptation de la blouse de la couverture
Vanity Fair d'octobre 1915

Adaptation des pantalons de la couverture
Vanity Fair de janvier 1915

Mannequin: Myriam Cadoret.

transformé par la tenue qu'il porte, soit dans son propre regard, soit dans le regard de l'autre. Le tango dansé, lui-même une forme d'expression identitaire, est intensifié par le recours à des vêtements appropriés, chargés de messages culturels ou personnels, voire sensuels. La liberté de mouvement est essentielle à la pratique du tango. Tout comme certaines figures du tango expriment la fougue et la passion, les vêtements ajoutent une touche à l'expression spontanée de la danse.

À la lumière de ce qui précède, on peut dire que les vêtements conçus pour le tango, peu importe l'époque, reflètent la nécessité d'une expression riche et authentique du corps et de son identité incarnée. Au cœur du tango, on est en présence de la rencontre entre le soi et l'autre (Edwards, 2009). Par le vêtement, le soi s'affirme pour aller vers l'autre, mettant ainsi en jeu son identité propre. Et la pérennité du tango témoigne de son adaptabilité identitaire.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Altman & Co. (1995). *Altman's Spring and Summer Fashions Catalog, 1915*, New York, Dover Publications, vol. 915, 96 p.
- Blackman, C. (2007). *100 Years of Fashion Illustration*, Londres, Laurence King, 384 p.
- Blum, S. (1984). *Paris Fashions of the 1890s: A Picture Sourcebook with 350 Designs, Including 24 in Full Color*, New York, Dover Publications, 88 p.
- Chamsaur, F.B. (2004). «French fashion during the First World War», *Business and Economic History On-Line*, vol. 2, <www.thebhc.org/publications/BEHonline/2004/Chamsaur.pdf>.
- Davis, M.E. (2006). *Classic Chic: Music, Fashion, and Modernism*, Los Angeles, University of California Press, 361 p.
- Denniston, C. (2003). *Secrets of the Tango – 1914*, cédérom.
- Denniston, C. (2008). *The Meaning of Tango: The History and Steps of the Argentinian Dance*, Londres, Anova Books, 224 p.
- Edwards, G. (2009). «Le tango dansé, la corporéité et le jeu identitaire», dans F. Joyal (dir.), *Tango, corps à corps culturel: danser en tandem pour mieux vivre*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 159-170.

- Fields, J. (1999). «“Fighting the corsetless evil”: Shaping corsets and culture 1900-1930», *Journal of Social History*, vol. 3, n° 2, p. 355-384.
- Groppo, C.G. (2002). *The tango in the US: A History*, Jefferson, McFarland & Co, 239 p.
- Harris, K. (dir.) (1999). *Authentic Victorian Fashion Patterns: A Complete Lady's Wardrobe*, New York, Dover Publications, 144 p.
- Heikkila, L. (1998). «Tango History», <centralhome.com/ballroomcountry/tango.htm>.
- Lamas, H. et E. Binda (1998). *El Tango en la Sociedad Porteña, 1880-1920*, Buenos Aires, Hector Lorenzo Lucci Ediciones, p. 35-36.
- National Cloak & Suit Co. (1992). *Women's Fashions of the Early 1900s: An Unabridged Republication or «New York Fashions, 1909»*, New York, Dover Publications, 128 p.
- Paz, A. et V. Hart (2008). *Gotta Tango*, Champaign, Human Kinetics, 185 p.
- Perry, Dame & Co. (1992). *Women's and Children's Fashions of 1917: The Complete Perry, Dame & Co. Catalog*, New York, Dover Publications, 160 p.
- Pfeffer, M.L. (2009). <www.nfo.net/usa/tango.html>.

P A R T I E

2

TANGO ET SANTÉ

FINALE

*Silence dans la nuit.
Un rayon lumineux fait un nid dans tes cheveux.
Ton dos
viole de gambe au repos
ouvre sa mélodie au regard obsédé.*

*Sa main reconnaît la douceur du contour
Sa respiration marque l'étreinte
son ombre s'incline
se délie
revient à un point
dans le vide.*

*À présent sa bouche sent l'arôme de l'absence
ses pas s'éloignent.
Brusquerie du geste, regard obtus.
La nostalgie te surprend.*

*L'été tire à sa fin.
Ça signifie être là-bas, dans le sud
et rester.
Repos, fragilité
mouvement des paupières à peine perceptible.
Lui, ouvre la bouche et laisse échapper une mélodie.
La fenêtre colore d'or vos silhouettes enlacées.
Protection spontanée, rêve partagé.*

*Toi, et ton désir de continuité
et d'harmonie.*

Nelly Roffé

RÉFLEXION SUR LA TANGO-THÉRAPIE, SES FONDEMENTS, SES APPLICATIONS¹

Federico TROSSERO, psychiatre et psychanalyste
Traduit de l'espagnol par France JOYAL et José FACAL

Partant de mon expérience de médecin en santé mentale en Argentine (psychiatrie clinique, psychiatrie biologique, psychothérapie et psychanalyse), j'en suis venu à développer, auprès de certains patients, un outil thérapeutique qui intègre un élément propre à notre culture, je veux parler du tango. À mon sens, cette danse permet d'accéder à la structure de la personnalité, ce qui est souhaitable en thérapie. Dans cet article je partagerai mes réflexions et observations sur cette approche, sur ses fondements et sur ses applications. Mon point de vue est celui d'un professionnel de la santé passionné de tango.

1. Traduction résumée de l'édition originale du livre *Tango Terapia. Fundamentos Metodologia Teoria Práctica* publiée par le Dr Federico Trossero en 2006. L'ouvrage sera réédité par Ediciones Continente, Buenos Aires.

Comme *milonguero* (danseur de tango), j'ai pu constater que le volet expressif de cette danse est porteur de sens dans la relation interpersonnelle. Pourquoi danser ? Pour qui danser ? Ces questions nous renvoient à la notion d'intimité ; on parle ici de l'intimité au sein du couple mais également de l'intimité de ce couple au sein du groupe, dans l'ambiance d'une *milonga* (soirée de tango). Il n'est pas question ici du tango de spectacle, axé sur le paraître et, le plus souvent, déconnecté du sentir à cause des exigences techniques. Dansé pour les autres et exécuté à la perfection, ce tango, pratiquement dépourvu de sentiment, est dicté par les exigences du spectacle ; il a pour but de mystifier le spectateur. Sur la scène, les danseurs deviennent acteurs. Ils miment des sentiments qu'ils n'éprouvent pas réellement, un peu comme un écrivain à qui on dicterait la manière de penser, réprimant ainsi ses élans de spontanéité et l'expression de son monde intérieur.

Mon but, avec la tango-thérapie, est d'amener l'individu à négocier l'intime avec lui-même, avec l'autre et avec le groupe, en considérant les effets ludiques, créatifs et expressifs qui naissent en dansant. Le tango est l'expression de sentiments humains. Il parle de la vie même, de la haine, des souvenirs, de la passion, de l'intimité, de la rencontre d'un homme et d'une femme, de la rupture, de la nostalgie, de la joie, des amis, des vices, des pertes, du temps qui passe, des duels, des petites tragédies quotidiennes, de la mère, de la perte dans le jeu ou dans l'alcool, de la vengeance et de la mort. En un mot : le tango nous dit la vie.

1. DÉFINITION DE BASE

La tango-thérapie constitue un système intégré d'instruments puisés à même le tango dansé, sa poésie et sa musique, visant à promouvoir les expériences révélatrices du psychisme profond, et permettant des élaborations diagnostiques et thérapeutiques, tout en ouvrant la voie à la recherche. Au fil des ans, j'ai développé cette approche en croisant mon expertise clinique et celles de théoriciens tels que Bateson et ses collaborateurs (1982), Benenzon (1998) et Bowlby (1960).

2. MÉCANISMES

La tango-thérapie se présente comme un outil thérapeutique catalyseur du développement personnel. Il s'agit d'une méthode d'actualisation des ressources intérieures, d'un espace ludique et humain empreint de signification et de satisfaction, d'une boîte à outils propice au développement de l'expérience esthétique. La tango-thérapie sollicite les mécanismes sensoriels, perceptifs, proprioceptifs et cognitifs qui, une fois réunis, aident l'individu à mieux comprendre le monde et à s'y intégrer harmonieusement. De ce fait, médecins et psychiatres la considèrent salutaire pour le traitement de diverses psychopathologies, particulièrement chez des personnes à qui les thérapies verbales n'apportent guère de soulagement.

Le tango (sa musique, sa poésie et spécialement sa danse) est utilisé comme un instrument privilégié pour unifier les dimensions biologique, psychologique et sociale de l'individu. À mes yeux, le fait de danser est révélateur non seulement de la personne, mais également de sa personnalité; il reflète même l'image de toute la société. À travers le rituel de la rencontre et les mouvements du corps, c'est toute l'expression personnelle qui s'éveille. Le corps constitue la structure physique où chacun réside et développe son identité. Notre corps est notre maison. Nous l'habitons et il nous habite. Il nous fournit un langage d'une dimension symbolique et d'une richesse incomparables. Le corps à corps constitue le tout premier mode de communication. S'y établissent de véritables constructions autour de la notion de corps, d'espace et de temps qui corrigent les distorsions perceptuelles du schéma corporel pendant que les émotions renvoient des messages de ce qui nous traverse.

Le mouvement, la séquence des pas et l'*abrazo* (l'enlacement ou l'étreinte) sont autant de signes qui permettent au psychiatre de comprendre les conflits sous-jacents. Ils permettent une forme d'articulation entre l'expérience du moment et la mémoire. Chaque partie du corps recèle des réactions psychiques bien dissimulées. Le corps les exprime à travers le mouvement, rompant ainsi le silence. L'incorporation des mouvements et des pas contribue lentement à la reconstruction du langage et de la communication. Cette mobilisation de pensées, de sentiments et d'émotions stimule et favorise l'éclosion

de l'être en même temps qu'elle lui permet de vaincre les interdits ; ce qui advient dans la danse peut alors advenir dans la vie quotidienne. Les mouvements répétés dans la danse stimulent la création de nouveaux mouvements et entraînent l'individu à développer une nouvelle gestuelle dans la vie, dans le travail, dans la famille. La danse agit ici comme intermédiaire de l'expression symbolique (Fux, 1981). Pour moi, l'émotion se présente sous forme d'attitudes corporelles. L'enlacement, par exemple, représente l'harmonie de la nature. Comme si les deux ne faisaient qu'un, l'homme et la femme se rencontrent. L'harmonie s'installe entre les deux êtres et entre les deux mondes, le masculin avec son besoin de réalisation, le féminin avec son besoin d'introspection. L'homme réclame l'acceptation, la femme, la considération. Il souhaite être reconnu comme un bon danseur ; elle préfère celui qui exécute peu de pas à celui qui présente son répertoire de figures. Ainsi les habiletés, les rôles et les priorités sont différents. Parallèlement, danser avec la musique nous rapproche des émotions. Nous sommes influencés par différents types musicaux, de manière presque automatique : le tango pour la passion, la *milonga* pour la joie, la valse-tango pour l'élégance. À travers le regard, l'embrassade, la danse, le transfert de poids, la rotation... que d'émotions rassemblées ! Les peurs, la solitude, les compromis, tout passe par le corps. L'érotisme et la sensualité s'expriment dans des mouvements et des sensations qui réveillent la mémoire corporelle.

Parce que le tango a traversé les frontières et s'est établi dans presque tous les pays du monde, la tango-thérapie peut s'appliquer à mes yeux dans toutes les cultures, du Japon au Canada en passant par la Finlande. Comme je l'ai mentionné plus haut, elle combine les dimensions esthétique, diagnostique et thérapeutique. À travers l'expérience esthétique, le tango implique la sublimation et l'expression de la subjectivité. Il enrichit la créativité, la capacité d'introspection et, par conséquent, la conscience de soi, premier chemin vers la découverte du sens. Ma tâche de thérapeute consiste à observer les gestes, les mouvements des pieds et des mains, le degré de proximité, l'expression du visage, la présence dans l'espace et le rapport à autrui, autant d'indices de conflits intérieurs bien lovés.

Plus qu'une thérapie auxiliaire, la tango-thérapie constitue selon moi une pratique psychothérapeutique autonome inspirée de la thérapie de groupe, de la *biodanza*² et du psychodrame³. Elle compte en réalité sur deux outils puissants : le corps en action et l'analyse de l'expérience. Au cours de cette phase, elle met en lumière certains phénomènes d'interaction sociale grâce à l'échange qui s'établit entre les participants qui s'expriment à tour de rôle. Après tout, la psychanalyse n'est-elle pas une danse entre diverses forces psychologiques dans le théâtre intérieur de chacun ? Avec ses attentes, ses silences, ses pas et ses codes, son langage et ses règles, n'est-elle pas une chorégraphie ?

3. OBJECTIFS

«Connais-toi toi-même», dit l'oracle. Cette affirmation demeure l'objectif de toute psychothérapie et le principal enjeu du développement personnel. Celui qui ne se connaît pas ne peut changer et s'il ne connaît pas ses résistances, il ne peut les abattre. La tango-thérapie contribue au mieux-être, de plusieurs façons : par la connexion à son monde intérieur, par la relation avec l'autre, par la visualisation, par la socialisation. Elle aide l'individu à vaincre ses phobies, sa timidité, sa crainte de s'exposer en public ; ainsi s'établissent de nouvelles formes de réflexion et de communication avec soi-même et avec les autres. L'image corporelle et l'estime de soi s'optimisent. Le travail corporel aide également à modifier la posture et à assouplir les mouvements, ce qui repousse les limites dans les gestes et les actions.

Le langage constitue une forme évoluée de l'expression humaine ; il pave la voie de la connaissance par le biais de l'interprétation. En tango-thérapie nous lui accordons une place importante

2. Pour en savoir davantage sur la *biodanza* ou biodanse, lire : *La Biodanza, danse de la vie* de Paula Roulin et Farida Benet (Recto-Verseau, 2000), *L'homme qui parle avec les roses* de Rolando Toro Araneda ainsi que la *Revue trimestrielle de l'AEEB* (Association européenne d'enseignants en biodanza).

3. Pour en savoir davantage sur les approches psychanalytiques de groupe et sur le psychodrame, consulter <ceffrap.free.fr>.

au début et à la fin de chaque session de travail, lorsque chacun partage l'expérience qu'il vit. En outre, chaque patient peut travailler, dans sa thérapie individuelle, sur des conflits qui ont pu être ravivés au cours de l'atelier.

4. UN PEU D'HISTOIRE

À quand remonte l'origine de la danse ? Les galaxies, le soleil et les planètes, les atomes et les mers dansent perpétuellement. Le corps a aussi ses rythmes : circadien, cardiaque, respiratoire. La vie est danse. Elle est mouvement. Pour l'homme préhistorique, le passage à la position verticale l'aura fait littéralement entrer dans la danse. L'agrandissement cranoencéphalique, la mécanique du pouce et le développement des muscles de la nuque et du torse libèrent ses bras et ses mains. Avec ce corps évolué, il effectue de nouveaux mouvements, tant pour la lutte et pour la fuite que pour l'expression, la communication et le langage. Parce que les gestes expriment plus que les mots, l'homme développe alors tout un répertoire gestuel pourvu d'une esthétique bien éloignée des conceptions actuelles.

Nous pourrions certainement traiter de tango-thérapie dans une perspective de thérapie par l'art ; toutefois, les emprunts à plusieurs disciplines rendent la tango-thérapie véritablement unique et complète. Pour la construire nous puisons notamment aux sources de la psychologie analytique (Jung, 1964, 1966), de la phénoménologie (Jaspers, 1959), de la neuroscience (Holsboer, 1999), de la psychiatrie (Winnicott, 1967, 1972), de la dialectique (Thenon, 1971), de la sémiotique (Bateson, 1982), de la musicothérapie (Benenyon *et al.*, 1998), de la théorie du psychodrame (Lemoine, 1996 ; Moreno, 1961, 1977), de la danse-thérapie (Fux, 1981 ; Fux et Bensignor, 2004) et de l'abondante théorie du développement de Piaget.

Dans les années 1930 et 1940, aux États-Unis, on a cherché des alternatives thérapeutiques pour traiter diverses pathologies psychiatriques. Avec la percée de la danse moderne, Isadora Duncan et Martha Graham en tête, on reconnaît à la danse des propriétés cathartiques ; les relations entre le corps et l'esprit apparaissent dorénavant

évidentes. Le développement de moyens d'expression non verbaux devient donc incontournable aux yeux de nombreux thérapeutes. Les travaux de Jung éclairent la dimension symbolique de la pensée qui trouve écho dans les archétypes, ces images universelles qui structurent la psyché et facilitent l'accès à l'inconscient.

Le tango n'échappe pas à ces généralités. Sa danse comporte plusieurs mouvements archétypaux comme se blottir, s'enrouler et s'étirer, qui sont tous des mouvements filogénétiques (Schilder, 1968), c'est-à-dire qui relèvent d'un savoir inné du corps, d'un savoir qui se développe naturellement chez toutes les espèces. Sa musique, celle de Di Sarli, de Pugliese ou de Piazzola ravive, dans bien des cas, des émotions et sentiments restés latents durant des années. Sa poésie, les vers de Discépolo, Homero Expósito ou Homero Manzi, livrés dans la chanson par Carlos Gardel, Raúl Berón ou Francisco Fiorentino, nous font remonter la filière des sentiments jusqu'au plus profond de nous-mêmes. Tous ces facteurs m'amènent à classer le tango au rang des outils psychothérapeutiques contemporains.

5. ACTIONS ET EFFETS

5.1 OBSERVATIONS SUR LE PLAN PHYSIQUE

Si nous nous référons à la structure biologique, le tango favorise le développement d'aptitudes physiques et motrices. Sa pratique régulière s'avère utile dans la prévention des maladies cardiovasculaires et du surpoids, et dans le maintien de la santé ostéoarticulaire et posturale. C'est une façon agréable et amusante de garder la forme.

La science médicale observe depuis déjà longtemps que ceux qui jouissent d'une bonne santé sont capables, en général, d'établir de meilleurs liens affectifs ; à l'inverse, une bonne santé affective aurait un effet positif sur la santé physique. Selon une étude de House, Landis et Umberson (1988), l'isolement affectif contribue autant à la mortalité que le tabagisme, l'hypertension ou l'obésité. De la même manière qu'une malformation de l'œil (par exemple une cataracte congénitale) nuirait au développement de l'appareil visuel dans le système nerveux central, la privation affective aura

des conséquences sur les structures cérébrales qui construisent la vie émotionnelle d'une personne. Cela nous amène à revoir la division qui jusqu'ici était plutôt tranchante entre ce qui relève de la génétique et ce qui relève de l'environnement. Le contact physique et l'affection qui l'accompagne nous ramènent inconsciemment au sein maternel, aux contacts dans la période périnatale (Stern, 1977). La peau, abondamment innervée et reliée au système nerveux central, constitue le plus important récepteur sensitif du corps ; son développement précède celui des autres sens. Le toucher et les sensations plus profondes d'aise ou de malaise, qu'on dit cénesthésiques, nous amènent à revivre le bonheur de la proximité maternelle, mais aussi les punitions et les douleurs. Notre peau, c'est un médiateur puissant dans notre relation avec les autres et avec le milieu. Les deux mètres carrés de peau dont nous disposons présentent des récepteurs à la douleur, à la température, à la pression et au toucher qui sont au service d'une communication non verbale permanente. Les travaux de Spitz (1957, 1961) traitent des conséquences néfastes de la privation affective et du manque de caresses physiques, chez les enfants. Nous pouvons ensuite citer Bowlby (1940, 1960) pour qui les caresses sont un stimulant social parce qu'elles aident à la reconnaissance réciproque. Le tango, à travers l'embrassade, le toucher et le mouvement, nous permet donc de reproduire des expériences de la première enfance et de satisfaire une part importante de nos besoins affectifs.

Sur le plan chimique, le contact physique libère dans l'organisme des substances qui envoient une cascade d'informations au cerveau et qui peuvent modifier temporairement la production de certaines molécules comme la chromatine et la sérotonine (Holsboer, 1999). Cette dernière fonctionne à double sens ; elle joue un rôle dans les changements d'état émotionnel en même temps qu'elle est influencée par eux. Quant à la chromatine, elle joue un rôle dans l'expression générique ; elle agit comme un liant dans l'évolution de l'Homme. Tout le processus de développement humain porte implicitement les marques de tous les stimuli reçus. Le cerveau, grâce à sa plasticité, absorbe cette information environnementale qui donne lieu à des changements neurochimiques, microanatomiques et

fonctionnels⁴; après avoir mémorisé l'information, il la transforme en expériences et en apprentissages. Même si les gènes déterminent la structure du cerveau humain, l'environnement joue un rôle manifeste dans le développement de la vie émotionnelle de l'homme (Chauchard, 1960). Ainsi donc, l'homme s'adapte à sa culture.

On sait maintenant que le stress et la dépression, entre autres exemples, sont liés à la chimie du cerveau, en particulier à l'activité du cortex préfrontal qui peut jouer un rôle dans les humeurs, grâce à la participation de plusieurs molécules telles que la sérotonine. Les mécanismes régulateurs du contrôle organique cérébral incluent des molécules qui forment des systèmes en interaction permanente (Guyton, 1994; Moline et Wagner, 1987). Ce réseau neurochimique est impliqué dans l'homéostasie biomoléculaire, c'est-à-dire dans la capacité de ce système à garder son équilibre. Les véhicules d'information sont :

- 1) les neurotransmetteurs (neuromédiateurs et neuromodulateurs);
- 2) des molécules immunologiques (interleukines et immunomédiateurs);
- 3) le système endocrinologique (hormones).

Cette conception de l'intégration neuro-psycho-endocrino-immunologique nous ramène à une vision holistique de la médecine. Elle nous permet de comprendre que la tango-thérapie peut stimuler les défenses naturelles contre les maladies infectieuses en améliorant le profil immunologique de la personne. Pourrait-elle également aider les personnes atteintes de cancer? La question reste ouverte.

À l'instar de McKinley *et al.* (2009), je crois qu'il faut s'intéresser aussi aux liens entre le tango et le phénomène du vieillissement. La pratique du tango peut favoriser le développement de fonctions neurocognitives supérieures car il faut se concentrer sur des pas et mémoriser des séquences de mouvements. Ces stimuli agissent par la médiatisation de certaines neuromolécules qui stimulent des processus d'élaboration neuronale.

4. Pour en savoir davantage sur l'évolution du cerveau, consulter <www.ese.u-psud.fr>.

5.2. OBSERVATIONS SUR LE PLAN PSYCHOLOGIQUE

D'un point de vue psychologique, je dirais que la pratique du tango favorise le développement émotionnel, cognitif et expressif de l'individu. Le corps porte en effet une charge symbolique qui souvent permet à la personne de se découvrir dans ses fibres les plus intimes (Anzieu, 1954). Pour le thérapeute, le tango permet une vision du patient « grandeur réelle ». Il médiatise des scènes imaginaires, par le truchement de la gestuelle, ce qui permet d'accéder au matériel inconscient. Le tango est une conversation profonde avec soi-même et avec l'autre. Il relie l'individu au couple, au groupe, à la musique et aux émotions, ce qui favorise une intégration cognitive, psychophysique et sociale. La personnalité tout entière interagit alors avec sa propre histoire. Chacun se dévoile dans la sécurité de l'embrassade et dans son éphémérité ; on se prend puis on se laisse. Cet état transitoire mobilise des sensations primitives liées à l'expérience de la naissance, expérience qui se répète dans des situations de vie : rapprochements et distances, profits et pertes, rencontres et ruptures (Heim et Nemeroff, 1999).

Danser en position rapprochée permet ou nécessite, selon le cas, une communication non verbale qui peut mettre en lumière certains phénomènes inter- et intrapersonnels. Certains commenceront avec un regard neutre, d'autres avec un regard suggestif, provocateur ou séduisant. L'embrassade pourra être tendre, protectrice ou possessive. Les mouvements seront souples chez certains et rigides chez d'autres, ce qui fera appel à toute une palette d'émotions. Pour être bienfaitrice, la danse doit passer par la reconnaissance réciproque et l'empathie. On se comprend, on se donne, on est reçu à travers la gestuelle propre à chacun et parsemée de moments d'attente, d'écoute, de réponse. La tango-thérapie permet l'expression spontanée d'idées, de sentiments et d'émotions ; elle met aussi en action certains mécanismes de défense inhérents aux conflits de la vie quotidienne, mais l'atmosphère détendue et ludique installée dans la session permet de les aborder de manière très naturelle. Chacun sa *milonga* !

Dans la reconnaissance de l'autre, le danseur retrouve des aspects de lui-même et une image corporelle plus réelle (Dolto, 1986). Les plus célèbres *milongueros* ne se reconnaissent pas à leurs prouesses techniques mais bien à la touche qu'ils donnent à leur danse. Sur la piste, ils nous montrent leur personnalité en mettant en action leur créativité ainsi que leur conscience corporelle et émotionnelle (Lowen, 1985).

5.3. OBSERVATIONS SUR LE PLAN SOCIAL

Dans mes ateliers de tango-thérapie, la rencontre avec les autres membres du groupe, qu'ils soient du sexe opposé ou du même sexe, permet d'éprouver des sensations et des émotions particulières. Ainsi se construisent des liens plus sains avec les autres, ce dont nous avons bien besoin dans notre société contemporaine.

Notre identité se construit grâce à la présence des autres (Stern, 1977). Dans l'atelier de tango-thérapie, on partage plusieurs types d'expériences qui sont construites à partir des perceptions provenant du monde extérieur et de notre monde intérieur. On remonte sa propre histoire à travers la rencontre avec l'autre et avec soi. L'embrassade, la musique, le mouvement et même l'atmosphère qui nous entoure agissent comme déclencheurs ; ils stimulent les pensées, les sentiments et les émotions. L'histoire du groupe lui-même est chargée de significations qui peuvent modifier l'expérience émotionnelle de chaque participant dont l'histoire individuelle s'inscrit dans chaque séquence de mouvements. Chaque pas de tango donne la possibilité d'une introspection profonde en même temps qu'il permet une interaction plus intime avec l'autre. Toutes les dimensions de la communication humaine sont ainsi touchées.

On dit en Argentine que le tango est un sentiment qui se danse. Par sa musique et sa poésie, il permet au danseur d'accéder aux zones les plus profondes de lui-même. Pour certaines personnes qui fréquentent quotidiennement les *milongas*, l'expérience est telle qu'elle devient un mode de vie, voire une dépendance.

Je suis porté à dire que la *milonga* est en soi un atelier de tango-thérapie. Pendant la danse, les partenaires doivent négocier, s'accommoder et se faire confiance. Ils démontrent de la flexibilité, se traitent d'égal à égal et se respectent. Tacitement, ils établissent la communication pour exécuter chacun des pas. Il peut y avoir – et il y en a fréquemment – des moments d'anxiété, d'incompréhension, de frustration, voire d'animosité. Du bon et du moins bon, comme dans le quotidien. En réalité, toute l'histoire des émotions humaines se reproduit durant les quelques minutes que dure un tango. C'est pourquoi j'estime que la tango-thérapie peut être utilisée dans le traitement de troubles divers mais également comme outil de développement personnel chez tous ceux qui souhaitent découvrir en eux certaines habiletés et capacités laissées en dormance. Chaque danse nous en apprend sur les interactions des processus relationnels, psychologiques, socioculturels et neurobiologiques.

6. INDICATIONS

Pour le thérapeute, l'atelier de tango-thérapie, d'abord destiné à traiter, peut s'avérer un outil diagnostique ou un véritable test neuro-physiologique. L'observation des séquences de pas, de la réalisation des figures, de la posture, du contact physique, de la relation du couple dans le groupe, en somme, tout le « non-verbal » peut donner des clés pour préciser la nature des troubles et leur origine.

De façon plus générale, je crois que la tango-thérapie peut être utile pour le traitement de plusieurs troubles psychologiques, psychiatriques, physiques ou sociaux tels que l'autisme, la schizophrénie, la panique, l'anorexie, la boulimie, les problèmes d'estime de soi, etc. On pourrait aussi préconiser son utilisation chez l'enfant de plus de 6 ans, c'est-à-dire chez celui qui a déjà conscience de son corps et qui a acquis une maturité suffisante dans l'organisation de l'espace. Non seulement la tango-thérapie peut être utilisée dans le processus d'éducation normale ou spécialisée, mais elle peut aider dans le traitement des troubles d'hyperactivité, de déficit d'attention et d'impulsivité. À l'autre pôle de la vie, elle peut trouver application en gériatrie et chez les individus du troisième et quatrième âge

souffrant, par exemple, de la maladie de Parkinson (Hackney *et al.*, 2007). On vise ici à stimuler l'attention, à maintenir la flexibilité mentale et physique, la capacité de rétention et d'évocation, la mémoire, la reconnaissance de faits récents et anciens, etc. La tango-thérapie peut également s'avérer utile comme psychoprophylaxie durant la grossesse et la période postpartum. J'y vois des avantages dans le traitement des phobies, comme la peur de parler en public, de se laisser regarder, de toucher, la peur des foules, des grands espaces (agoraphobie), des espaces fermés (claustrophobie), la peur de l'intimité et les troubles anxieux. L'anxiété est la manifestation la plus importante et la plus fréquente du psychisme et de ses problèmes ; c'est un état d'inquiétude et de crainte devant un danger le plus souvent imaginé. Elle se manifeste souvent par des tensions musculaires exagérées, qui deviennent source d'inconfort, voire d'incapacité. Dans ce cas, l'atelier de tango-thérapie aiderait à réduire l'anxiété grâce au travail sur le rythme, sur la retenue, le contrôle de l'équilibre, la relaxation ainsi que l'écoute de son corps et de celui de l'autre.

