

Université de Montréal

Puissance des corps en mouvement dans le tango

par

Roxana Molinié

Département de Littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de maîtrise

en Littérature comparée

février, 2006

copyright, Roxana Molinié, 2006



Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:
Puissance des corps en mouvement dans le tango

présenté par:
Roxana Molinié

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Terry Cochran , président-rapporteur
Julian Vigo , directrice de recherche
Philippe Despoix , membre du jury

Mémoire accepté le 13 juillet 2006

Table des matières

Résumé et mots clés	i
Résumé et mots clés en anglais	ii
Introduction	1
Chapitre I: Limite	4
Chapitre II: Représentation	24
Chapitre III: Performance	45
Conclusion	67
Bibliographie	69
Filmographie	71

Résumé:

Dans ce travail je vais m'intéresser à la puissance des corps en mouvement dans le tango. Je vais concevoir la puissance comme un mouvement qui va au-delà des limites, et comme transformation, à travers le corps. Le corps va apparaître comme une limite, limite individuelle, séparation entre les rôles distincts "homme"/"femme" qu'il est amené à remplir, et comme une marge qui appelle le mouvement, espace traversé par une dynamique qui va au-delà de soi. La puissance des corps en mouvement sera à travers les limites, dans les espaces marginaux; puis, elle sera transformation (encore mouvement qui dépasse des limites) à travers la matérialité corporelle dans la représentation, en particulier dans le film *Tangos, El exilio de Gardel*. Enfin, je vais montrer que le tango est performance de la puissance des corps en mouvement en ce qu'il est en même temps une performance de limites et de leur dépassement.

Mots clés:

limite, marge, transformation, à travers, au-delà

Abstract:

In this work I will study the power of moving bodies in tango. I will conceive this power as a movement that goes beyond limits, and as transformation, through the body. The body is going to appear as a limit, an individual limit, a separation between the distinct roles "man"/"woman" that the body has to assume, and as a margin that invokes movement, a space that is traversed by a dynamic that goes beyond the self. Power of bodies in movement will be beyond the limits, through marginal spaces; then it will be transformation (again a movement going across the limits) through corporeal materiality in representation, particularly in the movie *Tangos, El exilio de Gardel*. Finally, I will demonstrate that tango performs limits and at the same time a movement that goes beyond them, tango as a performance of power of bodies in movement.

Key words:

limit, margin, transformation, through, beyond

Introduction:

Dans *Gramática de la multitud* Paolo Virno conçoit notre société contemporaine comme multitude, comme un réseau d'individus. Cependant l'individu n'est pas selon lui une entité première à partir de laquelle s'organiserait la société, mais au contraire le résultat final d'un "processus d'individualisation". Avant et à la base de ce processus il y aurait une réalité préindividuelle, et il distingue en premier lieu le corps biologique, avec sa capacité de perception et sa capacité motrice, commun à toute l'espèce humaine (76-77). C'est à ce corps individualisé, à ce corps sensible, réceptif, et en mouvement, à ce corps que nous avons tous, que je vais m'intéresser dans cette étude sur le tango dansé.

En faisant les recherches pour ce travail je me suis rendu compte que la littérature sur le tango privilégie d'un côté le point de vue historique, et de l'autre, le tango comme genre musical (musique et paroles). La "culture tango", ses aspects sociologiques, son étude d'un point de vue anthropologique, suscitent aussi beaucoup d'intérêt. Les travaux publiés qui s'intéressent au tango en tant que mouvement, sont très peu nombreux; je pense au travail de Marta Savigliano et à celui de Julie Taylor où on trouve dans des analyses politiques et anthropologiques sur le tango, des réflexions sur le mouvement même du corps. Le tango dansé étant au départ un mouvement corporel, relève de l'expérience intime, corporelle, de contact et

sensation, et de ce fait pose le piège à celui qui se propose d'y réfléchir et surtout de partager ses réflexions, de déplacer l'expérience intime du mouvement vers le domaine des sentiments personnels ou de l'anecdote, qui sont plus aptes à être exprimés par les mots. De plus, en réfléchissant sur le mouvement du corps dans la danse en tant que tel, en essayant de lui donner un sens, on court le risque de subordonner son essence physique à des idées préconçues, c'est-à-dire à des idées qu'on a conçues avant ou en dehors du mouvement lui-même. Ce risque, d'imposer des "idées" sur quelque chose que j'aimais faire, que j'ai perçu aussi comme un risque de paralysie ("la fin du mouvement"), m'a fait hésiter longtemps à faire ce travail. Mais tout compte fait, quelles que soient mes idées et mes préoccupations, le mouvement va au-delà.

"Au-delà" est peut-être ce qui caractérise le mieux le mouvement dans le tango tel que je vais l'étudier ici. La spécificité de cette danse est ce qui se passe entre les corps du couple, une dynamique faite de contrastes, de résistance et d'abandon, d'affrontement et d'harmonie (car le mouvement a besoin de séparation et résistance entre les partenaires en même temps que de leur totale complémentarité, de leur être l'un avec l'autre). La mise en mouvement qu'est le tango de ces "états" le rapproche peut-être davantage des arts martiaux que des autres danses. Le mouvement dans le tango va au-delà des attitudes et sentiments qui lui ont été attribués par les séduisants stéréotypes qui l'ont rendu célèbre, et c'est cet au-delà que je veux explorer. Le tango est un mouvement qui dépasse des limites, qui traverse des marges, un mouvement de transition, de transformation. C'est ce que j'appellerai "puissance" d'après la description qu'en fait Canetti dans *Masse et puissance*. La puissance réunit ce qui est distinct, en un mouvement qui dépasse limites, séparations, elle est transformation, elle n'est ni ce qui était avant, ni ce qui est ensuite, mais justement la transition. C'est ce mouvement "entre-deux" que je vais interroger dans le tango en m'inspirant de l'idée

de "liminarité" que développe Victor Turner dans *Le Phénomène rituel*. La "liminarité" serait un état transitoire, un mouvement en marge des structures sociales, nécessitant le dépouillement de son propre statut, avoires et être.

À partir de ces idées je vais mettre en lumière la dynamique entre les partenaires, l'un avec l'autre, en un mouvement qui les amène au-delà des limites individuelles de chacun, au-delà des limites de leur propre corps. En effet la "limite" sera fondamentale tout au long de ce travail, c'est ce que la puissance du mouvement va dépasser, en quelque sorte, c'est la condition de la puissance. Je vais commencer par interroger la limite, et l'espace de la marge, je vais considérer le corps comme une limite, travaillée par le pouvoir, puis, lorsque je me pencherai sur les histoires du tango, la marge va apparaître comme un espace qui appelle le mouvement. Je vais me concentrer ensuite sur une marge particulière, le corps, qui sera ici l'espace privilégié de la puissance. En me penchant sur la représentation, en particulier sur le film *Tangos, el exilio de Gardel*, je vais étudier la puissance des corps en mouvement dans des transformations à travers la matérialité corporelle. Enfin, je serai amenée à considérer le tango comme une performance de la puissance des corps en mouvement, en ce que cette danse "performe" ou matérialise en même temps les limites entre les partenaires, et leur dépassement.

Chapitre I: Limite

La limite est venue s'imposer d'elle-même quand j'ai commencé à penser aux corps en mouvement dans le tango. Comme si au commencement du mouvement se trouvait une limite à dépasser. Immédiatement au-delà de la limite, le mouvement s'est mis à traverser un espace, un espace intimement lié à la limite, la marge. En fait par le mouvement la limite devient marge: elle devient un espace poreux qui appelle le contact, la transformation, comme si la limite appelait son propre dépassement. Cet espace marginal, le tango l'a matérialisé dans ses histoires. En effet parmi les innombrables histoires sur le tango, quand on en vient à raconter ses débuts, la constante, c'est la marginalité. Puis, avant, pendant et après toute histoire, il y a les corps qui dansent: je serai amenée à concevoir le corps comme une limite, et les corps du couple comme une marge, traversée par le mouvement. Avant de commencer, posons les cartes sur la table: en lisant les cartes de la puissance et de la limite nous serons prévenus de la nature du trajet que nous devons entreprendre, portés par le mouvement du tango.

Puissance

Tout au long de ce travail il sera question de la puissance des corps en mouvement dans le tango. Je serai amenée à interroger la puissance du corps dans cette danse. Le tango, exige

un travail sur le propre corps pour se tenir droit, pour le maîtriser, pour apprendre une certaine façon de bouger, pour qu'il soit capable d'exécuter certains mouvements, de plus, notre corps doit être essentiellement efficace. Je m'explique: tout vise à l'exécution du mouvement, tout ce qu'on fait quand on danse le tango est –ou devrait être– pour le mouvement, est le mouvement lui-même, et le mouvement ne sera qu'à travers les deux corps du couple, l'un avec l'autre. Très évidemment pour plusieurs le tango sera plus que tout, une attitude, un sentiment, une apparence ou encore le fait de bien s'habiller et d'être élégant. Ce sont des aspects qui d'ailleurs seraient intéressants d'étudier, mais ce qui m'intéresse ici dans le tango, c'est le mouvement, dynamique entre les corps, dans l'espace. La prémisse de ce mouvement est le contact entre deux corps.

La première page du livre *Masse et puissance* est un tableau de ce que Canetti appelle "la phobie du contact". Le contact de l'inconnu, de l'autre qu'on ne connaît pas, qu'on ne reconnaît pas, de celui qu'on ne s'est pas représenté, mais dont on a expérimenté brusquement la présence, l'autre avec soi, sans autre médiation que son corps, est un contact selon Canetti, "péjoratif", on le perçoit comme une "agression". Canetti écrit que c'est "quelque chose qui ne quitte plus l'homme dès qu'il a fixé une bonne fois *les limites de sa personne*" (12, je souligne). Je crois en effet que le contact met en danger ces limites. Pour un instant, l'instant du contact, on expérimente le corps de l'autre, en sachant qu'il en est de même pour ce dernier, les deux corps se confondent ainsi en cette expérience du contact. Toi et moi, nous sommes ce contact. Le tango est la performance de ce contact, avec toute la puissance qui nous le fait craindre, éviter. Par le travail sur son corps, la répétition du contact, l'abandon au mouvement, le contact qui au départ (quand on apprend à danser par exemple) est inconfort, malaise (et même dégoût pour certains), se transforme en un mouvement qui appelle deux corps à être l'un avec l'autre, qui appelle le dépassement des limites.

Mais qu'est-ce exactement la puissance? Pourquoi je parle de la puissance du corps et non pas du pouvoir? Ici, dans ce discours, la puissance est une force en mouvement, qui contrairement au pouvoir, comme nous le verrons avec Foucault, n'a rien à faire des limites, ni du contrôle. Au contraire, comme le suggère Canetti, notamment avec "le feu", elle a un caractère destructif, destructif des limites, des contours. Dans le "feu", que Canetti prend comme symbole de la masse, il y a cette force, puissance, d'anéantir la séparation:

Mais ce qui était distinct, le feu le réunit en un rien de temps. Les objets isolés et divers vont tous se perdre dans les mêmes flammes. Ils deviennent si bien identiques qu'ils disparaissent: maisons, êtres vivants, tout est saisi par le feu (79).

Canetti suggère que l'union incontrôlable de personnes est une masse et qu'elle porte en elle la puissance destructrice des séparations. Dans cette destruction même des limites, dans leur dépassement, est la transformation, la possibilité de création. Telle est la puissance.

Il est intéressant de noter que Canetti pense –ou écrit– l'égalité, qu'il présente comme propriété de la masse, en termes corporels:

[O]n pourrait carrément définir l'état de la masse comme un état d'égalité absolue. Une tête est une tête, un bras est un bras, il ne saurait s'agir de différences entre eux (79).

Je me demande si la puissance de la masse ne vient pas justement de cette égalité du droit à la vie: le corps est en quelque sorte le droit à la vie qui nous est donné à travers lui, à tous. La puissance, pour Canetti la puissance de la masse, ici la puissance de l'union, est à *travers les corps*.

Puis, la puissance n'est pas exactement. Elle est possibilité, ce n'est pas une force qui s'exerce nécessairement. Elle est à travers l'espace et le temps, sans fin ni commencement. Dans ces

pages, la marge est un espace de prédilection de la puissance: c'est un espace "entre", un espace qui permet et appelle le mouvement, la marge est le lieu de contact, où les limites se mettent en mouvement. Je montrerai ceci très concrètement avec les *suburbios* de la fin du dix-neuvième siècle, et avec la marge particulière qu'est le corps.

Dans *Surveiller et punir* Foucault nous amène à penser au corps humain comme une limite utilisée par le pouvoir pour en faire des "individus". Foucault représente les limites, essentielles au contrôle, au pouvoir comme un quadrillage qui permet au pouvoir disciplinaire de "procéder à la répartition des individus dans l'espace" (166), et ainsi de contrôler leur activité, mouvements dans l'espace et dans le temps. D'abord, et à la base de tout, il y a un individu aux limites bien définies, celles-ci permettent sa manipulation. L'individualisation est nécessaire à l'exercice du pouvoir, et ce dernier se sert de la marge naturelle du corps humain pour dessiner les individus, leur séparation, et toutes les limites qui composent le quadrillage: "L'espace disciplinaire tend à se diviser en autant de parcelles qu'il y a de corps ou d'éléments à répartir" (168). Ainsi le corps devient une limite en soi, objet de contrôle.

C'est quand on échappe au schéma prévu et imposé, quand on dépasse les limites, quand ces limites deviennent floues, que le pouvoir semble être menacé:

Il faut annuler les effets de répartitions indécises, la disparition incontrôlée des individus, leur circulation diffuse, leur coagulation inutilisable et dangereuse [...] Il s'agit d'établir les présences et les absences, de savoir où et comment retrouver les individus, d'instaurer les communications utiles, d'interrompre les autres (Foucault 168).