Même si elle s'applique aux personnes seules, mon approche de tango-thérapie peut enrichir la thérapie de couple. Le tango peut en effet se révéler un facteur de développement important pour chaque partenaire car, tout comme dans la vie de couple, il fait appel à la connaissance de l'autre, à l'interaction masculin/féminin que nous portons en nous et qui constitue le centre névralgique du couple. Et dans ce jeu, toutes nos capacités se trouvent stimulées. Le tango nous mène à la rencontre de notre intimité et de celle de notre partenaire. Dans la vie, comme dans la danse, chaque couple fait des pas harmonieux et des faux pas. Les mouvements du tango sont très représentatifs des mouvements de la vie. On peut resserrer notre étreinte (améliorer notre relation) ou se donner de l'espace (se distancer) ; il arrive que l'on se marche sur les pieds, qu'on perde l'équilibre et qu'on le retrouve. On se plie parfois à la volonté de l'autre, on cherche à se connaître, à s'entendre ; parfois on domine, parfois on est dominé ; on tente de conserver sa liberté tout en respectant celle de l'autre. Pour paraphraser l'avis qui paraît souvent à la fin des films, on pourrait dire : « Toute ressemblance avec la vie

n'est pas pure coïncidence. » On peut saisir, dans le couple qui danse, toute l'étendue des rapports homme/femme, machisme/féminisme, dominant/dominé. Il peut être parfois difficile de déterminer qui est le leader. S'il est évident que, de façon générale, c'est l'homme qui suggère les mouvements et les figures, il est aussi vrai que c'est la femme qui, par sa sensibilité et son intuition, complète l'exécution de la figure par ses propres variations et ornements. En réalité il doit y avoir, dans le couple qui danse, une symétrie et une complémentarité des rôles. Cette magie relationnelle est la condition *sine qua non* de la réussite d'un couple et de celle de la danse.

Pour toutes les raisons qui viennent d'être exposées, je dirais que l'atelier de tango-thérapie peut être utilisé comme outil de motivation dans les entreprises. En effet, le tango peut être perçu comme une puissante métaphore du monde des affaires, puisqu'il fait appel à la négociation de tous les instants et qu'il incite à faire des choix.

7. TANGO-THÉRAPIE : LE LIEU

Tout lieu est généralement imprégné de symboles permettant de lire, partiellement ou en totalité, l'identité de ceux et celles qui l'occupent, les relations qu'ils entretiennent et l'histoire qu'ils partagent. Tout lieu est, de ce fait, anthropologique. Dans nos sociétés postmodernes les non-lieux pullulent (Augé, 1993). Ils se caractérisent par une circulation rapide et une perte d'identité. Les autoroutes, supermarchés et aéroports sont des lieux sans véritable présence, sans identité, sans interaction authentique ; ils génèrent des relations illusoire avec des gens qu'on n'arrive pas à connaître, même si à force de les côtoyer, ils peuvent nous sembler familiers. Il s'agit en fait d'images (vedettes, artistes, politiciens, militaires, gouvernants) que l'on nous sert pour nous conditionner à les valoriser sans réflexion, sans véritable connaissance. En contrepartie, l'atelier de tango-thérapie permet de tisser un filet social véritable et humain. Il construit pour les participants un lieu nouveau, un lieu qui leur permet de se développer individuellement et collectivement.

8. PSYCHOTANGO ET LIBERTÉ

Les caractéristiques particulières du tango (musique et poésie), son apprentissage technique, l'interaction avec l'autre, dans l'*abrazo*, et l'interaction avec le groupe sont tous des facteurs qui permettent l'éclosion d'un jeu de relations très structuré. L'atelier de tango-thérapie vise à valoriser les forces créatrices en toute liberté. Les objectifs principaux de la tango-thérapie sont d'accroître l'expressivité, la communication et la créativité. Mais bien souvent, tout ceci entre en conflit avec l'aspect technique de la danse. Il importe donc de considérer l'aspect humain au détriment de la technique car l'inverse risquerait de bloquer l'accès au psychisme profond et de générer des inhibitions nuisant à l'expressivité.

Si certains dansent pour plaire aux autres, d'autres dansent pour eux-mêmes, pour créer et s'exprimer, pour se connaître davantage. Ces derniers ont une prédisposition favorable à l'exploration des profondeurs de l'âme, car notre corps s'exprime par ses mouvements. Il nous parle de nos peines, de nos barrières défensives, de nos ambitions et même de nos rêves. Il peut nous parler aussi de rage et de douleur, de méfiance et d'insécurité. Ce riche langage du corps nous informe, sans tricherie, de toutes les questions qu'on résiste à reconnaître comme nôtres. Il s'agit donc, pour le thérapeute, de chercher le sens profond du mouvement, à chaque pas, dans chaque *abrazo*, dans chaque façon de porter l'autre ou de se laisser porter par lui. Tout l'atelier, conçu à partir d'un plan de travail déterminé, se déroule dans un cadre défini pour créer un sentiment de sécurité ; il ne nécessite pas qu'on abdique sa liberté. Pourtant il existe, à Buenos Aires, certaines *milongas* dans lesquelles, à cause du manque d'espace et de la promiscuité, on ne peut pas s'exprimer librement en dansant. Tout est réduit à une séquence de pas répétés sempiternellement, comme s'il s'agissait d'un rituel obsessionnel, faisant de nous des clones de tango. Mais même dans ce contexte contraignant, il y aura toujours de la place pour que quelqu'un laisse transparaître sa créativité et son expressivité, exactement comme dans la pratique en psychiatrie, par exemple, où, face à une théorie dominante, les autres sont systématiquement disqualifiées, en même temps que ceux qui y adhèrent.

En cette ère technologique, axée sur le penser plutôt que sur le sentir, dans cette déferlante d'informations empaquetées qu'on échange à chaque seconde sans le moindre contact physique ou émotif, les façons plus traditionnelles de communiquer, en l'occurrence en dansant le tango, permettent de transcender les frontières du moi. Et je crois que ceci nous rend profondément humains.

9. ENCADREMENT

Avant les admissions aux ateliers, une ou plusieurs entrevues sont nécessaires avec chaque patient ou participant, soit individuellement soit en groupe. Ces entrevues préliminaires servent à établir un diagnostic et à préciser la nature de la thérapie. Quelques règles sont établies de façon à déterminer le cadre de l'activité. Par exemple, pour empêcher les phénomènes de transfert, on demande aux participants d'éviter les rencontres ou les réunions en dehors du cadre de l'atelier. On leur explique clairement leurs droits et leurs devoirs au regard des participants et de l'animateur. On aborde également la question des présences, des absences et des abandons éventuels. Bien qu'il puisse paraître limitatif ou restrictif, cet encadrement est essentiel car, dans le cas contraire, on pourrait aboutir à une spirale de renforcement ou d'aggravation des problèmes, donc à l'échec. Le tango renforce la stratégie thérapeutique et l'enrichit de sa musique, de sa poésie et de ses mouvements dans un cadre de liberté. Un minimum de technique est enseigné pour fournir à chacun un vocabulaire de base qui pourra se développer avec le temps. On s'assure que chaque individu puisse inventer son propre tango et créer ses propres pas et figures, en fonction de son état d'esprit ou de sa passion du moment. Il s'agit donc d'établir des codes de comportement pour le groupe qui faciliteront la communion et l'interaction.

10. QUELQUES CONSIDÉRATIONS PRATIQUES

L'approche générale est standardisée mais elle tient compte d'éventuelles variantes individuelles. L'entrevue préliminaire permet d'établir différentes catégories diagnostiques qui mènent à la constitution

de groupes dits ouverts ou fermés. On se doit de respecter le rythme d'évolution de chacun. Il est important de noter que tous ceux et celles chez qui l'on observe d'emblée plus de facilité et d'harmonie avec la musique, sont ceux qui progressent plus rapidement et atteignent les buts recherchés. L'entrevue s'avère utile pour déceler certaines formes d'opposition, de rébellion ou de perversité. Si ces troubles n'ont pas été détectés à cette étape, ils se manifestent assez clairement dès les premières séances par une totale dysharmonie. Les entrevues servent à construire un espace sécurisant pour tous les participants, un espace qui bientôt sera occupé par des histoires communes et individuelles qui, à leur tour, occuperont une place importante dans la vie quotidienne de chacun. Le climat se veut amical et confortable. Des exercices de visualisation sont utilisés, par exemple avec la musique. Dans un premier temps, on écoute la musique attentivement ; puis, on s'enlace et on laisse descendre la musique jusqu'aux pieds, à travers tout le corps. Ce processus crée une sorte de résonance dans le monde émotionnel et affectif de chaque personne. Le contact des corps, de la peau, leur température, les odeurs, la transpiration et le frottement des chevelures s'additionnent pour bâtir l'ensemble des sentiments qui deviendront le matériau à interpréter par le thérapeute et par chaque participant. Grâce à tous ces facteurs, l'atmosphère de travail tend vers l'intériorité. Insistons sur le fait que le tango dansé ne se limite pas à une séquence de pas et de figures. En effet, on ne danse pas uniquement avec ses pieds mais avec tout son être, tout son esprit, son corps tout entier et, surtout, avec ses sentiments.

Les objectifs de l'atelier sont d'expérimenter la rencontre avec soi-même et avec l'autre et de rechercher la résonance émotionnelle de cette rencontre. On essaie ainsi d'établir une conversation des corps. Des techniques de sensibilisation proprioceptives et des exercices préliminaires aident à la reconnaissance de soi-même, de l'autre et du couple. Une attention particulière est portée à la conscience du rythme respiratoire. Comme au théâtre, l'expérience sociale et dramatique du tango met en question le rôle de chacun dans le couple et dans le groupe, ce qui tend à révéler l'inconscient et à mieux définir l'intervention thérapeutique.

Savoir danser le tango n'est pas une condition préalable pour être admis à l'atelier ; tout le monde a la possibilité d'y participer. Toutefois, les groupes sont formés en fonction du niveau d'expérience des participants, pour favoriser une meilleure cohésion. Les néophytes reçoivent quelques enseignements de base sur des éléments comme la posture, l'étreinte, les transferts de poids, la coordination, la marche, les pivots et la réalisation des tours. J'ai observé que les problèmes conflictuels remontent à la surface plus vite et de façon plus évidente chez ceux qui n'ont pas l'expérience du tango et qui manifestent parfois des attitudes de rigidité corporelle et mentale. Très vite dans les ateliers, on voit des convergences relationnelles conduisant à des alliances, des pactes, des accords, mais on voit aussi des divergences parfois si intenses qu'elles bloquent complètement l'apport thérapeutique. Il est important de comprendre ici que ce n'est pas l'exécution parfaite de la danse qui est recherchée mais bien l'expression et la créativité. L'atelier ne se présente pas comme un cours de danse mais plutôt comme une activité d'introspection, de découverte de soi et de reconnaissance ; c'est un lieu de promotion de sa créativité et de ses facultés expressives. Chaque séance comporte plusieurs étapes. D'abord, des exercices individuels de réchauffement sont proposés aux participants. Chacun d'eux prend conscience de son tonus musculaire, de sa posture, de sa respiration. Il écoute la musique et se laisse porter par elle. On entre alors dans la danse, en couple, en mettant à profit son bagage personnel, ses outils et ses connaissances, dans l'optique de maximiser l'expression des sentiments. À ce stade, l'expression peut différer d'un participant à l'autre parce qu'ils n'ont pas tous les mêmes outils ; l'un des buts de l'atelier est donc de développer ces outils. Puis, la musique et la danse s'arrêtent et le groupe commente et discute l'expérience vécue en soi, en couple et en groupe. Ici c'est la parole qui est promue.

Comme nous l'avons vu plus haut, plusieurs facteurs déclencheurs entrent en ligne de compte dans l'atelier, en l'occurrence la musique, l'ambiance, le contact physique, le mouvement et la présence des autres. L'important est, comme je le dis souvent, de créer un territoire de cœurs enflammés. Les styles musicaux ou la teneur des paroles, par exemple, influenceront les humeurs de certains.

Pour sa part, l'étreinte pourra varier en intensité selon les circonstances du moment et selon la personne avec qui on dansera. Enfin, le degré de fluidité du mouvement pourra témoigner, pour l'œil averti, de la mise en œuvre de certains processus cognitifs ou émotionnels. Pour le thérapeute, l'atelier de tango-thérapie se révèle, en lui-même, un outil diagnostique des plus intéressants. Il lui permet d'affiner son diagnostic et ses stratégies thérapeutiques. Il permet aussi d'observer des nuances dans les attitudes de l'homme ou de la femme. Souvent, l'homme nous montre son meilleur profil dans ce qui nécessite de la logique, du calcul, du concret et de la méditation rationnelle alors que la femme excellera dans les exercices qui font appel à l'imagination, à l'intuition, à l'abstraction et au sens de l'harmonie et des proportions. L'harmonie de la danse découle de la compréhension mutuelle et de l'assumption des rôles.

En somme, la tango-thérapie vise à promouvoir la libération du corps au-delà de la danse car le corps et le monde intérieur se libèrent par le mouvement.

11. UN MOT SUR LA FORMATION PROFESSIONNELLE

Tout au long de la tango-thérapie, des relations se développent entre les participants eux-mêmes et entre eux et le thérapeute. Ces interrelations peuvent stimuler et même amplifier certains troubles ou pathologies. Le thérapeute doit donc détenir une formation professionnelle adéquate pour gérer certaines situations délicates entre les personnes concernées. Il doit être capable de décoder les messages de transfert provenant soit des participants, soit de lui-même. Il doit posséder des connaissances approfondies de diagnostic, de prévention et de traitement pour éviter l'aggravation de certains symptômes ou pathologies. En tout temps, le thérapeute doit savoir qu'on ne peut tout interpréter dans le cadre de la tango-thérapie. Il doit rester conscient de ses propres limites et de celles de la méthode.

En conclusion, tout cela s'inscrit dans une tentative de compréhension du rapport très complexe santé-maladie dont on sait, aujourd'hui, à la fois beaucoup et très peu.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Anzieu, D. (1954). *Le psychodrame analytique*, Paris, Presses universitaires de France.
- Augé, M. (1993). *Los no lugares: espacios del anonimato*, Barcelone, Gedisa.
- Bateson, G. et al. (1982). *Interacción familiar*, Buenos Aires, Paidós.
- Baudouin, C. (1955). *Psicoanálisis del arte*, Buenos Aires, Psique.
- Benenson, R. (1998). *La nueva musicoterapia*, Buenos Aires, Lumen.
- Bion, W. (1976). *Aprendiendo de la experiencia*, Buenos Aires, Paidós.
- Bleger, J. (1969). *Psicología de la conducta*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina.
- Bonaparte, M. (1953). *Female Sexuality*, New York, International Universities Press, 225 p.
- Bowlby, J. (1940). *Personality and Mental Illness*, Londres, Kegan, Paul, Trench, Trubner & Co.
- Bowlby, J. (1960). «Separation anxiety», *International Journal of Child Psychoanalysis*, 4 tomes, p. 89-113.
- Chauchard, P. (1960). *El cerebro humano*, Buenos Aires, Paidós.
- Dolto, F. (1986). *La imagen inconsciente del cuerpo*, Buenos Aires, Paidós.
- Fux, M. (1981). *Danza, experiencia de vida*, Buenos Aires, Paidós.
- Fux, M. et B. Bensignor (2004). *Que es la danzaterapia: preguntas que tienen respuesta*, Buenos Aires, Lumen.
- Guyton, A. (1994). *Anatomía y fisiología del sistema nervioso*, Buenos Aires, Editorial Panamericana.
- Hackney, M., S. Kantorovich, R. Levin et G. Earhart (2007). «Effects of tango on functional mobility in Parkinson's disease: A preliminary study», *Journal of Neurologic Physical Therapy*, vol. 31, n° 4 (décembre), p. 173-179.
- Heim, C. et C. Nemeroff (1999). «The impact of early adverse experiences on brain system involved in the pathophysiology of anxiety and affective disorders», *Biological psychiatry*, vol. 46, n° 11, p. 1509-1522.
- Holsboer, F. (1999). «Clinical neuroendocrinology», dans S. Charney, E.J. Nestler et B. Bunney, *The Neurobiology of Mental Illness*, Oxford University Press, New York.
- House, J., K. Landis et D. Umberson (1988). «Social relationships and health», *Science*, vol. 241, 4865, p. 540-545.
- Jaspers, K. (1959). *Esencia y crítica de la psicoterapia*, Buenos Aires, Cia Gral Fabril.

- Jung, C.G. (1964). *Tipos psicológicos*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Jung, C.G. (1966). *El hombre y sus símbolos*, Madrid, Aguilar.
- Lemoine, G. (1996). *Teoría del psicodrama*, Barcelone, Gedisa.
- Lowen, A. (1985). *El lenguaje del cuerpo*, Barcelone, Herder.
- McKinley, P. *et al.* (2009). «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», dans F. Joyal, *Tango, corps à corps culturel : danser en tandem pour mieux vivre*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Moline, M. et D. Wagner (1987). «Neuroendocrine and other biological rhythms in psychiatric illness», dans C. Nemeroff et P. Loosen, *Handboock of clinical psychoneuroendocrinology*, New York, The Guilford Press.
- Moreno, J. (1961). *Psicodrama*, Buenos Aires, Hormé.
- Moreno, J. (1977). *El teatro de la espontaneidad*, Buenos Aires, Vancú.
- Schilder, P. (1968). *L'image du corps*, Paris, Gallimard.
- Spitz, R. (1957). *No and Yes. On the Genesis of Human Communication*, New York, International Universities Press.
- Spitz, R. (1961). *El primer año de vida del niño*, Aguilar, Madrid.
- Stern, D. (1977). *La primera relación madre-hijo*, Madrid, Ediciones Morata.
- Thenon, J. (1971). *La imagen y el lenguaje*, Buenos Aires, La Pléyade.
- Winnicott, D. (1967). «Objetos y fenómenos transicionales. Un estudio sobre la primera posición no yo», *Revista de psicoanálisis*, vol. 24, n° 4.
- Winnicott, D. (1972). *Realidad y Juego*, Buenos Aires, Granica.

TANGO, SANTÉ ET CONTRÔLE SOCIAL EN FRANCE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX^E SIÈCLE¹

Sophie JACOTOT, PH. D.

À la fin du XIX^e siècle, la danse de société est élevée au rang d'expression par excellence de l'élégance et du bon goût français. Outre ses qualités esthétiques, elle met en scène, dans le dispositif du bal, une distribution sexuée des aptitudes des danseurs qui reflète la répartition idéale des rôles de l'homme et de la femme dans la société bourgeoise. Pour le cavalier priment ainsi les qualités de force et d'élégance et, pour sa cavalière, celles de réserve et de pudeur. Avec le succès croissant des danses en couple fermé, au détriment des danses en quadrille, qui tombent en désuétude au début du XX^e siècle, une nouvelle présentation sociale des corps se dessine, ainsi qu'un bouleversement des modes d'interaction entre les deux

1. Communication présentée à l'Université du Québec à Trois-Rivières à l'occasion du colloque interdisciplinaire *Tango, culture et santé*, le 28 mai 2009.

sexes². Dans ce cadre pourtant propice aux mutations, l'introduction du tango, en France, à la veille de la Première Guerre mondiale, constitue un véritable choc moral. La pratique de cette danse instaure une révolution à la fois posturale – par le contact des bustes des partenaires –, kinésique – du fait de la prédominance de la marche et de la complexification des jeux de jambes – et rythmique – avec sa musique syncopée et la centralité de l'improvisation. Face à ces innovations, des réactions hostiles se multiplient et renouvellent la tradition pluriséculaire de réprobation de la danse dans l'Occident chrétien³. Au sein du clergé, de l'ordre médical ou du monde des lettres, toutes les autorités, avec des sensibilités politiques variées, convergent pour dénoncer la pratique – selon elles immorale – du tango, bientôt suivi, après la Grande Guerre, d'autres danses en provenance du continent américain, comme les danses jazz (fox-trot, shimmy, charleston, etc.), la samba, la rumba ou la biguine. Avec des arguments divers, les critiques tournent autour des mêmes enjeux : la difficulté à accepter l'évolution des mœurs et la crainte, au sein d'une large frange de la société, de la subversion de l'ordre social et sexuel permise par les danses des Amériques. Dans ce contexte, les discours médicaux, dont il s'agira d'analyser les ressorts et les fonctions, apparaissent comme l'une des formes de résistance à l'acculturation du tango en France entre les années 1910 et la Seconde Guerre mondiale.

1. TANGO ET SANTÉ

Avant d'étudier les discours de la première moitié du xx^e siècle exposant les effets néfastes du tango sur la santé, notamment celle des femmes, il faut rappeler que l'argumentaire inverse existe aussi

2. Pour plus de détails, voir S. Jacotot (2008a). *Entre deux guerres, entre deux rives, entre deux corps. Imaginaires et appropriations des danses de société des Amériques à Paris (1919-1939)*, thèse de doctorat en histoire, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

3. Voir A. Arcangeli (1998). «Danse et sociabilité dans le miroir du discours théologique», dans A. Montandon (dir.), *Sociopoétique de la danse*, Paris, Anthropos, p. 55-63.

au cours de la période, même s'il est plus circonscrit. Malgré son aura subversive au regard de l'Église et des milieux les plus conservateurs, la pratique sociale de la danse est considérée depuis l'Ancien Régime comme un exercice sain pour le corps et l'esprit. Enseignée aux jeunes gens de bonne famille au même titre que le piano, l'escrime ou l'équitation⁴, la danse constitue un outil efficace de dressage des corps (apprentissage du maintien juste, des positions élégantes et gracieuses) et d'enseignement des bonnes manières à adopter en société. Dans le manuel d'Eugène Giraudet, célèbre maître de danse de la Belle époque, on trouve un éloge de la danse qui, « loin d'être un amusement banal et frivole » (Giraudet, 1890), constituerait selon l'auteur un palliatif de l'anémie pour les jeunes filles des villes. Le recours à la médecine est donc chose courante dès lors qu'il s'agit de légitimer la danse et de lui apporter une caution sérieuse. À partir des années 1910 et de l'introduction du tango, face au flot de critiques accusant les nouvelles danses d'être immorales, les professionnels de la danse convoquent à nouveau les bienfaits sanitaires de cette pratique. C'est de cette façon qu'Irene et Vernon Castle, célèbre couple de danseurs anglo-américain, essaient de prouver aux membres de la bonne société étasunienne que la danse, bien exécutée, n'est jamais vulgaire ou indécente. Citant les propos d'un « célèbre médecin new-yorkais », ils affirment ainsi qu'elle serait apte à revigorer la santé et l'esprit, à préserver la jeunesse, à prolonger la vie, à acquérir la grâce, l'élégance et la beauté (Castle, 1914). En escamotant toute référence aux fonctions récréatives et matrimoniales de la danse de société, ils tentent de s'affranchir de l'aura sulfureuse qui entoure alors la mode du tango dans les salons bourgeois de part et d'autre de l'Atlantique.

Au début des années 1920, le potentiel éducatif et sanitaire des danses récréatives peut encore être vanté par certains professeurs de danse, tel Désiré Charles qui s'exclame avec confiance : « la danse est aujourd'hui dans nos mœurs, elle nous distrait, nous développe,

4. La danse, l'escrime et l'équitation forment ce qu'on appelle au XVIII^e siècle les « arts académiques » (voir *Encyclopédie méthodique. Arts académiques* (1786), Paris, Panckoucke). Voir sur ce sujet G. Vigarello (1978), *Le corps redressé*, Paris, Delarge, p. 53.

nous conserve la santé, c'est le meilleur médecin» (Charles, s. d., p. 5). Cependant, l'introduction dans les dancings parisiens de danses jazz échevelées (shimmy, charleston, black-bottom...), dont les caractéristiques kinésiques et énergétiques bouleversent à nouveau les tenants de l'ordre moral et du conservatisme, ravive les critiques contre la danse et, par comparaison, le tango peut faire figure de « reposante promenade de santé » (*Femina*, 1^{er} mars 1921).

Aux côtés de propos louangeurs relativement isolés, ce sont surtout les effets sanitaires néfastes du tango, sur le plan psychologique comme sur le plan somatique, qui prédominent dans les discours des années 1910 et 1920. Les paroles d'une chanson interprétée par Georgette à l'Alhambra en 1920, intitulée « Tango de Manon⁵ », résument l'amalgame omniprésent dans la presse conservatrice, dans les récits de fiction, comme dans les pamphlets contre les danses. Le thème principal de la chanson est le caractère malfaisant du tango, synonyme non seulement de déchéance morale pour une jeune fille de bonne éducation, mais aussi de mort physique :

C'est Montmartre le soir ; le champagne pétille !
 Au milieu des chansons et des rires des filles
 Un tango langoureux s'exhale des violons.
 Mais soudain tout se tait lorsque paraît Manon !
 Manon, c'est la beauté, la radieuse jeunesse
 Manon, c'est des romans l'idéale maîtresse
 Manon, c'est une enfant échappée au couvent
 Qui rentre étourdiment dans la vie, hélas ! en dansant !
 Danse, danse, Manon ! le tango de folie
 Qui t'attire, te prend et t'entraîne, ravie
 Le tango qui te grise en te prenant ta vie
 Fragile papillon,
 Danse, danse, ô belle Manon !

[...]

5. «Tango de Manon», paroles d'Émile Gibert, musique de Fernand Heintz, éditeur Gibert/Greyval/SEMI. Voir M. Pénet (2004). *Mémoire de la chanson, 1200 chansons de 1920 à 1945*, Paris, Omnibus, p. 33.

En l'éclair d'un printemps, sur sa route fleurie
 Manon a tout tenté, tout goûté de la vie !
 Comme un parfum subtil, s'envole sa santé
 Mais qu'importe la mort, si l'on meurt en beauté !
 Allons, vous, les violons, attaquez donc la danse !
 De ce tango final rythmez bien la cadence...
 Mais brisez vos archets... vous avez réussi !
 Que tout s'arrête ici...
 Pour Manon, le bal est fini !
 Car rose elle a vécu ce que vivent les roses...
 Manon, comme une fleur, est morte à peine éclose !
 Selon sa volonté, dans un geste dévot
 Fleurissez son tombeau
 De roses couleur tango !

Au-delà de l'imaginaire funeste forgé par ce type de représentation, l'argument médical est sollicité dès lors qu'il s'agit de démontrer « scientifiquement » que la pratique des nouvelles danses est mauvaise. La détérioration physique est le premier effet diagnostiqué par les médecins convoqués par les fossoyeurs de la danse. C'est le cas dans l'enquête menée par José Germain en 1922 et publiée dans *La Revue mondiale*, constituant la plus grande entreprise de dénonciation moralisante des danses en vogue. Le docteur Pagès, « célèbre hygiéniste » (Germain, 15 mars 1922, p. 148) promoteur d'une méthode de culture physique (Pagès, 1914), y explique que « l'influence des danses modernes » est « au point de vue des résultats, à l'inverse d'une méthode rationnelle de culture [physique] : [...] celle-ci tonifie, celles-là délabrent ; celle-ci rajeunit, celles-là vieillissent » (Germain, 15 mars 1922, p. 148). Un autre médecin, le docteur G.L.C. Bernard, gynécologue, interrogé dans le cadre de la même enquête, va plus loin. Après avoir rappelé l'authenticité et la scientificité des faits qu'il avance, le docteur Bernard affirme que les danses nouvelles sont « un péril qu'il faut de toute urgence détourner » (Germain, 1^{er} mars 1922, p. 20) et dresse une liste interminable de maux dont leur pratique peut être la cause :

On note à l'examen, suivant la chronicité, l'âge, le sujet, de façon courante, des insomnies, de l'amaigrissement et de l'inappétence, des troubles circulatoires, des vertiges, des

migraines, des phénomènes d'auto-intoxication par surmenage, puis des tics, des névroses spasmodiques plus ou moins généralisées, des tremblements, parfois aussi des troubles de la tension artérielle, de la mémoire, de l'embarras de la parole, des anomalies de la salivation, voire même des incidents sphinctériens, etc. (*id.*, p. 22).

Très fréquemment, le risque lié au caractère insalubre des danses est présenté comme plus grave pour les femmes que pour les hommes. Le docteur Bernard signale ainsi que «les femmes paraissent objectivement plus sensibles parce qu'objectivement plus atteintes (inflammations catarrhales, irrégularités du flux, spasmes douloureux, bartholinite, etc.)» (*id.*, p. 20-21). D'après lui, les deux sexes sont cependant touchés par les méfaits des danses : «les troubles organiques pathologiques ou fonctionnels se traduisent chez la femme par des symptômes locaux allant jusqu'à la métrite, la cystite, etc. ; chez l'homme par une tendance à l'impuissance et des troubles cérébro-médullaires plus ou moins marqués» (*ibid.*). José Germain ne craint pas la contradiction au sein de son enquête tant que les arguments convergent pour dénoncer les danses : citant un article paru dans la *Revue Philosophique* du 7 octobre 1920, il affirme ainsi un peu plus loin que les «danses actuelles, de provenance argentine, sont tout simplement une manifestation de satyriasis» (Germain, 15 mars 1922, p. 139).

Le thème de l'impuissance masculine et, son penchant, celui de la stérilité féminine, sont sous-jacents à la plupart des propos de médecins ou de néophytes sur les effets physiquement et mentalement néfastes du tango et des autres danses nouvelles. Selon le docteur Bernard, «chez la jeune fille qui se marie, le spasme né et progressivement accru par la pratique de la danse jusqu'à devenir une souffrance, rend odieux, dès le début du mariage, toute logique tentative du mari et la vie du ménage se trouve déviée de son cours normal : dans ces conditions, la procréation devient plus difficile et plus rare» (Germain, 1^{er} mars 1922, p. 20-21). Le verdict est sévère : «avec cet état de chose, l'avenir de la race est éteint» (*ibid.*). Parce qu'elle est supposée modifier ou raréfier «les rapprochements normaux de la

vie conjugale» (*ibid.*), la danse est donc la cause d'une crainte profonde en cette période d'angoisse nataliste consécutive à la Grande Guerre⁶.