L'individu étant une limite indispensable à l'exercice du pouvoir disciplinaire, je peux entrevoir dans ces quelques lignes que je viens de citer une possibilité de résistance au pouvoir, résistance

qui serait un mouvement imprévu: dépassement des limites de l'individu, il s'agit de traverser les limites, les séparations. Peut-être est-il possible de subvertir le pouvoir disciplinaire, qui "dissocie le pouvoir du corps" (162), en restituant au corps sa puissance, à travers les limites, dans les marges. Dans ce qui suit je mettrai en évidence que la limite et l'espace marginal qui lui est complémentaire, appellent le mouvement. Le dépassement des limites, à travers les marges et la transformation sera le mouvement qui va m'intéresser dans ce travail.

Limite de l'origine: marginalité dans les histoires du tango

Il me semble essentiel pour cette réflexion sur la puissance des corps dans le tango de me pencher sur les origines du tango à cause de leur caractère marginal. En effet les histoires du tango qui s'intéressent à ses commencements, aussi diverses soient-elles, reconnaissent le tango dansé comme un mouvement qui commence dans les marges de la société, et qui traverse des limites économiques, culturelles et morales. Déjà, avec le bref aperçu "historique" qui suit, le tango s'impose comme un mouvement qui va au-delà des limites et des séparations. J'aurai l'occasion ici de commencer à envisager limites et marges comme des espaces concrets.

Avant de commencer j'aimerais noter avec Savigliano dans *Tango and the Political Economy of Passion*, que les discours sur les origines et la recherche d'authenticité répondent à un processus culturel particulier, d'"*exoticization*" et "*eroticization*" du tango de la part des élites étrangères (d'abord européennes) puis, de la part des argentins mêmes. Ces discours peuvent être conçus comme une tentative d'appropriation et de rappropriation du tango, aliéné par les goûts et besoins de l'impérialisme. Mais selon Savigliano cette tentative en réalité ne nous mènerait qu'à

l'“autoexoticism and further colonization” (9), ce qui reviendrait à reproduire “divisiveness and discrimination” (161).

Je crois que tout discours contient ce risque, sinon ce besoin, de séparer et d'exclure certaines choses. En étant consciente de ce risque, je vais essayer ici de ne pas tomber dans le piège et de montrer et insister sur le fait que le tango est “né” du contact, du dépassement des séparations, divisions, dans des espaces marginaux. En effet un espace marginal ou “entre”, un espace de contact ou de contamination, quel qu'il soit, est nécessaire à toute naissance, création, il serait selon moi plus rigoureux, de parler de transformation, notamment pour le tango qui est transformations et amalgame de diverses danses et musiques.

Les histoires sont nombreuses et se présentent comme des versions différentes d'un phénomène qui dépasse un discours historique unidirectionnel et qui suscite encore aujourd'hui des polémiques passionnées. Parler ou écrire sur l'origine c'est faire appel à son imagination, il faut imaginer l'origine, on n'y était pas, créer une histoire, l'écouter, la transmettre; et raconter une histoire obéit au désir de donner un sens à la réalité présente. L'origine de la vie d'un “peuple”, d'une danse ou une musique, relève toujours du mythe, la raconter est une tentative de répondre à un “pourquoi?” originel. Je pense à une pièce de théâtre appelée simplement *Historia del tango* (conçue et interprétée par Carlos Costes et Carina Mele) que j'ai vue à Buenos Aires en août 2005. Carlos parlait des stéréotypes du tango –tels que la façon de s'habiller, de se tenir, de marcher, d'agir, stéréotypes qui aujourd'hui servent à vendre des cours de danse, des cartes postales, des tours touristiques, des places en première dans les avions, des chewing-gums et j'en passe– pour aborder l'histoire des débuts du tango. Le pourquoi de ces stéréotypes était en fait des histoires merveilleuses composées de faits historiques, de danse, de propositions étymologiques indécentes, d'inventions, de

prises de position politiques, de blagues. Nous spectateurs écoutions avec délice les réponses, que nous savions bien n'étaient pas tout à fait vraies, et pour cela encore plus délicieuses, à des "pourquoi?" qu'on n'avait même pas eu besoin de prononcer. Si l'histoire de l'origine du tango est si séduisante c'est parce que c'est une histoire ouverte, qui laisse place à l'affrontement, à la polémique, à la coexistence de plusieurs voix. C'est une histoire polyphonique où le tango comme "*reptil de lupanar*" mène une cohabitation fertile avec le hurlement "*el tango no es una cosa de putas*" de Labraña et Sebastián dans *Tango, una historia* (66), et où le discours historique soutenant que le tango était d'abord dansé par les noirs argentins provoque un autre discours qui réfléchit sur l' "*exoticization*" et l' "*eroticization*" du tango de la part des classes dominantes (Savigliano). Les différents discours sur l'origine du tango, sont tous fascinants, mais je me propose de me concentrer ici sur ce qu'ils ont tous en commun: la marginalité.

Je dirais que toutes les histoires du tango lui reconnaissent à ses origines une marginalité à tous les niveaux. Cet extrait de l'article de Pablo Vila, "El tango y las identidades étnicas en Argentina" publié dans *El Tango nómada*, me semble très représentatif:

El tango nació en los suburbios de Buenos Aires a finales del siglo XIX, en estrecha relación con la pobreza urbana, tanto nativa como inmigrante, pero también con la delincuencia y la prostitución. Al principio, su música era banal y estaba totalmente subordinada a la danza. Sus letras sólo eran ocasionales y trataban temas sexuales, de forma picaresca (73).

Je remarque ici pour commencer l'espace marginal du *suburbio* où s'installent les gens pauvres qui arrivent à la ville (je note en passant que l'auteur omet de mentionner Montevideo, qui avec Buenos Aires constitue le berceau du tango), il est question du tango en marge de l'aisance économique, émergeant dans "la pauvreté urbaine". En même temps le tango est en marge de la

décence “en relación con [...] la delincuencia y la prostitución”. Dans cet extrait il apparaît clairement que les protagonistes du tango à l'origine sont marginaux, des gens avec peu de moyens, gagnant leur vie comme ils peuvent, rêvant d'une vie meilleure, comme en témoignent nombre de *letras* (paroles des chansons) de tango. Mais les paroles arrivent des années plus tard, et la musique même “estaba totalmente subordinada a la danza”, c'est-à-dire que le mouvement corporel, le corps expressif, marginalisé, par le moralisme des classes dominantes, est, dans le tango naissant, l'expression, ou plus précisément la matière, première. La citation suivante, d'un délégué de l'Ambassade argentine en France, cité par Béatrice Humbert dans *El Tango nómada*, est très éloquente en ce qu'elle associe le mouvement corporel du tango à deux personnages marginaux par excellence dans l'imaginaire des classes dominantes de la société de cette époque, “la prostituée” et “le noir”:

Cuando las damas del siglo XX bailan el tango, saben o deben saber que parecen *prostitutas*, porque esa danza es una danza de *rameras* [...] El tango [...] pesado y bruto, exagera el placer, haciendo de la pareja una masa tan innoble que sólo el temperamento de un *negro* puede aguantar su espectáculo sin repugnancia (133, je souligne).

Marginalité économique, sociale, culturelle, sont les espaces des premiers pas du tango. Jetons un coup d'oeil à une marginalité particulière, celle des exilés. Je prends ici l'exil, thème de prédilection des tangos chantés, au sens large: exil d'un pays, d'une culture, exil comme exclusion, exclusion d'une société, exclusion de l'aisance économique, et de ses propres espérances. Les protagonistes des histoires du tango sont des exilés. Les *compadres rioplatenses* descendants d'espagnols ou gauchos, exclus de l'aisance économique; les “noirs” *rioplatenses* marginalisés culturellement, exclus eux aussi du bien-être matériel; les nouveaux immigrants européens, que le gouvernement avait fait venir “pour améliorer le pays” (Labraña y Sebastián), évidemment le gouvernement aurait espéré voir des

européens riches et cultivés débarquer en sol argentin et non des européens en majorité démunis et ignorants. La conjoncture de la naissance du tango est marquée par l'exclusion, exclusion économique, culturelle, sociale de la part des classes dominantes, mais aussi exclusion dans les marges mêmes, entre ces protagonistes. Si les Européens arrivaient avec les idées raciales du vieux continent, les noirs *rioplatenses*, comme sans aucun doute les *compadres*, ne voyaient pas de bon oeil les nouveaux arrivants qui prenaient le travail qui selon eux leur correspondait, comme en témoignent les paroles de cette chanson carnavalesque des noirs *rioplatenses* citée par Labraña y Sebastián (22):

*“Napolitanos usurpadores
que todo oficio quitan al pobre.
Ya no hay negros botelleros, ni tampoco changador,
Ni negro que venda fruta,
mucho menos pescador,
porque esos napolitanos
hasta pasteleros son.
Y ya nos quieren quitar el oficio de blanqueador.
Ya no hay sirviente de mi color (...)”*

Pourtant ce n'est pas l'exclusion qui a été pratiquée entre nos protagonistes, puisque aucun d'entre eux ne possédait un pouvoir politique et économique qui lui aurait permis de le faire, mais la cohabitation.

De la même façon que le *lunfardo* “nace en los barrios pobres de la época en que Buenos Aires comienza a convertirse en Babel” (Labraña y Sebastián 92), c'est-à-dire, naît comme une langue qui traverse les barrières linguistiques, le tango naît de la cohabitation de “noirs”, “*gringos*” (immigrants européens), et “*compadres*” qui, en habitant ensemble, vont partager leur culture et créer une expression commune. L'espace de contamination, où verra le jour le tango, produit d'une “hybridité culturelle” comme le conçoit Ernesto Sábato dans son essai “Tango canción de Buenos Aires” (Salas 12), est selon Labraña y Sebastián, le *conventillo* :

“antiguos caserones coloniales, convertidos en casas de inquilinato” (30). En voici une description qu’on trouve dans un texte de 1886, *Palomas y Gavilanes* de Silverio Domínguez, citée dans *El Conventillo* :

La casa de inquilinato presentaba un cuadro animado, lo mismo en los patios que en los corredores. Confundidas las edades, las nacionalidades, los sexos, constituía una especie de gusanera, donde todos se revolvían saliendo unos, entrando otros, cruzando los más, con esa actividad diversa del conventillo. Húmedos los patios, por ahí se desparramaba el sedimento de la población (13).

Ce tableau du *conventillo* nous donne à voir un mouvement désordonné, qui ne peut être contenu par les murs (“por ahí se desparramaba”, en effet, les chambres étant très étroites pour le nombre de personnes qu’elles abritaient, il était courant et nécessaire de sortir dans la cour), et le mélange, la non-séparation, des habitants de cette maison. Dans cet espace les limites autant architecturales qu’idéologiques (“nacionalidades”) sont dépassées. L’espace marginal du *conventillo* donne lieu au contact, à la “confusion” (dépassement des frontières), au mouvement.

Certains proclament le bordel comme le lieu d’origine du tango, hypothèse que Labraña et Sebastián réfutent catégoriquement: le tango aurait commencé à être dansé, et entendu, *d’abord* dans les *conventillos*, lieu de cohabitation véritable, *puis* dans les bordels, lieu où on dansait le tango pour le divertissement des clients, et lieu par lequel le tango arrive aux classes aisées (37). Bien que l’un soit considéré “plus décent” que l’autre, ces deux espaces, *conventillo* et bordel sont des lieux issus d’une marginalité économique et sociale, et des espaces traversés par des mouvements qui dépassent des limites. Je fais ici une courte parenthèse sur le l’espace du bordel. C’est un lieu marginal en ce qu’il se situe sur la limite entre le privé du sexe et le public du travail rémunéré, c’est un espace de transition où un des actes perçus comme les plus intimes devient quelque chose

qu'on peut acheter et vendre. À la fin du dix-neuvième siècle le sexe devient une véritable entreprise commerciale dans cette région, ce dont témoigne par exemple le personnage de la *milonguita*, "the dance hall girl become prostitute", qui revient dans les paroles de nombreux tangos (Julie Taylor 1976 279). Dans l'espace du bordel est performé sans hypocrisie le processus de réification des corps et des valeurs morales, qui obéissent ainsi aux lois du marché.

¡Esthercita!
Hoy te llaman Milonguita...
flor de lujo y de placer,
flor de noche y cabaret,
¡Milonguita!
Los hombres te han hecho mal,
Y hoy darías toda tu alma
Por vestirse de percal...

Par ce lieu, l'histoire m'amène en France, tenu pour le pays d'arrivée du tango en sol européen. Labraña et Sebastián soutiennent "El tango surge en París, contrariamente a lo acontecido en su ciudad de origen, en los burdeles" (43). De son côté, Humbert écrit:

No se puede decir con precisión en qué año se dieron los primeros pasos del tango en Francia. Algunos piensan que llega a París en el 1905, [...] otros [que] desembarcado en Marsella, se habría infiltrado en los *pequeños bailes y burdeles marseleses*, rebosantes de *turbios personajes bastante próximos a los primeros protagonistas argentinos* del tango de Buenos Aires [...] Por el contrario, se sabe con certeza que los primeros músicos de tangos instalados en París son Alfredo Gobbi [...] y Angel Villoldo [...] *enviados por la compañía Gath y Chaves para grabar en la casa de discos Odeón* (Pelinski 100, je souligne).

Il est intéressant de noter comment l'auteur de l'article "El tango en París de 1907 a 1920" raconte l'arrivée du tango à Paris: l'introduction du tango par des lieux et personnages marginaux ne peut être prise vraiment au sérieux, avec certitude, car cette version des faits n'a pas le sceau de la vérité, qui semble être le

“nom” d’un musicien réputé, le nom d’une compagnie, d’une maison de disques et l’enregistrement; comme si ce qui était marginal échappait au contrôle, à l’écriture officielle de l’histoire. En parcourant différentes histoires sur “l’origine” du tango, celui-ci m’est apparu comme un mouvement qui traverse les marges, qui dépasse des limites culturelles, sociales et économiques, et tel que je le montrerai dans ce qui suit, des limites “morales”.

Le tango provenant d’espaces et pratiqué par des personnages marginaux commence à dépasser les limites entre la classe ouvrière, et la haute bourgeoisie. C’est la tendance générale lorsqu’il arrive en sol européen, au début du vingtième siècle. Les réactions sont extrêmes: les cercles mondains accueillent passionnément cette nouvelle danse, qui, avec autant de passion se voit condamnée par les moralistes (Pelinski 127-146; Savigliano 73-136). Avec les “advertencias, admonestaciones, y hasta condenas” (Pelinski 127) de la part de l’Église et d’autres, le tango se voit repoussé hors des limites de la moralité –je dirais dans les marges de la moralité–, en effet le tango dansé est perçu comme un acte érotique:

Ante estas contorsiones misteriosas y lascivas, uno se siente inconfortable, con ganas nerviosas de reír, como si el gesto oculto del amor fuese bruscamente revelado en público (128).

C’est cette présumée “essence érotique” du tango qui aurait déclenché toute une polémique autour du tango le rendant ainsi si séduisant et pour les moralistes –qui peuvent exercer leur droit de juger– et pour les amateurs de mode, assoiffés de nouveauté et d’exotisme. Je crois cependant que ce sont justement ces polémiques qui ont érotisé le tango en le mettant dans cet espace séduisant des marges de la moralité.

Cependant le mérite de l’aura érotique du tango n’est pas seulement d’avoir contribué à la réputation du tango dans les hautes sphères européennes. L’association d’idées qui

rapprochent le tango de l'érotisme me semble mettre en évidence non seulement une manipulation du discours dominant comme le montre Savigliano, mais aussi une possibilité ou "puissance" du tango dansé. Il faut faire ici la différence entre l'érotisme qui fait référence à la sexualité avec toutes les connotations morales qu'elle comporte comme on l'a vu dans cette citation, et l'érotisme qui fait référence à la mise en mouvement des sens et donc du corps, qui amènerait ce dernier au-delà de ses propres limites. Je soutiens que percevoir le tango comme érotique peut être percevoir un stéréotype, fruit de la manipulation de la part de la société de consommation ou de spectacle qui utilise l'érotisme "sexuel" pour vendre, mais peut être aussi, et c'est ce que je fais ici, percevoir le tango comme un mouvement physique *vers* l'autre, percevoir le contact et sa puissance. Si le tango semble performer "el gesto oculto del amor" c'est qu'il est mouvement entre deux corps, mouvement qui les amène au-delà de leur limite, vers l'autre.

Le corps comme marge

J'aimerais imaginer le corps comme un espace liminaire. L'autre arrive jusqu'à moi à travers le corps, à travers mes sens je le perçois, à travers ses sens il me perçoit, puis, de ce contact je peux me faire une image, une idée de lui. Il va me toucher mentalement, émotionnellement, physiquement, etc. (pourquoi tant de catégories?!) à travers son corps, à travers mon corps. Ce *à travers*, ce mouvement est peut-être la seule chose qui existe, car moi je ne suis pas dans mon corps, mais à travers lui. Ce "à travers" est mon corps, ou le tien; ce "à travers" est l'espace de mouvement.

Le corps comme espace de mouvement. Si l'espace liminaire est le corps, et que le corps constitue la limite entre moi et le monde qui m'entoure, si le corps est cette marge, ce "à

travers", et si je *suis*, comme toi dans ce "à travers" qu'est le corps, si je ne suis de ce côté-ci de mon corps ni toi de l'autre côté de ton corps, si nous sommes dans et à travers nos limites, il n'existe ni d'intérieur ni d'extérieur. (J'aimerais remarquer ici qu'il ne s'agit pas de dire s'il y a ou pas une âme, ou une essence chez les êtres humains ou vivants, ce que je suis en train de dire est que telle essence, âme, ou ce que je préfère appeler vie, *est* à travers la matérialité des corps). Ainsi, si nous *sommes* dans et à travers nos limites, nous sommes à la fois soi et autre, et l'exclusion "je ne suis pas toi, tu n'es pas moi" s'efface. Cependant les limites que sont nos corps peuvent être séparées, isolées physiquement, et conçues comme telles. Le corps dans sa matérialité, dans la douleur et le plaisir nous amène à le ressentir et imaginer comme propre, mon corps, ton corps, moi, toi. C'est cette séparation que cultive le pouvoir, comme l'illustre Foucault, c'est la condition nécessaire à l'exercice du pouvoir, et la base de l'individualisation et de la "valeur du soi (*selfhood*)", dont il est question dans *Le rectum est-il une tombe?* (77).

À la fin de ce même texte Léo Bersani propose de voir l'acte sexuel comme "notre première pratique hygiénique de non-violence": pour lui la "valeur du soi" justifie la violence qu'on fait tant à soi-même comme aux autres, et dans l'acte sexuel il y a le risque "d'une démise de soi, risque de *perdre de vue le soi*", donc anéantissement de cette valeur qui entraîne la violence (77-78). Ce "risque" est une potentialité, de l'acte sexuel pour Bersani, ce que j'appelle ici puissance. J'interprète librement et idéalement sa proposition: l'acte sexuel comme union des corps, en l'espace d'un moment, s'effacent les limites (de soi, de l'autre), c'est l'union des marges dans un mouvement momentané, et insaisissable, qui ne s'en va nulle part. Dans des sociétés qui rendent culte à l'individu comme objet (de contrôle) et sujet (de consommation), l'acte sexuel, que j'idéalise ici comme performance de la marge, du mouvement, de dissolution des limites de l'individu, est une performance subversive.

Dans le même sens, je peux penser le tango dansé, comme une performance de dépassement des limites. Le tango se danse à deux, les deux corps sont en équilibre tantôt dans un même axe tantôt dans deux axes différents. Lors de la danse, les deux corps ne font plus qu'un pour l'exécution de la marche et des figures (*figuras*). Ces figures, autant que la marche, ne peuvent être réalisées par une seule personne, la condition du mouvement est deux personnes unies dans le *abrazo*. Dans le mouvement les deux corps deviennent un monstre dont seule la séparation peut en venir à bout, l'union est son essence. Je propose le tango, la danse du tango, comme performance de la dissolution du "je", dissolution de l'individu dans la marge continue de deux corps.

Dans le tango les rôles féminin et masculin sont très marqués. Celui ou celle qui fait le rôle masculin doit *marcar*, guider les mouvements, et celui ou celle qui fait le rôle féminin doit suivre. Cette répartition des tâches si on peut l'appeler ainsi, a été largement interprétée selon des paramètres sociaux des rapports de pouvoir homme/femme. Selon plusieurs on peut voir dans cette danse l'assujettissement de la femme à l'homme, et donc une confirmation du machisme des cultures "latino-américaines". Sans vouloir réfuter ce genre d'interprétation qui peut certainement être applicable à grand nombre de danses de couple et à d'innombrables comportements de la vie quotidienne, et qui ne me semble pas du tout intéressant, je propose ici d'envisager ces rôles distincts comme une complicité nécessaire pour que le mouvement soit.

Si l'homme (celui ou celle qui fait le rôle de l'homme) peut *marcar*, guider la femme (celui ou celle qui fait le rôle de la femme), c'est parce que sa partenaire lui permet de le faire en étant réceptive, en "écoutant" le corps de l'homme. Si elle imposait sa propre volonté dans les mouvements sans tenir compte de ce que son partenaire lui guide, chacun ferait des mouvements seul, et le tango n'aurait pas lieu. Donc, par sa réceptivité et la maîtrise

de son corps, qui lui permet d'être à l'écoute du corps de son partenaire, la femme donne à l'homme la possibilité de guider les mouvements, et celui-ci dans sa *marca* doit tenir compte de l'axe du corps, de la direction, de la qualité de mouvement de sa partenaire. Le tango est justement de ce "dialogue" entre les deux corps, où une claire différenciation des rôles et une tension entre les partenaires permettent au mouvement de dépasser les limites individuelles, et de traverser ainsi les corps.

Dans le tango il s'agit donc de danser *avec* quelqu'un. Ce *avec* me renvoie au sens de "communauté" que donne Buber, cité par Turner dans *Le phénomène rituel*:

C'est le fait de ne plus être côte à côte (et on pourrait ajouter au-dessus et au-dessous) mais les uns *avec* les autres au sein d'une multitude de personnes. Et cette multitude [...] est tournée, tendue de façon dynamique entre *Je* et *Tu* (124).

Cette citation évoque, dans le contexte du tango, l'espace de la *milonga* (lieu où on danse le tango et qu'on aura l'occasion de visiter plus tard) où on fait partie d'une multitude de personnes présentes dans cet endroit (elles peuvent danser ou être assises à une table). Cependant la danse ou plutôt le mouvement se passe, a lieu, "entre *Je* et *Tu*" quels qu'ils soient, et le mouvement général dans l'espace de la *milonga*, et donc de la multitude des danseurs vient de cette dynamique énoncée dans la citation de Buber. Ce mouvement du tango "entre *Je* et *Tu*" ou soi et l'autre, est une façon de faire l'expérience de l'autre.

Les danseurs sont *l'un avec l'autre*, ils sont totalement occupés (mentalement, dans le sens physique et spatial, corporellement, donc dans tous les sens), l'homme à *marcar*, guider la femme, l'accompagner, et la femme à percevoir la *marca* de son partenaire et à faire le mouvement. Ainsi, les deux corps du couple sont occupés par la *communication*, qui garantit le mouvement vital du couple, "vital" car s'ils ne sont pas *ensemble* il n'y a pas de couple et le tango n'a pas lieu. La communication est

cette tension créatrice entre le "je" et le "tu", créatrice de l'union et du mouvement. Les corps étant liés, unis, les marges s'étendent, se fondent mutuellement, créant la possibilité que le "je" vive par le "tu", ne serait-ce que les deux minutes d'un tango. L'homme danse par la femme et la femme danse par l'homme, en faisant l'expérience du corps de "l'autre". Le mouvement est ce qui traverse leur corps et l'espace où ils se trouvent. En effet dans la danse, les deux partenaires font l'expérience l'un de l'autre, "Je devient Tu", cette expérience est le mouvement du couple. Le couple qui danse est une créature fragile, essentiellement marginale (faite de marges unies) menacée de l'intérieur par la séparation, elle risque de se désintégrer à tout moment. Je reviendrai sur ces idées pour les développer davantage dans le dernier chapitre.

Je me suis efforcée de montrer que la marge, l'espace "entre" les limites, est un espace de la puissance, en ce qu'il laisse place à un mouvement qui traverse et dissout les limites et qui unit en un lien dynamique des entités distinctes, et ceci en considérant le corps comme marge et en me penchant sur la marginalité "originelle", du point de vue des histoires du tango. Cependant je ne peux pas ne pas mentionner une autre direction de ce mouvement, ou transformation, dans laquelle la marginalité et le mouvement qu'elle engendre sont récupérés, délimités et transformés en objet de consommation.

Réification

Je peux dire que le tango dansé est un mouvement qui naît du contact de deux corps, la puissance est la dynamique qui va traverser la limite des corps et leur séparation. Ce mouvement a été progressivement, au fur et à mesure qu'il s'introduisait dans,

ou qu'il était approprié par¹ la haute bourgeoisie, ce mouvement donc a été peu à peu encadré, manipulé de façon à ce qu'il ne dépasse pas certaines limites, pour le conformer aux contraintes du milieu où il pénétrait. En effet en arrivant en Europe le tango s'est fait moins rapproché, les partenaires devaient garder une distance nécessaire à la bienséance autant au niveau du torse qu'au niveau des jambes. Les danseurs et le public européens ont trouvé bon de minimiser le contact entre les partenaires, faisant ainsi un tango qui se voulait plus raffiné:

The refined postures entail wider distance between the dancers, more extended arm movements, and stretched legs that avoid knee and thigh entanglements between the partners [...] the bodies are balanced away from each other (Savigliano 149-153).

Les transformations que subit le tango en Europe visaient donc la séparation claire entre les corps des partenaires et le moins de contact possible. Ainsi, le tango est devenu acceptable et même très bien accueilli en Europe, comme si en conservant les limites intactes entre les corps, leur nette séparation, le tango ne présentait plus de danger pour les classes dominantes. Effet pervers: la danse des *suburbios* avec sa puissance de dépassement des limites des corps, des séparations entre nationalités, classes, sexes, lorsqu'elle est adoptée et modifiée par les élites, devient un produit, consommable et vendable, servant à divertir. Dans les phrases suivantes Savigliano nous fournit un exemple extrême de la réification du tango:

A tango color was promoted in the red-orange spectrum, a color akin to sensual ignition. A variety of tango cocktail-dresses were specially designed for attending tango teas and midnight champagne tango encounters (125).

En effet celui-ci, manipulé par les élites avec des intérêts économiques précis, engendre une mode, un style, qui sert à

¹ Tout comme dans la danse, le mouvement du tango est partagé, ou plutôt s'étend d'un côté et de l'autre de la séparation, ici la séparation étant entre les *suburbios* des premiers pas de tango et les cercles mondains des élites.

produire des objets tango. Le tango est donc confectionné à la mesure de ceux qui vont s'en servir, le vendre et le consommer. Dans les limites dessinées par les élites, le tango est réifié. Ainsi, il est plus facilement saisissable, et va servir à combler des besoins et intérêts particuliers.