Aux côtés des troubles physiologiques, le tango est fréquemment accusé par le sens commun de causer des problèmes d'ordre psychique. Dans le roman *Dancings!* en 1929, Guy de Téraumont décrit les danses nouvelles comme des pratiques « d'un exotisme pénétrant qui vise à atteindre et à ébranler le système nerveux » (Téraumont, 1929, p. 33), celui des femmes en particulier, thème récurrent depuis l'association, à la fin du *xviii^e* siècle, de la valse à un dérèglement à la fois physique, intellectuel et émotionnel (Claire, 2009). Madame Allégret, directrice du Lycée de jeunes filles Victor Duruy, affirme en 1922 qu'elle a observé, « du fait des danses, un abaissement du niveau intellectuel chez les jeunes filles » (Germain, 1^{er} mars 1922, p. 12-13). Faisant elle aussi référence aux propos des médecins allant dans ce sens, elle affirme avec sérieux qu'« il ne reste qu'à lutter contre cette importation malsaine comme on lutte contre quelque chose qui délabre, qui détraque et qui tue » (*ibid.*). La métaphore de l'épidémie permet de dresser un parallèle entre la rapidité avec laquelle les danses nouvelles obtiennent du succès et la diffusion d'un virus. De même, le champ lexical de la folie est fréquemment utilisé, sur un ton plaisant et moqueur, pour faire référence à l'engouement soudain pour le tango. Certains parlent ainsi de « tangomanie » (Rénier, 1923) ou plus généralement de « dansomanie⁷ ». La « manie » de la danse donne lieu à de nombreux écrits se moquant de la passion nouvelle, comme cet article de *La Vie Parisienne* en 1919 :

6. Sur ce thème, voir S. Jacotot (2008b), « Genre et danses nouvelles en France dans l'entre-deux-guerres : transgressions ou crise des représentations ? », *Clio, Histoire, Femmes et Sociétés*, vol. 27, « Amériques métisses », p. 225-240.

7. L'origine de ce terme remonte au début du *xix^e* siècle, au moment de l'engouement pour la valse : c'est le titre d'un ballet de Pierre Gardel et Étienne Nicolas Méhul représenté pour la première fois à l'Opéra de Paris en 1800 (*La dansomanie, ballet-pantomime en deux actes* [1816], Paris, Chez Roulet, Librairie de l'Académie royale de musique).

La Parisienne atteinte de dansomanie saute du lit en fredonnant un air de fox-trott [*sic*] et en esquissant une figure apprise la veille et dont elle a rêvé toute la nuit. Elle continue à l'heure de sa toilette et jusque dans la salle de bains. Au déjeuner elle se lève vingt fois de table pour parfaire un pas difficile... ! La dernière bouchée avalée, elle file au cours de danse puis au thé-tango... et ne reparait chez elle que pour s'habiller. Elle dîne dans un restaurant-dancing où les mets ne sont que prétexte à de nouveaux ébats chorégraphiques. Rentrée à 3 heures du matin, elle ne se couche pas sans avoir répété une dernière fois la géométrie savante de nos danses modernes (*La Vie parisienne*, 1^{er} novembre 1919, p. 952-953).

Comme on l'a vu, c'est parfois aussi sur un ton plus grave que les références sanitaires émergent pour condamner et endiguer la pratique des danses nouvelles, présentée comme une «névrose incurable et généralisée» (*Le Matin*, 5 septembre 1923). Quel est l'impact de ces propos alarmistes, sinon dans les pratiques, du moins dans les mentalités ? Ils démontrent assurément combien l'introduction du tango et des autres danses d'outre-Atlantique a agité l'opinion française en rassemblant différentes angoisses sociales. La crainte d'un effondrement de l'ordre moral et sanitaire de la société française transparait à travers les réactions de rejet de ces danses qui, pour certains observateurs, sous-tendent une menace plus grave encore, celle des transgressions sexuelles et des remises en cause des rôles sexués dans le couple.

2. FONCTIONS DES DISCOURS SUR LE CARACTÈRE NÉFASTE, VOIRE FUNESTE DU TANGO

L'instrumentalisation du discours médical s'éclaire tout d'abord au regard de l'angoisse de l'invasion culturelle révélée par le succès du tango. Dans l'enquête de 1922, le docteur Bernard affirme «l'extrême gravité qu'entraîne pour l'avenir de notre race et pour la santé physique et morale de nos semblables la déplorable pratique des danses qui ne sont pas de chez nous» (*Dansons*, 1^{er} avril 1922, p. 1). L'image de la contamination ou de la «contagion» (Germain, 1^{er} mars 1922, p. 15) nocive utilisée dans la presse et certaines

chroniques pour décrire le phénomène d'introduction des danses des Amériques en France permet donc de signifier que ces pratiques chorégraphiques nouvelles dénaturent les traditions nationales. Pour mieux signifier la dissemblance, ces dernières sont marquées dans ces discours d'un sceau de politesse et de raffinement qui serait caractéristique du « bon goût français », dans la filiation des danses du ballet de cour d'Ancien Régime⁸. En outre, le tango est la première d'une série de danses exogènes dont les origines sont perçues comme troubles car issues des couches populaires de leur pays d'origine. Le chroniqueur et caricaturiste Sem décrit dès 1912 les racines sulfureuses du tango, associé aux quartiers populaires et aux bordels de Buenos Aires (Sem, 1912). D'après bien des observateurs, les danses modernes entreraient donc en contradiction avec la « tradition bien française de la joie franche, sans arrière-pensée et parfaitement saine » (*Dansons*, avril 1926, p. 27).

Pour Henriette Régnier, professeur de danse à l'Opéra, comme pour beaucoup d'autres censeurs, ce ne sont pas les danses elles-mêmes, mais le fait qu'elles soient dansées par des Français qui est choquant : « Qu'est-ce que le tango ? C'est tout simplement la danse du ventre aggravée, puisqu'il y a un homme et une femme. Que les nègres dansent en chœur le tango, rien de plus naturel ; mais le tango dansé par nous... voilà qui me déplaît » (Régnier, 1925, p. 50-51). Ce type de réaction donne la mesure de la secousse produite par cette danse, dont l'introduction en France s'accompagne de représentations mettant l'accent sur son altérité. Les images soulignant l'étrangeté des danses nouvelles font référence soit aux bas-fonds et à la pègre, soit aux Noirs, alors perçus comme porteurs d'une altérité maximale et situés au plus bas de la hiérarchie évolutionniste des peuples et des civilisations telle qu'elle est pensée depuis Gobineau⁹. Le rejet des danses de société des Amériques est d'autant

8. Voir par exemple : « La danse depuis le règne d'Henri IV jusqu'à nos jours. Causerie faite par M. Paul Raymond de l'Opéra au Congrès de L'Union des professeurs de danse de France », *Dansons*, n° 34, 20 juillet 1923, p. 146-148.

9. Joseph Arthur de Gobineau est l'auteur de *l'Essai sur l'inégalité des races humaines*, Paris, Firmin-Didot, 1853-1855.

plus catégorique que ces danses sont perçues comme des danses « nègres » et qu'elles ne sont pas seulement dansées par ces « nègres » mais par les Français eux-mêmes. On comprend dès lors l'acuité, pour ceux qui craignent l'« invasion » culturelle, de la menace d'un péril qui planerait au-dessus des dancings parisiens :

Nos vieilles danses françaises étaient, a-t-on pu dire, des danses de tact, celles qui triomphent aujourd'hui sont des danses de contact. Les premières étaient des danses de races, celles-ci des danses de rastas. Les unes étaient finement psychologiques, les autres sont implacablement physiologiques¹⁰. Conservez ce patrimoine national, ce trésor d'art que vous ont transmis vos aïeux et vos aïeules. Soyez-en fiers, imposez-les au monde et, de grâce, ne vous mettez jamais, vous, Français, à la remorque de je ne sais quels nègres d'outre-mer. Il s'agit de sauver, comme en beaucoup d'autres domaines, notre réputation de distinction et d'élégance, de sauver la politesse, la délicatesse, la culture françaises. Renvoyez et rapidement aux bouges de l'Argentine, aux dancings de l'Amérique du Nord, ce qui n'aurait jamais dû en sortir (Vuillermet, 1924, p. 50-51).

Outre le refoulement de l'autre et la préservation des valeurs nationales, le recours à l'argumentaire médical est à lire également au regard de la question morale. Il révèle la volonté de contrôler ou de freiner les mutations sociales en cours, dont le tango devient en quelque sorte l'emblème. Le pasteur Soulié, président de la « Société des Amis de la France » qui « s'est, [dès l'abord], montré l'adversaire irréductible des danses argentines », décrit le tango de la manière suivante : « C'est là une véritable maladie et il y a lieu, comme dans toute maladie, d'envisager d'abord l'origine puis le remède. Le corps social peut être comparé au corps humain [...] ainsi a-t-on pu voir dans le corps social le vertige morbide par les danses et l'organisme presque tout entier s'enfiévrer » (Soulié, cité par Germain, 1^{er} avril

10. Ces phrases proviennent de la conclusion de l'enquête de José Germain (J. Germain, « Les danses modernes... », *op. cit.*, 1^{er} avril 1922, p. 290), ce que Vuillermet omet de préciser.

1922, p. 282-283). Le remède réside, selon lui, dans le sentiment de la pudeur et le mariage et c'est en effet à ces deux domaines, pudeur et rapports conjugaux, que le tango semble porter le coup fatal.

Il est nécessaire de resituer ce débat dans un contexte qui voit, depuis le début du xx^e siècle, des fissures de plus en plus larges dans la moralité bourgeoise, avec une croissance des divorces, l'émancipation réclamée par certaines femmes ou la permissivité plus grande qui transforme le comportement des jeunes des deux sexes (Corbin, 1978, p. 383-385). Une évolution rapide des sensibilités, de la pudeur et de la présentation des corps caractérise aussi la première moitié du xx^e siècle (Sohn, 2006). Rappelons par exemple que l'avènement des loisirs de masse s'accompagne d'un mouvement général de sexualisation et d'érotisation des divertissements (Csergo, 1995, p. 161). Le music-hall en est la manifestation la plus frappante, avec la multiplication à la Belle Époque des numéros d'effeuillage, dont l'objectif principal est le déshabillage d'une femme sur scène (Décoret-Ahiha, 2004, p. 112). Dans le domaine de la mode se produit également un abaissement très net du seuil de la pudeur au tournant de la Grande Guerre, avec des robes plus légères, sans corset et dévoilant le corps, les jambes, les dos nus¹¹. Malgré ces mutations engagées depuis la Belle Époque, l'intimité inédite permise par l'enlacement des danseurs dans le tango, qualifié par le préfet de la Seine en 1922 d'« excessive intimité » entravant « les limites de la bienséance¹² » (Germain, 1^{er} mars 1922, p. 15), occasionne la férocité des critiques. Le couple fermé ou enlacé ne constitue pas une nouveauté en soi puisque nombre de danses du xix^e siècle, de la valse à la polka en passant par la mazurka et la scottish, présentaient une telle posture. Par contre, ce qui constitue la nouveauté du

11. Voir par exemple cet article de *La Vie parisienne*, 5 avril 1919, p. 298 : « Chaque soir, donc, avant que d'aller danser "dans la plus stricte intimité", une femme distinguée s'habille, c'est-à-dire se met nue, avec un peu de satin, de jais ou de tulle pour voiler le milieu du corps, sans rien de plus. »

12. Voir aussi « L'enlacement », *Dansons*, n° 43, janvier 1924, p. 35.

couple fermé du tango est la possibilité d'un enlacement « *sin luz*¹³ », c'est-à-dire d'un corps à corps ne laissant aucun espace entre les bustes des partenaires. Dans les films de fiction des années 1920 et 1930 étudiés, le tango incarne très fréquemment la possibilité de l'adultère, cette danse étant perçue comme la plus voluptueuse précisément à cause de la promiscuité dans laquelle se trouvent les partenaires du couple dansant¹⁴. Pour les tenants de l'ordre moral, cette révolution du tango dans l'histoire des corps constitue surtout une menace pour les femmes et le recours à un discours médical ou pseudo-médical apparaît dès lors comme une tentative de contrôle des corps féminins.

Parmi les thèmes martelés par les différentes personnes interrogées dans l'enquête de José Germain, celui de l'atteinte aux femmes est polysémique, puisqu'il touche aussi bien à leur vertu qu'à leurs capacités physiques ou intellectuelles. José Germain (1^{er} mars 1922, p. 7) défend l'idée que le tango et les autres danses américaines sont responsables de l'état de nervosité immorale menant à une dépression généralisée, dont sont victimes les femmes des villes et surtout les jeunes filles : « Autrefois, avant l'importation des tangos et de leurs succédanés, les danseuses, à la fin de la soirée, donnaient l'impression d'une exaltation de bon aloi, de vie pleine et forte. Aujourd'hui, elles donnent le spectacle d'une sorte de lassitude équivoque, comme si le plaisir auquel elles se sont livrées, concluait à quelque surmenage nerveux » (*id.*, p. 6). La danse, véritable métaphore du couple, cristallise le discours social sur le sexe. Comme l'a noté l'historien Alain Corbin, depuis le début du siècle, les conservateurs, anxieux face à la libération sexuelle de la femme, tentent de persuader la jeune fille qu'elle est « quotidiennement menacée par la séduction

13. L'expression signifie en espagnol « sans lumière » et c'est de cette manière que la position du couple fermé (« *pareja abrazada* ») est désignée dans la région du Rio de la Plata qui a vu naître le tango.

14. Voir par exemple les films *Fait divers*, réal. Claude Autant-Lara (1923) ; *Prix de beauté*, réal. Augusto Génina (1930) ; *Jalousie*, réal. Jean de Limur (1936).

en même temps que par la violence ; que, pour elle, la jeunesse est une véritable épreuve, le temps des périls, durant lequel il faut savoir se “préserver” pour aborder au havre du mariage» (Corbin, 1978, p. 436). La fonction sociale matrimoniale très réglementée du bal bourgeois est mise en péril devant la fureur nouvelle pour les danses dites « modernes » dont le lieu de prédilection n’est plus le salon mondain mais le dancing¹⁵. Dans certains de ces établissements publics de danse, les classes sociales se mêlent et les codes ritualisés (invitation à danser, usage des gants ou du carnet de bal, etc.) s’effacent. Dans ce contexte, la danse devient synonyme non plus de préalable au mariage, mais de danger pour les époux qui mettent en jeu leur entente conjugale en dansant le tango, perçu comme particulièrement dangereux pour la vertu des femmes. Tel est l’avis de Victor Margueritte, auteur controversé du roman *La garçonne* : « la danse démoralisante, le tango, le fox-trot, le shimmy, c’est à quoi, paraît-il, rêvent maintenant les jeunes filles ! Rêve qui n’est en réalité qu’une sorte de précoce et dangereuse défloration virginale » (dans Germain, 1^{er} mars 1922, p. 9).

En dernière analyse, il convient de replacer ces questionnements dans le temps long pour relativiser non pas le choc du tango, mais le recours à l’argumentaire médical. En effet, chaque fois qu’une nouvelle danse arrive de l’étranger et qu’elle est susceptible d’apporter aux femmes une manière originale de se mouvoir et de se comporter en société, la frange conservatrice des médecins y associe l’hystérie, ainsi que le dérèglement des sens et des mœurs. Cela s’est produit au moment de l’introduction de la valse dans les salons européens, puis au temps de la mode de la polka sous la Monarchie de Juillet et on retrouverait sans doute des argumentaires similaires à propos des danses de la Renaissance ou du rock’n’roll dans la seconde moitié du xx^e siècle. Quant au tango, tous les milieux sociaux de la capitale française se l’approprient peu à peu, et il cesse dès les années 1930 de susciter une telle réprobation, du moins en

15. Sur ce thème, voir aussi : S. Jacotot (2009), « Une nuit au dancing : la tentation de l’érotisme subversif », *Sigila. Revue transdisciplinaire franco-portugaise sur le secret*, 23, *La nuit – A noite*, p. 137-146.

milieu urbain¹⁶. Dans les dancings parisiens, ce sont désormais les danses caribéennes (rumba, biguine) et la sensualité nouvelle qu'elles supposent, avec leurs déhanchements caractéristiques, qui choquent les tenants de l'ordre moral. Cependant, dans le cas des danses caribéennes, comme dans celui du tango, les tentatives pour freiner leur appropriation par la société française urbaine ont largement échoué. Proposant une intimité plus grande entre les partenaires ainsi qu'une autonomie accrue du couple dansant du fait de la centralité du guidage et de l'improvisation (à la différence des danses de bal du XIX^e siècle où tous les couples effectuaient les mêmes mouvements au même moment), le tango répondait sans doute aux attentes de la société en matière de divertissement social et de mise en scène des corps dans le dispositif du bal.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Arcangeli, A. (1998). «Danse et sociabilité dans le miroir du discours théologique», dans A. Montandon (dir.), *Sociopoétique de la danse*, Paris, Anthropos, p. 55-63.
- Castle, V. et I. Castle (1914). *Modern Dancing*, New York, The World Syndicate Co., Harper & Brothers.
- Charles, D. (s.d.). *Recueil de théories de danses modernes*, Paris, S. Bornemann Éditeur.
- Claire, E. (2009). «Monstrous choreographies: Waltzing, madness & miscarriage», *Studies in Eighteenth Century Culture*, Baltimore Johns Hopkins University Press, vol. 38, p. 199-235.
- Corbin, A. (1978). *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution, XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Aubier Montaigne.
- Csergo, J. (1995). «Extension et mutation du loisir citadin, Paris XIX^e-début XX^e siècle», dans A. Corbin (dir.), *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Aubier.
- Dansons*, n° 34 (20 juillet 1923).

16. Dans les campagnes françaises, les danses dites «modernes» tarderont à supplanter les danses du XIX^e siècle (polka, mazurka, valse...), voire, selon les régions, les danses traditionnelles rurales qui ne disparaissent complètement qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.

Dansons, n° 43 (janvier 1924).

Dansons, n° 5 (1^{er} avril 1922).

Dansons, n° 70 (avril 1926).

Décoret-Ahiha, A. (2004). *Les danses exotiques en France 1880-1940*, Pantin, CND.

Encyclopédie méthodique. Arts académiques (1786). Paris, Panckoucke.

Femina (1^{er} mars 1921).

Gardel, P. et E.N. Méhul (1816). *La dansomanie, Ballet-pantomime en deux actes*, Paris, Chez Rouillet, Librairie de l'Académie royale de musique.

Germain, J. (1922). «Les danses modernes. Grande enquête sur la danse», *La Revue mondiale*, 1^{er} mars, 15 mars et 1^{er} avril.

Giraudet, E. (1890). *Traité de la danse*, Paris, E. Giraudet.

Gobineau, J.A. de (1853-1855). *Essai sur l'inégalité des races humaines*, Paris, Firmin-Didot.

Jacotot, S. (2008a). *Entre deux guerres, entre deux rives, entre deux corps. Imaginaires et appropriations des danses de société des Amériques à Paris (1919-1939)*, thèse de doctorat en histoire, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Jacotot, S. (2008b). «Genre et danses nouvelles en France dans l'entre-deux-guerres : transgressions ou crise des représentations ?», *Clio, Histoire, Femmes et Sociétés*, «Amériques métisses», vol. 27, p. 225-240.

Jacotot, S. (2009). «Une nuit au dancing : la tentation de l'érotisme subversif», *Sigila. Revue transdisciplinaire franco-portugaise sur le secret*, «La nuit – A noite», vol. 23, p. 137-146.

La Vie parisienne (1^{er} novembre 1919).

La Vie parisienne (5 avril 1919).

Le Matin (5 septembre 1923).

Pagès, C.-C. (1914, rééd. 1932). *Ma méthode*, Paris, Vigot Frères.

Pénet, M. (2004). *Mémoire de la chanson, 1200 chansons de 1920 à 1945*, Paris, Omnibus.

Régnier, H. (1925). *La danse moderne inspirée des gestes et attitudes des animaux*, Paris, J. Peyronnet & Cie.

Rénier, M. (1923). «Le congrès des maîtres de danse», *Lectures pour tous*, août.

Sem, G. (1912, rééd. 1923). «Les possédées», dans G. Sem, *La ronde de nuit*, Paris, Fayard, p. 32-47.

- Sohn, A.-M. (2006). «Le corps sexué», dans J.-J. Courtine (dir.), *Histoire du corps. Les mutations du regard. Le xx^e siècle*, Paris, Seuil, p. 93-127.
- Téramond, G. de (1929). *Dancings! Roman des exploits et des crimes des danseurs mondains*, Paris, Ferenczi et Fils.
- Vigarelo, G. (1978). *Le corps redressé*, Paris, Delarge.
- Vuillermet, F.-A. (1924). *Les catholiques et les danses nouvelles*, Paris, P. Lethielleux.

P A R T I E

3

TANGO ET INDIVIDUALITÉ

VERS LE SUD

*Sud
simplicité de la lumière
À ta fenêtre
tu l'attends.
Viendra-t-il ?*

*Ah ! S'il était à mes côtés
on ferait un bout de chemin.*

*La nuit
nos pas dans le silence astral
rythment de pâles murmures.*

Unique plaisir tolérable.

*La lune implore un ordre rituel.
Le visage contracté, tu verses des larmes.
Tu couvres ton corps, te retournes
et reprends le chemin vers chez toi.
Vers le sud.*

Nelly Roffé

DES NUITS À DANSER

Passion ou décentrement ?

Christophe APPRILL, sociologue et danseur

Le tango est habituellement placé sous le signe de la passion. Cette qualification émane aussi bien de ceux qui sont en dedans que de ceux qui sont en dehors de cet univers de pratique. Le cercle des pratiquants évoque son addiction qui se manifeste par une fréquentation assidue des bals, tandis que la seule mention de la danse tango chez les néophytes provoque des réactions passionnées. Pour les premiers, il n'est pas rare que l'immersion dans la danse prenne le pas sur l'activité professionnelle, influence l'organisation des vacances et aille jusqu'à susciter des séjours plus ou moins durables à Buenos Aires. Quant à ceux qui sont en dehors, ils emploient tout naturellement la notion de passion pour désigner un divertissement futile et peu sérieux comme c'est l'usage dès lors que l'on parle de danse,

et ceci d'autant plus qu'il s'agit de tango, pratique sexualisée traversée par la norme hétérosexuelle qui met en jeu les passions entre les sexes¹.

Provenant d'une manière conventionnelle d'envisager la danse selon une logique représentative, la qualification de passion est une stéréotypie intellectuelle qui trouve sa justification dans le partage opposant les danses de représentation aux danses de participation, et d'autre part les objets qui se parlent à ceux qui ne se disent pas par le langage, et auxquels appartiendrait la danse. Le champ de la pratique du tango permet de s'interroger sur l'une des propriétés formelles des danses de bal fondées sur l'abstention du langage. En quoi cette absence constitue-t-elle une part de la culture de la danse ? Quelles significations place-t-on alors dans la passion lorsqu'on l'utilise pour qualifier une culture dansée ? Comment l'usage de cette catégorie présuppose-t-il des façons de penser la danse ?

C'est la place singulière de cette passion, en ce qu'elle offre le prétexte à un certain nombre de *décentremments* que je souhaite interroger en examinant d'abord son importance aussi bien quantitative que qualitative parmi les autres passions qui caractérisent les sociétés de loisirs postindustrielles. Le statut de la passion chez l'amateur de tango relève-t-il de la norme ou du décentrement ?

1. LES CLIVAGES DE LA PASSION

De quelle passion s'agit-il et comment objectiver ce phénomène ? Les études qui se sont efforcées de quantifier la passion de la danse attestent qu'il ne s'agit pas d'un phénomène marginal. Les données issues des enquêtes sur les pratiques culturelles des Français montrent qu'en 1991, 13 % des personnes interrogées déclarent avoir fait de la danse dans un groupe ou dans un cours pendant plus d'un an, et 2 % en font « actuellement » (Guy, 1991, p. 37). Si l'on s'en tient à cette dernière donnée, un million cent vingt mille Français auraient

1. Cf. Apprill, 2009.

pratiqué la danse à cette date². Contrairement aux idées reçues, la pratique de la danse est demeurée relativement stable durant le xx^e siècle, quoique traversée par de multiples mutations³. Pour les cinquante dernières années, du côté du répertoire entendu au sens large, les danses dites « populaires » se sont renouvelées, de nouvelles formes ont émergé (hip hop, danse contemporaine, salsa), d'autres encore ont été traversées par des phénomènes de résurgence (tango, lindy hop) et de revivalisme (danses traditionnelles). À partir des années 1980, le soutien financier et juridique de l'État et des collectivités territoriales s'est accru en direction des danses de scène, tandis que le tissu des structures associatives s'est développé en bénéficiant des ressources logistiques des structures de l'Éducation populaire (Maison des jeunes et de la culture et Centres sociaux). Les résultats de l'enquête de 1994 montrent que la pratique de la danse se répand de plus en plus chez les jeunes générations⁴ et que cet engouement se réalise au détriment des disciplines académiques telles que la danse classique et la danse contemporaine.

L'importance de cette passion appelle deux constats. Le premier, c'est que le nombre de pratiquants n'est pas très éloigné des 1 973 955 pratiquants licenciés de la fédération française de football qui est la plus importante fédération de sport⁵. Dans la mesure où chaque commune de taille moyenne dispose d'équipements appropriés pour ce sport, notamment de stades comprenant tribunes, pelouses et éclairage pour rencontres nocturnes, les termes de cette comparaison contiennent une forte dimension politique puisque les pratiques de danse sont loin de bénéficier d'un tel traitement. Malgré la loi de 1989 qui stipule que quelle que soit la danse, les salles doivent être aux normes, c'est-à-dire équipées d'un plancher posé sur lambourdes,

2. La population française est de 56 615 155 habitants au recensement de 1990.

3. Cf. Apprill, 2005.

4. «Le développement des pratiques de danse a été à la fois spectaculaire et remarquablement progressif: [...] le niveau de diffusion de cette activité chez les 15-19 ans est d'ores et déjà supérieur à celui des 20-24 ans.» *Op. cit.*, p. 31.

5. C. Apprill, A. Djakouane et M. Nicolas-Daniel, 2008.

la majorité des structures, à l'exception des Conservatoires nationaux, proposent des cours dans des salles aux sols carrelés, en béton ou équipés de planchers collés⁶. Il en va de même pour les salles de bal. Le second constat, c'est que le nombre de passionnés des danses dont l'enseignement n'est pas réglementé par la loi de 1989 l'emporte de nos jours sur celui des praticiens des danses jazz, classique et contemporaine qui, au regard des premières, représentent des pratiques légitimes dans la mesure où elles bénéficient d'une reconnaissance en termes d'enseignement, de subvention et d'équipement⁷.

Ces deux constats rappellent que le terme générique « passion de la danse » n'exclut pas les tensions entre la danse et le sport au sein des pratiques de loisir et à l'intérieur même du monde de la danse. Tout en étant comparables, ces passions sont radicalement distinctes. Commencé dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, le fait

-
6. Il n'existe pas d'état des lieux national sur ce sujet, juste des études isolées comme celle réalisée par l'Association départementale pour le développement de la musique et de la danse en Côte d'Armor (ADDM): « On constate une évolution positive (des planchers en conformité avec les textes): en 2000, 66 % des planchers sont conformes contre seulement 30 % en 1992. » (Jégo, A. et L. Merckelbagh, 2002, *L'enseignement des danses académiques en Côte d'Armor*, ADDM Côte d'Armor, p. 14). Les données d'enquête provenant de l'étude sur les danses du monde et traditionnelles permettent de compléter cet aperçu. C'est 60 % des 5058 structures recensées sur le territoire qui dispensent des cours de danses du monde et traditionnelles qui appartiennent au secteur associatif. Seulement 4 % de ces associations disposent de locaux propres. Cela signifie que la majeure partie de l'enseignement des danses du monde et traditionnelles se réalise dans des structures de l'Éducation populaire dont les salles le plus souvent conçues pour un usage polyvalent ne disposent pas de planchers adaptés à la danse. (Apprell, Djakouane et Nicolas-Daniel, 2011)
7. L'enseignement de ces danses est réglementé par la loi de 1989 qui a institué un diplôme d'État, c'est-à-dire une certification qui régule le marché de l'enseignement et offre des occasions de carrières dans des structures publiques tels que les conservatoires nationaux. Ces danses bénéficient du soutien des pouvoirs publics pour ce qui est notamment de l'aide à la création. Enfin, les métiers qui gravitent autour de ces disciplines (chorégraphes et interprètes) sont insérés dans des circuits de création (Centre chorégraphique national) et de diffusion (scènes nationales) qui reçoivent le soutien du ministère de la Culture.

de considérer le sport comme partie de l'éducation et de la santé est un processus qui s'inscrit dans la longue durée⁸. Les pratiques sportives sont l'objet d'une attention soutenue comme l'attestent les budgets mis en œuvre, l'attribution d'un portefeuille ministériel, l'existence d'une filière universitaire formant des professeurs ainsi que l'inscription de l'éducation physique et sportive aux programmes du second degré. Certaines pratiques comme le football relèvent à la fois d'une pratique massive et d'un spectacle populaire qui brassent des enjeux financiers importants et sont l'objet d'une médiatisation conséquente. Notons que le qualificatif de passion y concerne surtout la sphère des supporters dont C. Bromberger (1998) a livré une description documentée. La danse ne bénéficie pas d'une telle reconnaissance institutionnelle ; elle génère une économie du spectacle très différente de celle des activités sportives et on n'y trouve pas de clubs de supporters constitués : la passion y relève avant tout d'une pratique et non d'un « supporterisme » ordinaire.

1.1. PASSION LÉGITIME ET ILLÉGITIME

À l'intérieur du monde de la danse, les danses ne sont pas toutes égales dès lors qu'on les envisage sous le prisme de la passion. « La danse » est un univers de pratiques polymorphes traversé par de nombreux clivages. Confortée par le classement des disciplines selon leur reconnaissance institutionnelle, la distinction entre professionnels et amateurs est un critère dont on retrouve les traces dans les programmes de recherche. Ainsi, le métier de danseur bénéficie de l'éclairage de l'étude richement documentée de Rannou et Roharik (2006). Quant aux amateurs, ils constituent une nébuleuse qui a été jusqu'ici étudiée soit par secteurs de danse⁹, soit par des études quantitatives portant sur les pratiques ou sur les passions ordinaires. Ce dernier type d'étude procure une vision d'ensemble mais peut avoir le désavantage de privilégier les activités qui détiennent des formes de légitimité.

8. Cf. Vigarello, 2004.

9. Cf. les travaux de Jean-Michel Guilcher et Yves Guilcher sur les danses traditionnelles, de Remi Hess sur le tango, de Yannick Ruel sur la salsa, de Anne Decoret-Ahiha sur les danses exotiques, de Kali Argyriadis et Sara Le Menestrel sur les guinguettes.