Ce processus, que Savigliano appelle "exoticization" et "eroticization" dans *Tango and the Political Economy of Passion*, relève de la représentation de l'autre. Le tango, qui vient du Río de la Plata, des milieux pauvres, lorsque pratiqué et diffusé par les classes dominantes européennes, répond à une image que celles-ci se font de ces lieux et personnages lointains. Cette image à son tour reflète le désir d'exotisme, avec l'"eroticization" de l'autre que ce désir comporte: ce qui est exotique nous attire parce qu'il est autre, mais un "autre" qui répond à nos attentes, en fait "autre" produit de nos désirs. Si je suis le discours de Savigliano "l'autre" accepté par l'impérialisme est un autre dessiné, déterminé, délimité, contrôlé, par ses désirs et ses peurs (de l'impérialisme). Ici je me trouve déjà dans le domaine de la représentation.

Les élites ont défini le tango comme danse exotique et érotique, élégante, acceptable. Le tango a pris la forme des moules qu'on lui fabriquait pour pouvoir accéder aux milieux de la bourgeoisie. On pourrait dire que ces moules ont servi de moyen de transport qui lui ont permis de traverser des limites de classes et de cultures. J'aimerais remarquer que d'un côté ces moules, ces limites dans lesquelles est mis le tango, figent celui-ci dans des stéréotypes et des formes qui lui sont étrangères, mais que d'un autre côté elles sont comme des embarcations pour un voyage, dont rend compte par exemple *El Tango nómada* de Ramón Pelinsky, voyage qui amène le tango à traverser maintes frontières.

J'ai été amenée dans ce premier chapitre à concevoir la limite comme un espace investi par le pouvoir et surtout comme

un espace qui devient marge, qui appelle le mouvement. Je me suis attardée sur la marginalité dans les histoires du tango pour montrer que l'espace de la marge permet des mouvements qui dépassent limites, séparations. Puis, je me suis penchée sur une limite particulière, celle entre soi et l'autre matérialisée dans les corps, limite qui dessine l'individu. Le corps m'est apparu comme marge, comme espace de contact qui permet la dynamique "entre *Je* et *Tu*". J'ai esquissé l'idée que le tango dansé est la performance de cette dynamique qui dépasse les limites individuelles. La puissance des corps en mouvement est dans ce dépassement. Enfin dans la dernière partie de ce chapitre, des limites sont venues rattraper le tango pour séparer les corps et réorienter leur mouvement, avec la réification du tango, la représentation est venue s'imposer d'elle-même comme une limite particulière.

Chapitre II: Représentation

“Los tangos del Exilio de Gardel

Son tangos que se bailan con la piel”

Si je vais m'occuper ici de la représentation c'est avant tout à cause d'une représentation de tango en particulier, *Tangos, el exilio de Gardel* de Fernando Solanas, car, tel que je vais le démontrer, cette représentation donne lieu à des transformations qui relèvent de la puissance des corps en mouvement. Je montrerai que c'est par la matérialité des corps en mouvement, dans et à travers la limite qu'est le corps, que l'absence devient présence, et douleur, beauté, dans cette représentation. D'abord je vais considérer la représentation comme une limite en soi, puis je vais me pencher sur la beauté et la douleur qui vont apparaître comme des limites particulières de la représentation. Ensuite je verrai comment la représentation, tout comme le corps, est une limite travaillée par le pouvoir, et que justement en tant que limite, tel qu'on l'a vu dans le chapitre précédent, elle appelle le mouvement. Je vais m'intéresser en particulier au mouvement de la présence dans la représentation, thème que je vais développer par la suite par rapport au film *Tangos, el exilio de Gardel*. Dans ce film de Solanas je vais étudier la transformation d'absence en présence et la transformation de douleur en beauté, à travers la matérialité corporelle et le tango, ce qui me permettra de mettre en évidence la puissance des corps en mouvement.

Représenter c'est donner une forme, un contour, une structure, des couleurs, un mouvement, ce faisant, on impose à ce qu'on veut représenter des limites. On pourrait dire que cette "forme" est nécessaire à la perception de la représentation et donc essentielle. Tout comme la présence est en relation avec quelque chose, quelqu'un ou un environnement où elle est perceptible et en interaction avec ce qui l'entoure, et qui la perçoit, la représentation est perçue par quelqu'un, qu'on peut appeler spectateur, public, interprétant, etc. Cette forme est une mise en matérialité ou plus exactement mise en matériau –matériau de la représentation, pellicule, toile, marbre, son, etc.– d'une expérience, d'une image, d'un sentiment, d'une idée, bref, du représenté. Or cette matérialité, pour qu'elle puisse être perçue comme représentation, et non simplement comme matériau doit être délimitée du matériau non travaillé, non représentant: il y a un début et une fin, un contour, une structure, qui délimitent la représentation.

Le travail que j'ai en face de moi, représente des idées, des sensations, des réflexions. Cette représentation a plus ou moins la forme et la structure d'un discours articulé dans et pour un milieu académique, et va *cerner* le sujet d'une façon particulière. Ce même "sujet" par exemple peut-être dansé. Vis-à-vis de cet exemple, la représentation que je fais ici est très limitée en ce qu'elle exclue malgré moi le contact non médiatisé entre deux corps, le rythme d'une musique dans leurs mouvements, ce qui est une raison de plus pour insister sur la matérialité, surtout dans ce deuxième chapitre qui traite de la représentation, où les corps en mouvement sembleront doublement médiatisés (je représente dans ce chapitre ma façon de concevoir une représentation du tango). Telles sont les limites de ce discours sur papier. Le sujet de ce travail, qui est les corps en mouvement dans le tango, donc quelque chose de très matériel, sensations et pratiques corporelles, je l'aborde, je le représente, ou du moins j'essaie de le représenter malgré tout, dans un discours académique, donc

avec une certaine *structure*, une logique un ordre, qui cherche à faire sens. À ce propos, Valentine Daniel écrit:

[T]he recalcitrantly ambiguous character of lived experience is downplayed or swallowed up by ever higher forms of compulsive ordering, an activity in which we intellectuals, in particular, excel (129).

Comme si pour arriver à produire un discours cohérent et acceptable, on devait exclure l'ambiguïté ordonner structurer, donc faire rentrer dans un ensemble de limites, un désordre, une incohérence préexistante, celle de l'expérience. Je pense à la scène de *Tangos, el exilio de Gardel*, où Juan Dos montre au futur metteur en scène, "la tanguédie", soit, le spectacle qu'il veut monter: des serviettes en papier avec des bouts de phrases, citations, impressions, éparpillées en un désordre grouillant sur la table, et dit "Tenemos que encontrarle la lógica". Le désordre de l'expérience et de la création (la tanguédie doit représenter une expérience particulière) est antérieur à l'ordre ou à la "logique" que nécessite la représentation.

Cependant le discours structuré, plus ou moins cohérent, et je parle ici de n'importe quelle représentation, ne représente peut-être qu'une partie (représentable), d'un tout qui, comme le suggère Lacan, cité par Daniel, ne peut être représenté en entier:

I always speak the truth. Not the whole truth, because there is no way to say it all. Saying the whole truth is materially impossible: words fail. Yet it's through this very impossibility that the truth holds onto the real (106).

Cette impossibilité est pour Daniel commune et essentielle aux représentations de la douleur et de la beauté. Il s'agit de la douleur physique qui selon lui ne peut dépasser les limites corporelles et que la représentation ne peut amener au-delà du corps douloureux. La beauté par contre ne peut être représentée en ce qu'elle sera toujours au-delà de toute matérialisation particulière, comme s'il ne pouvait y avoir de matérialisation de l'infini. D'un côté la représentation ne peut dépasser la matérialité,

de l'autre, la matérialité de la représentation est excédée. Douleur et beauté confrontent la représentation à des limites particulières: le corps et l'infini.

Dans le chapitre "Embodied Terror" de *Charred Lullabies*, Daniel traite de l'"irreprésentabilité" de la beauté et de la douleur, il montre que dans ces deux cas la représentation se voit limitée de façons bien différentes. En ce qui concerne la beauté, elle ne peut être représentée entièrement, une fois pour toutes: elle est inépuisable par la représentation, en ce qu'elle offre des possibilités infinies, et chacune de ses représentations possibles, réelles, est limitée à ne représenter qu'une partie infime de la beauté. Celle-ci, selon Daniel, ferait naître en nous l'intuition de la beauté, infinie, insaisissable:

[A]ny given representation of beauty even when interpreted as such, only reveals the profundity of the beautiful. Or to put it differently, beauty is best represented by something that represents beauty's unrepresentability (136).

Avec la douleur nous sommes confrontés à l'impossibilité de la représenter mais à un tout autre niveau: tandis que la beauté est au-delà de tout objet, de toute représentation, de toute limite, la douleur est en deçà, elle est enfermée dans les limites du corps qui a (ou a eu) mal. La douleur physique se heurte violemment contre les parois du corps de la victime: "Pain is highly localized. Its outermost limit is the boundary of a victim's body [...] Pain stops at the skin's limit. It is not shareable" (139). Avec la beauté, la représentation apparaît comme une limite en soi, puisqu'il peut y avoir une infinité de représentations mais non pas une représentation de l'infini, dans ce cas l'infini étant la beauté; dans le cas de la douleur la représentation se heurte à la limite du corps. J'étudierai un peu plus tard comment la douleur se met en mouvement pour dépasser justement cette limite.

"Where beauty extends itself, pain finds affirmation in its intensification" (139) et j'ajouterais: dans l'intensification de ses

limites. En effet, faire l'expérience de la douleur semble intensifier la limite du corps: la douleur indique qu'on a atteint une certaine limite physique, ainsi, on expérimente les limites de son corps; puis, comme le montre Daniel, la douleur est une expérience qui ne peut être partagée, elle s'arrête aux limites du corps. La douleur renforce la limite du corps et m'isole du reste du monde, personne d'autre que moi ne peut vivre *ma* douleur, car *ma* douleur n'est nulle part ailleurs que *dans mon corps*. "Homo individuum in torture reaches its extreme. Pain's privatization becomes absolute, its *hic et nunc* complete" (143). La pratique de la torture est l'extrême individualisation des corps. Par la torture, le pouvoir, de celui qui torture, de ceux qui l'utilisent, l'enseignent, la recommandent et en font une pratique institutionnalisée, individualise le corps, l'isole dans sa douleur qui intensifie ses limites, comme en voulant plonger la victime dans l'immobilité, dans l'incapacité d'aller au-delà de son corps, faisant de ce corps douloureux une prison. Il s'agit peut-être lui rappeler qu'il est interdit de dépasser certaines limites.

Si on peut intensifier les limites d'un corps par la torture, et l'individualiser dans la douleur, on peut aussi délimiter une personne, ou un ensemble de personnes, par la représentation qu'on en fait. La représentation répond à un besoin narratif, à un besoin de créer un sens, à un besoin d'expliquer le monde qui nous entoure, et de justifier nos actions. Représenter c'est prendre le pouvoir de faire toutes ces choses. Je prends comme exemple ici la relation entre la représentation et un (abus de) pouvoir particulier, celui de la dictature argentine de 1976 à 1983, dont il sera question lorsque je me pencherai sur le film *Tangos, el exilio de Gardel*.

Le discours du pouvoir militaire argentin exploitait la métaphore du corps pour définir, exclure et anéantir ceux qui s'opposaient au régime. Cette citation de l'Amiral César A. Guzzetti est très représentative:

The social body of this society is contaminated by a disease that erodes its entrails and forms antibodies. Those antibodies cannot be considered in the same way that one considers a microbe. As the government controls and destroys the guerrilla, the action of the antibodies will disappear (Diana Taylor 277).

Ce corps était atteint d'une maladie que les dirigeants s'étaient donné comme mission de combattre. Juan E. Corradi dans *The Fitful Republic* relève plusieurs termes appartenant au champ lexical de la maladie dans les discours de l'élite militaire au pouvoir: "diagnosis", "social pathology", "cancer", "surgery", "extirpation of diseased tissues" (117). Cette représentation faisait des opposants au pouvoir fasciste des militaires (les *subversivos* comme on les appelait) des microbes ou des tumeurs malignes, donc une menace mortelle, quelque chose qu'il fallait éliminer, pour préserver le corps social. Le pouvoir tentait, d'après son propre discours, de sauver et protéger "le corps" de la patrie et pour ce faire il contrôlait les corps des citoyens, torturait et disparaissait ceux qui pouvaient signifier une menace. En fait le corps métaphorique de la patrie malade justifiait l'anéantissement de la puissance des corps en chair et en os. Dans ce discours les subversifs sont la maladie, tandis que les militaires et les policiers sont les défenses de l'organisme ou les médecins bienveillants qui vont lutter pour éliminer la maladie. En représentant l'autre, c'est-à-dire les subversifs, le pouvoir militaire se représentait lui-même.

En effet, en représentant l'autre je dessine ma propre identité et ma conception du monde. Comme c'est le cas dans l'exemple que je viens de donner, la représentation relève souvent d'un pouvoir politique et économique, il s'agit d'avoir les moyens de représenter, d'avoir le pouvoir d'influencer la production de représentations, aujourd'hui notamment les moyens de communication. Ainsi, on a des représentations conformes au discours dominant du pouvoir en place, largement diffusées, et des représentations en quelque sorte marginales, que le pouvoir n'a pas intérêt à diffuser puisqu'elles ne viennent pas appuyer son

discours, et qu'il va même interdire parce qu'elles le mettent en question, ou parce qu'il les juge contraires à son idéologie et dérangeantes pour sa mise en pratique. La représentation, comme le corps est une limite travaillée par le pouvoir.