Tableau 5.1

**Sur 100 Français de 15 ans et plus ayant pratiqué la danse
au cours des douze derniers mois**

Genres de danse pratiqués	Au cours de la vie	Récemment*
Classique	27	11
Contemporain	12	5
Moderne	37	18
Jazz	29	8
Folklorique, traditionnelle	28	24
Danse de salon	26	19
Rythmique	7	3
Claquettes	4	3
Divers (rock, flamenco)	14	9

* Ceux qui pratiquaient plusieurs genres de danse au moment de l'enquête devaient citer celui qu'ils préféraient.

Source : Donnat, 1996, p. 129.

Ainsi, le tableau 5.1 paru dans l'étude de Donnat présente deux indicateurs. Le premier «Au cours de la vie» procure une vision diachronique. Il constitue un indice de prévalence dans la population à un moment donné qui prend en compte l'ensemble des expériences réalisées au cours d'une vie. «Récemment» offre au contraire un état des lieux des proximités avec des univers de pratiques au moment de l'enquête. La première colonne montre l'importance des danses moderne, jazz, folklorique/traditionnelle, classique et de salon dans les expériences de danse au cours d'une vie : 37 % des danseurs amateurs ont pratiqué au cours de leur vie la danse moderne. Quoiqu'un seul point départage le classique et les danses de salon, les danses de représentation apparaissent comme une référence ; Donnat note que «dans le monde de la danse plus encore que dans celui du théâtre, le genre classique fait fonction de porte d'entrée¹⁰».

10. Donnat, 1996, p. 129-130.

La seconde colonne renverse cette tendance : ils sont beaucoup plus nombreux (58 %) à avoir récemment pratiqué des danses dites « populaires », dont la légitimité¹¹ est moindre. Pourtant, c'est cet indicateur qui fournit un véritable état des lieux de la situation, en conformité avec des données présentées plus tôt dans l'ouvrage où Donnat montre l'attrait de la pratique¹² de la danse auprès des plus jeunes (15-19 ans), qui d'ailleurs est toujours d'actualité comme en témoignent les résultats de l'enquête de 2008¹³. L'interprétation des données statistiques a ainsi été orientée vers une valorisation des pratiques légitimes, alors que la montée en régime d'autres pratiques de danse est déjà perceptible.

Dans l'étude publiée en 2009, les pratiques des amateurs de danse sont très peu abordées car l'essentiel de l'enquête visait à mesurer l'impact de l'usage des technologies de l'information et de la communication (TIC) sur les pratiques culturelles. À une autre échelle cette fois, l'étude a donc été orientée vers des pratiques qui visent des enjeux financiers importants et qui concurrencent rudement des pratiques légitimes telles que la lecture. Ces résultats ne permettent donc pas de prendre la mesure de l'émergence d'un nouveau marché de la danse qui est lié au développement des danses du monde¹⁴. Pour autant, ils attestent bien de la place singulière occupée

-
11. Cet écart de légitimité se mesure notamment ici par l'usage d'une catégorie « Divers (rock, flamenco) », qui recueille plus de pratiquants que la catégorie « Danse contemporaine ».
 12. Par le terme de pratique, l'auteur s'est attaché à mettre à jour les liens entre la formation, l'activité pratiquée et les consommations de productions professionnelles (Donnat, 1996, p. 19). Ce terme désigne donc aussi bien les cours que les autres formes de pratiques telles que les bals et les créations chorégraphiques.
 13. Parmi l'ensemble des classes d'âge, les 15-19 ans sont les plus nombreux à avoir pratiqué la danse au cours des douze derniers mois (Donnat, 2009, p. 201).
 14. Les danses du monde principalement enseignées en France sont par ordre d'importance les danses africaines, la salsa, les danses orientales, le flamenco, la country, le tango argentin, la capoeira, les danses indiennes et les danses antillaises (Apprill, Djakouane et Nicolas-Daniel, 2011, p. 23).

par des pratiques telles que la danse et le théâtre au milieu de l'accroissement des pratiques liées aux TIC : de 1997 à 2008, à l'exception de « faire des photographies, des films et des vidéos », la pratique en amateur de la danse est la seule à connaître une augmentation ; toutes les autres pratiques amateurs stagnent ou régressent¹⁵.

1.2. FUTILE OU PENSÉE ?

Un parti pris semblable s'observe dans l'introduction de *Passions ordinaires*, l'un des ouvrages de référence sur cette question où Christian Bromberger distingue plusieurs catégories de passions : les pratiques qui ont « pour objet la vie domestique et ses entours », celles qui réunissent « chercheurs, savants, amateurs, collectionneurs mus par un devoir de mémoire ou par une volonté de savoir » ; « les amateurs de spectacles et de jeux » ; « les petits et grands aventuriers » ; et enfin ceux qui « expérimentent d'autres voies pour comprendre la place de l'homme dans le cosmos et pour gérer leur vie personnelle¹⁶ ». Par certains aspects, la passion de la danse présente des traits communs avec les passions ordinaires étudiées dans cet ouvrage (investissements financiers et en temps ; délices de l'expertise ; revendication de l'authenticité ; instauration d'autres hiérarchies qui compensent celles de l'ordre social...). Cependant, la pratique amateur de la danse en général et du tango en particulier n'entre dans aucune de ces catégories. Il est possible de l'expliquer par une raison simple : ces catégories répondent à la structure d'un ouvrage collectif qui a vu le jour grâce à des contributions de chercheurs réunis pour l'occasion. Malheureusement, aucun ne travaillait sur la danse. L'étude objective et cartésienne des activités passionnées n'est bien évidemment pas à l'abri de choix arbitraires qui dépendent des préférences des uns et des autres, préférences qui sont aussi dictées par des inclinations personnelles, et parfois même par des passions¹⁷. Étudier la danse nécessite de recourir à un savoir qui

15. Ils sont 7 % en 1997 et 8 % en 2008 (Donnat, 2009, p. 190).

16. Bromberger, 1998, p. 13-22.

17. Sur cette question, cf. Norbert Elias (1983) ainsi que l'ouvrage de Sophie Caratini (2004).

n'est pas qualifié par l'intelligibilité cartésienne humaniste mais par le plaisir, la sensualité, le primat du corps, ou ce que nous nous représentons comme relevant du corps. Son observation fait verser l'entendement dans un champ de compétence où la hiérarchie traditionnelle entre le corps et l'esprit est inversée.

À l'instar du système éducatif, le plus grand nombre a « croisé » la danse lors de sa jeunesse au cours du processus de socialisation primaire, à travers la famille, le quartier, l'école, les amis, le spectacle, etc. Cependant, la rencontre avec la pratique de la danse ne touche pas hommes et femmes de la même façon. Les enquêtes sur les pratiques culturelles des Français montrent que c'est une activité que l'on aborde jeune et où la prescription parentale est particulièrement forte en classique et en contemporain¹⁸. Elles attestent également que les jeunes filles sont plus nombreuses à suivre des cours de danse que les jeunes garçons ; cette tendance ne se dément pas depuis 15 ans¹⁹ et se retrouve inscrite dans la répartition sexuée des danseurs professionnels²⁰, des amateurs adultes ainsi que des chercheurs en danse. Je fais l'hypothèse que la faible diffusion de la danse chez les hommes participe de la construction d'une représentation négative – caractérisée notamment par une méconnaissance

18. « 63 % de ces danseurs ont commencé avant 15 ans » (Donnat, 1996, p. 131).

19. L'enquête de 1994 sur les pratiques amateurs montre que 5 % d'hommes seulement et 17 % de femmes ont pratiqué la danse au cours de leur vie. Cet écart de 12 points est le plus important observé parmi les activités de musique, de théâtre, d'écriture et d'arts plastiques. À titre de comparaison, en musique, sur 100 personnes de chaque groupe, 29 hommes et 34 femmes ont pratiqué cette activité au cours de leur vie (Donnat, 1996, p. 188). Cette différence sexuée se maintient dans les résultats de l'enquête de 2008 : 5 % d'hommes et 15 % de femmes ont pratiqué la danse au cours des douze derniers mois (Donnat, 2009, p. 201). Par le terme de pratique, l'auteur s'est attaché à mettre à jour les liens entre la formation, l'activité pratiquée et la consommation de productions professionnelles (Donnat, 1996, p. 19). Ce terme désigne donc aussi bien les cours que les autres formes de pratiques telles que les bals et les créations chorégraphiques.

20. Ainsi 68 % des danseurs intermittents et 56 % des danseurs permanents sont des femmes (Rannou et Roharik, 2006, p. 88).

de ses aspects pratiques – chez la population des chercheurs masculins. Autrement dit, la coalescence des modalités sexuées de représentations de la danse et de la culture intellectuelle cartésienne contribuerait à tenir la danse à l'écart des sciences sociales. Ce serait une distance à la fois sensible, historique et épistémologique qui séparerait le chercheur de la pratique de la danse. Sensible, car le corps, selon Michèle Pagès (2001), relève, dans les constructions mentales, du féminin, quand l'esprit relève du masculin²¹. Historique, parce qu'un déni du corps traverse une grande partie de la philosophie de Platon jusqu'au milieu du xx^e siècle (Jaquet, 2001). Épistémologique, car la conjugaison de ces distances tisse entre le chercheur et l'objet un voile opaque qui explique la faiblesse des recherches sur la danse en France²².

La passion de la danse est néanmoins l'objet d'une attention grandissante comme l'atteste la multiplication des recherches et des publications. Prenons deux exemples, l'un extrait d'un ouvrage consacré à la problématique des rapports entre la danse et la santé, et l'autre d'un article consacré au tango. Dans «La passion de danser», B. Rip, R.J. Vallerand et S. Fortin rappellent la simplicité du fait social contenu dans cette expression : «la danse constituerait plutôt qui on est en tant que personne²³». La danse serait en relation avec l'identité de la personne et avec son sentiment d'exister, mais il convient de noter qu'une telle généralité ne préjuge pas de l'importance de cette pratique vis-à-vis de l'identité et du sentiment d'exister. La passion étant chronophage, les auteurs attachent légitimement une place importante à la notion de contrôle. Ils distinguent ainsi deux types de passion : la passion harmonieuse (PH) et la passion obsessionnelle (PO). La PH se réalise par choix et non par dépendance ;

21. Cf. également D.M. Levin (1983), qui pense que le rejet du corps s'est développé parce que celui-ci serait identifié aux principes féminins.

22. Dans *Sociologie des danses de couple*, j'ai présenté l'ampleur de cette relégation, notamment dans le premier chapitre qui est consacré à «La rencontre problématique des sciences humaines et de la danse en France» (Apprill, 2005, p. 33-49).

23. B. Rip, R.J. Vallerand et S. Fortin, 2008, p. 183.

elle est détachée de la notion d'estime de soi ou d'acceptation sociale. Elle reste « sous contrôle intentionnel de la personne ». Selon cette description, la PH est peu différente d'un goût, d'une inclination, d'un penchant... Les mots utilisés (maîtrise, contrôle) montrent que cette définition est marquée par le raisonnement cartésien. Au contraire, la PO met en jeu un désir incontrôlable : « la personne finit par se sentir contrôlée par l'objet de sa passion ». Elle est reliée à des aspects de la personne tels que la perception de compétence (légitimité), l'estime de soi, l'acceptation sociale. Selon ces auteurs, elle engendrerait un conflit entre l'activité passionnée et les autres activités de la vie et aurait des « conséquences affectives et cognitives négatives²⁴ ». Dans ce partage catégoriel, la passion néfaste est située du côté de l'irrationnel et du risque corporel, et la passion harmonieuse, du côté du contrôle, de la raison, de la maîtrise et de la santé. Les valeurs associées à l'une et à l'autre sont distinctes : d'un côté, la maîtrise, et de l'autre, l'égarement, ce qui revient à opposer la rationalité et le sensible, en attribuant une polarité positive à l'une et une polarité négative à l'autre, et en considérant tout ce qui ne relève pas de la rationalité comme une déviation par rapport à la norme²⁵. Cette dichotomie nous aide bien peu à penser une pratique comme la danse qui relève du sensible et qui engage le corps dans des contextes où la verbalisation demeure le plus souvent hors jeu. « L'immanence de la danse au corps²⁶ » a pour conséquence de rendre inopérante une approche exclusivement cartésienne qui de surcroît maintiendrait la prééminence du langage dans l'analyse.

24. *Ibid.*, p. 185.

25. « Pour l'étude scientifique qui construit des types, la façon la plus pertinente d'analyser et d'exposer toutes les relations significatives irrationnelles du comportement, conditionnées par l'affectivité et exerçant une influence sur l'activité, consiste à les considérer comme des "déviations" d'un déroulement de l'activité en question, construit sur la base de la pure rationalité en finalité. Pour expliquer une "panique à la Bourse" par exemple, on établira d'abord de façon appropriée comment l'activité se serait déroulée sans l'influence d'affections irrationnelles et l'on enregistrera ensuite ces éléments irrationnels comme des "perturbations" » (Max Weber, 1971, p. 31).

26. J.-L. Nancy, dans M. Monnier et J.-L. Nancy, 2005, p. 28.

Dans «Tango, gifle et caresse», Julie Taylor (2000) propose une analyse des interactions propres au bal tango, notamment de la question de la dépendance des *milongueros* et des *milongueras* qu'elle compare à une gifle (reçue par les femmes et donnée par les hommes) ou à une caresse ; en toile de fond, elle évoque la solitude des danseurs ainsi que l'histoire politique mouvementée de l'Argentine (dictature, attentat de 1994, amnistie des militaires), rappel nécessaire d'autant que le cercle des pratiquants a majoritairement tendance à se désintéresser des affaires aussi bien politiques qu'économiques du pays. Mais ce faisant, elle réalise une association mécanique entre des événements macrohistoriques et le vécu de la *milonga*. Cette analyse, qui semble inspirée par une conception foucauldienne du corps (traversé et construit par les enjeux de pouvoirs de l'environnement social, politique et économique), interprète la domination masculine propre aux sociabilités de la *milonga* comme une résultante de la violence du climat politique de la société argentine. Or, dans d'autres contextes sociaux et politiques comme celui de la France qui ne sont pas caractérisés par ce climat de violence et où s'observe une dépendance identique vis-à-vis du tango, cette domination subsiste. Plus loin, Julie Taylor introduit un lien entre la pratique de la danse et la pensée : «Tous les Argentins, et je fais de même, pensent leur tango. [...] Les Argentins qui chantent, dansent ou écoutent le tango l'utilisent pour réfléchir²⁷.» Elle entend ainsi que la danse est une propriété culturelle incorporée par les Argentins, ce qui est indéniable et se vérifie encore aujourd'hui à travers l'excellence des danseurs originaires de ce pays²⁸, mais ses propos trouvent plusieurs limites. D'une part, cette assertion ressemble fortement au dicton essentialiste selon lequel «les Noirs ont le rythme dans la peau» et, d'autre part, elle est conforme au logocentrisme des sciences humaines selon lequel danser, c'est penser. Il faut faire une distinction entre le fait que «le tango est une manière de penser sa vie

27. Taylor, 2000, p. 13-14.

28. À ce propos, cf. C. Apprill, «L'entre-deux "argentin" du tango», à paraître en 2010.

personnelle²⁹», et le recouvrement du moment de danse par l'acte de pensée qui procède d'une tentative de réhabilitation de la pensée dans l'univers corporel, non écrit et non verbal de la danse.

En mobilisant la notion de pensée dans la danse, J. Taylor réactive le clivage traditionnel entre les pratiques de danse nobles qui seraient une invitation à la pensée et les pratiques grégaires qui ne seraient que divertissement. Le déficit de la pensée dans la danse, qui constitue le complexe historique du danseur, a joué un rôle central dans l'évolution contemporaine de la médiatisation de la danse. À la différence des arts plastiques, la danse n'est pas le jeu d'une concurrence et d'une surenchère entre une écriture sur l'art et une écriture de l'art. Au contraire, l'écriture de l'art a facilement pris la maîtrise du champ de la danse peu investi par l'écriture sur l'art. Mais ceci, contrairement à ce qui caractérise le «romantisme, le réalisme, l'expressionnisme : autant d'esthétiques signalant dorénavant la vocation accrue de l'art à se qualifier depuis l'intérieur³⁰», s'est réalisé bien tardivement pour la danse. Cette prise de parole, contemporaine de l'avènement de la danse actuelle, va jusqu'à se constituer comme discours critique. C'est ce qu'illustre le numéro d'*Art Press* consacré à la danse qui fait la part belle aux praticiens³¹ ; ils sont à la fois créateur et exégète, juge et partie, conformément à ce que l'art conceptuel a pu développer dès son origine. À travers cette inscription intellectuelle et controversée dans le champ de la danse, les chorégraphes de la troisième génération de la danse française comme J. Bel, A. Buffard et B. Charmatz contredisent l'idée reçue selon laquelle les danseurs seraient des bêtes de somme illettrées, de la «chair à chorégraphe» bonne à lever la jambe et à suer. D'autre part, ils confortent l'idée selon laquelle seuls les praticiens détiennent une légitimité pour parler de la danse. Artiste et critique, telle est la double fonction de ces danseurs chorégraphes qui ont

29. Taylor, 2000, p. 11.

30. Ardenne, 1997, p. 10.

31. Sur 23 auteurs, 8 sont danseurs ou chorégraphes, et si on y ajoute les artistes (4), ce sont la moitié des auteurs de ce numéro qui ont une activité artistique (*Art Press*, «Médium danse», n° 23, 2002).

réalisé le raccourci dont tout artiste rêve : supprimer le filtre de la critique entre leurs œuvres et le public, qu'il soit spectateur ou lecteur. À travers leurs discours et leurs œuvres, la danse se trouve extraite de sa condition catégorielle de culture secondaire et devient une matière complexe, qui rayonne vers les autres arts, flirte avec la philosophie et intègre le champ respectable et patrimonialisé de l'art conceptuel contemporain. Ce travail de réhabilitation s'accompagne d'un compagnonnage avec les philosophes et la philosophie, c'est-à-dire avec la science noble des sciences humaines³². C'est dans ce contexte que l'idée selon laquelle il y aurait des liens forts entre la danse et la pensée est devenue une forme de vérité pour certains praticiens de la danse contemporaine. En adhérant implicitement à ce principe, les propositions de J. Taylor établissent une hiérarchie parmi les passions de la danse. La danse comme art qui se pense et le tango pour ceux qui sont Argentins appartiendraient aux passions nobles car celles-ci permettent d'accéder à la pensée, c'est-à-dire à des formes de conceptualisation et de réflexivité. Loin de la pensée, les autres passions de la danse ne seraient que de vulgaires divertissements.

Il ressort de ces exemples que le classement des activités dansées demeure tributaire de constructions historiques et sociales où, paradoxalement, les dimensions sensibles, qui pourtant constituent une bonne part des propriétés formelles de la pratique de la danse, sont peu prises en compte. L'injonction de trancher entre les effets positifs et négatifs de la passion de la danse est envisageable dans le huis clos d'un laboratoire mais reste délicate en pratique. Quant au mouvement d'intellectualisation de la danse qui consiste à y placer à tout prix de la pensée, il présente l'inconvénient de renouer avec la rigidité de la tradition philosophique occidentale où les activités du corps sont le plus souvent dépréciées. Je propose de décentrer l'analyse de la passion en examinant la pratique du tango dans le contexte du bal et comme une danse parmi l'univers des danses.

32. Cf. par exemple Bruni, 1993, ainsi que les collaborations de la chorégraphe Mathilde Monnier avec le philosophe Jean-Luc Nancy.

2. PLURALITÉ DES DÉCENTREMENTS

Les mots de la danse témoignent des implicites de ces univers de pratique. Les notions de création, d'œuvre, de danseur et d'interprète révèlent que le patrimoine désigné l'est selon une catégorie de pensée traversée par la logique de la création et de la représentation. D'autres cultures de danse fondées sur la reconnaissance de l'expérience vécue existent pourtant en dehors de cette logique selon laquelle ceux qui vivent leur passion du tango ne sont pas considérés comme des « danseurs », terme réservé dans les milieux de la danse aux professionnels de la scène. Pourtant, les décentrement temporels, géographiques, physiques et intimes que ces passionnés s'autorisent proviennent bel et bien d'un investissement dans *la danse*.

2.1. DES NUITS À DANSER

Le vécu du tango est caractérisé par une prédominance des sociabilités nocturnes sur les sociabilités diurnes. De l'extérieur, cette répartition prend les allures d'une énigme : comment est-ce possible de danser jusqu'à trois heures du matin et de commencer le travail à huit heures ? Certains vivent ce rythme grâce à des prédispositions physiologiques qui leur autorisent un faible temps de récupération ; d'autres ont recours aux pharmacopées stimulantes pour pallier le manque de sommeil. Certains échappent à cette question : ils ne font plus que danser la nuit et dorment une partie de la journée. Mais quelle que soit l'option adoptée, il convient de souligner que le vécu de la danse réalise un inversement de la hiérarchie propre à la révolution industrielle fondée sur la subordination du temps aux activités de travail³³. Ce vécu rompt également avec une conception platonicienne du monde où le corps demeure soumis aux activités intellectuelles. Pour autant, il ne signifie pas l'arrêt de la pensée, mais devient un gisement de production d'une pensée centrée sur soi et sur soi en relation avec les autres. Lors d'un court séjour de deux semaines à Buenos Aires, j'ai fait brièvement l'expérience de ce

33. « Or là où il y avait depuis bien longtemps subordination du temps parental, familial, de loisir, d'engagement social, etc., au temps de travail, de nouvelles articulations, des imbrications des temps ont vu le jour » (Tabboni, 2006).

décentrement. J'ai senti combien se concentrer devant un cahier, rester assis à une table, était devenu difficile après quinze jours passés à danser toutes les nuits. La fatigue physique pèse sur les capacités intellectuelles et empêche la concentration. Le sommeil l'emporte, et avec lui le besoin de se mettre en mouvement. Une sorte de concurrence s'établit doucement entre mon corps et mon esprit ; mon corps en appelle à la mobilité, au rythme, à la musique et à la danse. Mon esprit se lamente, la station assise devient pénible, le moment de pause nécessaire à l'écriture se trouve submergé par l'impérieuse nécessité de danser.

Danser une grande partie de la nuit n'est donc pas un choix qui s'avère aisément compatible avec un rythme de vie normalisé consacré au travail. C'est une activité qui bouscule la qualité des autres activités, en modifie le sens et la nécessité. Danser devient alors la première des nécessités productrices d'un enchantement du réel à travers la construction d'un rythme de vie idéalisé en rupture avec les conventions sociales, le sérieux et les responsabilités. Danser ne relève plus d'un divertissement mais d'une jouissance.

2.2. LE VOYAGE DE SOI

La pratique de la danse tango apparaît incontestablement comme un motif de voyage³⁴, une occasion de sortir de sa chambre et de voir du pays. L'observation des pèlerins en situation à Buenos Aires permet de constater que de nombreuses trajectoires s'organisent autour de points communs tels que la perte, la mort, le deuil et la recherche d'oubli. Le tango est l'un des moyens de changer de *paysage* après le décès d'un proche ou une rupture amoureuse. Le pèlerinage prend alors les figures d'une expatriation et la matrice du tango devient un territoire où absoudre une réalité qui peine à s'écouler. Le bal et la danse sont bien sûr de puissants adjouvants mais certaines propriétés de l'Argentine facilitent les choses. Le pays est situé dans l'hémisphère austral tout en étant tempéré (point de mygales ni de paludisme) ; à l'instar de la population française,

34. À ce propos, cf. Apprill, 2008.

la population y est blanche dans sa grande majorité et catholique, les cafés servent des boissons étranges mais proches des nôtres. Tous ces ingrédients se conjuguent pour dresser le décor d'un *exotisme blanc* au sein duquel le tango s'insère parfaitement : l'enlacement, qui est l'une de ses propriétés formelles, ne provient-il pas du système européen des danses de couple ? L'immersion dans le Rio de la Plata ne constitue donc en aucun cas un plongeon dans une altérité radicale. Il n'en reste pas moins que ces voyages comprennent une dimension identitaire. Au retour, la plupart des récits sont imprégnés d'une tonalité enchantée d'où il est possible d'extraire deux registres de sensations. Ces voyageurs de l'immatériel insistent sur le fait de passer de l'autre côté du miroir en vivant selon une autre culture, celle des Argentins, et selon la temporalité particulière du bal. À cela s'ajoute l'impression de vivre et de réaliser un faisceau d'expériences avec son corps et par son corps.

Cette immersion présente des similitudes avec l'expérience esthétique telle que l'analyse H.R. Jauss qui établit une typologie distinguant trois types d'identification fondés sur trois concepts de la tradition esthétique : *poiesis*, *aisthesis* et *catharsis*. « Par la *poiesis* compris comme pouvoir poétique, l'homme peut satisfaire [...] le besoin général qu'il éprouve de "se sentir de ce monde et chez lui dans ce monde" ». *L'aisthesis* consiste en ce que l'expérience esthétique « peut renouveler la perception des choses, émoussée par l'habitude. [...] Elle rend donc à la connaissance intuitive ses droits, contre le privilège accordé traditionnellement à la connaissance conceptuelle ». La *catharsis* « désigne un troisième aspect de l'expérience esthétique [...] [où] l'homme peut être dégagé des liens qui l'enchaînent aux intérêts de la vie pratique³⁵... ». Parce qu'il se rend dans des bals dont la culture est sensiblement la même que celle qui prévaut en Europe dans les bals tango et dans les thés dansants, le passionné retrouve une familiarité ou éprouve un dépaysement de faible intensité. Mais le passage d'un monde fondé sur la rationalité du langage à celui du bal où le verbe s'absente provoque un puissant changement de perspective. Le terme *catharsis* prête davantage à

35. Jauss, 1978, p. 144.

confusion. Critiquant l'approche aristotélicienne et s'inspirant des apports de la psychanalyse, Jauss estime que la jouissance doit occuper une place fondamentale dans la compréhension et l'analyse de l'expérience esthétique³⁶. Compte tenu du contexte marqué par la rupture dans le cours de l'existence que nous avons évoqué plus haut, le vécu du bal peut être envisagé comme une « décharge adéquate des affects pathogènes » et une « délivrance des conflits intérieurs³⁷ », mais aussi comme une jouissance en forme de ritournelle qui s'accomplit par le corps en mouvement avec d'autres corps, et qui détient une place dans le développement du psychisme³⁸. L'expérience de la danse est aussi une manière de délimiter le vide, de redonner une structure, de se remettre dans son corps par la présence du corps de l'autre. Par ce voyage dansé intérieur et transatlantique, le *tanguero* met en jeu son assiette existentielle³⁹ pour la rééquilibrer dans le tourbillon du bal ; à ce titre, nous comprenons mieux pourquoi il en parle de manière passionnée.

La danse de bal joue un rôle dans la réassurance de l'identité⁴⁰ : il peut s'agir de se légitimer tel que l'on est, ou au contraire d'élargir l'espace des possibles. Les récits du retour privilégient souvent la deuxième option, ce qui ramène la pratique du tango à l'une des

36. « L'attitude de jouissance dont l'art implique la possibilité et qu'il provoque est le fondement même de l'expérience esthétique » (*ibid.*, p. 137).

37. Laplanche et Pontalis, 2007, p. 60-61.

38. Selon J. Oury, c'est le signifiant qui va permettre le développement du psychisme : « Pour que ça puisse faire structure, il est nécessaire que le corps se distingue des entours. [...] Que ce soit bien séparé pour que le corps soit bien délimité. Si c'est mal "clivé", toute la vie se passera à faire des petits clivages, d'où la dissociation » (Oury, 1989, p. 145). La fréquentation assidue du bal serait-elle un moyen de réaliser de petits clivages ?

39. À propos de cette notion, cf. Flahaut, 2002.

40. Ce processus est parfois décrit en termes de construction de soi. Citant Maldiney, Oury rappelle la distinction entre construire (assembler des éléments homogènes) et bâtir (assembler l'hétérogène). Parce qu'il organise une coprésence du sensible et du rationnel, le vécu du bal s'inscrit davantage dans l'ordre du *bâtissement* de soi que dans celui de la construction (Oury, 1989, p. 107).

caractéristiques observées pour l'ensemble des passions ordinaires, à savoir le besoin d'exister en dehors d'un travail peu valorisant⁴¹. Cependant, la promesse du bal n'est pas systématiquement au rendez-vous. Depuis la moitié des années 2000, l'exacerbation de la concurrence au sein d'un milieu professionnel dérégulé a contribué à modifier les fonctionnalités du bal qui est aussi devenu un lieu emblématique de la médiatisation des professeurs. À ceci s'ajoute la multiplication des touristes venus pour réaliser l'expérience du bal. Tant du côté des professionnels que des amateurs, ce territoire est donc traversé par des enjeux qui ne sont pas forcément concordants. Se faire connaître et reconnaître est devenu un préalable à une insertion réussie. Les femmes mais aussi les hommes reviennent parfois avec la forte déception d'avoir dû consentir à « faire tapisserie ».

3. LE BAL COMME CENTRE DU DÉCENTREMENT

Le tango appartient à la catégorie de la culture qui produit non pas des œuvres mais des fêtes⁴² : celles du tango se réalisent dans le bal. Ses mérites sont largement vantés par les pratiquants et, parmi ceux-ci, la singularité de cette sociabilité non verbale. Comment analyser la puissance imaginaire, mais aussi réelle, de cette échappée hors du contrôle du verbe ?

3.1. UN LIEU PRÉCHORÉGRAPHIQUE

Le territoire du bal est constitué d'une piste vide qui s'anime d'un mouvement qui ne doit rien au langage mais qui entretient une relation forte au dire, un dire sans parole. Les danseurs entretiennent une relation spontanée au vide de la piste : pas de mise en scène, pas de préparation, pas de numéro, juste des personnes qui ont désir de se mettre ensemble en mouvement et en rythme. Cette mise en

41. Cf. Bromberger, 1998 ; Hoggart, 1970.

42. « Il faut ici distinguer, au cœur de notre civilisation, deux grandes catégories de culture : les cultures qui produisent des œuvres et les cultures qui produisent des fêtes » (Gaboriau, 2003, p. 24).

mouvement en tant que telle constitue à la fois la dimension existentielle du bal et sa complexité : c'est vraisemblablement parce que ce n'est pas facile, que le dire n'est pas là, que les danses de bal sont autant codifiées par des univers rythmiques et mélodiques et par des agencements propres à chaque communauté de danseurs. C'est donc un territoire paradoxal puisque dans le tourbillon de cette mise en mouvement des corps, qui n'est pas destiné à une représentation, s'agencent des direx qui n'accèdent pas au logos, alors que le mouvement et le rythme, dans toutes leurs dimensions internes ou externes, sont la condition du logos⁴³.

La piste de danse autour de laquelle tout s'organise est-elle, pour reprendre une expression de Jean Oury, un « "pré" au niveau du dire⁴⁴ » ? À propos du bal, on ne peut véritablement parler du « lieu "pré" » tel que l'entend Oury en citant Erwin Straus : « c'est au niveau de ce lieu qu'il se passe quelque chose qui n'est pas de l'ordre de la représentation. C'est un lieu "pré" : préreprésentatif, préprédicatif, préintentionnel... Prépéculaire au sens où l'emploie Lacan quand il parle du "stade du miroir"⁴⁵. » En revanche, il s'agit bel et bien d'un lieu préchorégraphique au sens où il est innervé par des formes d'improvisation et dans la mesure où la représentation ne constitue pas une fin en soi. On touche également à ce « lieu "pré" » en ce que les partenaires doivent, pour danser ensemble, entrer dans une humeur commune, des rythmes et des respirations partagés, toutes choses qui lorsqu'elles ne se trouvent pas dans ce paysage font de la danse des bals une amertume et un fiasco. En mettant un pied puis l'autre sur la piste du bal, chacun apporte son état qu'il s'efforce de mettre en phase avec l'autre dans le jeu d'interaction passif/actif de la danse de couple. On y entre avec son « humeur

43. « C'est dans ce sens-là que je dis souvent que ce qui "se" manifeste ne peut se faire que dans la kinesis (du) logos (kinesis : mouvement). Il faut mettre "du" entre parenthèse, comme le fait Sartre quand il dit "conscience (de)" » (Oury, 1989, p. 40).

44. Oury, 1989, p. 70.

45. *Ibid.*, p. 58.

gravitaire⁴⁶», ou son « attitude interne⁴⁷ », on y apporte son paysage car « pour accueillir quelqu'un, il faut se mettre dans le même paysage [...] »⁴⁸. Cela passe par quantité de petites attentions aux objets et au corps : chaussures, parfums, décolletés, déodorants, bonbons à la menthe, pantalons larges, jupes, etc. ; des objets qui portent le désir de séduire, de plaire, d'aller vers l'autre ? Cela joue, bien sûr, mais il s'agit d'une vision du bal réduite à sa fonction utilitaire. Objets et mise en scène de soi poursuivent l'inaccessible Autre en ce qu'il est une quête de soi : le bal est un moment pour vivre un état, pour incarner un personnage, d'où les impressions de vivre parfois le spectacle d'une théâtralité tantôt exaltante, tantôt calamiteuse lorsque le jeu sonne faux.

Le bal est ce lieu d'entre-deux : ni entièrement dans le « pré » tel que l'entend Oury, ni dans le champ de la représentation chorégraphique institué par des processus de création et une relation historicisée au plateau des théâtres jusque dans les formes contemporaines de remodelage (l'investissement de la rue). C'est peut-être ce que certains nomment l'archaïque de la danse qui se joue dans cet entre-deux fuyant et qui expliquerait la tension entre les danses de bal, les danses de scène et cette forme hybride que constitue la démonstration de tango⁴⁹.

3.2. L'ABSENCE DE LANGAGE

Le bal est également un territoire qui autorise l'expression d'une singularité, ce qui ne signifie pas que la danse soit singulière. « Qu'est-ce qui empêche précisément un homme de proférer sa singularité ? C'est qu'il est en présence d'un langage institué. Et aujourd'hui, il n'y a pas seulement la langue qui soit instituée, mais

46. Terme largement inspiré des réflexions et analyses d'Hubert Godard sur le geste et le mouvement. « L'appareil psychique s'exprime à travers le système gravitaire, c'est par son biais qu'il charge de sens le mouvement, le module et le colore du désir, des inhibitions, des émotions » (Godard, 2002, p. 237).

47. J. Zutt, cité par Oury, 1989, p. 137.

48. Oury, 1989, p. 58.

49. Cf. Apprill, 2008.

il y a ce monstre qu'est le discours institué. [...] Le discours tout fait qui est devenu une autre langue. Tandis que les ressources de la couleur, ou les ressources du matériau ne sont pas instituées, ne sont pas engagées en système. Elles sont à la disposition du malade qui, pour s'exprimer, n'a pas besoin d'avoir recours à un système verbal déjà conditionné – et conditionné non pas pour lui, mais pour l'universel⁵⁰. » Il en va de même des ressources de la danse qui, dans le cadre institué du bal ouvert à l'improvisation et à l'imprévisible, représente une forme d'expression qui n'emprunte pas les chemins du langage ni du discours institué. Dans les années 1970, la chanson « Sans chemise, sans pantalon⁵¹ » de Rika Zarai a popularisé une représentation du moment de danse comme une rupture avec les occupations diurnes et sérieuses, un retour vers la spontanéité, la gaieté et la fraîcheur. Placé sous le signe de la nudité, ce moment de divertissement consacrerait le retour des libertés opprimées par les codes et les conventions sociales, notamment le langage qui tient une place centrale dans les interactions quotidiennes. De fait, l'absence du langage tient dans le bal une place primordiale ; elle est vécue par les passionnés comme un repos, voire un bienfait⁵². L'investissement dans ce bien immatériel qu'est la danse ne relève donc pas d'une démarche logocentrée mais d'une exploration corporelle de situations rituelles dominées par des interactions sexualisées où le langage n'occupe pas une place centrale.

Le bal symbolise donc le passage dans une dimension qui est régie par le langage du corps. Au père de Martha Graham⁵³, on doit l'idée selon laquelle « le mouvement ne ment jamais », assertion qui est devenue incontournable dans les milieux de la danse et des thérapies corporelles. Le verbal serait de l'ordre de la dissimulation, de la fabrication, du mensonge, tandis que le non-verbal serait de

50. Maldiney, dans Oury, 1989, p. 187-188.

51. Refrain : « Ce soir nous irons danser/Sans chemise, sans pantalon/Ce soir nous irons danser/Sans chemise, sans pantalon. »

52. Propos d'Elsa Osario, écrivaine argentine au Salon du livre de l'Amérique latine, Paris, mai 2009.

53. Graham, 1992, p. 23.

l'ordre de la transparence, de la spontanéité et de la vérité. Le corps est envisagé comme un sujet autonome qui tiendrait systématiquement et « naturellement » un discours de vérité, distinct de celui du sujet qui lui peut mentir. Selon cette conception, le corps est entièrement connecté à l'inconscient : il ne peut pas trahir puisqu'il dit aussi ce qui est caché, il est hors lapsus, puisque reflet de l'inconscient. Ou bien le discours de vérité ne serait-il composé que d'un lapsus ininterrompu ? Ce corps de la danse tel que se le représentaient Ruth Saint Denis et Martha Graham est un corps libre et sans entraves. Les travaux contemporains en sciences sociales montrent au contraire qu'il subit de multiples formes de socialisation et qu'il est l'objet chez les praticiens de la danse d'un travail technique qui vise à en développer et à en maîtriser les capacités. Tant dans l'emprise de la socialisation que dans la maîtrise d'une technique corporelle se pose la question du « lapsus » qui infiltre le dire⁵⁴.

À propos des thérapeutes corporels qui dans les années 1970 se sont emparés de cette idéologie selon laquelle le corps ne ment pas, R. Gentis remarque qu'il y a « une assignation du sujet dans le corps, dans un organe, dans une partie du corps. [...] Comme si chaque organe, ou chaque partie du corps avait son autonomie. [...] Comme si le sujet personnel était ici celui de l'inhibition, du contrôle, de la résistance – celui qui brime la liberté, l'autonomie des parties ». Le sujet est présenté comme « une sorte de pouvoir central, centralisateur, nationaliste – et les membres, les organes, les parties du corps comme autant de régions, de provinces soumises malgré elles à ce pouvoir, privées par ce pouvoir de leur liberté et de leur autonomie ». Gentis observe également comment ces thérapies s'inscrivent implicitement contre l'héritage freudien : « L'approche corporelle succède historiquement et polémiquement à l'approche verbale des freudiens, vous donne l'illusion que l'une s'oppose irréductiblement à l'autre⁵⁵. »

54. Cf. les critiques de Winkin sur la notion de communication non verbale qui prennent appui sur les travaux de R. Birdwhistell et Edward T. Hall.

55. Gentis, 1980, p. 26-27 ; p. 33.

Cette réification de la singularité du corps et de sa complexité, qui se réalise au détriment du sujet, est d'autant plus organisée et mise en scène que la danse est immanente au corps⁵⁶. En réalisant une double évacuation des sciences sociales et de la psychanalyse, cette idéologie est prisée par les passionnés de tango qui s'y réfèrent pour argumenter leur discours sur le vécu du bal ; d'un côté, ils y trouvent une caution qui s'arrime à l'histoire de la danse savante, de l'autre, cette « vérité » leur permet de contredire l'hégémonie du logocentrisme, ce qui leur procure le sentiment transgressif de s'ériger contre la connaissance établie.

3.3. LA VALSE DE LA PENSÉE

Par bien des aspects, le bal fait valser la doxa de la pensée rationnelle en ce qu'il contredit la conception prométhéenne de l'homme et de la société. Il s'agit d'un territoire qui organise un brassage des sphères privées et publiques et où la mixité est la règle : il y a autant de femmes que d'hommes et même souvent davantage. Cette présence du féminin est en contradiction avec la conception orthodoxe du sujet en philosophie, tout comme avec celle qui prévaut dans certaines fictions où le mâle est un pur esprit, ni rattaché à l'enfance, ni à la filiation, ni à la femme. La coprésence des deux sexes représente une ambivalence difficile à penser pour ceux qui s'inspirent de la philosophie occidentale fortement imprégnée par le prométhéisme⁵⁷.

La représentation fonctionnelle du bal comme lieu de rencontre participe d'une vision utilitariste et contractuelle des liens sociaux qui s'évertue à nier ou à minimiser la vulnérabilité de l'Homme. Cette vision est particulièrement soutenue par les hommes qui, inspirés par le monde des idées de la tradition philosophique occidentale, ont historiquement mis du temps à reconnaître l'importance de la filiation, le principe de l'attachement mère-enfant, la vulnérabilité de l'existence, tout cela au nom d'une croyance en la toute-puissance

56. Monnier et Nancy, 2005.

57. Pour une critique de la conception prométhéenne de la société, cf. Flahaut, 2008, p. 216-259.

de l'individu. Au contraire, le bal est un laboratoire où circule le désir ; quoique codifiée, cette circulation est irrationnelle et imprévisible, elle n'obéit pas au schéma cartésien de la rationalité occidentale. C'est parce qu'il est une forme de matérialisation d'une réalité où coexistent le rationnel et l'irrationnel que le bal fait peur.

Le bal serait comme une enclave dans notre société occidentale où se jouent les deux faces d'un même comportement à la fois rationnel et passionnel, un spectacle à ciel ouvert improvisé, permanent, incompressible (les bals clandestins pendant la Seconde Guerre mondiale) : une soupape comparable au volcan dans les représentations de la Terre chez Jules Verne, c'est-à-dire un orifice par où s'écoulent les pressions, le magma et les tourments de la planète. Dans les années 1980, l'expression « danser sur le volcan » était souvent utilisée par les journalistes pour évoquer le mode de vie urbain de Kinshasa, fait de pauvreté et de débrouillardise que la musique et la danse étaient censées permettre d'oublier, de surmonter ou de différer. En associant la danse et le volcan, cette expression effleure l'idée commune selon laquelle le bal et la danse représentent un défouloir licite des tensions accumulées tout au long de la semaine, dans la soumission aux impératifs de la production capitaliste et le respect de la morale. Les représentations communes tiennent le bal à distance, à la fois parce qu'il pose problème à la pensée, mais surtout parce qu'il en contredit les principes qui s'efforcent, comme dans la pensée néolibérale, de soustraire l'Homme à la nature, et de fonder ses agissements sur le principe de la rationalité. Ainsi, en faisant croire que le bal est un défouloir, la pensée dominante lui enlève sa capacité subversive qui pourrait rappeler que la condition humaine ne repose pas exclusivement sur des principes rationnels mais sur la recherche du sentiment d'exister. En faisant société autour de la danse et de la musique, le bal rappelle tangiblement, dans des moments qui sont accessibles par l'expérience, que la société n'est pas qu'une association d'individus répondant à des fins utilitaires comme la pensée néolibérale tend à le faire croire.

3.4. DES SINGULARITÉS EN CONCURRENCE

La pensée actuelle de la danse contemporaine a développé la doxa selon laquelle il y aurait une exception chorégraphique, tout à la fois source de malheurs et de singularité. Au-delà des liens supposés entre la danse et la pensée présentés plus haut, cette exception est fondée sur l'idée que la culture de la danse se résumerait à ses propriétés formelles, c'est-à-dire qu'elle ne serait qu'une « culture en corps », se transmettant oralement, de corps en corps, et souffrant – malgré l'existence, depuis quatre siècles, de procédés de notation – d'un faible rapport à l'écriture. Ainsi, pour créer, le danseur ne pourrait s'appuyer ni sur des « lieux ni sur des programmes tous tracés en vue d'une formation spirituelle parallèle au travail du danseur⁵⁸ ». Doit-on attribuer ce vide aux propriétés de la danse ou au fait que les milieux de danse ne sont pas parvenus à ce jour à s'organiser pour établir les grandes lignes de cette culture ? L'examen de cette prétendue exception culturelle contribue à éclairer les enjeux qui gravitent autour des propriétés formelles des danses de bal en tant que ritualités non verbales.

Il est un fait que le rapport à la composition chorégraphique emprunte des chemins distincts de la création théâtrale qui la plupart du temps prend appui sur un texte déjà existant. Le metteur en scène François Cervantes⁵⁹, travaillant sur sa dernière pièce avec une comédienne et un danseur, évoque l'écart qui sépare ces deux univers de création. Selon lui, le travail s'élabore dans un tout autre rythme ; il y a quelque chose d'archaïque qu'il lui faut saisir et fixer selon des procédés autres que ceux qu'il a coutume d'employer avec des comédiens. La différence d'expérience dans le travail de composition en vue d'une représentation peut contribuer à fonder la force de l'opposition si souvent mentionnée entre la culture écrite et la culture chorégraphique.

58. Van Dyk, 2008.

59. Compagnie l'Entreprise, Friche de la Belle de Mai, Marseille.

Pour autant, le rapport que la danse entretient à l'écriture, s'il est fondateur d'un certain nombre de propriétés formelles de la danse, ne suffit pas à expliquer son statut d'exception. Celui-ci provient pour l'essentiel d'un rapport logocentré aux questions de culture, qui construit et oriente nos regards sur les objets et nous empêche de considérer ce qui dans l'objet danse ne relève pas de l'écriture, ou au contraire nous mène à seulement focaliser sur ce qui s'y concentre. Par ailleurs, l'opposition antithétique entre l'écrit et l'oral, en se limitant au traditionnel clivage entre culture savante et culture populaire, ne permet pas de saisir tous les enjeux des cultures de la danse. Quantité de supports audiovisuels diffusent des représentations de la danse qui ne relèvent ni de l'un ni de l'autre. C'est également omettre l'importance de la danse et des représentations de la danse dans l'éducation familiale. La culture se construit aussi dans ces contextes intenses de socialisation qui oscillent entre des incitations fortes et l'attribution d'un statut peu prometteur (une carrière qui est encore souvent considérée comme peu recommandable). Mais la valorisation de l'écriture dans les pratiques de danse n'est pas sans finalité symbolique : elle tend à faire accepter l'idée que les danses savantes sont une pensée en acte⁶⁰ ; utilisé par les thuriféraires de la danse contemporaine, ce concept présuppose que le sujet pratiquant est connaissant.

L'idée selon laquelle il y aurait une exception chorégraphique épouse la conception prométhéenne de l'individu, de la société et du progrès qui exalte le pouvoir d'autoengendrement de l'homme par lui-même⁶¹. En exaltant la figure du créateur, cette idée institue une hiérarchie au sein des différents genres de danse : d'un côté, les valeurs et les personnages de l'exception, de l'autre, la danse dans sa grégarité.

60. Cf. propos de Nathalie Collantes, 2008, p. 8.

61. Flahaut, 2008, p. 210.

Tableau 5.2

La danse comme exception culturelle ou comme passion grégaire

Exception	Passion
Créateur	Acteur/parasite
Individu	Social
Création, production	Reproduction, aliénation
Choses	Les autres
Élévation	Masse
Indépendance	Dépendance
Maîtrise	Passion

Le danseur de bal ne serait qu'un vulgaire passionné quand le danseur contemporain pratiquerait une pensée en acte ? À travers ces décentrement, le passionné se vit prioritairement comme un sujet existant ; cela ne l'empêche évidemment pas de fournir des analyses de sa pratique, de son mode de vie et de ses choix. Il est traversé par des soubresauts de réflexivité parce que la matière de ce qu'il vit occupe une place importante dans sa recherche de sentiment d'exister, mais il ne se donne que rarement les véritables moyens pour conjurer sa passion. En cela, il ressemble à ces artistes qui soutiennent qu'une psychanalyse les priverait d'inspiration et de créativité. Le fondement de sa passion demeure : le bal reste un milieu qui l'attire et cette attirance ne semble pas remise en cause. La réflexivité ne va pas jusqu'à interroger les soubassements de ce désir.

Il est néanmoins difficile de placer le curseur entre les deux postures ; certains s'engagent bien en avant dans une démarche d'analyse de leur pratique qui les fait prendre tellement de recul que celui-ci devient une façon de vivre le bal. La plupart des passionnés demeurent dans un questionnement qui n'atteint pas ce degré d'élévation : le sujet ne surplombe pas sa pratique et il continue d'entretenir un rapport enchanté au bal et à la danse.

La notion de passion de la danse constitue un point d'amorce pour étudier les disparités de traitement dans les façons de penser les pratiques de danse. Les observations qui précèdent suffisent à

lever une partie de l'opposition traditionnelle réalisée au sein des pratiques de danse entre les danses de divertissement et les œuvres chorégraphiées. Il s'agit dans les deux cas de danse. Qu'il soit sur scène ou dans le bal, le vécu de la danse est irréductible aux classements *a posteriori* qui proviennent des enjeux sociaux, économiques et symboliques d'une société. La drague, la séduction et la sensualité ne sont que des stéréotypies intellectuelles qui empêchent de penser le bal comme un territoire qui rassemble des personnes qui certes tournent en rond, mais cherchent toutes un rythme et des façons de dire sans parole. Toutes animées par une déficience du langage mais toutes en recherche de couple. Toutes en train de tourner, de faire le tour en étant entourées, de jouir de l'existence : « faire commerce de sentiments, faire commerce d'objets. C'est une dimension fondamentale de l'existence⁶². »

Souvent évoquée par les pratiquants, la manifestation d'une dépendance physique ou d'une possession dans la danse présente des traits communs avec cette description du psychiatre Jean Oury : « On constate cliniquement que les personnalités toxicomaniaques, qui ont souvent une structure psychopathique (par opposition à la structure perverse), ont une relation déficiente vis-à-vis du langage, ce qui peut expliquer toute les suppléances, les phénomènes d'addiction, que ce soit la drogue, l'alcool ou des comportements. On peut être toxicomane de son voisin... [...] ça arrive plus souvent qu'on ne le croit ! C'est ce qu'on appelle des "couples heureux"⁶³. » Le confort de vivre des moments sans parole et l'étreinte du couple sont deux dimensions qui caractérisent le bal tango. Ce patrimoine immatériel n'est pas seulement générateur de « profits sociaux et psychologiques » (Bromberger, 1998, p. 31). Il opère également un renversement de perspective en relativisant la référence aux valeurs dominantes que sont le travail, la famille et le couple conjugal.

62. Oury, 1989, p. 169.

63. *Ibid.*, p. 138.

Est-ce ce tango de bal que l'Unesco vient d'inscrire sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité⁶⁴ ? En réaffirmant la place de l'Uruguay, le libellé de l'inscription révèle des enjeux géopolitiques. Il apparaît nettement que l'accent est mis sur la valorisation de la tradition et de la matrice (le Rio de la Plata) au détriment des aspects vivants de cette culture. La comparaison avec le libellé du classement du *candombe* uruguayen⁶⁵ est instructive : ce n'est pas la tradition mais les multiples pans de cette culture dans ce qu'elle a d'actuel et de vivant qui sont valorisés. Au contraire, le classement du tango organise une réification, comme s'il fallait bien s'assurer que cette passion d'amateurs, que l'on s'imagine à la manière des Bolcheviks dans l'entre-deux-guerres, le couteau entre les dents, les cheveux hirsutes et l'œil mauvais, n'allait pas prendre le pas sur les intérêts touristiques de ces deux pays. Avec le rappel à l'ordre de la tradition et l'énumération de son ineffable bulletin de naissance, la jouissance de la danse est dissoute.

64. «Argentine, Uruguay – Le Tango – La tradition argentine et uruguayenne du Tango, aujourd'hui renommé dans le monde entier, est née dans les milieux populaires des villes de Buenos Aires et de Montevideo, dans le bassin du Rio de la Plata. Dans cette région où se mêlent des immigrants européens, des descendants d'esclaves africains et des autochtones, les criollos, a émergé un mélange hétéroclite de coutumes, de croyances et de rituels qui s'est mué en une identité culturelle caractéristique. Parmi les formes d'expression les plus connues de cette identité, la musique, la danse et la poésie du Tango sont à la fois le reflet et le vecteur de la diversité et du dialogue culturel.» Site de l'Unesco, <portal.unesco.org>.

65. «Uruguay – Le Candombe et son espace socioculturel : une pratique communautaire – Les dimanches et jours fériés, les *llamadas* de tambores de candombe ou appels de tambour du candombe retentissent dans les districts de Sur, Palerme et Cordón, au sud de Montevideo, en Uruguay, où réside une population d'origine africaine. Marquant le début des festivités, des feux communaux sont allumés autour desquels tous se rassemblent pour accorder leurs tambours et discuter entre eux avant le défilé.» Site de l'Unesco, <portal.unesco.org>.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- 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. (2009). «L'hétérosexualité et les danses de couple», dans C. Deschamps, L. Gaissad et C. Taraud (dir.), *Hétéros. Discours, lieux, pratiques*, Paris, EPEL Éditions, p. 97-108.
- Apprill, C. (2010). «L'entre-deux "argentin" du tango», dans R. Kailuweit et A. Di Tullio (dir.), *El español rioplatense*, Buenos Aires, Emece.
- Apprill, C., A. Djakouane et M. Nicolas-Daniel (2011). *L'encadrement professionnel de danse du monde est traditionnel*, Paris, L'Harmattan.
- Ardenne, P. (1997). *Art. L'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du xx^e siècle*, Paris, Éditions du regard.
- Argyriadis, K. et S. Le Menestrel (2003). *Vivre la guinguette*, Paris, Presses universitaires de France.
- Bromberger, C. (dir.) (1998). *Passions ordinaires. Football, jardinage, généalogie, concours de dictée...*, Paris, Bayard Éditions.
- Bruni, C. (dir.) (1993). *Danse et pensée, une autre scène pour la danse*, Sammeron, GERMS.
- Caratini, S. (2004). *Les non-dits de l'anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France.
- Collantes, N. (2008). «Une façon de vivre», *Repères*, n° 22, p. 8-9.
- Decoret-Ahiha, A. (2004). *Les danses exotiques en France*, Paris, CND.
- Donnat, O. (1996). *Les amateurs*, Paris, Département des études et de la prospective.
- Donnat, O. (2009). *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*, Paris, La Découverte.
- Elias, N. (1983). *Engagement et distanciation*, Paris, Fayard.
- Flahaut, F. (2002). *Le sentiment d'exister*, Paris, Descartes et Cie.
- Flahaut, F. (2008). *Le crépuscule de Prométhée. Contribution à une histoire de la démesure humaine*, Paris, Mille et une Nuits.
- Gaboriau, P. (2003). *Les spectacles sportifs. Grandeurs et décadences*, Paris, L'Harmattan.
- Gentis, R. (1980). *Leçons du corps*, Paris, Flammarion.
- Godard, H. (2002). «Le geste et sa perception», dans M. Michel et I. Ginot, *La danse au xx^e siècle*, Paris, Larousse, p. 236-241.
- Graham, M. (1992). *Mémoire de la danse*, Arles, Actes Sud.

- Guilcher, J.M. (1969). *La contredanse et les renouvellements de la danse française*, Paris-La Haye, Mouton et Cie.
- Guilcher, Y. (1998). *La danse traditionnelle en France*, Saint-Jouin de Milly, FAMDT Éditions.
- Guy, J.M. (1991). *Les publics de la danse*, Paris, La Documentation française.
- Hess, R. (1996). *Le tango*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Que-sais-je?».
- Hoggart, R. (1970). *La culture du pauvre*, Paris, Éditions de Minuit.
- Jaquet, C. (2001). *Le corps*, Paris, Presses universitaires de France.
- Jauss, H.R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- Jégo, A. et L. Merckelbagh (2002). *L'enseignement des danses académiques en Côte d'Armor*, ADDM Côte d'Armor.
- Laplanche, J. et J.-B. Pontalis (2007). *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France.
- Levin, D.M. (1983). «Philosophers and the dance», dans R. Copeland et M. Cohen (dir.), *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, Oxford, Oxford University Press, p. 85-94.
- Monnier, M. et J.-L. Nancy (2005). *Allitérations. Conversations sur la danse*, Paris, Éditions Galilée.
- Oury, J. (1989). *Création et schizophrénie*, Paris, Galilée.
- Pagès, M. (2001). «Corporités sexuées : jeux et enjeux», dans T. Blöss, *La dialectique des rapports hommes-femmes*, Paris, Presses universitaires de France, p. 219-238.
- Rannou, J. et I. Roharik (2006). *Les danseurs, un métier d'engagement*, Paris, Département des études et de la prospective.
- 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, p. 183-196.
- Ruel, Y. (2000). *Les soirées salsa à Paris. Regard sociologique sur un monde de la fête*, Paris, L'Harmattan.
- Tabboni, S. (2006). *Les temps sociaux*, Paris, Éditions Armand Colin.
- Taylor, J. (2000). «Tango, gifle et caresse», *Terrain*, n° 35, p. 125-140.
- Van Dyk, K. (2008). «L'exception culturelle chorégraphique», *Repères*, n° 22, p. 3-5.
- Vigarello, G. (2004). «Le corps et ses représentations dans l'invention de la gymnastique», dans C. Pociello (dir.), *Entre le social et le vital. L'éducation physique et sportive sous tensions (XVIII-XX^e siècles)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, p. 27-41.

Weber, M. (1971). *Économie et société*, Paris, Plon.

Winkin, Y. (1993). «Pour en finir avec la communication non verbale», dans *Les fondements du mouvement scénique*, Actes de colloque, La Rochelle, Éditions Rumeur des âges, p. 131-143.

LA VULNÉRABILITÉ

La trace de la séduction dans le film *La Leçon de tango* de Sally Potter

Suzana RALUCA BURLEA, MA

1. LE CACHE-CACHE DE LA SÉDUCTION

Dans son essai sur la séduction, Jean Baudrillard (1979) définit la séduction comme l'artifice fondamentalement féminin des apparences, le jeu des stratégies de la parure, jeu de surface. Elle tient de l'ordre du rituel et non pas de l'ordre de la nature. La séduction réduit la distance réflexive et représentationnelle car elle opère suivant le principe de la réversibilité des signes et de la réplication. La féminité séduit à travers ce qui échappe aux sens, à travers ce qui échappe à elle-même : « le féminin séduit parce qu'il n'est jamais là où il se pense » (Baudrillard, 1979, p. 15). Nulle vérité ne certifierait les signes de la séduction et ne serait révélée ni comme leur fondement, ni comme leur finalité. Les artifices n'ont pas de

profondeur. D'où l'absence, l'ambiguïté du sens, car les signes de la séduction sont réversibles, se reflètent, d'où l'absence des traces des sens. L'artifice est doublé par sa propre absence dans un jeu de cache-cache entre « être-là/n'être-pas-là » (Baudrillard, 1979, p. 115). La séduction fascine justement par le pouvoir d'absorption dans le vide, dans l'abîme superficiel, elle est « l'éclipse d'une présence [...] Tout son secret est là : dans le clignotement d'une présence. N'être jamais là où on la croit, jamais là où on la désire. Elle est bien, dirait Virilio, une "esthétique de la disparition" » (Baudrillard, 1979, p. 115-116).

Ce que nous nous proposons est de reprendre la discussion de Baudrillard du point de vue des jeux de séduction dans le tango, plus précisément tels qu'ils apparaissent dans le film *La Leçon de tango* de Sally Potter (1997). Notre but est de mettre en question l'absence de la trace dans la séduction et d'examiner si elle ne serait pas tributaire du jeu de la vulnérabilité entre celui qui séduit et celui qui est séduit, de la réciprocité différée de la vulnérabilité. La trace de la séduction ne résiderait-elle pas dans la trace de la blessure ?

À cette fin nous analyserons l'intrigue du film, les rapports de séduction dialogique entre les personnages principaux, en faisant appel pour plus de précision au scénario publié par Sally Potter et que nous considérons comme partie intégrante de la production filmique. Le motif de ce choix est basé aussi sur le caractère narratif de l'écriture du tango, sur les intrigues passionnelles et sociales qui sont au centre de la poétique du tango et de la danse.