Le pouvoir de la représentation est presque magique: elle peut faire exister le représenté ailleurs, là où il n'est pas présent. Par exemple, par la représentation, par l'image, d'un hippopotame, les hippopotames ont commencé à exister pour moi, dans le monde, même si je n'ai jamais été véritablement en *présence* d'hippopotames. Représenter est une façon de donner présence à ce qui est absent, c'est donner matérialité, voix, image, texture, mots, mouvement, à une idée, à une histoire, à une personne ou à quelque chose qui n'a pas de présence matérielle, ou plus exactement, c'est déplacer la présence d'une entité vers un espace-temps où elle est absente, en la transformant pour la rendre présente. Pour Michelangelo la sculpture était déjà dans la pierre, dans le morceau de marbre, son travail était d'aider la sculpture à se dégager de l'excès de pierre qui la recouvrait. Le mouvement prend corps dans la pierre et malgré elle, par la représentation.

La représentation devient ainsi un mouvement qui met en oeuvre des transformations, dont celle de l'absence en présence. Par exemple, la représentation peut reproduire la présence de personnes dans un espace où elles n'y sont pas, on pense aux photographies des personnes mortes qui donnent à ces dernières, par la matérialité de l'image, une présence. Elles sont absentes et pourtant la représentation ramène leur présence. Dans *Mimesis and Alterity* Taussig rappelle l'image du conteur de Walter Benjamin. Par son récit, le conteur va redonner présence aux choses, faits, personnages de son récit, ou plutôt il va les ramener à la présence, à l'espace matériel où il raconte et où se trouvent ceux qui l'écoutent:

For the storyteller embodied that situation of stasis and movement in which *the far away was brought to the here and now*, archetypically that place where the returned traveler finally rejoined those who had stayed at home. It was from this encounter that the story gathered its existence and power, just as it is in this encounter that we discern the splitting of the self, of *being self and Other*, as achieved by sentience taking one out of oneself —*to become something else as well* (40, je souligne)

Je remarque l'écho de ce que j'ai esquissé dans le chapitre précédent à propos du contact entre les corps dans le tango, "je deviens tu", "to become something else as well". Cette idée de transformation sera centrale dans ce qui suit: la transformation étant un dépassement de limites, d'une forme donnée, par le mouvement, elle "est" puissance, précisément à travers les corps. Je vais continuer à travailler le déplacement de la présence que j'ai illustré avec Taussig et les idées que j'ai ébauchées jusqu'ici en me basant sur le film de Solanas pour mettre en évidence la puissance des corps en mouvement à travers cette représentation.

Tangos, el exilio de Gardel

D'abord, un aperçu du film: Des argentins et uruguayens à Paris, en exil à cause des dictatures dans leur pays, essayent de monter "la tanguédie", conçue par Juan Uno qui est resté "là-bas". C'est autant une tragédie qu'une comédie, en tango. Ce doit être la représentation de leur histoire, de leur expérience de l'exil. Leur vie à Paris avec leurs angoisses, désespoirs, espérances, leurs problèmes de travail, de famille, la nostalgie d'une vie qu'ils ont quittée et l'ombre de la dictature là-bas, qui plane sur leur vie.

On a dans ce film la représentation de cette vie "de chien" et imbriquée dans celle-ci, la représentation de quelques bouts de spectacle, (répétitions, pratiques) devant représenter l'exil "là-bas" et "ici", c'est-à-dire à Buenos Aires et à Paris. C'est donc une sorte

de métareprésentation où les différents niveaux, la vie d'exilés à Paris, la tanguédie, et même le film *Tangos, el exilio de Gardel*, sont imbriqués les uns dans les autres. Les frontières, les séparations entre ceux-ci sont diffuses. Le spectacle, la tanguédie n'est pas moins "réelle" ou plus fictive que la vie quotidienne des exilés, toutes deux ont la même consistance, la même substance matérielle: les corps en mouvement et leurs expériences. Dans ce qui suit je tenterai de montrer comment se manifeste la puissance des corps en mouvement à travers cette représentation.

Contar es volver : absence devient présence

Si on devait parler d'un thème principal de la narration du film *Tangos, el exilio de Gardel*, ce serait l'exil. Dans "*Ausencias*" (le film est divisé en plusieurs parties ayant chacune un titre), Gerardo, dans la scène où il est à Boulogne-Sur-Mer pour visiter la maison de San Martín avec Mariana et María, dit:

Exilio es ausencia. ¿Y qué es la muerte sino una ausencia prolongada? ¿Quién de nosotros no ha muerto un poco en estos años? ¿Quién no ha perdido sus sueños y sus esperanzas? Sé que no llegaré a ver el país que soñé

J'ai esquissé plus haut, comment par la représentation, l'absence devient présence. Comme je l'ai lu dans la citation de Taussig à propos de Benjamin, raconter c'est rendre présent, tangible, une absence, lui donner un corps, une voix, matérialité. Raconter est une rencontre entre celui qui raconte et ceux qui écoutent, comme au théâtre il y a rencontre entre acteurs et spectateurs, dans un même espace, comme avec le film il y a rencontre entre l'espace fictif et l'espace du spectateur. Justement par nos sens, par notre corps, notre réalité va se fondre avec la matérialité de la fiction. Dans cette rencontre, nous devenons "Other", nous faisons partie de l'histoire, car cette histoire a besoin de nous pour être racontée. Représenter est donc une façon de

donner présence à ce qui est absent. Dans le même sens, j'aimerais montrer ici que représenter l'exil c'est une façon de *volver* (revenir, retourner), là où on est absent.

Les personnages du film sont exilés. Ils ont dû quitter leur pays, leur travail était censuré, leurs proches étaient disparus, la dictature là-bas menaçait leur vie. Mais ils aimeraient tellement rentrer, rentrer "chez eux". Ces exilés vivent la nostalgie et rêvent d'un chez-soi qui n'est plus. Cependant en représentant leur exil avec la création de la tanguédie, ils vont représenter Buenos Aires, la vie là-bas, ses détails et sa violence. On pense par exemple à la scène où Pierre, le nouveau chorégraphe, va chez Juan Dos pour discuter de la tanguédie. Sur les murs de cette pièce est dessinée une "cosmogonie" de Buenos Aires, avec des maîtres du tango, Discépolo, Troilo, Gardel, etc. Il s'assoit à la table et un jeune homme s'approche de lui et lui propose du *mate*². Ce jeune homme n'est pas réellement dans l'habitation de Juan Dos, il appartient à un autre espace, un espace du Río de la Plata à des kilomètres de là, et pourtant, à ce moment là, où Pierre va s'approcher pour participer à l'univers de la tanguédie, cet espace, avec ses gens, ses coutumes, va devenir palpable, va se matérialiser dans la présence de ce jeune homme qui lui offre le *mate*. L'espace de l'appartement à Paris se verra contaminé par cet autre espace que la tanguédie va représenter. Ainsi on peut dire que "là-bas" est ramené à "ici".

Puis, la violence qui règne là-bas est représentée aussi dans plusieurs scènes de la tanguédie. Une d'elles se trouve dans le chapitre intitulé "*Uno en Buenos Aires*". Un homme à une table essaye d'écrire, des hommes habillés en noir l'en empêchent, ils déchirent ses papiers, déplacent sa table. Le montage fait alterner cette scène avec Juan Dos qui lit des lettres, peut-être imagine-t-il

² Boisson bue communément dans la vie quotidienne en Argentine, et dans d'autres régions du même continent servie dans un récipient fait à partir d'une petite citrouille ou en bois.

Juan Uno à Buenos Aires, peut-être Juan Uno est cette partie de lui-même qui est restée là-bas. Les hommes lisent ses écrits, lui arrachent ses feuilles de papier, le poussent, le font tomber de sa chaise. À la fin de la scène le personnage qui écrivait reste sans chaise et sans table, essayant de ramasser désespérément les feuilles de papier éparpillées. Puis, on se rend compte que c'est une scène en répétition de la tanguédie. La violence est performée par les acteurs-danseurs, qui présentent au spectateur –du film et du futur spectacle de la tanguédie dans le film– la répression subie et infligée là-bas. Les corps en mouvement dans cette scène ramènent à la présence cette violence.

Les *desaparecidos* sont des personnes qui ont disparu sans laisser de trace pendant et même avant le début "officiel" de la dictature argentine de 1976-1983. C'est pendant cette dictature que la disparition de personnes a été pratiquée systématiquement et que des techniques ont été mises au point par le pouvoir militaire pour le faire³. On estime aujourd'hui le nombre de trente mille disparus. Le pouvoir militaire faisait disparaître n'importe quelle personne soupçonnée d'avoir des idées et des pratiques contraires à celles diffusées par le pouvoir. Ont été disparus des gens appartenant à des organisations qui luttaienent effectivement, avec des armes à leur disposition, contre le pouvoir, comme des gens qui sympathisaient un tant soit peu avec une idéologie de gauche, comme des gens qui n'avaient rien à voir, tels que les enfants que portaient dans leur ventre les femmes disparues. Les militaires ont fait en sorte d'effacer les traces des personnes disparues, et de se débarrasser de leurs corps de façon à ce qu'ils ne puissent pas être retrouvés. C'est une négation de leur existence et même de leur mort. La représentation des disparus est problématique, comment représenter la disparition? Comment représenter l'absence? Ce sont les *Madres de la Plaza de Mayo* qui ont d'abord commencé à dénoncer les disparitions de leurs

³ On pense entre autres à celle décrite dans *El Vuelo* d'Horacio Verbitsky.

enfants et à représenter les disparus. Par exemple, elles dessinaient des silhouettes d'hommes, de femmes et d'enfants, sans visage, c'était une forme vide à laquelle correspondait un corps et un visage qui avaient disparu. Elles ont eu recours aussi, entre autres, aux photos de leurs disparus qu'elles amenaient avec elles pour faire le tour de la Plaza de Mayo et montrer ainsi que leurs enfants ont existé, en demandant "Aparición con vida" (Diana Taylor 181).

Dans le film de Solanas il y a des représentations de disparus, générales et particulières. Lorsque la femme de Gerardo retourne à Paris, une manifestation est en cours pour dénoncer la disparition de personnes. Les manifestants ont fait des formes humaines enveloppées dans du tissu, qui rappellent des cadavres qu'on va jeter dans une fosse commune, elles sont entassées dans un camion vert armée. Il y a également des affiches où sont dessinés des visages, des yeux, le célèbre corps d'Adam du plafond de la Chapelle Sixtine. Dans cette manifestation sont représentés des corps que le pouvoir veut effacer. Le retour à la matérialité, à la présence, donc à la vie, dans cette lutte contre la disparition menée dans la manifestation, est incarné par la petite Victoria, que "el Negro" et Susana, exilés à Paris, présentent en pleine manifestation: "La petite fille que nous avons rêvée, inventée, crée, la petite Victoria". Le film, donne matérialité, corps et présence à ces corps absents, disparus, à travers la représentation de corps.

Dans l'histoire de l'exil des personnages de *Tangos, el exilio de Gardel*, il y a trois disparus: le père de María, Marta la fille de Gerardo, et celle qu'ils appellent Martita, dont Marta était enceinte lorsqu'elle fut disparue. Le père de María apparaît dans le film dans une photo de famille où l'on voit María, Mariana et lui, lorsque Mariana dit à sa fille "Tu padre está siempre allí presente". Bien qu'il soit absent de l'expérience de l'exil qui est racontée, il est représenté encore dans le film par un flash-back de la scène

de l'enlèvement: il est dans une voiture, deux hommes le font descendre et l'emmènent. On voit son visage, son corps, ses mouvements. Dans le film il apparaît en tant que disparu, et en même temps le film représente sa présence. Comme si l'absence ne pouvait être représentée en dehors de la présence. La représentation de Marta et de Martita surtout est extrêmement touchante. On ne voit ni l'une ni l'autre, ni en photo, ni en flash-back, mais la tristesse et l'urgence de savoir où et comment elles sont, que ressentent Gerardo et sa femme. En effet il y a une scène d'une réunion pour aider la grand-mère de Martita à retourner à Buenos Aires et continuer la recherche de sa fille et de sa petite fille. La grand-mère lit à voix haute une lettre qu'elle a écrite à Martita: "Te manque-t-il quelque chose?" lui demande-t-elle en supposant qu'elle soit quelque part, encore en vie. Cette petite fille dont on suppose l'existence est représentée par un nom, elle est interpellée et ramenée à la matérialité à travers la représentation de sa grand-mère qui la cherche. Le film redonne une matérialité, une image, un corps, des mouvements, aux absents.

La matérialisation des absents, leur retour à la présence dans ce film devient explicite et excessive avec la représentation de fantômes. Les fantômes dans ce film sont trois personnages célèbres, et un qui ne l'est pas: Discépolo, Gardel, San Martín; et Pepa, la mère de Juan Dos. Les voici par ordre d'entrée: D'abord apparaît Discépolo, lorsque Mariana et Juan Dos sont dans une cabine téléphonique, la nuit, en essayant de rejoindre Uno à Buenos Aires. Il les aide à avoir la tonalité, puis, quand Juan Uno raccroche, Discépolo leur explique que Uno a peur de finir la tanguédie, car il mettrait sa vie en danger, il leur conseille de faire cette tanguédie malgré tout et de la finir eux-mêmes. Puis d'une voiture ancienne descend Gardel, on reconnaît sa silhouette puis son sourire *inconfondible*. Il s'avance avec ses musiciens, chante un tango et danse avec Mariana. Lorsque Juan Dos apprend la mort de sa mère, il est dans une cabine, au téléphone au milieu

d'un paysage désert couvert de neige. À quelques mètres de là, apparaît sa mère qui lui sourit, il court vers elle, mais elle s'éloigne, il n'arrive pas à la rattraper. Dans le chapitre "Volver" San Martín et Carlitos (Gardel) vont chercher Gerardo, couché dans un lit, dans la bibliothèque où il travaille. San Martín et Gerardo discutent de leur envie de rentrer, à cette terre qu'ils ont rêvée si longtemps. Ils sont fatigués, Carlitos aussi, il est trop vieux pour chanter, alors il fait jouer un disque, et ils écoutent ensemble le tango "Volver". À travers cette représentation, même les fantômes deviennent matériels, on les voit, on les entend, on peut même les toucher (Mariana danse avec Carlitos), la représentation leur rend leur corps pour qu'ils puissent *volver*. Dans cette représentation, l'absence devient présence à travers les corps en mouvement; une autre transformation rend compte de leur puissance,

douleur devient beauté

Dans ce qui suit je vais m'intéresser à la représentation de la douleur et de la beauté, je me propose de montrer spécifiquement comment la douleur devient beauté dans *Tangos, el exilio de Gardel*. Ce film raconte la douleur de l'exil, la douleur des disparus, vécue par leurs êtres chers, comme on peut le voir avec la grand-mère de Martita, et représente aussi, la douleur physique. Pour commencer, écoutons ce que Juan Uno, l'auteur de la tanguédie, a à dire sur ce que celle-ci représente, et ce qu'il a écrit sur la beauté:

Qu'est-ce que la tanguédie? Quelque chose qui raconte ce qui se passe ici, à Buenos Aires

Hay que arriesgar la fealdad para llegar a la belleza

Lo perfecto y acabado muerto está. ¡Viva la imperfección, viva la vida!