2. LA TRACE DE LA VULNÉRABILITÉ

Réalisatrice de films en crise de création, Sally décide de prendre des leçons de tango à la suite du visionnement fasciné d'un spectacle de tango auquel elle assiste par hasard. Sally suit des cours avec Pablo, danseur de tango d'origine juive-argentine, et se trouve d'emblée dans une position peu habituelle pour une réalisatrice : celle de devoir suivre les indications d'un autre, dans son cas, celles d'un maître de tango, de même que celles d'un homme qui guide la danse, car dans le tango, le rôle de la guidée est de sentir les

indications de mouvement de son partenaire¹. Peu à peu, les rapports entre Sally et Pablo évoluent vers une relation entre partenaires de danse sur scène, chacun faisant un compromis avec l'autre pour l'amour de sa propre fascination : dans le cas de Pablo il s'agit de la fascination d'une éventuelle collaboration filmique qui le rend star de cinéma et, dans le cas de Sally, de sa fascination d'il y a longtemps devant la possibilité de danser (il est vrai, lors d'une conversation ardue, Pablo lui jette malicieusement « en face » le revers fantaisiste en tonalité sexuelle de ses rêveries de danseuse).

Parmi les motifs récurrents dans *La Leçon de tango* de Sally Potter, on relève la question de la voie, du sens existentiel, et celle de la persistance de la trace posée tour à tour par Sally et par Pablo :

« SP / How did you choose the tango ? / P / I didn't choose the tango. The tango chose me. » (Potter, 1997, p. 24); *« P / Do you think that people's paths cross for a reason ? / SP / It depends if you believe in chance or destiny. / P / And you ? What do you believe ? / SP / I believe chance gives us the opportunity to create destiny. / P / How ? / SP / With our will. / P / A question... Do you believe in God ? / SP Just a little question, eh ? Hmmm... I don't believe our lives are already written. I don't believe there is a superior power controlling what we do. Therefore, I suppose I'm an atheist. But...[...] but I feel I'm a Jew. And you ? / P / I am a dancer. [...] And a Jew. »* (ibid., p. 27-28); *« P / I want to know why we met. »* (ibid., p. 77) *« P / I don't really belong in France, but I don't belong here any more either. I am afraid. / SP / Afraid of what ? / P / Of being someone without roots. I don't know where I've come from or where I'm going. I'm afraid I will disappear without leaving a trace. »* (ibid., p. 78)

-
1. Cela n'implique pas du tout la passivité de la femme, mais sa réponse attentive, intentionnelle. D'ailleurs, comme on le verra plus loin dans l'analyse, les indications de Pablo le montrent clairement : avant de lui enseigner le tango, Pablo demande à Sally de trouver son axe, son centre, indépendamment de tout guide.

La trace dans ce contexte signifie l'appartenance, la présence et le sens de la présence, et ce qui hante Pablo c'est la disparition de la trace comme présence, comme sens. La seule « identité » que Pablo est en mesure de revendiquer est celle de danseur errant, en déplacement permanent, en délocalisation, captif du jeu séduisant et en même temps narcissique de la fascination exercée sur l'autre, de la réflexion dans le miroir. Pablo danse sur la scène pour le regard des autres, il danse devant le miroir de son studio pour être vu par Sally. Or, tel que décrit par Baudrillard, le miroir fonctionne comme « une surface d'absorption [...] comme abîme superficiel, qui n'est séduisant et vertigineux pour les autres que parce que chacun est le premier à s'y abîmer » (Baudrillard, 1979, p. 93-95). Le regard s'y perd enlacé par la propre image qui le séduit, par le détournement des apparences. Au bout du compte, dans le reflet, celui qui séduit est séduit à travers ses propres stratégies de séduction, sans possibilité de distinguer entre le sujet et l'objet de la séduction, entre celui qui regarde et le regardé, entre l'actif et le passif, entre l'intérieur et l'extérieur. Dans la réversibilité du miroir, le regard séducteur se précipite dans sa propre séduction, son propre leurre, sa propre absence et son attrait du vide. Il séduit par le fait d'être séduit, par le fait d'être déjà délogé, absent à soi-même, vulnérable, fragilisé, toujours en train de se perdre.

Séduire c'est fragiliser. Séduire c'est défaillir. C'est par notre fragilité que nous séduisons, jamais par des pouvoirs ou des signes forts. C'est cette fragilité que nous mettons en jeu dans la séduction, et c'est ce qui donne cette puissance. Nous séduisons par notre mort, par notre vulnérabilité, par le vide qui nous hante (*ibid.*, p. 113).

Dans son étude sur *La Leçon de tango*, U. Vollmer (2003) affirme que Sally et Pablo ont des identités, des rôles réversibles. Au lendemain d'une scène de rupture s'étant déroulée lors d'une conversation téléphonique entre les danseurs, Sally revient sur ses pas et explique à Pablo :

[...] *as dawn broke Jacob realized that he could never defeat the stranger [...] Because the stranger was an angel. Or God. Or perhaps, all along Pablo, Jacob had simply been wrestling*

with himself. It's dawn now [...] and I want to stop fighting.
(Potter, 1997, p. 5).

À la suite de cette explication ils vont décider de faire ensemble un film sur leur relation, un film autoréférentiel.

Au fond, le film poursuit la transformation de Sally qui se convertit d'une poétique cinématographique objectivante où les personnages sont plutôt des objets de son regard, à une poétique de la séduction et de la vulnérabilité. La séquence repère de cette conversion et de la réversibilité des rôles entre Sally et Pablo est celle de la rencontre dans la cathédrale Saint-Sulpice, devant la peinture de Delacroix figurant la lutte entre Jacob et l'Ange et qui complète l'explication que Sally avait donnée à Pablo. Elle renonce à la lutte avec elle-même (à lire son ancienne poétique), pour le changement vers la poétique de la séduction comportant les risques de la blessure.

De même, Pablo devra accepter d'être dirigé par Sally en tant que réalisatrice du film, ce qui renverse son statut de maître.

Au moment où Sally Potter décide de devenir elle-même personnage dans un film qu'elle est en train de réaliser avec Pablo, elle s'expose au jeu de la séduction et aux risques qui lui sont inhérents. Comme Pablo, elle assume le danger du jeu à la surface, devant le miroir, ce qui équivaut à accepter les ruses de la séduction de même qu'à tomber dans leurs trappes. Elle accepte de jouer sur la limite entre déloger et être délogé, dévoilant par inadvertance des points de vulnérabilité et, en même temps, de prendre l'autre par surprise dans les entrelacs de cette vulnérabilité. Dans une séquence suggestive en ce sens, Sally est filmée dans un taxi à Buenos Aires, en regardant tout d'abord à travers la fenêtre du taxi, ensuite dans le miroir réflecteur du chauffeur, croisant dans le miroir le regard de celui-ci. Pendant que le chauffeur la regarde d'une manière séduisante-séductrice, il remarque : « *You have to have lived, to have suffered, to understand the tango. No ?...* » (Potter, 1997, p. 68).

Nous soutenons que la métaphore autour de laquelle la réversibilité entre Sally et Pablo se construit est celle de l'échange des regards dans le *cabeceo*, l'invitation à la danse propre au tango.

Le monde des *milongas* de Buenos Aires que Sally commence à connaître est un univers socialement codifié, avec des règles de comportement. Pour être invités et pour inviter, les partenaires « potentiels » doivent se regarder directement dans les yeux, doivent refléter d'une manière réciproque leurs regards et hocher la tête à travers le geste qui s'appelle *cabeceo*. Les hommes invitent les femmes avec leurs yeux et les femmes peuvent accepter cette invitation avec leurs yeux ou avec leur sourire, ou refuser l'invitation en évitant le regard.

À travers le tango, Sally est introduite à ce nouveau mode du regard réciproque qu'elle transpose dans sa poétique cinématographique. Elle accepte l'échange des regards avec Pablo, elle accepte les défis de la séduction, être en même temps sujet et objet du regard.

Dans l'économie du film, le moment de cette conversion est symboliquement marqué dans la séquence où Pablo et Sally vont réciproquement se verser l'eau d'une bassine sur leur tête, renvoyant ainsi au symbolisme d'un baptême. Ensuite, Sally approche son visage de la bassine, regarde à travers l'eau et y voit Pablo flottant dans une position fœtale. U. Vollmer (2005) interprète cette image comme la libération de Pablo, comme l'acte de sa mise au monde : « *seeing is not only an act of perception but one of creation, of making visible, of giving identity and memory to a person* » (p. 79). Nous soutenons qu'il s'agit non seulement de la libération de Pablo, mais de la propre libération de Sally. Elle s'affranchit de sa propre stratégie féminine, séductrice, à travers laquelle elle dépasse son ancienne vision féministe binaire, dualiste entre le masculin et le féminin. De cette manière elle renouvelle son regard, mais sans céder sa souveraineté. Elle semble acquérir la souveraineté féminine du jeu séducteur renié par une position féministe rigide. Elle fait ainsi résonner l'observation de M. Savigliano (1995) visant le rôle des femmes dans le tango : « les femmes n'ont jamais été juste des "corps dociles" ou "des objets passifs". Le tango, dans ses vers et dans ses chorégraphies, a enregistré les habiletés des femmes de subvertir et de négocier » (p. 69). Sur le plan social, en dépit de la

reproduction des stéréotypes féminins, surtout dans le cas de prostituées et de maîtresses, les danseuses de tango ont utilisé le tango comme un véhicule rendant possible la mobilité sociale :

The women aimed at improving their embodied lives, which in that context meant gaining a more rewarding exploitation, and this was not a minor endeavour. They discovered there was something they could do; they could move from the accepted poverty of one territory – the outskirts – to the questionable flashy lights of the downtown cabarets. Move. They were passionate objects, not passive ones. Objects that had, if not a say, at least a move to make in the power game. Women in tango are part object, part subject. [...] the stratagems of the milonguita had the ironic thrust of a subjectivity in the process of being grasped. (Savigliano, 1995, p. 70)

Dans ce sens, si l'on se rappelle la première leçon de tango de Sally avec Pablo, on comprend qu'en fait, elle consistait dans l'apprentissage de sa souveraineté et de son indépendance, ce qui s'oppose au rôle passif, dépendant, attribué d'habitude aux femmes dans l'ordre patriarcal ou dans les cultures *macho*. Les premiers exercices consistaient dans la marche, dans le repérage de son centre, de son axe. Pour marcher et pour danser, Sally devait trouver son équilibre, non pas d'une manière qui aurait exclu l'autre, mais avec lui, dans l'embrassement «tangoesque», dansant avec l'autre et confrontant son regard séducteur.

Pablo / We walk. [...] Walk, just walk. Fluid. Normal. SP is looking down at her feet. [...] / SP You know, it's really difficult to walk backwards. / P Okay. So let's walk forwards. [...] SP And now I feel I can't walk at all. / P Okay. Just find your centre. (Potter, 1997, p. 8-9)

La réversibilité entre Sally et Pablo réside, de la sorte, dans leur ouverture vers l'autre en tant qu'êtres vulnérables, délogés, séduisants et séduits : Pablo en tant que Juif déraciné, ayant peur de l'absence de la trace, de l'effacement de son identité, et Sally supportant la blessure des luttes avec Pablo et avec elle-même. Les deux sont absorbés dans le vide qui double la séduction. Significative dans ce sens est l'une des images proche de la fin du film, au moment

où, dans une synagogue, ils se regardent dans les yeux, reflétant réciproquement leurs blessures et leur inhabileté à conférer un sens à leurs chemins.

Cependant, devant la hantise de l'absence, de la disparition de la trace, Sally réplique en suggérant que le sens même de la trace serait son absence à soi, la fragilité devant la disparition, la vulnérabilité, le déplacement :

I'm afraid I will disappear without leaving a trace. / SP [...] Perhaps that's why we met. [...] Where did you come from? / Where, of where? / From earth, from water / From fire, or air? / When we're dancing / Then I'm sure / I know I know you / From before. / You are me / And I am you / One is one / And one are two. [...] travelling man, / Man in my heart / Man on stage, / Man of his art. Swiftly speaking, / With his feet / I see you, / I hear you / There we meet. / Where eyes and ears / Receive the word, Where what is spoken / Can be heard. (Potter, 1997, p. 80-81)

Tel qu'énoncé par J. Derrida (1972), la trace est « toujours différente, [elle] n'est jamais comme telle en présentation de soi. Elle s'efface en se présentant, s'assourdit en résonnant... » (p. 24). Dans le présent se creuse la différence, l'espacement par rapport à soi-même, le différé ou l'espacement dans le temps qui le rapporte à autre chose qu'à lui-même pour qu'il devienne lui-même. Il porte la trace, la marque de ce qui est différent, « la trace ne se rapportant pas moins à ce qu'on appelle le futur qu'à ce qu'on appelle le présent par ce rapport même à ce qui n'est pas lui : absolument pas lui, c'est-à-dire pas même un passé ou un futur comme présents modifiés » (Derrida, 1972, p. 13). Nous pouvons dire que le présent est au fond retracé par la trace de sa disparition et de son effacement, sans que la présence ou l'absence se posent en simples alternatives. La trace ne marque de traces que par le rapport à son propre effacement, sous la menace de sa propre disparition et de l'oubli, « simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu » (Derrida, 1972, p. 25). Sa structure est justement celle du renvoi à une perte.

C'est dans ce sens, il nous semble, qu'on peut parler de la trace de la séduction. Il s'agit de la trace laissée par le renvoi à une délocalisation et à un déplacement continu, à une perte dans le jeu séducteur de « l'être-là/n'être-pas-là ». Au fond, l'absence est remplie de renvois indéfinis et démultipliés qui délogent le regard et le font se perdre à la poursuite des traces fantasmatiques.

Le film de Sally Potter correspond de cette manière à la poétique du tango, à l'intrigue de la séduction que le tango propose et qui se fonde justement sur l'exposition de la trace de la vulnérabilité. Une des dimensions fondamentales du tango, tel que décrit par H. Salas et E.R. Sábato (1986), réside dans la monstration de la cicatrice ouverte vers l'extérieur (« la cicatriz ajena », p. 198). Le tango séduit avec la trace de ses blessures. Lorsque Sally Potter assume le rôle autofictionnel dans le film qu'elle réalise, elle authentifie les rôles du poète de tango et de la danseuse (*milonguera*) de tango, en les transposant dans un langage cinématographique. Elle prend les risques du poète de tango qui dévoile les traces laissées par les cicatrices intérieures pour mettre en acte et jouer l'émotion et la vulnérabilité. Sally Potter séduit le tango sur son propre territoire.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Baudrillard, J. (1979). *De la séduction*, Paris, Éditions Galilée.
- Derrida, J. (1972). *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit.
- Potter, S. (1997). *The Tango Lesson*. Film.
- Potter, S. (1997). *The Tango Lesson*, Londres et Boston, Faber and Faber.
- Salas, H. et E.R. Sábato (1986). *El Tango*, Buenos Aires, Planeta.
- Savigliano, M. (1995). *Tango and the Political Economy of Passion*, San Francisco et Oxford, Westview Press Boulder.
- Vollmer, U. (2003). « I will not let you go, unless you teach me the tango: Sally Potter's *The Tango Lesson* », *Biblical Interpretation*, vol. 11, n° 1, p. 98-112.
- Vollmer, U. (2005). « Towards an ethics of seeing: Sally Potter's *The Tango Lesson* », *Literature and Theology*, vol. 19, n° 1, p. 74-85.

P A R T I E

4

TANGO ET ALTÉRITÉ

*Et vous, qu'avez-vous aimé
avant que la vie ne vous coince ?*

Françoise Sagan

TANGO UNO :

*Tu vois, là-bas, la femme en noir ?
Il lui enserre la taille.
Sa joue frotte contre ses lèvres humides.
Mais toi, Manuel t'a désertée
Et tu entames, solitaire,
une autre mélodie.
Le vide t'envahit.
Alors, tu bois et oublies.*

TANGO DOS :

*Manuel revient
son sourire en coin
ses dents parfaites
et le regard fixe.
Chaque nuit, tu lui offres tes charmes
toi, fille d'Arrabal.
Tu lui offres tes seins
comme deux étoiles sur la voie lactée.
Mais sur ton visage
tant d'amertume !*

TANGO TRES :

*Manuel descend
s'approprie le chant.
Fragile, tu inclines la nuque
ta peau sursaute
tes yeux se ferment
au rythme lent du tango.*

Hasta mañana, amor.

Nelly Roffé

PARLER TANGO

Quelques considérations méthodologiques autour d'un phénomène métaphorique

France JOYAL, Université du Québec à Trois-Rivières

Pourquoi parler de méthodologie de recherche dans un livre sur le tango ? Parce que la recherche sur cet objet est encore en friche et qu'il m'apparaît important de me pencher sur tout ce qui la constitue, y compris sur des aspects moins séduisants tels que les questions méthodologiques.

Les phénomènes sociaux comme le tango sont complexes car ils touchent l'être, son histoire et son environnement. Même si chaque science sociale dispose de fondements théoriques spécifiques pour étudier ce genre de phénomène, il est de plus en plus fréquent que, pour donner à leurs recherches le meilleur cadrage possible, les chercheurs croisent des théories et des méthodes empruntées à diverses disciplines (Paillé et Mucchielli, 2003). Malgré cette ouverture

interdisciplinaire, certaines zones de l'activité humaine souffrent encore de la rigidité des méthodes usuelles. C'est le cas des arts. Selon Bruneau et Villeneuve (2007), la situation des arts dans l'univers scientifique se trouve souvent au centre de polémiques qui portent, entre autres choses, sur la définition de la pratique artistique et sur celle des approches méthodologiques. Pour plusieurs chercheurs en arts, « l'univers des sciences humaines, des sciences sociales notamment, offre tout un éventail d'outils de réflexion et de travail susceptible de soutenir le travail de recherche » (p. 2), ce qui leur permet, pour étudier leurs problématiques, de bâtir des instrumentations de recherche mieux adaptées. Mais cette latitude ne résout pas tout et certaines pratiques restent difficiles à analyser. J'attribue cette difficulté au fait que la plupart des méthodes de recherche sont statiques alors que les objets de recherche sont dynamiques. En tant que chercheuse en art, je me suis fixé comme objectif de réfléchir à des moyens dynamiques d'étudier de tels objets. À l'instar de Paillé et Mucchielli (2003), je crois que toute activité de recherche doit s'ajuster à la « culture d'appartenance » (p. 26) du chercheur et à la nature du problème étudié. L'habitus du chercheur, son histoire professionnelle et personnelle ainsi que les propriétés de l'objet en cause peuvent aisément servir d'inspiration et s'inscrire en filigrane de chaque étape de la recherche, à partir de la cueillette d'information jusqu'à la diffusion des résultats, en passant par l'analyse de l'information.

[Les] opérations méthodologiques que va mettre en branle un chercheur ont leur racine, sinon leur équivalent dans l'activité mondaine quotidienne de construction et de validation du monde dans lequel [il évolue], qu'il soit psychologique, social ou culturel (p. 8).

C'est dire qu'il est possible, voire souhaitable de proposer une instrumentation de recherche qui s'apparente aux problématiques en cause, quitte à inventer nos outils, comme le suggèrent Pourtois et Desmet (1988). Les chercheurs, disent-ils, ont intérêt à « créer leurs propres outils, sans plus s'en référer à des [outils] standardisés et étalonnés qui n'ont finalement que peu de proximité et d'adéquation avec les populations observées » (p. 105). C'est pourquoi il m'importe de m'attarder aux façons de dessiner la recherche sur le tango.

Comme le dit Fabrice Hatem dans la préface de cet ouvrage, la recherche sur le tango peut permettre aux danseurs de « comprendre les raisons et les mécanismes de leur engouement, et enfin de progresser dans leur pratique de la danse ». Je crois qu'elle peut, globalement, permettre à toute personne intriguée par cette danse d'en comprendre les linéaments, les effets sur la conscience de soi, sur la présence à l'autre, sur les relations interpersonnelles et groupales, bref sur tout ce qui fait la vie. J'ai à cœur d'examiner cet objet qui m'apparaît comme une formidable métaphore des rapports humains. Je crois utile de spécifier que je parle ici du tango non professionnel, c'est-à-dire du tango qu'on danse sur le vif, qu'on pratique dans les *milongas* ou dans les parcs et autres espaces publics. C'est un tango qu'on construit instant par instant, pas à pas, corps à corps. Loin de vouloir proposer un modèle de recherche définitif et figé, mon but est de faire ressortir l'adéquation entre la nature de l'objet étudié et les façons de l'étudier. Je vais d'abord formuler quelques énoncés qui me semblent servir favorablement cet objectif après quoi je donnerai un exemple concret d'une activité de recherche rassemblant quelques-uns des principes que j'aurai abordés.

1. PREMIÈRE CONSIDÉRATION : ÉTUDIER LA MÉTAPHORE

Comme je l'écrivais plus haut, je considère le tango comme une métaphore des rapports humains. Prenons quelques instants pour s'y pencher. Plus qu'un fait de langue, la métaphore est une structure conceptuelle, en ce sens qu'« elle permet la compréhension d'un type d'expérience en fonction d'un autre type » (Lakoff et Johnson, 1985, p. 247). C'est à sa valeur expressive et à son potentiel figuratif qu'on fait le plus souvent référence lorsqu'il s'agit d'étudier des phénomènes sociaux dynamiques tels que la danse. Examinons cette phrase, par exemple : « Il y va du tango comme il y va de sa vie » (Monette 1991, p. 37). Spontanément, nous pouvons voir que l'auteur compare le tango à la vie, en lui accordant une valeur équivalente. Suivant cette métaphore, tous les « Ne me marche pas sur les pieds », « Attends-moi, tu vas trop vite », « Il faut que tu m'écoutes » ou « Pour une fois, laisse-toi guider » qu'on entend dans les classes de

tango en disent long sur ce qui constitue notre quotidien : le toucher, l'écoute, le respect, la communication, la présence, etc. La métaphore « fait partie de nos moyens d'expression normaux et quotidiens » (Lakoff et Johnson, 1985, p. 55). Elle joue sur notre perception des choses et, corollairement, sur notre comportement. Omniprésente dans le langage, elle structure « la plus grande partie de notre système conceptuel » (*ibid.*, p. 14). Souvent elle fait le lien entre une idée et un objet pour nous aider à nous représenter le monde. Si je dis, par exemple, « cette négociation est un vrai tango », mes interlocuteurs pourront comprendre que je considère le fait de négocier comme un rapport de force (dominant/dominé). Mais ils pourront comprendre également que je considère le fait de négocier comme un jeu de séduction. En réalité, ils établiront une relation conceptuelle en fonction de leur propre système de référence, de leur expérience du tango et de leur expérience de la négociation. Dans tous les cas, « les concepts métaphoriques sont des façons de structurer partiellement une expérience dans les termes d'une autre » (*ibid.*, p. 87). C'est donc dire que l'étude de la métaphore peut s'avérer fort utile pour comprendre la façon dont le tango est vécu, ce qu'il véhicule et ce qu'il signifie pour les danseurs comme pour ceux qui les observent. C'est en analysant le discours que nous pouvons dénicher les indices de métaphores. C'est ce que je proposerai dans la dernière partie du texte, lorsque je décrirai une expérimentation de diffusion en tandem.

2. DEUXIÈME CONSIDÉRATION : DÉMYSTIFIER LE RÔLE DU CHERCHEUR

Depuis 2007, j'observe beaucoup de sourires sur les visages de ceux à qui je parle de recherche sur le tango. Frappé par des images stéréotypées de machisme, d'activité sociale et de danse lascive, le tango ne fait pas très bonne figure dans l'univers de la recherche universitaire. Le chercheur trouvera plus commode, pour assurer sa crédibilité, de parler de recherche sur la danse ou sur la culture. D'un autre côté, il n'est pas plus aisé de parler de recherche sur le tango aux danseurs eux-mêmes qui voient le chercheur comme un être indiscret cherchant à « analyser » leurs moindres mouvements.

Comme si chercheurs et praticiens vivaient sur des planètes éloignées, il existe depuis toujours un « fossé entre l'univers de la recherche scientifique et celui de la pratique » (Huberman, 1990, p. 2). Selon l'auteur, cette situation relève en partie de représentations hermétiques entretenues de part et d'autre, phénomène également noté par Bizeul (1998) qui soutient que l'identité du chercheur « induit chez ses interlocuteurs des attentes et des réactions plus ou moins stéréotypées » (p. 754). Effectivement, ce fossé est vraisemblablement « imaginé » car lorsqu'ils taxent les chercheurs d'avoir un discours hermétique, les praticiens oublient que bon nombre d'entre eux sont d'abord passés par la pratique. Pour réduire le fossé entre chercheurs et praticiens, je crois que le chercheur a avantage à aborder les pratiques qu'il souhaite étudier en les expérimentant d'abord lui-même, dans la mesure du possible. Comme le dit Kaufmann (1996), « la passion de savoir se vit comme toutes les passions, avec le corps, non sans émotion » (p. 77).

3. TROISIÈME CONSIDÉRATION : PENSER LE TANGO COMME UN PHÉNOMÈNE DYNAMIQUE

Partons du fait que le tango, en tant que danse, est une forme d'art au même titre que le théâtre, la musique ou la peinture. On peut pratiquer cet art sur scène, de façon professionnelle, ou encore entre amateurs, de façon non professionnelle. La littérature scientifique regorge de traités sur l'art, qui s'intéressent le plus souvent à l'œuvre achevée, que ce soit une pièce dramatique, une symphonie ou une fresque, par exemple. Mais l'art concerne également le processus de production en tant que tel et celui-ci est généralement compris comme étant propre à l'individu, soit au peintre devant sa toile ou au musicien derrière son instrument. Qu'il évolue au sein d'un orchestre ou qu'il improvise dans son studio, le musicien avance seul dans sa démarche artistique, car l'expérience lui est propre. Ce qui est particulier au tango, c'est que l'expérience concerne deux personnes, un peu comme si deux guitaristes jouaient, à quatre mains, de la même guitare. En réalité, l'expérience du tango n'est ni celle de l'un ni celle de l'autre ; elle relève du tandem. Bien qu'elle nécessite une implication sentie de chaque partenaire et une conscience

corporelle aiguisée, elle n'est pas plus exclusive à la relation à soi (l'individualité) qu'à la relation à l'autre (l'altérité); elle est liée à ce qui prend vie entre les deux, au *in-between* selon l'expression anglaise ou à l'intérité, comme le dit Hess (1998, 2009). Pour illustrer cette communion, certains professeurs de tango encouragent leurs élèves à visualiser le couple comme un animal à quatre pattes ou un «monstre bicéphale» comme le dit Ortiz (citée dans Monette, 1991, p. 37). Cette fusion est également soulignée par Hess (2009, p. XV). «Les dieux, dit l'auteur, autorisent les parties à se recomposer en une identité propre». Autrement dit, lorsqu'on danse un tango, on ne fait qu'un.

Comme toute autre forme artistique, l'expérience du tango est dynamique. Elle comporte des moments de découverte, des instants de grâce ou de plénitude. C'est le partage de l'expérience esthétique qui m'intrigue le plus dans le tango.

4. QUATRIÈME CONSIDÉRATION : INNOVER

Malgré les pressions de plus en plus fortes pour innover venant des milieux universitaires et des organismes subventionnaires, il s'avère difficile de sortir des sentiers battus lorsqu'on parle de méthodes de recherche. Ce paradoxe est pour moi fort stimulant car il signifie que l'innovation reste un défi. À mes yeux, la manière de faire de la recherche importe autant que les résultats auxquels elle conduit. C'est pourquoi je considère important de développer et surtout d'entretenir une réflexion sur les méthodes en usage, dans toutes les activités et dans toutes les étapes de la recherche. L'identification d'une problématique, les phases exploratoires de recherche, le développement d'une théorie, la recherche documentaire, l'enquête ou le récit de vie gagnent à être dessinés en fonction de l'objet en question, de son contexte ou de la population étudiée. C'est dans cette optique que j'ai présenté une communication en tandem au colloque Tango, culture et santé, en mai 2009. Dans un esprit d'«invention méthodologique» (Kaufmann, 1996, p. 39) j'avais d'abord procédé à l'analyse d'un récit sur le tango en faisant dialoguer – virtuellement – la théorie et la pratique. Par la suite, pour rompre avec la formule

classique de présentation où l'orateur lit son texte à l'auditoire et pour être fidèle au contexte de l'étude – le tango – j'ai présenté « en tandem » quelques segments de cette analyse.

Pour la présentation, j'ai demandé la réplique à Benoit Dubois, de l'Institut national de l'image et du son (INIS), qui, depuis quelques années utilise sa voix comme instrument d'expérimentation artistique.

4.1. *IT TAKES TWO TO TANGO*

L'expérience de communication en tandem vécue en 2009 tient compte des quatre considérations énoncées plus haut et touchant la métaphore, l'identité du chercheur, la manière de penser le tango, le processus et l'importance d'innover. Ayant pour titre *Danse en tandem et expérience esthétique*, la présentation visait à éclairer l'expérience esthétique partagée (Joyal, 2009), c'est-à-dire l'expérience vécue par cet animal à quatre pattes que deviennent les partenaires, quand ils dansent. À dessein de permettre une plus grande perméabilité entre théorie et pratique, j'avais puisé à même les références théoriques de Goodman (1992), sur le fait artistique, de Bruner (1991) sur la représentation, et de Passeron (1975, 1986, 1996) sur la poïétique. Cette dernière est, je le rappelle, la science de l'œuvre ; elle s'intéresse à la relation qui s'établit entre celle-ci et le producteur. Dans le cas du tango, elle implique les danseurs et la danse qu'ils construisent. À cette production théorique était jumelée une production artistique littéraire. L'œuvre choisie, intitulée *Secretos de una milonguera*, est celle de Graciela Lopez (2008), milonguera de Buenos Aires, psychanalyste de formation et auteure. Composé de nouvelles, le recueil est admirablement traduit, sous le titre de *Secrets d'une danseuse de tango*, par Jean-Marie Bourjolly, tanguero montréalais, mathématicien et également auteur. « Graciela Lopez s'est servie du cadre de la *milonga* pour dramatiser avec brio des vérités humaines, des émotions, des sentiments [...] à valeur universelle, susceptibles d'éveiller des résonances profondes en chacun de nous, danseur de tango ou pas » dit le traducteur (p. 10). Suivant les principes d'analyse du discours de Vignaux (1988), j'ai fait

ressortir les indices très manifestes de l'expérience esthétique que je cherche à éclairer. Les lignes qui suivent présentent le contenu de l'exercice. Pour les besoins de la cause, l'exercice est présenté sous forme de dialogue entre France (théorie) et Benoit (récit de Lopez). Je rappelle au lecteur le caractère exploratoire de cet exercice en lui suggérant même de faire la lecture avec un partenaire, question d'entrer encore plus loin dans le jeu.