Ce qui se passe à Buenos Aires pendant la dictature c'est la terreur, la répression, instaurée par le pouvoir militaire. Censure, interdictions, disparitions, torture, et la vie qui se débat, voilà ce que la tanguédie doit représenter, et dans cette représentation, il faut risquer la laideur pour atteindre la beauté. La beauté à laquelle aspire Uno pour la tanguédie, est une beauté inachevée, sans limites définies, closes. Ainsi la beauté risque de se confondre avec la laideur, et peut accueillir en elle la vie.

Je me suis penchée avec Daniel sur l'idée que la douleur physique ne peut être représentée telle quelle. Pour entrer dans la "semeiosis" de la culture, et être représentable, la douleur doit se transformer. Daniel constate que d'abord elle se transforme en métaphores: "[T]he ability to form elementary metaphors [...] is the earliest sign of pain's entry into cultural semeiosis" (147). Dans ce qui suit je montrerai que dans ce film, la douleur est représentée à travers des mouvements du corps, transformée pour être exprimée par la danse.

Je rappelle l'idée avancée par Daniel selon laquelle la douleur reste dans les limites du corps –"Pain is highly localized. Its outermost limit is the boundary of a victim's body" (139)–, et je considère dans cette citation de Scarry l'idée que le langage ne peut dire la douleur car celle-ci le détruit:

Physical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries that human being makes before language is learned (Daniel 138)

Détruit par la douleur, le langage ne peut l'exprimer. La douleur reste attrapée dans les limites du corps. Dans le film de Solanas ce sont ces limites mêmes, les corps, qui, en mouvement, en dansant, vont représenter la douleur. La douleur physique infligée systématiquement par les militaires à leurs victimes, ce qui fait partie des choses "qui se passent ici à Buenos Aires" et donc que doit raconter la tanguédie, est représentée dans la tanguédie, et

dans le film, à travers des corps en mouvement. Je pense en particulier à deux scènes où la douleur est très explicite: dans la première des hommes balancent une danseuse en la tenant par les extrémités de son corps, on voit cette image en mouvement du corps tirillé, peut-être bientôt déchiré; dans la deuxième deux femmes, une d'entre elles avec un bébé dans les bras et un homme sont poursuivis par deux hommes, on entend des cris, les deux hommes attrapent une des femmes et la balancent vers le haut, ce mouvement est figé en un cri.

À travers la danse et le tango sont représentées la douleur physique et l'expérience douloureuse de l'exil. Par les mouvements des corps, représentés dans le film, la douleur se transforme en beauté. Le corps est le lieu de la transformation, le lieu où la douleur devient mouvement et beauté. Dans la limite même de la douleur, c'est-à-dire dans le corps, il y a possibilité de dépassement de cette limite, avec la transformation, à travers le corps même, de douleur en beauté. *Tangos, el exilio de Gardel* est en lui-même une représentation de la beauté. Il s'agit d'une beauté vivante parce qu'en mouvement, et inachevée. En effet on ne voit pas dans le film la représentation complète de la tanguédie. On ne voit que quelques scènes en répétition, et on sait que les protagonistes du film ne trouvent pas de fin. "Il n'y a pas d'histoire sans fin" lance Pierre en un clin d'oeil, car sans fin elle ne peut pas être représentée.

Impossibilité de représenter: la fin et le désordre

J'ai traité plus haut, en m'appuyant toujours sur le travail de Daniel, d'une caractéristique commune de la douleur et de la beauté: l'impossibilité de les représenter, impossibilité de représenter l'horreur, impossibilité de représenter le sublime. J'ai montré qu'il s'agit dans ce film en particulier d'une impossibilité en quelque sorte surmontable, par la possibilité de transformation

qu'offre la représentation ou devrais-je dire par la transformation, nécessaire à la représentation. Quoiqu'il en soit, dans le film de Solanas, la tanguédie rencontre cette "impossibilité" d'être représentée. En effet il semble que le spectacle de la tanguédie, intitulé comme le film *El Exilio de Gardel*, ne sera jamais fini, et ne pourra jamais être représenté, et comme je l'ai déjà mentionné, on ne verra jamais le résultat final du spectacle de la tanguédie. À plusieurs reprises dans ce film la fin apparaît comme nécessaire pour que la tanguédie puisse être représentée, et en même temps comme quelque chose qui n'arrivera pas. Ce sont les gens de théâtre français, auxquels on présente la tanguédie, qui veulent une fin. D'abord Florence, une bonne amie de Pierre, demande qu'elle soit complète pour la faire voir à un producteur. Plus tard, dans une autre scène, encore Florence (Florence fait la médiation entre les gens de la tanguédie et les gens de théâtre parisiens) demande à Mariana si elle est d'accord pour présenter la tanguédie à condition de lui trouver une fin. Pierre aussi, le chorégraphe et metteur en scène de la tanguédie, a désespérément besoin d'une fin pour monter la pièce. Ce qui arrive c'est que Juan Uno, l'auteur de la tanguédie ne leur a pas envoyé, et ne leur enverra pas, la fin. Selon Juan Dos, Uno n'arrive pas à écrire la fin car: "Juan Uno change jour à jour parce qu'il découvre l'ampleur de l'exil, de son exil, la massacre qui se passe là-bas" : la tanguédie est en mouvement constant. Ce sont donc les exilés à Paris qui doivent le faire, finir la tanguédie, s'ils veulent la représenter, mais ils n'y arrivent pas, car la tanguédie c'est leur histoire, toujours en mouvement, c'est leur exil, qui ne finit pas.

La représentation nécessite aussi un ordre, qui apparaît tout à fait improbable lorsque Juan Dos montre à Pierre la tanguédie. Il ouvre une valise où sont entassées des serviettes et des bouts de papier avec des phrases, des dessins, des mots: Pierre "C'est ça la pièce?", Juan Dos "Uno écrit sans logique, dans, les bars, dans les restaurants", Dos met pêle-mêle les papiers sur la table

“Tenemos que encontrarle la lógica”. L'impossibilité de trouver une fin va de paire avec l'impossibilité de mettre en ordre toutes ces feuilles de papier qui volent partout dans presque toutes les scènes du film. Ordonner et mettre une fin c'est délimiter leur histoire, figer leurs mouvements, figer la tanguédie! L'ordre et la fin improbables de la tanguédie s'inscrivent dans la poétique du risque de Juan Uno. Il n'est possible de représenter la tanguédie sans arrêter son mouvement vital qu'en risquant la laideur, le désordre, et l'infini. *“Lo perfecto y acabado muerto está. ¡Viva la imperfección, viva la vida!”*

J'ai traité plus haut de la façon dont la douleur physique est représentée dans le film, j'ai montré que la douleur se transforme en beauté à travers le corps. Cependant je n'ai pas montré, décrit, ni illustré, avec des exemples ou explications, la beauté, dans la représentation qui m'intéresse. Toute explication, élaboration me semblait superflue, impossible. Cette phrase de Daniel revient: “beauty is best represented by something that represents beauty's unrepresentability” (136), peut-être est-ce pour cela que j'ai voulu rendre compte, en restant très près du film, de l'impossibilité de représenter. Je me suis penchée plus haut sur le fait que la douleur et la beauté posent des limites à la représentation puis j'ai étudié dans ce film comment la transformation de la douleur en beauté à travers les corps en mouvement, amène la représentation à dépasser ses propres limites.

Irruption de la matérialité corporelle

viva la vida... Face à la disparition des corps menée par le pouvoir on voit dans ce film le corps faire irruption dans toute sa matérialité. Par les nombreuses scènes de danse, et par l'attention de la caméra à rendre le caractère des mouvements du corps. J'oserais dire que le matériau, la matière première de ce film, est le mouvement des corps. Ce que je veux mettre en

évidence ici, c'est que dans ce film, il ne s'agit pas seulement de représenter un exil causé par la dictature, mais de lutter contre la disparition, contre l'appropriation des corps de la part du pouvoir militaire.

Faire disparaître une personne c'était effacer toute trace de son existence: personne ne savait où elle était, les militaires et policiers ne donnaient aucune information sur l'endroit où elle était détenue, ni sur la raison de son enlèvement, ni sur ce qu'on avait l'intention de faire d'elle. Aujourd'hui encore grand nombre de ces informations restent inconnues, car le pouvoir a pris soin de les effacer, de les faire disparaître avec les corps, les cadavres, des disparus. En faisant disparaître des gens, on faisait disparaître leur matérialité: leur corps, leur présence, les preuves de leur existence et de leur mort. Il ne restait que l'absence et l'urgence de rendre aux disparus leur matérialité.

L'exil aussi fait partie du projet d'"immatérialisation". Le pouvoir militaire fait disparaître certains, fait partir d'autres, il s'agit de se débarrasser de leur présence. Ils partent, comme les exilés du film de Solanas, avec leur présence dérangeante, hors du pays. Cependant ceux qui restent aussi sont forcés à l'exil. C'est l'exil interne, chez soi. Dans *Disappearing Acts*, Diana Taylor écrit: "Argentineans felt as if they were in exile, an internal exile, as the signs, signs and codes of their familiar environment became progressively stranger and more terrifying" (99). On pense à Juan Uno, resté à Buenos Aires, et pourtant, en exil "Juan Uno change jour à jour parce qu'il découvre l'ampleur de l'exil, *de son exil*, la massacre qui se passe là-bas". Puis, il y a l'exil de son propre corps, les corps et leurs mouvements sont aliénés par le pouvoir: "The rigid state of control and the hipertheatricality of the period deterritorialized the population, *making people feel like strangers in their own bodies* as well as in their own home, city, and country" (Diana Taylor 109, je souligne). Je note en passant que deux textes littéraires très représentatifs de l'exil, de l'aliénation, de son

propre corps sous le régime fasciste argentin, sont "Cambio de Armas" de Luisa Valenzuela et *Nada que ver* de Griselda Gambaro. "Exilio es ausencia" Absence, immatériabilité. *Contar es volver*. La représentation rend d'une certaine façon une présence aux disparus et aux exilés. Dans ce film la matérialité corporelle fait irruption. Face à la disparition massive, à l'exil total, on voit des corps qui continuent à danser, à vivre, *en mouvement* contre le pouvoir. La matérialité corporelle revient en force, par l'image filmique, le corps matérialise l'image, matérialise l'absence, les fantômes, le sentiment. La matérialité corporelle est telle, en excès, qu'elle fait exploser le corps: Angel, quand il laisse tomber la tanguédie: "¿Ustedes creen que a mí no me duele?" il a mal, son corps se brise, son épaule et son bras droit se détachent de son tronc, il prend cette partie de lui qui s'est brisée, il prend sa douleur, et s'en va en hurlant comme une bête blessée; Pierre "pète les plombs": sa cage thoracique explose et laisse à découvert le mécanisme interne d'une machine, son corps, des infirmiers l'emmènent sur une civière, une de ses jambes tombe par terre; après que la tanguédie n'a pas remporté le succès espéré auprès des critiques français, Juan Dos comme un ballon se dégonfle.

L'irruption de la matérialité amène le corps au-delà de ses limites, elle l'amène dans un espace surréel, où tout est possible, où le corps peut tout dire, tout matérialiser, même l'absence. Le pouvoir visant à faire disparaître des corps, à transformer la présence en absence, est renversé par cette représentation où l'on peut voir une appropriation du corps par le retour à la matérialité. Il s'agit d'une matérialité excessive qui déborde des limites du réel, une façon selon moi de redonner au corps sa puissance, qui va transformer la réalité de l'absence en présence, et de la douleur en beauté.

Et pourquoi le tango? Pourquoi avoir choisi le tango pour représenter les expériences de l'exil dû à la dictature, pour résister

au pouvoir? À cette époque le tango n'était pas du tout une musique de résistance, comme l'étaient par contre le "rock nacional" ou ce qu'on a (mal) appelé le "folklore", desquels les paroles des chansons dénonçaient le pouvoir en place. Dans les années '70, le tango, qui avait connu son "âge d'or" dans les années '40, était en décadence: mis à part la musique d'Astor Piazzolla qui a fait une véritable révolution dans le tango, le tango ne se renouvelait pas, et son public non plus. Les jeunes de l'époque, avec leurs espoirs et désespoirs, ne pouvaient s'identifier à la même musique qu'écoutaient leurs parents et grands-parents (Oliveri). Cependant, dans le film de Solanas la musique est justement composée par Piazzolla, il s'agit d'une musique contemporaine au film, et à la période de la dictature. Puis, ce film exploite le tango dansé: les mouvements, le contact, la puissance des corps. C'est une performance subversive, par rapport au pouvoir qui visait la disparition et l'anéantissement de corps et de résistances. J'ai souligné ici l'importance de la danse et de la matérialité corporelle dans cette représentation. Dans les corps en mouvement la douleur se transforme en beauté et l'absence en présence; l'irruption de la matérialité corporelle va à l'encontre de la disparition et de l'aliénation des corps pratiquées par le pouvoir militaire, on pourrait dire que l'immobilité qu'infligeait la torture devient ici mouvement. À travers le tango cette représentation restitue au corps ce que le pouvoir niait, sa puissance: présence, mouvement, transformation.