France

Danse en tandem. Pourquoi ne pas dire danse de couple ? Eh bien, d'abord, parce que la notion de couple a une connotation maritale et que, selon mes observations, le tango met le plus souvent en scène des couples qui sont, en fait, composés de deux partenaires ne vivant ensemble que le temps d'un tango. Le mot tandem, quant à lui, se dit de deux personnes « associées », qui travaillent en collaboration ; il se dit aussi d'un ensemble composé de deux éléments complémentaires. J'utilise cette expression depuis quelques années car, à mes yeux, les danseurs de tango correspondent bien à ces deux définitions. Cette nuance entre danse de couple et danse en tandem est importante pour moi car elle met justement l'accent sur le caractère non préconçu, si je puis dire, de l'union entre les danseurs. C'est une union passagère, temporaire, conjuguée au présent. Car il est ici question de tango spontané, d'un tango qu'on construit d'après nature, comme une œuvre éphémère.

Benoit

« Chaque fois que le hasard les met en présence dans une *milonga*, ils se cherchent des yeux, se sourient et dansent ensemble. Cela fait un certain temps déjà que se répète ce cérémonial. Ils ne se sont jamais vus ailleurs. Ils n'ont jamais échangé la moindre parole. Ils dansent. Et leur tango est une rencontre passionnée, douce et fugace. Chaque tango pourrait être le dernier. Ils ne savent rien l'un de l'autre, même pas leurs prénoms. Il n'y a pas de rendez-vous ; pas de demandes ni de promesses » (Lopez, p. 14).

France

L'expérience esthétique. Par définition, l'esthétique est la science du beau dans la nature et dans l'art. On pense, quand on parle d'esthétique surtout, à l'aspect visible des choses, d'un point de vue extérieur. Mais le beau ne se limite pas à l'apparence. Il concerne aussi le sentiment, l'émotion (Lesage, 2009). De son côté, l'expérience désigne ce qui est vécu. Ceci nous permet de comprendre «l'expérience esthétique» comme étant relative au sentiment de beauté vécu par un individu, mais de l'intérieur. Pensons un moment à celui qui regarde une toile. Soudain une forme, un agencement, ou autre chose vient déclencher chez lui un souvenir heureux, un émoi, voire même une extase.

Benoit

«[...] quand, par les chauds après-midi d'été, nu-pieds sur une chaise longue, je l'écoutais chanter, mon cœur se donnait des ailes, et tout mon être n'était plus qu'allégresse [...]. Le monde semblait plein de choses extraordinaires, et pour en faire l'expérience, il suffisait sans aucun doute de chanter et danser le tango» (Lopez, p. 24).

France

Ce qu'on voit, ce qu'on ressent face à un objet donné (une œuvre musicale ou une danse par exemple) nous plonge dans une émotion inexplicée, totalement indépendante de celle qu'a vécue le créateur de l'objet en cause. Le même phénomène prévaut chez celui qui crée lorsque tout à coup, il sent que l'équilibre est atteint, que la forme est parfaite. C'est une espèce de béatitude.

Benoit

«Ne faites pas attention à ce que diront les critiques. Ce sont simplement des êtres qui n'ont jamais connu le bonheur de danser avec passion. Ils n'arrivent pas à concevoir que ces quelques minutes d'enchantement [...] puissent embellir notre vie [...] et lui donner un sens» (Lopez, p. 30).

France

La portée de cet enchantement est très importante sur le plan cognitif car, à travers ce qu'on fait, on réalise qui on est, on fait connaissance avec soi-même. Gardner (1996) explique que les diverses formes de connaissance peuvent varier d'un individu à l'autre en fonction de son tempérament, de son caractère, de son degré d'acuité sensorielle et en fonction aussi de sa conscience corporelle et de son environnement culturel et affectif.

Benoit

« Danser avec lui vous fait l'effet d'être dans une balle de coton, enlacée au petit ours blanc moelleux et poilu de l'enfance. Danser avec lui c'est parvenir à la syntonie parfaite, à l'accord précis par lequel la vie célèbre sa beauté, sans stridences ni dissonances. Danser avec lui, c'est se sentir élue, reine du moment » (Lopez, p. 28).

France

Mais, comme le dit Valéry (1936), l'homme se définit à travers le regard d'autrui. Ses mécanismes cognitifs et perceptuels progressent à travers les relations qu'il développe. Alors la question se pose : est-ce que l'expérience esthétique, dont je parlais plus haut, cette expérience de félicité, cette émotion vive, peut se partager ? Est-ce que deux personnes peuvent vivre semblable sentiment en même temps ?

Que se passe-t-il quand on danse ? Chacun de nous a développé, sur la base de ses expériences, un système perceptuel qui lui est propre. Une musique, une image ou un chant touche chaque personne d'une manière unique même lorsque les paroles sont dans une langue étrangère, ce qui est bien souvent le cas pour le tango. Cette manière singulière que nous avons de répondre aux stimuli correspond à ce que Bruner appelle le « traitement de l'information » (1991, p. 20). Lorsqu'on danse un tango, chacun traite l'information à sa façon, mais il arrive que l'on vive, simultanément, des moments de grâce. Nos sens sont aiguisés ; nos corps s'entendent et se répondent.

Benoit

«Ils conversaient ainsi en silence, une conversation ponctuée par le va-et-vient de la cadence, avec des pauses et des jeux de pieds rythmés qui étaient autant de caresses muettes, unis [...] et ressentant allez savoir quelles vibrations, quels chavirements, quelles douleurs, que nulle parole ne peut nommer» (Lopez, p. 13).

France

Ces moments d'allégresse sont plutôt rares car ils découlent de la conjoncture de plusieurs facteurs tels que la physionomie, la maîtrise technique, l'occupation de l'espace, le sens musical. Tous les mouvements du guideur agissent sur la guidée puisque l'indication venant du torse de l'homme se transmet comme un courant, d'abord à travers son corps à lui, ensuite à travers son corps à elle. Dire que les corps travaillent en complémentarité serait mentir tellement ils sont unis.

Benoit

«Tout entre eux n'était que danse et tendresse, rires et drôleries. Ils faisaient plaisir à voir, même quand une légère mélancolie semblait se glisser entre eux, qu'elle tremblait légèrement en dansant et qu'il présentait un visage grave pendant une minute. À la fin d'un tango, ils laissaient échapper un soupir heureux, à l'unisson, ou parfois, une explosion de rires, comme s'ils se libéraient brusquement après s'être retenus, presque sans respirer» (Lopez, p. 54-55).

France

Cela dit, il ne faut pas penser que le caractère spontané du tango improvisé soit assorti de gestes ou de déplacements arbitraires. Au contraire, on sait que la maîtrise technique entre en ligne de compte. 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.

Benoit

« Danser avec lui, c'est vibrer au rythme de chaque pas, percevoir intuitivement ces pieds qui ont plein d'idées, plein d'ardeur à révéler on ne sait quels songes » (Lopez, p. 28).

France

Qu'il soit exécuté avec aisance ou maladresse, chaque mouvement est une impulsion dont le guideur doit 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. Chaque mouvement, chaque action de l'un des partenaires est instantanément examiné par l'autre et assumé. Chaque mouvement en appelle un autre. Le danseur parle et la danse parle. La danse est déterminée par la conscience du moment présent.

Benoit

« Le tango n'est pas autre chose que cette fête qui fait descendre le cœur dans les jambes et monter la tête dans les nuages » (Lopez, p. 30).

France

Selon Thon et Cadopi (2005, p. 80), tous les soubresauts de la danse apparaissent comme des « boucles de rétroaction alimentées par de très nombreuses informations sensorielles ». Tout ce qui arrive est intimement lié à la conscience corporelle, aux habiletés motrices, et à leur extension, le mouvement. En effet, la circulation s'effectue dans les deux sens. Notre corps ressent et nous le ressentons.

Le tango se construit d'une cascade de mouvements faisant appel à la mémoire du corps ou, dans les mots de Kaufmann, à la « chair biographique » (1996, p. 15). Dès l'instant où le couple se met en mouvement sur la piste, les mécanismes moteurs se mobilisent, pour répondre à l'appel de la musique et à celui du mouvement. Le corps se tient en alerte. Il entre dans ce que Valéry décrit comme un « état dansant » (1936, p. 8).

Benoit

«[...] cette façon d'être ensemble, tranquillement, comme s'il s'agissait d'un voyage en avion sans turbulence» (Lopez, p. 54).

France

Chaque tango résulte d'une improvisation partagée qui a pour but de traduire une musique et tout ce qu'elle transporte de sédiments.

Benoit

«Comment cela se vivait-il pendant une danse ? C'était comme si elle lui apportait à la fois consolation, enthousiasme et soulagement. Il voulait la reconforter et l'accueillir dans ses bras qui, soudain, se faisaient berceau, comme pour apaiser un court moment toutes les peurs et toutes les angoisses d'un monde insensé» (Lopez, p. 56).

France

On danse pour évoquer, exposer, exprimer, traduire la sensibilité ou, en un mot, pour représenter, c'est-à-dire faire sienne une image prédéterminée. Par définition, représenter signifie présenter de nouveau. La représentation constitue donc une tentative pour rendre présent, reproduire ou figurer l'idée qu'on se fait d'un objet. Et ce sont les fonctions motrices qui aident l'individu à ébaucher sa représentation du mouvement. 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» (Thon et Cadopi, 2005, p. 92). Dans le cas précis du tango, la représentation s'élabore à deux, dans l'instant présent.

Benoit

«Verra danse de mieux en mieux, avec émotion et plaisir. Elle a ses danseurs favoris, ces êtres d'une autre planète qui la transportent en voyage jusqu'aux nues et la redéposent sur le sol avec douceur, trois minutes plus tard» (Lopez, p. 98).

France

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 qu'ils 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.

Benoit

« Danser avec lui, en rêve. Bien que lui change régulièrement de visage, de peau, de corps, d'yeux. Danser avec lui, c'est trouver ce que l'on cherchait comme par hasard, sans l'avoir voulu et sans savoir qu'on était à sa recherche » (Lopez, p. 28).

CONCLUSION

Dans cet article, j'ai énoncé certaines considérations qui peuvent nourrir la réflexion au sujet du développement de la recherche sur le tango – la « tangologie » – et à voir que toute recherche sur un phénomène dynamique peut s'effectuer à l'aide d'outils et de méthodes dynamiques. Je vois cet exercice comme préparatoire à des recherches plus poussées visant à faire avancer la connaissance sur le tango, un phénomène métaphorique des plus riches.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

-
- Bizeul, D. (1998). « Le récit des conditions d'enquête : exploiter l'information en connaissance de cause », *Revue française de sociologie*, vol. 39, n° 4, p. 751-787.
- Bruneau, M. et A. Villeneuve (2007). *Traiter de recherche création en arts*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Bruner, J. (1991). *Car la culture donne forme à l'esprit*, Paris, Éditions Eshel.
- Dumortier, J.-L. et F. Plazanet (1980). *Pour lire le récit*, Bruxelles-Gembloux, De Boeck-Duculot.

- Gardner, H. (1996). *L'intelligence à l'école*, Paris, Retz.
- Goldenstein, J.-P. (1980). *Pour lire le roman. Initiation à une lecture méthodique de la fiction narrative*, Bruxelles-Paris-Gembloux, De Boeck-Duculot.
- Goodman, N. (1968). *Languages of art*, Indianapolis, Hackett Pub. Co.
- Goodman, N. (1992). *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard. Titre original : *Ways of Worldmaking* (1978). Traduit de l'anglais par Marie-Dominique Popelard.
- Hess, R. (1998). *Pédagogues sans frontière : écrire l'intérité*, Paris, Anthropos.
- Hess, R. (2009). «Tango, intérité qui nous prend», dans F. Joyal (dir.), *Tango, corps à corps culturel*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Huberman, M. (1990). *La diffusion des savoirs scientifiques : un survol du domaine*, communication présentée au Séminaire sur la Représentation du Centre interdisciplinaire de recherche sur l'apprentissage et le développement en éducation (CIRADE), Montréal.
- Joyal, F. (2009). «Danse et cognition», dans F. Joyal (dir.), *Tango, corps à corps culturel*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Kaufmann, J.-C. (1996). *L'entretien compréhensif*, Paris, Nathan.
- Lakoff, G. et M. Johnson (1985[1980]). *La métaphore dans la vie quotidienne*, trad. M. de Fornel et J.-J. Lecercle, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Lesage, B. (2009[2006]). *La danse dans le processus thérapeutique*, Toulouse, Érès.
- Lopez, G.H. (2008). *Secrets d'une danseuse de tango*, traduit de l'espagnol par Jean-Marie Bourjolly, Montréal, Les Éditions du CIDIHCA.
- Monette, P. (1991). *Macadam tango*, Montréal, Triptyque.
- Paillé, P. et A. Mucchielli (2003). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Colin.
- Passeron, R. (1975). «La poïétique», dans *Recherches poïétiques*, tome 1, Paris, Éditions 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 Éditions et Presses universitaires de Valenciennes.
- Pourtois, J.-P. et M. Desmet (1988). *Épistémologie et instrumentation en sciences humaines*, Bruxelles, Mardaga.
- Thon, B. et M. Cadopi (2005). «Penser le mouvement», dans M. Borillo, *Approches cognitives de la création artistique*, Bruxelles, Mardaga.

- Valéry, P. (1936). «Philosophie de la danse», dans *Œuvres*, tome I, Variété, «Théorie poétique et esthétique», Paris, NRF, Gallimard, 1956, 1857 pages, p. 1390-1403. Conférence à l'Université des Annales le 5 mars 1936. Première publication dans Conferencia, 1^{er} novembre 1936, réalisée pour les Classiques des sciences sociales par un bénévole.
- Vignaux, G. (1988). *Le discours, acteur du monde. Énonciation, argumentation et cognition*, Paris, Ophrys.

LE DIALOGUE SENSORIEL ENTRE PARTENAIRES DE DANSE

Sylvain LAFORTUNE, MA

Danser en couple est probablement une activité aussi vieille que la danse elle-même et en Occident, elle jouit d'une très grande popularité, tant sur la piste de danse que sur la scène. Le lien étroit qui unit les partenaires¹ semble procurer une grande satisfaction à ceux et celles qui en font l'expérience, comme d'ailleurs à ceux et celles qui en sont témoins. En dansant ensemble, les partenaires créent entre eux un système de soutien à la fois mécanique et affectif, ce qui fait du duo une métaphore efficace des rapports humains. Mais le duo chorégraphique n'est pas seulement la représentation d'une

1. Dans la danse de scène d'aujourd'hui, les hommes et les femmes jouent indifféremment les deux rôles du couple de danseurs. Afin de simplifier la lecture du texte, les termes danseur, partenaire, porteur, supporteur et supporté indiquent autant le danseur que la danseuse.

relation humaine, il est aussi le produit de la relation que construisent les partenaires. En dansant ensemble, les partenaires deviennent familiers avec le corps de l'autre, avec son poids, son tonus musculaire, son odeur, la texture de sa peau, son degré d'abandon, etc. Les partenaires de danse vivent un degré d'intimité physique qui se retrouve rarement entre adultes ailleurs que dans le couple amoureux.

Dans la danse de scène, le terme duo désigne différentes situations chorégraphiques dans lesquelles deux danseurs évoluent ensemble. Ainsi, on peut appeler duo deux solos exécutés simultanément même s'il n'existe aucune interaction entre les danseurs. On appelle également duo une chorégraphie dans laquelle les mouvements de deux danseurs sont interdépendants sans qu'il y ait contact physique entre eux. C'est le cas, par exemple, lorsque les danseurs doivent se suivre afin de synchroniser leurs mouvements. Dans d'autres situations, il y a un contact physique entre les danseurs sans pour autant que l'exécution du mouvement en dépende. Le même mouvement serait possible, qu'ils se touchent ou non. Finalement, il existe des situations de duos, que je désigne sous le nom de travail de partenaires, dans lesquelles les actions d'un danseur sont affectées par une force appliquée par un autre danseur (Lafortune, 2008). Selon cette définition, le duo dansé devient un travail de partenaires à partir du moment où les danseurs établissent un rapport mécanique entre eux, c'est-à-dire qu'ils ne peuvent réussir leurs mouvements sans l'aide d'un partenaire, que ce soit à travers un appui, une poussée ou un porté². Dans le texte qui suit, le terme duo désigne implicitement des situations dans lesquelles on trouve un travail de partenaires.

Bien que ma pratique et mes recherches se situent principalement dans la danse de scène (ballet et danse contemporaine) où les mouvements sont généralement chorégraphiés et répétés, je constate qu'on trouve des situations de travail de partenaires dans

2. Dans la pratique, les gens du milieu de la danse semblent hésiter entre dire un porté ou une portée. Dans son dictionnaire de la danse, Le Moal (1999) emploie porté au masculin, ce qui reste cohérent avec beaucoup d'autres termes décrivant des mouvements de danse et dont le genre est masculin : un plié, un tendu, un jeté, etc.

bien d'autres domaines. On pense évidemment aux danses sociales, au tango, par exemple, qui, souvent, sont mises en scène, au patinage artistique, au cirque, au cheerleading et à l'acrospport³. Étonnamment, on voit des portés dans la nage synchronisée, dans le surf tandem et dans le rugby. Assurément, il existe aussi un travail de partenaires dans la lutte professionnelle qui reste une forme de spectacle soigneusement orchestré. Dans toutes ces situations, une force est transférée d'un individu à un autre. Les actions individuelles produisent un résultat commun, c'est-à-dire un mouvement ne pouvant exister sans la participation de tous les acteurs.

Malgré la grande popularité du travail de partenaires en danse, cette pratique reste encore un mystère pour plusieurs, autant chez les danseurs que chez les spectateurs. On comprend mal comment les partenaires arrivent à coordonner leurs actions au point de donner l'impression de bouger comme s'ils ne faisaient qu'un. Pour Taylor (1982), certains couples de partenaires sont si sensibles, mutuellement, à l'état physique et émotif de l'autre qu'ils semblent partager une conscience commune, comme s'ils avaient un lien télépathique. Les danseurs, quand on leur demande comment ils réussissent l'exécution de portés parfois spectaculaires, vont souvent évoquer l'intuition, l'instinct ou l'intelligence du corps. Or, le fait de parler d'intuition, d'instinct, d'intelligence du corps ou même de télépathie révèle surtout une difficulté à décrire ce qui se passe réellement lorsque les couples dansent. Ce discours contribue à la mystification du travail de partenaires.

Parler du succès de certains couples de danseurs en évoquant l'instinct ne m'a jamais vraiment paru une explication satisfaisante puisqu'elle ne procure aucune information utile. Mon travail de danseur, puis de pédagogue et maintenant de théoricien m'invite à une investigation plus poussée des moyens mis en œuvre par les

3. L'acrospport, ou gymnastique acrobatique, est une activité gymnique artistique pratiquée principalement en Europe. Il consiste en un enchaînement de figures acrobatiques, d'équilibres, de mouvements dansés et de portés, statiques et dynamiques, exécutés sur un thème musical. En compétition, l'acrospport se pratique en équipe de 2, 3 ou 4 personnes.

partenaires de danse pour réussir l'exécution de duos. D'une certaine manière, je cherche à démystifier cette pratique afin d'aider les danseurs à mieux mystifier le spectateur. Le texte qui suit présente une réflexion sur les différents phénomènes perceptuels dont se serviraient les danseurs pour harmoniser leurs actions individuelles afin de produire un résultat commun. Je souhaite surtout piquer la curiosité du lecteur et inviter le danseur, qu'il pratique la danse de scène, la danse sociale ou une autre activité comparable, à expliciter en termes plus justes sa compréhension de sa propre expérience comme partenaire de danse.

1. COMPRENDRE LE TRAVAIL DE PARTENAIRES

Les couples de danseurs à qui on demande de décrire comment ils parviennent à danser en donnant l'illusion de n'être qu'un, ne savent souvent pas quoi répondre. Cette difficulté à décrire les savoirs sur lesquels s'appuie une expertise n'est toutefois pas unique à la danse et se retrouve dans toutes les sphères d'activité. Dans leurs travaux sur la pratique réflexive, Argyris et Schön (1981) expliquent que toute activité implique un certain nombre d'actions exécutées de manière non consciente. Par exemple, la plupart d'entre nous, sans trop savoir comment, parvenons à rester en équilibre sur une bicyclette⁴. Ce

4. Faire de la bicyclette est l'exemple type d'un savoir-faire implicite nécessitant peu d'interventions conscientes (Parviainen, 2002). Lorsque je demande à mes étudiants s'ils savent ce qu'ils font pour rester en équilibre sur une bicyclette, rares sont ceux qui offrent une réponse satisfaisante, et la plupart sont même surpris d'avoir à considérer la question. Je leur explique alors qu'un corps reste en équilibre dans la mesure où son centre de masse tombe à l'intérieur de sa base de support. Pour rétablir un équilibre perdu, il faut soit ramener le centre de masse au-dessus de la base de support, soit ramener la base de support sous le centre de masse. C'est cette dernière stratégie qu'utilise le cycliste pour ne pas tomber : en tournant son guidon, il ramène la bicyclette sous lui et reprend son équilibre. Mais comme il n'est pas conscient de cette action, il ne peut décrire cette information ni la transmettre à un novice. Celui qui apprend à faire de la bicyclette doit, comme tous ses prédécesseurs, procéder par essais et erreurs. Il finit par réussir, à coup d'efforts, de frustrations et parfois de blessures, sans pour autant comprendre comment il y parvient.

savoir-faire reste implicite et peut difficilement être verbalisé. Pour ces auteurs, le caractère implicite des savoirs qui guident nos actions s'explique par le fait que la réflexion consciente reste relativement lente. S'il fallait, à chaque moment, réfléchir à tout ce que nous faisons, nous ne pourrions fonctionner efficacement. Beaucoup de nos actions – incluant des actions mentales comme la perception, l'analyse ou la décision – s'effectueraient automatiquement, de manière non consciente (Argyris et Schön, 1981).

La nécessité d'automatiser l'exécution de certaines actions s'explique également par la capacité limitée de la mémoire de travail. La mémoire de travail est le système de contrôle de l'information qui fait le lien, au moment d'agir, entre les paramètres de la situation saisis sur le vif, les informations provenant de la mémoire à long terme et les commandes motrices (Baddeley, 1986). Miller (1956) évalue à sept, plus ou moins deux, la quantité d'unités d'informations qu'il est possible de gérer au même moment. Lorsque la mémoire de travail est saturée, l'apport de nouvelles informations entraîne la perte d'une partie des informations jusque-là prises en compte.

Pour le danseur, chaque mouvement nécessite plusieurs actions. Un simple saut, par exemple, exige que chaque segment du corps produise des actions qui doivent être exécutées au bon moment, au bon endroit, à la bonne vitesse, avec la bonne force, etc. Avant que le saut ne soit maîtrisé, l'exécution simultanée de ces nombreuses actions exige toute l'attention du danseur. Si d'autres éléments à considérer, une contrainte musicale, par exemple, sont ajoutés trop hâtivement, certaines actions ne peuvent plus bénéficier de l'attention nécessaire et ne peuvent plus être exécutées correctement, ce qui entraîne une baisse de la performance, du moins temporairement. Une des fonctions du travail de répétition consiste justement à automatiser l'exécution de certaines actions. Une fois le mouvement maîtrisé, les multiples actions que son exécution requiert sont intégrées en une seule tâche qui devient alors une unité d'information, ce qui dégage la mémoire de travail.

L'attention du danseur peut alors se diriger vers d'autres aspects de la danse comme la musique, l'espace, l'interprétation ou le rapport à son partenaire⁵.

Dans un duo dansé, les deux partenaires produisent des actions qui contribuent, chacune à sa manière, à l'exécution réussie des mouvements. Pour le danseur, le travail ne consiste donc plus seulement à mémoriser ses propres actions, mais également à mémoriser les actions de son partenaire, du moins celles qui ont une incidence directe sur ses propres actions. Par exemple, un danseur qui doit supporter le saut d'un partenaire doit attendre que ce dernier plie les jambes avant d'agir sur lui. L'action de percevoir le plié – un signal annonçant l'imminence du saut – fait partie de sa chorégraphie au même titre que la flexion des genoux fait partie de la chorégraphie de son partenaire. La chorégraphie devient donc une série d'actions, mentales et physiques, imbriquées les unes dans les autres et exécutées dans un ordre séquentiel précis ; un phénomène que je nomme emboîtement.

On retrouve dans cette interdépendance motrice un phénomène semblable à celui que Husserl (2001) nomme actes réciproques et dans lesquels la distinction entre le résultat des actions de l'un et de l'autre devient floue, chaque danseur atteignant son but dans la mesure où son partenaire atteint le sien. Dans un porté, par exemple, un danseur supporte son partenaire et, à première vue, son rôle est de faciliter le mouvement du supporté. Par contre, le supporté, par ses actions, aide également le porteur dans son effort. Il est à son avantage de le faire puisque le porteur dont l'effort est soulagé pourra agir plus efficacement sur lui. Autrement dit, en aidant le porteur,

5. C'est le même phénomène lorsqu'on conduit une automobile à transmission manuelle. Le changement de vitesse exige l'exécution simultanée de plusieurs actions qui accaparent toute l'attention du conducteur novice. De son côté, le conducteur expert n'exécute pas plusieurs actions mais une seule, le changement de vitesse, ce qui lui permet de diriger son attention vers d'autres tâches, comme celle de négocier la circulation.

le supporté s'aide lui-même. En paraphrasant le philosophe, on pourrait dire qu'à travers ses actions, le porteur accomplit la volonté du supporté qui, par les siennes, accomplit la volonté du porteur.

Pour qu'ils puissent danser ensemble, pour qu'ils puissent comprendre le point de vue de l'autre et l'aider dans l'exécution de la chorégraphie, pour qu'ils puissent coordonner leurs actions et atteindre un objectif commun, les partenaires doivent constamment et mutuellement s'échanger de l'information. Ils communiquent parfois verbalement mais surtout, ils se parlent avec le corps, à travers un dialogue sensoriel d'une rapidité et d'une éloquence telles qu'ils semblent prendre leurs décisions en même temps, d'un commun accord. Parce qu'il se ferait sans code entendu, parce que les danseurs eux-mêmes en seraient plus ou moins conscients et parce que les signaux seraient envoyés et perçus plus ou moins volontairement, il est difficile de cerner de quoi est constitué ce dialogue sensoriel et sur quel mode de transmission l'information est échangée entre les danseurs. Ce sont ces caractéristiques du dialogue sensoriel qui rendraient le travail entre partenaires de danse efficace mais également implicite, difficilement saisissable, voire mystérieux.

2. LE DIALOGUE SENSORIEL ENTRE PARTENAIRES DE DANSE

Dans la danse de scène, un danseur soliste évolue habituellement dans un environnement relativement stable puisque les forces avec lesquelles il doit composer, la gravité, par exemple, agissent sur lui de manière prévisible. Malgré cela, l'exécution d'une chorégraphie n'est jamais la même. L'interprète module constamment son exécution, selon son état physique, émotionnel ou mental du moment. De plus, des événements imprévus, comme une perte d'équilibre, surviennent toujours à un moment ou l'autre de l'exécution, exigeant une réévaluation de la situation présente et une réponse motrice adaptée de manière à retrouver le plus rapidement possible la ligne chorégraphique perdue. Le danseur prend donc sans cesse des décisions, dans un dialogue constant entre sa tâche (suivre la ligne chorégraphique), son état interne et son environnement.

Dans la danse chorégraphiée, lorsqu'on danse en duo, le dialogue entre le danseur et son environnement se complexifie avec l'ajout d'un partenaire. Le partenaire n'est pas un objet prévisible, mais un être conscient et volontaire qui, lui aussi, perçoit et évalue chaque moment chorégraphique et prend des décisions, soit pour interpréter la danse, soit pour s'ajuster à un imprévu. Or, deux partenaires faisant simultanément des choix risquent de semer la confusion entre eux. Pour y remédier, les partenaires s'entendent habituellement pour que l'un des deux prenne l'initiative, autrement dit pour que l'un conduise le mouvement et pour que l'autre se laisse conduire. Au cours du dialogue s'effectuant entre les partenaires de danse, un arrangement survient alors dans lequel chacun, à tour de rôle, prend le contrôle de la situation, sachant implicitement qui des deux, à chaque moment, est le mieux placé pour le faire.

Ainsi, dans une danse comme le tango où il est établi que l'homme conduise, il arrive qu'il abandonne à sa partenaire l'initiative du mouvement dans les ornements, par exemple, ces jeux de jambes et de pieds qui ajoutent du caractère à la danse. À ce moment, il laisse sa partenaire faire ses propres choix et reste à l'écoute de ce qu'elle propose, en tenant compte, notamment, des gestes qu'elle fait et du temps qu'elle prend. Il faut savoir aussi que la forme moderne du tango permet aux danseurs de modifier les conventions jusqu'à changer de rôle pendant la danse, ce qui implique une négociation de tous les instants et une écoute d'autant plus grande.

Cette négociation suppose un échange d'informations entre les danseurs. L'importance de la communication non verbale dans l'interaction entre des individus est maintenant un phénomène bien documenté. Ne dit-on pas que le ton de la voix, les expressions faciales, les gestes, les attitudes corporelles sont autant de signaux, plus ou moins codifiés, qui transmettraient de l'information sur son interlocuteur avec souvent plus d'éloquence que les propos émis ? Certaines manifestations corporelles telles que la transpiration, l'essoufflement ou le rougissement, ne trahiraient-elles pas avec justesse notre état physique, mental et émotionnel du moment ?

D'autres signaux plus imperceptibles et peut-être plus efficaces affecteraient aussi notre perception de l'autre et influenceraient notre comportement envers lui. En effet, nous dégageons certaines particules chimiques inodores, les phéromones qui, perçues sur un mode olfactif, transmettraient de l'information sur l'état hormonal de notre partenaire, affectant ainsi notre comportement à son égard (Kohl *et al.*, 2001). Ackerl et ses collaborateurs (2002) ont également établi qu'un individu ayant peur dégageait une odeur distincte. Si on considère la peur comme un facteur déterminant dans l'exécution de certains mouvements pouvant causer des blessures, on peut imaginer comment la perception inconsciente de l'odeur d'un danseur qui a peur pourrait affecter le comportement de son partenaire envers lui.