Tangos, el exilio de Gardel répond à l'urgence de raconter, de représenter "ce qui se passe" (le film est tourné à Paris pendant la dictature). C'est une réponse à la disparition, à l'exil, à l'"immatérialisation". Une représentation subversive, qui restitue au corps sa puissance, par laquelle l'absence se transforme en présence et la douleur en beauté. La matérialité et la présence dans ce film nous amènent au-delà des limites de la représentation, vers la performance.

Chapitre III: Performance

Dans la dernière partie de ce travail je vais montrer que le tango est une performance de la puissance des corps en mouvement. Jusqu'ici j'ai travaillé l'idée que la puissance est mouvement qui traverse des limites et transformation, dans ce chapitre je vais envisager le tango comme performance même des limites et performance de leur dépassement. Limite, mouvement et transformation se rejoignent ici dans une performance de la puissance des corps en mouvement. Je vais poursuivre l'idée du corps comme marge développée dans le premier chapitre afin de montrer que le tango est en même temps performance et dépassement des limites, en particulier dans l'espace de la *milonga*, qui va accueillir des interrogations par rapport au pouvoir et à la portée de l'union des corps. Puis, je vais m'intéresser à un espace de dimensions bien différentes: le vide, espace nécessaire au mouvement, et à la transformation. Enfin, la puissance des corps en mouvement va m'amener de la prise de conscience au "dépouillement" de soi, anéantissement des limites individuelles.

Dans ce chapitre je vais m'inspirer du texte de Turner *Le Phénomène rituel*, où il développe les concepts de "liminarité" et "*communitas*", par rapport aux structures sociales, pour penser le mouvement dans le tango. Dans ma lecture de Turner j'ai compris la liminarité comme un état de *passage*, de *transition*, un *entre-deux* où on n'a pas un statut social fixe. Il est primordial pour ce qui m'intéresse ici de noter que le mouvement est essentiel à la

liminarité. Pour ce qui est de la *communitas*, ce serait les relations entre des personnes se trouvant justement dans la liminarité: contrairement à la structure propre à la société, la *communitas* serait une communauté indifférenciée, égalitaire, dont une des caractéristiques les plus importantes est le “dépouillement transitoire”, qui va permettre à la personne liminaire de se défaire de son statut, de son rôle dans la société, et de faire l’expérience de l’autre (du pauvre, du riche, de l’esclave), de ce qu’elle n’est pas dans la société. Mais dans la liminarité il ne s’agit pas simplement de se défaire des structures sociales, il est question selon Turner de “reconnaître un lien humain essentiel et générique sans lequel il ne pourrait y avoir aucune société” (98). Un peu comme dans le Carnaval idéalisé par Bakhtine dans *L’oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, les renversements de statut, l’émergence d’un espace horizontal, vont renforcer les structures sociales.

Dans *Le Phénomène rituel* Turner étudie surtout la liminarité dans les rituels –rites d’installation, rites de passage– mais il se penche également sur des phénomènes qui dépassent notre conception de ce qui est rituel, par exemple il s’intéresse à des personnages comme Saint-François, Gandhi et même aux hippies, à leur mode et leur philosophie de vie. En effet son travail est une invitation à réfléchir sur différents aspects de nos sociétés avec les idées de liminarité, *communitas* et structure:

Ainsi, tandis que notre propos porte ici sur les sociétés traditionnelles préindustrielles, il devient clair que ces dimensions générales, la *communitas* et la structure, peuvent être trouvées à tous les degrés et à tous les niveaux de culture et de société (112).

Il n’est donc pas dans mon intention de penser le tango dansé comme un rituel, ou de montrer qu’il a les mêmes propriétés que le rituel liminaire, mais de me servir des concepts développés par Turner –liminarité, *communitas*, structure– pour mettre en lumière quelques aspects du tango dansé qui, je crois, ont été inexplorés

jusqu'ici dans la littérature sur le tango. Les idées développées par Bersani à propos de l'acte sexuel seront encore dans ce chapitre un point de référence.

tango: performance et dépassement des limites

La danse du tango nécessite deux rôles complémentaires: le rôle de la femme et le rôle de l'homme, généralement interprétés respectivement par une femme et un homme, ils peuvent toutefois être interprétés par deux personnes du même sexe, comme dans de nombreuses pratiques pendant la première moitié du vingtième siècle où les hommes dansaient entre eux pour apprendre et enseigner de nouvelles figures. Quoiqu'il en soit les rôles persistent; certains professeurs aujourd'hui préfèrent appeler ces rôles distincts "rôle du guideur" et "rôle de la guidée". De par ces rôles différents ayant chacun une tâche et une responsabilité propres, et par les mouvements de chacun, qui la plupart du temps diffèrent (les partenaires ne font pas les mêmes mouvements en même temps), les partenaires dans le couple sont nettement différenciés. Cependant les deux corps forment un tout traversé par le mouvement rendu possible par cette différenciation entre les partenaires et le fait d'être l'un avec l'autre: je vais développer dans ce qui suit l'idée que le tango est à la fois une performance des limites entre partenaires et de leur dépassement.

La femme (ou la guidée) suit l'homme, elle doit être à l'écoute de sa guide, de sa *marca*. Le rôle de la femme est en très grande partie réceptif et interprétatif de la *marca* de l'homme (ou du guideur). Le rôle féminin a été souvent interprété par rapport au rôle masculin en faisant les associations –qui obéissent à notre façon d'ordonner et catégoriser le monde– suivantes: la réceptivité, l'interprétation, la sensibilité que demande le rôle féminin, on les a mises du côté de la passivité, la responsabilité de la guide, l'initiative du mouvement, du côté de l'activité. J'ai

mentionné dans le premier chapitre que suivant ce schéma d'interprétation il a été très facile de lire dans le tango une forme d'assujettissement de la femme à l'homme. C'est cet assujettissement qui est suggéré par Taylor dans *Paper Tangos* notamment dans le chapitre "Tangos and violences: Los mareados" lorsqu'elle raconte ses expériences, dans les cours de tango où elle fait l'objet de *piropos* qui la mettent mal à l'aise, où elle expérimente le changement de rôle pour revenir au rôle de femme. Pour elle le tango, avec ses rôles respectifs serait un miroir d'exclusions.

Cependant cette même interprétation se prête à un renversement: si l'"homme" prend l'initiative, la direction du mouvement, c'est la "femme" par son "abandon" –qui loin d'être passif est un état que seule permet la maîtrise de soi– et par sa réceptivité, qui donne à l'homme cette possibilité. Si la "femme" opposait à son partenaire sa propre, individuelle, volonté de mouvement, l'"homme" bien entendu n'aurait pas la possibilité de guider sa partenaire, et la danse n'aurait pas lieu. J'aimerais souligner (et c'est pour cela que j'ai mis "homme" et "femme" entre guillemets, car il s'agit de rôles et non de genre sexuel), qu'il s'agit bel et bien de deux rôles différents, complémentaires et nécessaires pour la danse du tango, des rôles que tant un homme qu'une femme peut apprendre et danser, d'ailleurs plusieurs couples pratiquent le changement de rôles, une autre façon de faire l'expérience de "l'autre". Cependant je ne me pencherai pas ici sur la question de la relation entre les rôles (guideur/guidée) et les genres (masculin/féminin). Je vais me limiter ici à la relation entre les partenaires (quel que soit leur sexe) ayant chacun un rôle différent à remplir pour les besoins du mouvement. Je continuerai à appeler les partenaires dans le couple qui danse "homme" et "femme" en gardant à l'esprit que ce sont des rôles dont des interprétations suivant les paramètres des rapports de pouvoir entre homme et femme ont déjà été faites (d'ailleurs je m'intéresserai un peu plus bas à une interprétation de Taylor).

Le tango avec ses rôles rigides et totalement différents, avec la différence entre les pas de l'un et de l'autre, "The dancer's steps are explicitly different, although danced in an embrace, [...] more often than not the *marca* tells her to do a figura entirely different than what himself is doing" (Julie Taylor 1998 65), constitue une pratique corporelle et un apprentissage qui nous fait prendre conscience de notre corps, et du fait qu'il est amené à remplir un rôle. Apprendre à danser le tango est apprendre avant tout un rôle, celui de "l'homme" qui "*marca*" (indique, guide, dirige) le mouvement à son ou sa partenaire et qui l'accompagne, et celui de la "femme" qui suit, interprète, écoute la *marca* de l'homme. L'homme doit prendre sur lui la responsabilité d'apprendre les pas, les figures, de bien les guider (*marcar*) à la femme, de l'envoyer là où il doit le faire pour ensuite la suivre, d'interpréter la musique et de gérer l'espace où tous les deux dansent. La "femme" doit développer sa réceptivité, sa sensibilité à la *marca* de son partenaire, elle doit se donner au mouvement, à la danse tout en gardant son axe et sa posture. Ces rôles si différents, qu'on doit apprendre, travailler (et accepter) font en sorte qu'on prenne conscience qu'on est amené à remplir un rôle, qui n'est pas inné puisqu'il faut le travailler, qui est imposé par la convention du tango. Mais rien ne nous empêche cependant d'apprendre l'autre rôle, puisque ce n'est pas le corps déterminé par le sexe qui est en jeu dans cette pratique mais le corps qui développe, par le travail et la pratique, certaines aptitudes plutôt que d'autres. Le tango permet donc cette prise de conscience de la différence entre les rôles "homme" et "femme", et il performe, matérialise dans le mouvement, cette limite.

Cette fois dans son article "Tango: theme of class and nation", Taylor aborde les "thèmes chorégraphiques du tango". Dans sa lecture du tango elle interprète la différence des rôles de cette danse, qu'on retrouve d'ailleurs dans la plupart des danses de couple, selon le rapport de pouvoir entre les sexes:

[T]he relationship of man and woman *seen* as an encounter between the active, powerful and completely dominant male and the passive, docile, and completely submissive female [...] The female *shows* no will of her own. Though they may be technically difficult for her, her steps must be performed to *give the appearance* that they are entirely due to her partner's masterful guidance. She is [...] totally overpowered by the male (281-282, je souligne).

D'abord j'aimerais remarquer l'importance des termes que j'ai soulignés, avec lesquels Taylor donne, peut-être malgré elle, une piste intéressante de suivre: "seen", "shows", "give the appearance" indiquent que ce rapport entre homme actif, "powerful" et femme passive, "submissive [...] totally overpowered by the male", sont une apparence, et je soutiens qu'il s'agit d'une apparence qui reflète nos propres préjugés. C'est en fait une interprétation que plusieurs sont amenés à faire en mettant en relation le tango avec les relations de pouvoir entre les sexes, il s'agit d'une projection des rapports sociaux homme/femme sur l'écran de la danse: le tango devient ainsi effectivement un "miroir d'exclusions" (Julie Taylor 1998 71). Cependant je soutiens qu'au-delà de l'écran, du miroir, il y a une relation opaque et poreuse entre les partenaires.

Encore dans *Paper Tangos* on lit: "[tango] is a performance of rupture in the same way that it could be –and sometimes is– a performance of tenderness" (65). Selon Taylor le tango dansé serait souvent une performance de rupture, d'exclusion, et plus rarement une performance de tendresse. Si par tendresse on entend le contraire d'exclusion, donc inclusion, je considère le tango comme performance de la rupture, de la séparation entre les partenaires, de l'exclusion ("je ne suis pas toi car mon rôle est différent du tien"), et en même temps, performance de ce que je préfère appeler union (plutôt que "tendresse" qui est du domaine des sentiments). J'envisage donc le tango comme une performance des limites, de la séparation entre les rôles "homme" et "femme", entre "soi" et "autre", et *en même temps*, performance de l'union, du dépassement de ces limites.

Il y a dans le tango toujours une résistance à la et/ou au partenaire. Tout d'abord au niveau du *abrazo*: le bras droit de l'homme autour du dos de la femme, le bras gauche de la femme autour de l'épaule droite et du cou de l'homme, par le glissement de ce bras de la femme sur l'omoplate puis le bras droit de l'homme elle peut s'éloigner de son partenaire: l'espace plus grand entre les partenaires rend certaines figures plus faciles ou dynamiques. Puis les deux autres bras, symétriques, vont fermer le *abrazo*, main dans la main plus ou moins au niveau de l'épaule. C'est d'abord dans cet *abrazo* qu'on commence à sentir et à expérimenter la résistance du corps du partenaire sans laquelle le mouvement ne peut pas passer d'un partenaire à l'autre, sans laquelle donc la danse n'a pas lieu. Les partenaires doivent tous deux offrir une résistance au mouvement de l'autre. Par exemple, lors de la marche, l'homme avance, si la femme ne lui donne pas une certaine résistance l'homme va probablement lui marcher sur les pieds, elle n'aura pas compris à temps qu'il fallait qu'elle recule. De la même façon si l'homme veut indiquer un *ocho* arrière à la femme et il ne lui donne pas de résistance au niveau de sa moitié de *abrazo* (l'*abrazo* implique les deux partenaires), il sera difficile ou impossible pour la femme d'exécuter le mouvement. La dynamique de résistance des deux partenaires –l'intensité de la résistance varie selon les besoins du mouvement– est indispensable au mouvement. La résistance du corps du partenaire sera ensuite ressentie à tous les niveaux non seulement dans le *abrazo* mais dans toute la posture, torsion, tension et relâchement des jambes.