Pourquoi ne pas également considérer un échange d'informations sur un mode électromagnétique ? Les êtres humains étant, d'une part, émetteurs d'ondes électromagnétiques mesurables⁶ et, d'autre part, sensibles aux phénomènes électromagnétiques⁷, ne serait-il pas possible d'imaginer un dialogue électromagnétique entre

-
6. L'activité cérébrale produit des variations dans le champ magnétique du cerveau qui peuvent être mesurées grâce à un magnétoencéphalographe (MEG) alors que l'activité musculaire se mesure par un électromyographe. Le champ électromagnétique d'une personne varie donc selon son activité mentale et physique.
 7. La réceptivité des corps vivants à la stimulation électrique a depuis longtemps été observée et utilisée à des fins thérapeutiques. Dans l'antiquité, on utilisait les décharges électriques des torpilles (poissons électriques) pour soigner certains maux et du XVII^e siècle jusqu'au milieu du XIX^e siècle, les avancements théoriques et technologiques dans le domaine de l'électricité avaient pour principal objectif une application sur le corps humain. Le roman *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley est une représentation fantaisiste des recherches de l'époque sur l'électricité. Même si aujourd'hui encore, on connaît mal de quelle façon l'électromagnétisme affecte l'humain, on admet que le corps y est sensible. Certains souffriraient même d'électro-hypersensibilité et tenteraient de faire reconnaître cette condition comme un handicap. D'ailleurs, nous sommes tous exposés aux ondes électromagnétiques provenant des nombreux appareils électriques constamment sous tension et l'idée que nous subirions les effets d'une pollution électromagnétique commence à se répandre et à en inquiéter plusieurs.

les partenaires, dialogue dont les effets seraient encore méconnus mais qui affecteraient néanmoins la perception de l'un et de l'autre ainsi que les comportements de chacun ?

Si certains signaux non verbaux affectent le comportement des partenaires, ils auraient une incidence indirecte sur l'exécution mécanique du duo. Par exemple, le manque d'intérêt d'un individu à danser avec un partenaire pour toutes sortes de raisons, habiletés techniques insuffisantes, approche de la danse incompatible, personnalité peu attrayante, influencerait son comportement envers lui. Son comportement pourrait devenir nonchalant, ses actions moins précises et les résultats peu satisfaisants, renforçant ainsi le manque d'intérêt à danser avec ce partenaire. De même, un danseur craignant l'exécution d'un porté qu'il considère dangereux s'y engagerait avec hésitation, rendant plus incertaine la coordination des actions des deux partenaires. L'échec ou l'effort supplémentaire alors provoqué, sans parler du risque de blessure, confirmerait au danseur qu'il avait raison de se méfier de ce mouvement. Dans ces deux cas, l'exécution mécanique n'est pas la cause du problème, mais sa manifestation. Il serait improductif pour les danseurs de chercher à améliorer leur performance sans aborder en amont les questions comportementales.

Cela dit, certains signaux non verbaux auraient une incidence directe sur la production mécanique de la chorégraphie. Ce sont ces signaux qu'utiliseraient les danseurs pour coordonner leurs actions individuelles et atteindre un objectif commun. Or, pour comprendre la difficulté des danseurs à coordonner leurs actions, il est important de savoir qu'entre la perception d'un signal sous forme de stimulus et la réponse motrice, il y a toujours un délai. Un temps de réaction rapide, moins de 120 millisecondes, est un réflexe, c'est-à-dire un mouvement involontaire et rigide (Schmidt, 1993). Dans ce genre de réaction, le danseur ne décide rien. Il ne peut plus moduler son mouvement et donc, ne peut plus apporter les nuances qu'exige l'interprétation de la chorégraphie. D'un autre côté, un temps de réaction trop lent risque de nuire à la coordination des actions des partenaires.

Le facteur temps a donc une importance capitale pour qu'un danseur puisse répondre adéquatement aux stimuli que procure l'exécution de la chorégraphie, sous forme de signaux perçus chez son partenaire. Le danseur doit avoir du temps pour percevoir, analyser, planifier et réagir de la bonne manière, au bon endroit, au bon moment. Il est trop tard, par exemple, pour un danseur de constater le déséquilibre de son partenaire quand celui-ci est tombé. Il lui faut lire les signes précurseurs de la perte d'équilibre alors qu'il a encore du temps pour intervenir et corriger la situation. Plus les signaux sont perçus tôt, plus le danseur a du temps pour réagir correctement.

Le dialogue sensoriel entre partenaires de danse permettrait l'échange précoce et adéquat de signaux les informant sur la situation présente et sur les actions à entreprendre pour atteindre une situation à venir souhaitée. Mon expérience de danseur, de pédagogue et de chercheur m'indique que le dialogue sensoriel entre partenaires de danse peut se décliner de différentes façons : un dialogue empathique, un dialogue visuel et un dialogue proprioceptif.

2.1. LE DIALOGUE EMPATHIQUE

On appelle empathie cette capacité à adopter la perspective subjective de l'autre. Selon Théodore Lipps, que cite Jorland (2004), l'empathie serait un troisième mode de connaissance, au même titre que la perception des objets extérieurs et la perception des sensations internes. Pour Decety (2004), l'empathie ne se limite pas à une communication plus ou moins vague d'inconscient à inconscient mais constitue un processus cognitif de saisie et de traitement des informations.

L'empathie se manifesterait de différentes manières : une empathie affective qui fait qu'une mère souffre lorsqu'elle voit son enfant souffrir ; une empathie comportementale associée au mimétisme qui permet d'apprendre en observant l'autre ; une empathie cognitive plus abstraite qui permet de se figurer les représentations d'un autre ; et, finalement, une empathie motrice qui permet de vivre les sensations que l'autre vit, de vivre dans le corps de l'autre.

C'est cette dernière qui serait la plus susceptible de servir à la compréhension du travail de partenaires. L'empathie motrice permettrait de sentir chez l'autre son vécu propre. Celui qui observe un acrobate, affirme Petit (2004), ne vit pas la même expérience que lui et pourtant, il perçoit les mêmes sensations dans son propre corps. Il fusionne temporairement avec lui, et ce n'est qu'après avoir observé l'exécution qu'il pourra faire une distinction entre son expérience et celle de l'acrobate. La fusion à l'autre précéderait la réflexion, la représentation, le jugement et le raisonnement.

En s'appuyant sur la théorie du codage commun de Prinz (1984), Decety (2004) explique que la perception d'une action et la représentation de son exécution permettent de faire des prédictions sur les conséquences de cette action. Il ajoute : « Grâce à notre capacité de représentation interne du monde extérieur et de nous-mêmes, il n'est pas nécessaire de réaliser une action pour en connaître les conséquences, il est possible de l'anticiper et de la simuler mentalement » (Decety, 2004, p. 73). Le fait de penser à une action en prépare l'exécution. C'est le mécanisme prémoteur du cerveau.

La découverte récente des neurones miroirs appuie de manière concrète cette théorie du codage commun. En effet, l'utilisation d'électrodes pour mesurer l'activité cérébrale chez le singe démontre que les mêmes régions du cerveau sont activées indifféremment, que le sujet fasse un mouvement ou qu'il observe quelqu'un d'autre le faire ; c'est ce qu'on appelle un phénomène de résonance (Rizzolatti *et al.*, 2001 ; Gallese *et al.*, 1996). Pour reconnaître ce que l'autre fait, pour donner un sens aux gestes qu'il pose et déduire les conséquences de ses actions, le système moteur de l'observateur résonne avec l'action observée, une idée défendue depuis longtemps par les phénoménologues, selon Rizzolatti *et al.* (2001).

On comprend alors qu'un danseur qui observe son partenaire effectuerait les mêmes processus mentaux que lui. Par empathie motrice, il connaîtrait donc, en même temps que lui, les intentions de son partenaire et les gestes qu'il doit poser pour les réaliser. Le dialogue empathique permettrait au danseur d'anticiper les besoins

moteurs de son partenaire, lui donnant plus de temps pour l'aider adéquatement. Il est alors possible d'imaginer que les danseurs partageraient effectivement une conscience commune.

Cette conception de l'empathie, en tant que mode de connaissance, amène à la considérer comme un mécanisme de perception et de gestion de l'information servant aux partenaires dans la réalisation d'une tâche commune. Pour ce faire, le dialogue empathique doit toutefois s'appuyer sur des données recueillies à travers d'autres modes de perception dont la perception visuelle.

2.2. LE DIALOGUE VISUEL

La perception visuelle des mouvements de l'autre est une source importante d'information pour le danseur qui doit anticiper le résultat des actions de son partenaire de manière à agir correctement sur lui. On peut présumer qu'un regard aiguisé et entraîné, comme devrait l'être celui du danseur expert, puisse percevoir avec précision les caractéristiques des mouvements de son partenaire. À partir de ces informations, son expérience lui permettrait de déduire de quelle manière il lui faut intervenir efficacement pour compléter, amplifier ou supporter le mouvement qu'il observe. Cela dit, l'analyse consciente de la situation observée est peut-être trop lente pour expliquer la rapidité et la justesse de certaines réponses motrices et la parfaite coordination des actions des partenaires. Le phénomène de résonance (Rizzolatti *et al.*, 2001 ; Gallese *et al.*, 1996), mentionné au point précédent, semble offrir une explication plus plausible. L'observation du comportement de l'autre génère chez l'observateur un état phénoménologique précis que Gallese *et al.* (2007) nomment *intentional attunement*, une résonance intentionnelle qui permet de comprendre le sens des actions observées chez l'autre aussi clairement que si on les avait exécutées soi-même.

Cette capacité à comprendre le sens des mouvements de son partenaire sera plus efficace si le danseur a plus de temps pour le faire, autrement dit s'il arrive à percevoir les signes précurseurs du mouvement. En effet, chaque mouvement perturbe l'équilibre global du corps qui, pour en contrer les effets, effectue un ajustement

postural involontaire avant l'exécution : le prémouvement (Godard, 1995 ; Rigal, 2002). Pour Godard (1995), le prémouvement saute aux yeux même s'il reste difficile à décrire. De son côté, Cyrulnik (2006) affirme que les êtres adoptent une posture d'intention juste avant d'agir. Il donne en exemple le pigeon qui s'accroupit pour prendre son envol et qui est immédiatement imité par ses congénères. Ces derniers n'ont pas besoin de le voir s'envoler pour savoir qu'il va le faire, pas plus qu'ils n'ont besoin de connaître les raisons de son envol. On retrouve dans la posture d'intention l'idée qu'un mouvement existe dans le corps avant de s'effectuer. Autrement dit, un danseur qui se prépare à bouger organise sa posture d'une manière qui devrait être visuellement perceptible par un partenaire attentif.

Le phénomène du prémouvement, ou posture d'intention, agirait des deux côtés du couple de danseurs. D'un côté, le porteur qui s'apprête à intervenir dans le mouvement de son partenaire percevrait chez lui des signaux indiquant l'imminence du mouvement à venir ainsi que ses caractéristiques (direction, amplitude, vitesse, etc.). De l'autre côté, le supporté percevrait chez son partenaire les signaux lui indiquant que ce dernier anticipe son mouvement et qu'il se prépare correctement à intervenir. Le supporteur et le supporté, observant chez l'autre des signaux rassurants, s'engageraient alors dans le mouvement avec confiance, ce qui aurait une incidence déterminante sur sa réussite mécanique.

On peut également penser que le comportement de certains danseurs serait plus facile à lire que d'autres. Les signaux corporels qu'ils émettent seraient tellement éloquentes, une éloquence corporelle, qu'il n'y aurait aucun doute quant aux intentions les motivant et à la nature des résultats subséquents. Mes études doctorales m'ont permis d'observer que l'éloquence corporelle serait directement liée à la clarté des intentions du danseur. S'il a une idée claire de ce qu'il fait, son corps s'organisera efficacement pour atteindre ce but. Inversement, certaines difficultés techniques seraient simplement dues au fait qu'à certains endroits de la chorégraphie, les intentions des danseurs ne sont pas claires. Pendant un moment plus ou moins bref, ceux-ci auraient une idée floue de ce qu'ils doivent faire. Les signaux émanant alors des corps seraient à ce moment plus difficiles

à interpréter par les partenaires. Dans ce cas, le problème ne se situerait pas dans l'exécution de la chorégraphie mais sur le plan de sa représentation.

Le dialogue visuel entre partenaires de danse faciliterait donc la coordination de leurs actions. S'ils sont en contact physique, ils ont alors accès à une source additionnelle d'information, perçue sur un mode proprioceptif.

2.3. LE DIALOGUE PROPRIOCEPTIF

La proprioception est la sensation interne qu'un individu perçoit de la position relative de chaque segment de son corps. Lorsqu'un muscle se contracte, qu'un tendon s'étire, qu'une articulation se mobilise ou qu'un mouvement rencontre une résistance, des terminaisons nerveuses envoient aussitôt un signal au système nerveux central qui utilise cette information pour dresser un portrait de la situation dans laquelle se trouve le corps. Grâce à la proprioception, le danseur reconnaît ses positions et ses mouvements, évalue le degré d'effort que leur exécution exige, estime les trajectoires des segments à faire, etc., sans avoir recours à des repères visuels.

En fait, le feed-back proprioceptif s'exécute en 60 millisecondes, plus rapidement que les 70 millisecondes que prend le feed-back visuel (Schmidt, 1993). Un danseur percevrait donc ses mouvements plus rapidement par la proprioception qu'il ne les verrait dans un miroir, par exemple. Il percevrait également un mouvement chez son partenaire plus rapidement s'il est en contact physique avec lui que s'il est en contact visuel.

La proprioception joue un rôle important dans l'évaluation de l'exécution. Dans un mouvement lent et continu, le danseur utilise les informations que lui procure la proprioception pour apporter des corrections nécessaires en cours de route. Par contre, si le mouvement est trop rapide, il ne peut être corrigé une fois lancé, ce qui exige une commande motrice initiale la plus précise possible. C'est là que l'entraînement et l'expérience du danseur entrent en jeu. Chaque essai procure des feed-backs proprioceptifs qui, mis en relation avec les résultats obtenus, informent le danseur sur la justesse des actions

entreprises. Cette évaluation renforce alors la stratégie d'exécution utilisée ou exige des ajustements à lui apporter pour l'essai suivant. Plus le danseur a de l'expérience, plus sa commande motrice initiale est juste; cela nécessite moins d'ajustements dans l'exécution du mouvement.

Pour faire cette évaluation, le danseur doit évidemment avoir été conscient des informations que lui procure la proprioception et les avoir gardées en mémoire. Même si les résultats sont satisfaisants, le danseur n'ayant aucune idée de ce qu'il fait ne peut profiter de cette expérience lors de l'essai suivant. De plus, lorsque les partenaires constatent un problème et veulent modifier leur exécution ultérieurement, ils doivent explicitement s'entendre sur qui, des deux, devrait effectuer des ajustements. Des changements apportés implicitement par les partenaires ont parfois tendance à s'annuler, ou à causer de nouveaux problèmes.

La proprioception joue également un rôle important dans le phénomène perceptuel appelé retour haptique (Berthoz, 1997). Le retour haptique permet à un individu de se projeter dans un outil, de faire corps avec lui. C'est ce qui lui permet, par exemple, de sentir le bout d'un tournevis pénétrer la cavité d'une vis comme s'il la touchait lui-même, comme si le tournevis était l'extension perceptuelle de sa main. Par extension, on pourrait donc concevoir qu'un danseur, grâce au retour haptique, se projette dans le corps de son partenaire. Il ne transmettrait plus simplement une force à son partenaire à travers ses points d'appui, mais percevrait le mouvement du partenaire comme une extension de son propre mouvement. Il ne ferait plus la distinction entre son propre corps et celui de son partenaire, comme on ne fait plus de distinction entre la main et l'outil. Le danseur ferait corps avec son partenaire.

Finalement, le fait de considérer le travail de partenaires comme des actes réciproques (Husserl, 2001) ajoute une complexité au dialogue proprioceptif. Lorsqu'un danseur conduit un mouvement, il agit sur son partenaire qui semble alors se plier à sa volonté. L'un agit et l'autre réagit. Cependant, sur le plan mécanique, une force appliquée n'est effective que dans la mesure où elle rencontre une

force opposée. Autrement dit, le porteur a besoin que le supporté oppose une résistance à la force qu'il applique s'il veut effectivement agir sur lui. Quand le porteur pousse, tire ou soulève le supporté, celui-ci doit offrir une résistance proportionnelle. De même, le porteur doit appliquer une force proportionnelle à la résistance que lui offre son partenaire pour ne pas le bousculer. On peut se demander alors si c'est effectivement le porteur qui pousse le supporté, ou plutôt le supporté qui se repousse ? Est-ce le porteur qui soutient le supporté ou est-ce ce dernier qui se soutient, en utilisant le porteur comme appui ? La distinction entre qui agit et qui réagit devient floue, les danseurs effectuant leurs mouvements en symbiose. On peut, encore une fois, les imaginer partager une conscience commune.

CONCLUSION

Souvent, un danseur va préférer travailler avec un partenaire en particulier plutôt qu'avec d'autres. Entre eux, les mouvements s'exécutent facilement, sans accroc, avec grâce et naturel ; les partenaires ressentant entre eux une compatibilité physique et mentale. Chaque danseur dira de l'autre qu'il a une bonne disposition pour la danse de couple, que sa personnalité est agréable et généreuse ou qu'il a des habiletés physiques supérieures à la moyenne. Mais comprenons vraiment ce qui détermine cette compatibilité entre partenaires ? Deux partenaires pourraient bien s'entendre physiquement parce que leur manière de produire le mouvement est semblable et nécessite peu d'ajustements entre eux en cours d'exécution. Il se pourrait aussi que ce soit leur facilité à déterminer qui, à chaque moment de la chorégraphie, conduit le mouvement et qui se laisse conduire. On pourrait également croire que leurs fréquences électromagnétiques vibrent harmonieusement, ou que leurs phéromones, perçues de manière olfactive, les rendent réciproquement attrayants et donc mieux disposés l'un à l'autre. Toutes ces réponses sont possibles et nécessitent une investigation plus approfondie pour mieux comprendre comment la danse de couple en est affectée.

Parmi les nombreux phénomènes contribuant à la production d'un mouvement commun, la capacité d'un danseur à anticiper les besoins de son partenaire jouerait un rôle crucial. Le danseur qui, par une empathie motrice, arrive à saisir et à analyser correctement les signaux émanant de son partenaire sera plus susceptible d'agir sur lui correctement. De même, l'éloquence corporelle, c'est-à-dire la capacité d'un danseur à clairement indiquer ses intentions à travers son attitude corporelle, facilitera l'échange immédiat et mutuel d'informations entre les partenaires dans un dialogue sensoriel fructueux. Grâce à cet échange rapide et efficace d'informations, les partenaires se donnent plus de temps avant d'agir. Il est question de fractions de seconde mais c'est dans cet intervalle minuscule qu'existe la marge de manœuvre des danseurs pour nuancer leur réponse, moduler leurs mouvements, bref, interpréter la danse et s'exprimer à travers elle.

On peut se demander si le dialogue sensoriel entre partenaires de danse s'effectue de façon raisonnée ou intuitive, mais on ne peut toutefois nier qu'il a bel et bien lieu. À cet égard, il faut se rappeler que ce qu'on appelle intuition, ou intelligence du corps, ne consiste pas uniquement en des réponses réflexes ou des réactions instinctives mais comporte également des opérations cognitives plus ou moins volontaires et plus ou moins conscientes. Ce savoir-faire serait une habileté qui s'acquerrait avec l'expérience, en admettant toutefois que la sensibilité et l'intérêt de chacun joueraient un rôle important dans son développement. Avec de bons outils d'investigation, comme l'entretien d'explicitation⁸ que propose Vermersch (2003), il devrait être possible de mettre au jour les opérations effectuées par les partenaires au moment de danser un duo et les savoirs sur lesquels ils s'appuient pour les effectuer.

Une investigation plus poussée fondée sur une méthodologie rigoureuse pourrait lever un peu plus le voile sur cette pratique mystérieuse qu'est le travail de partenaire, autant dans la danse de scène que dans le tango ou toute autre discipline où deux individus

8. L'entretien d'explicitation a pour but de questionner un sujet en fonction du caractère réfléchi ou pré-réfléchi des actions qu'il pose. Elle tend à le rendre conscient de son expérience.

collaborent pour produire un résultat commun. Cette investigation serait plus riche si elle s'appuyait autant sur une connaissance théorique provenant des sciences que sur une connaissance empirique provenant de l'expérience des danseurs. Avec une meilleure compréhension des phénomènes perceptuels entourant le dialogue sensoriel entre partenaires de danse, les difficultés rencontrées dans l'exécution d'un duo, tant sur le plan relationnel que technique et artistique, pourraient être résolues plus facilement. De même, la formation des danseurs serait plus complète si elle leur procurait, en plus d'exercices pratiques, des outils théoriques servant à la résolution des problèmes qu'ils ne manqueront pas de rencontrer plus tard, dans l'exécution de duos chorégraphiques.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Argyris, C. et D.A. Schön (1981). *Theory in Practice: Increasing Professional Effectiveness*, San Francisco, Jossey-Bass, coll. «Jossey-Bass Series in Higher Education».
- Ackerl, K. *et al.* (2002). «The scent of fear», *Neuro Endocrinology Letters*, vol. 23, n° 2, p. 79-84.
- Baddeley, A.D. (1986). *Working Memory*, Oxford, Oxford University Press, New York, Clarendon Press, coll. «Oxford Psychology», n° 11.
- Berthoz, A. (1997). *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob.
- Cyrulnik, B. (2006). *De chair et d'âme*, Paris, Odile Jacob.
- Decety, J. (2004). «L'empathie est-elle une simulation mentale de la subjectivité d'autrui?», dans A. Berthoz et G. Jorland (dir.), *L'empathie*, Paris, Odile Jacob.
- Gallese, V. *et al.* (1996). «Action recognition in the premotor cortex», *Brain*, vol. 119, n° 2, p. 93-609.
- Godard, H. (1995). «Le geste et sa perception», dans M. Marcelle et I. Ginot (dir.), *La danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas.
- Husserl, E. (2001). *Sur l'intersubjectivité*, 2^e tome, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Épiméthée».
- Jorland, G. (2004). «L'empathie, l'histoire d'un concept», dans A. Berthoz et G. Jorland (dir.), *L'empathie*, Paris, Odile Jacob.

- Kohl, J. *et al.* (2001). «Human pheromones: Integrative neuroendocrinology & ethology», *Neuroendocrinology Letters*, n° 22, p. 309-321.
- Lafortune, S. (2008). «A classification of lifts in dance: Terminology and biomechanical principles», *Journal of Dance Education*, vol. 8, n° 1, p. 13-22.
- Le Moal, P. (1999). *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse Bordas, coll. «Librairie de la danse».
- Miller, G.A. (1956). «The magical number seven, plus or minus two: Some limits on our capacity for processing information», *The Psychological Review*, vol. 101, n° 2, p. 343-352.
- Parviainen, J. (2002). «Bodily knowledge: Epistemological reflection on dance», *Dance Research Journal*, vol. 34, n° 1, p. 11-26.
- Petit, J.-L. (2004). «Empathie et intersubjectivité», dans A. Berthoz et G. Jorland (dir.), *L'empathie*, Paris, Odile Jacob.
- Rigal, R. (2002). *Motricité humaine, fondements et applications pédagogiques*, 3^e éd., Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Schmidt, R.A. (1993). *Apprentissage moteur et performance*, Paris, Vigot, coll. «Sport et enseignement».
- Taylor, B. (1982). «Partnering, part I», *Dance Magazine*, vol. 6, n° 4, p. 114-115.
- Vermersch, P. (2003). *L'entretien d'explicitation*, Issy-les-Moulineaux, France, ESF éditeur.

Notices biographiques

Christophe Apprill est sociologue et danseur. Docteur de l'EHESS, il est membre du laboratoire Sociologie, histoire et anthropologie des dynamiques culturelles (EHESS-CNRS, UMR 8562) et de l'ANR Musmond (Mondialisation, musiques et danses : circulation, mutations, pouvoirs). 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 *Le tango argentin en France* (1998), de *Sociologie des danses de couple* (2005) et de *Tango. Le couple, le bal, la scène* (2008).

Diplômé en astrophysique (Ph. D.) de l'Université Laval, **Geoffrey Edwards** dirige la Chaire de recherche du Canada en géomatique cognitive. Entre autres projets, il a développé un axe de recherche plutôt inhabituel qui allie le design et une approche cognitive de l'espace dans une perspective artistique (installation, performance, média) liée à des applications possibles en réhabilitation physique et en muséologie.

D'origine uruguayenne, **José Facal** est chirurgien retraité, grand vulgarisateur et passionné de tango. Il participe activement à la diffusion de la connaissance sur le tango en collaborant régulièrement à l'émission *Buenos Aires/Montevideo et vice-versa* diffusée sur les ondes de Radio Centre-Ville (102,3 FM, Montréal).

Sophie Jacotot (Ph. D.) a terminé en 2008 son doctorat en histoire de la danse à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne sous la direction de Pascal Ory. Dans sa thèse, intitulée «Entre deux guerres, entre deux rives, entre deux corps. Imaginaires et appropriations des danses de société des Amériques à Paris (1919-1939)», elle s'est intéressée aux transferts culturels chorégraphiques transatlantiques et aux modalités de la pratique sociale de la danse en France dans l'entre-deux-guerres. Au sein du CRAL (EHESS), elle poursuit ses recherches sur l'histoire de la danse au XX^e siècle, et s'intéresse au tango dansé ainsi qu'aux liens entre musique et danse.

Diplômé de l'ENSAE et de l'IEP de Paris, docteur en économie HDR, **Fabrice Hatem** a occupé plusieurs fonctions à la charnière de la réflexion économique et de l'action concrète. Passionné de tango argentin, il a été pendant six ans rédacteur en chef du magazine *La Salida* et participe à de nombreuses manifestations culturelles consacrées au Tango.

Formée en arts visuels et en danse, **France Joyal** est diplômée en éducation de l'Université de Sherbrooke (Ph. D.). Elle s'intéresse aux notions de représentations et d'expérience esthétique ainsi qu'à la méthodologie de la recherche dans les domaines artistiques. Soucieuse de réduire le fossé entre recherche et pratique, elle multiplie les activités de diffusion rassemblant des chercheurs, des professionnels et des praticiens.

Sylvain Lafortune commence à danser professionnellement aux Grands Ballets Canadiens en 1979 après avoir suivi sa formation à l'école du même nom. En 1984, il obtient une bourse du Conseil des arts du Canada qui lui permet d'étudier pendant un an la danse et le théâtre en Europe et à New York. En 1995, il devient membre d'O Vertigo Danse dirigée par la chorégraphe Ginette Laurin puis de Montréal Danse en 1998 où il dansera les œuvres de Navas et de De Vasconcelos. Il poursuit ses études au niveau doctoral en Études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal où il cherche à développer la connaissance théorique du travail de partenaire en danse, sa spécialité.

Bandonéoniste et compositeur, **Denis Plante** joue au bandonéon, l'un des fameux concertinas de la série double A. Son parcours original de compositeur interprète fait de lui l'artiste incontournable du bandonéon au Canada et un visage singulier dans l'univers du tango contemporain sur la scène internationale. Fils spirituel d'Astor Piazzolla, il a enrichi le répertoire du bandonéon de dizaines d'œuvres captant la pulsion essentielle du tango. Il est fréquemment invité à se produire comme soliste au Canada, aux États-Unis, et en Amérique du Sud.

Suzana Raluca Burlea complète à présent son doctorat en littérature comparée à l'Université de Montréal. Sa thèse porte sur les dimensions intersubjectives de l'expérience de la souffrance dans des récits de maladie. Ses champs d'intérêts sont : le tango, les récits de vie, la phénoménologie, la mémoire, les théories du corps, l'anthropologie et la sociologie du corps, l'anthropologie et la sociologie médicales, les études du genre.

Nelly Roffé est traductrice et poétesse. Elle a été professeure de langues et littérature au niveau collégial à Montréal. Elle se consacre à présent à la traduction littéraire et poétique, en particulier aux œuvres de Mercedes Roffé, Pedro Enriquez et Rodolfo H. Hasler. Comme conférencière, elle s'intéresse à la littérature francophone nord-africaine ainsi qu'à la culture juive sépharade.

Psychanalyste et psychiatre argentin, **Federico Trossero** a mis sur pieds l'un des premiers programmes de tango-thérapie au monde. Auteur de *Tangoterapia*, son approche fait le tour du monde depuis 2008.



Vous regardez les danseurs évoluer sur la piste, fascinés par les motifs que tracent agilement leurs pieds sur le sol. Puis, votre regard remonte lentement leurs corps enlacés et pénètre, pour quelques moments, leur intimité. Au-delà des costumes flamboyants et des pas de danse, vous comprenez que le tango cache en lui les délicats mécanismes des rapports humains.

C'est également ce qu'a compris France Joyal en initiant, il y a trois ans, un cycle de colloques et de publications universitaires sur le tango. Poursuivant le travail accompli dans *Tango, corps à corps culturel* (2009), elle met ici à contribution les expertises scientifiques et professionnelles de chercheurs d'origines diverses – française, argentine, roumaine et québécoise – et de domaines variés – psychologie, géomatique cognitive, musique, psychiatrie, histoire, littérature, sociologie, danse et éducation artistique. Ensemble, ils offrent un panorama du tango, de ses fondements, de son caractère improvisé, de ses incidences sur le mieux-être de l'individu et de son extraordinaire potentiel métaphorique.

Les chercheurs de tous les domaines, les intervenants en santé, de même que les professeurs, danseurs et amateurs de tango, se sentiront interpellés par cet ouvrage qui marque les prémises de la « tangologie », d'une science du tango.

Assurément, le tango n'a pas de frontières.



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 ✎ Geoffrey Edwards ✎ Jose Facal ✎ Sophie Jacotot
France Joyal ✎ Sylvain Lafortune ✎ Denis Plante ✎ Suzanna Raluca Burlea
Nelly Roffé ✎ Federico Trossero

ISBN 978-2-7605-2541-2