J'interprète cette résistance comme performance de la limite entre soi et l'autre. La limite est ici matérialisée dans la rencontre de la résistance de chaque partenaire, qui trace comme une ligne de tension séparant *mon* espace de *ton* espace, ce qui maintient l'équilibre des axes des partenaires; et ce qui peut paraître contradictoire, cette résistance permet, rend possible le fait que les partenaires bougent *ensemble*, que le mouvement traverse

leur corps. Par la résistance, le tango performe en même temps la limite entre les partenaires et son dépassement, l'union. J'aimerais maintenant jeter un coup d'oeil à une image du couple qui illustre l'union des deux corps, le monstre.

Le tango performe la séparation entre soi et l'autre et dans cette performance même, par le mouvement du couple, il y a dissolution de cette séparation, donc dépassement des limites individuelles, un peu comme dans l'acte sexuel que Bersani propose de voir comme un mouvement qui amène les gens les uns vers les autres en "anéantissant le soi" (78), "soi" en tant que limite individuelle, en tant que valeur. "Les deux corps ne font plus qu'un" est une image réitérée dans l'enseignement du tango pour qu'elle soit performée par les danseurs. La danse n'a lieu que quand le mouvement traverse les marges (ton corps et le mien) et ce, grâce à la limite même de la résistance. Ta volonté de mouvement (ta *marca*) devient le mouvement de mon corps, tu suis mon mouvement, ton mouvement est la raison d'être du mien. Dans *Paper Tangos* on lit:

[B]oth members of the couple in tango, man and woman, are looking for a harmony. They talk of fitting together, complementing each other *-it takes them beyond their own skins*. If not they say 'one is dancing alone', and that is not tango (85, je souligne).

Danser avec l'autre, amène les partenaires "au-delà de leur propre peau", la limite de leur corps est dépassée, traversée par le mouvement, ce que Buber conçoit comme un "courant entre *Je* et *Tu*", dynamique de la communauté ou de la *communitas* pour Turner (124). Il y a dans la citation de *Paper Tangos* que je viens de citer, deux corps amenés au-delà de leurs limites, pour former un tout, chacun étant une partie complémentaire. C'est ici que surgit l'image du monstre, incarnation de la puissance des corps en mouvement dans le tango. Savigliano le décrit ainsi: "A monster is created: no head, one torso, four legs. It moves rhythmically, with no hint for the grotesque, following uneven times

of fate.” (158) Il est intéressant de noter dans le travail de Turner que “les personnes liminaires [...] peuvent être déguisées en monstres”, et que la liminarité est “fréquemment assimilée [...] à la bisexualité” (96): le monstre qu’est le couple, est en mouvement, et a en effet les deux “sexes” (ou fonctions), par les rôles homme et femme que nous avons examinés précédemment. Toutefois le monstre que forme le couple qui danse le tango n’est pas tant une créature qu’un état, un état de transition, l’entre deux de l’union de deux corps.

Ce “un” que forme le couple qui danse est subversif en ce qu’à partir même des limites soi/autre, homme/femme, qu’il matérialise, qu’il performe, le mouvement du couple va les dépasser. Alors que les limites de l’individu, les limites entre soi et autre, entre homme et femme visent la séparation, le mouvement du couple va “les utiliser” pour les dépasser, pour en arriver à l’union: il utilise les limites, et les marges que sont nos corps pour la dissolution de ces limites dans un mouvement marginal. Par “mouvement marginal” j’entends: mouvement qui traverse et unit les marges de nos corps. La subversion est dans l’union.

Le contexte de la *guerra sucia* argentine fournit un exemple de la menace que constitue ne serait-ce que la réunion de personnes, pour le pouvoir, notamment par les mesures que ce dernier prenait. Avec la “vigencia del estado de sitio” il devenait dangereux de se promener dans la rue avec d’autres personnes, d’aller rencontrer quelqu’un dans un café, d’assister à un spectacle ou d’aller danser, enfin, tout ce qui implique la présence de plusieurs personnes: on pouvait être arrêté et une fois entre les mains de la police et des militaires tout pouvait arriver. L’auteur de *El Tango del tercer milenio*, Marcelo Oliveri, raconte qu’un soir lui et un ami marchaient ensemble dans la rue lorsqu’ils furent arrêtés par la police qui, après avoir vérifié leurs documents, leur dit qu’ils ne pouvaient pas marcher ensemble, et qu’ils devaient continuer leur chemin séparément, chacun de son côté. Bien que

la réunion de personnes ne soit pas clairement interdite dans les communiqués de la *junta militar* diffusés le 24 mars 1976⁴, début officiel de la dictature 1976-1983, on peut voir dans les communiqués suivants que la "coagulation d'individus" –termes qu'utilise Foucault dans *Surveiller et punir* (168) – est menaçante pour le pouvoir militaire:

Comunicado no.2 [...] Todos los habitantes deberán abstenerse de realizar reuniones en la vía pública y de propalar noticias alarmistas. Quienes así lo hagan, serán detenidos por la autoridad (militar, de seguridad o policiales). Se advierte asimismo que toda manifestación callejera será severamente reprimida.

On remarque que la menace de la réunion, du rassemblement, est liée à l'espace *physique* public, ici il est question explicitement de la rue. La simple union physique avec l'autre semble présenter une menace pour le pouvoir. Dans le même sens,

Comunicado no.22 'Sin espectáculos': Se comunica que en la fecha han sido suprimidos los espectáculos públicos tales como cinematógrafos, teatros, actividades deportivas, culturales, etc.

Le spectacle, en plus d'attirer plusieurs personnes (puisqu'il a lieu devant un public), peut transmettre à celles-ci un sens contraire à l'idéologie du pouvoir. Le spectacle traverse la limite entre l'acteur ou la fiction et le spectateur et les réunit en un lieu et un moment de la performance, en cela il peut être perçu comme étant menaçant. "Comunicado no. 24 'No salir de noche" La nuit, les contours, les limites des choses et des corps se fondent dans l'obscurité.

Foucault pose l'individualisation, la séparation spatiale, comme objectifs et exercices du pouvoir disciplinaire: "À chaque individu sa place; et en chaque emplacement un individu" (168) tel est le quadrillage de la discipline, "un pouvoir relationnel et

⁴ Publiés le lendemain du coup d'état, entre autres dans le quotidien *Mayoría* qui m'a servi de source.

multiple, qui a son intensité maximale [...] dans les corps que ces relations, justement, permettent d'individualiser" (243). Le pouvoir militaire argentin, avec la terreur qu'il avait instaurée avait pour but ce même genre d'individualisation: avec "la Triple A", groupe paramilitaire, le pouvoir pouvait être partout sans qu'on le voie, mais on pouvait être vu sans le savoir, il valait mieux ne rien faire qui n'ait été autorisé par le pouvoir car il pouvait tout voir. Ainsi, pendant la terreur, tant de personnes n'ont rien vu, rien entendu, rien dit, comme si les sens, les "cinq" sens que nous avons, ne pouvaient rien percevoir au-delà d'une certaine limite, imposée par la terreur, pratique du pouvoir dans le contexte de la *guerra sucia*. En fait la discipline imposée par les militaires passe par le dressage et le contrôle de la puissance de chaque corps. Cette puissance est la capacité d'intervenir à travers son corps, d'aller au-delà des limites de sa personne, par la perception de la réalité et le désir d'une réalité autre. Préserver l'ordre, exercer le pouvoir, est préserver les limites intactes entre individus et entre les espaces qui leur sont assignés, éviter leur "coagulation inutilisable et dangereuse". L'*estado de sitio* qui interdit l'union des personnes est le symptôme de la puissance de l'union, reconnue menaçante pour et par le pouvoir. L'union ou réunion de personnes est subversive en ce qu'elle va à l'encontre de l'individualisation. Je vais maintenant visiter le lieu de réunion par excellence du tango.

Milonga

"Milonga" signifie plusieurs choses: une forme musicale un peu plus ancienne et avec un rythme plus marqué que le tango; c'est aussi la danse correspondant à cette forme musicale, une danse plus rythmée et en général plus rapide; ce mot désigne également, et c'est dans ce sens qu'on va utiliser ici le terme "milonga", l'endroit où on va danser le tango (tangos, *milongas*, valse, *candombes*, et entre ces formes musicales du tango, on

entend de temps en temps d'autres genres de musique que les gens vont danser volontiers). La *milonga* est donc un lieu où se réunissent des gens pour danser, écouter la musique tango, regarder les danseurs, boire et manger. Dans ce qui suit je vais explorer cet espace afin de mener plus loin les questions que j'ai soulevées jusqu'ici sur la puissance des corps dans le tango, par rapport aux limites, par rapport au pouvoir, par rapport au mouvement et à la transformation.

J'ai montré plus haut que la réunion de personnes était perçue comme une menace pour le pouvoir, en prenant l'exemple spécifique de la dernière dictature argentine. Or, la *milonga* est un lieu de réunion, de contact entre les gens ; c'est un endroit où les gens vont danser le tango, qui donne lieu au dépassement de limites individuelles, le tango est une performance de la puissance des corps, corps que le pouvoir militaire en particulier visait à faire disparaître, ce dont il a été question dans le chapitre précédent.

Dans son article "The Dark Age of Tango", Christine Denniston se penche justement sur le tango en relation avec le pouvoir militaire. Selon elle le tango a été victime de la répression depuis le coup de 1955 jusqu'en 1983, année où les gens ont recommencé à apprendre à danser le tango. Mais la censure qui touchait le tango, en particulier les milongas, était très générale:

At various times there were curfews, making things difficult for a night-time activity like Tango. At other times there were bans on meetings of more than three people, making a social dance illegal (3).

En effet ces mesures ne visaient pas spécifiquement les *milongas*, elles touchaient toute activité impliquant le partage ne servant pas directement les besoins économiques et politiques du système en place, comme par exemple aller au cinéma, à un récital, au théâtre, aller danser... Ces activités variées n'étaient donc pas interdites en tant que telles mais rendues difficiles et dangereuses par l'*estado de sitio* avec les fréquentes descentes policières dans

les lieux de rassemblement de personnes, qui justement pour cela étaient suspects. De façon générale, les gens n'ont pas arrêté pour autant de sortir, et d'aller danser dans les *milongas*, même si certains y ont été arrêtés au beau milieu d'un tango.

La danse du tango, et l'espace public, les *milongas*, où elle est pratiquée n'a pas été ciblée par le pouvoir militaire. Bien que j'aie parlé plus haut d'"union subversive", il ne s'agit certainement pas de la mise en pratique d'une idéologie politique subversive au pouvoir, il s'agit du dépassement de limites propres à la structure sociale –différentiation entre soi et autre, ainsi qu'entre masculin et féminin– et en même temps d'une sorte de confirmation de celle-ci, tel que je le montrerai sous peu.

Avant d'en parler, j'aimerais souligner le fait que le désintérêt pour le tango pendant cette période, tant de la part du pouvoir⁵ que de la part des civils relève en grande partie du facteur mode. J'ai déjà dit qu'à cette époque il n'y avait pas beaucoup de renouveau dans le tango, notamment en ce qui concernait la musique. Le "genre" à la mode était bel et bien le rock, avec lequel s'identifiaient les jeunes de l'époque qui le dansaient, le jouaient et le composaient en l'adaptant à leurs réalités et préoccupations et créant ainsi ce qu'on a appelé *rock nacional*. De son côté le tango apparaissait "vieillot", et ce n'était pas une musique engagée comme pouvait l'être le "folklore", on pense par exemple à Mercedes Sosa dont ses chansons, qu'on a étiquetées de "folklore", dénonçaient les injustices de cette époque, ou le *rock nacional*. Puis il y a encore deux choses à ne pas négliger: La première peut paraître contradictoire, les militaires ont encouragé le *rock nacional*, musique des jeunes, dont les paroles étaient en espagnol, un peu dans l'esprit de faire une compétition au rock en

⁵ Dans son article Denniston souligne que Perón, avant le coup de 1955, se servit du tango en tant que danse populaire et nationale, pour sa politique "nationalist and populist", et que les militaires qui ont pris le pouvoir n'avaient pas intérêt à encourager cette danse et musique "populaire", qui leur semblait contraire à leur idéologie.

anglais et surtout pour séduire les jeunes, qui étaient les principaux opposants au régime et la chaire de canon dont le pouvoir a eu besoin pour la ridicule et meurtrière guerre des Malvinas entre l'Argentine et la Grande-Bretagne. La deuxième, que souligne aussi Denniston dans son article, est qu'il est plus facile d'aller danser le rock, que de danser le tango: pour y parvenir il faut des années de *dedicación* (qu'on pourrait traduire par travail, temps et amour).

Je reviens maintenant à la danse dans l'espace de la *milonga* guidée par la dynamique entre "communitas" et "structure" observée par Turner. Il a été question jusqu'ici de dépassement des limites et de transformations par le mouvement des corps dans le tango. Je m'arrête dans l'espace de la *milonga* pour remarquer le complément de cet état "liminaire" que peut être le tango dansé.

J'ai mentionné au début du chapitre que la liminarité est un état transitoire au-delà des structures sociales où la personne se défait de son statut, ce qui lui permet de faire l'expérience de ce qu'elle n'est pas, et ce qui permet le mouvement, le passage d'un état, d'un statut fixe à un autre. Liminarité implique donc absence de hiérarchie, absence de statut social défini, absence de structure, ce que Turner appelle "communitas". Le mouvement du tango que j'ai étudié jusqu'ici avec le dépassement des limites individuelles à travers la marge du corps des partenaires, la dynamique "entre *Je* et *Tu*" avec les transformations qu'il peut entraîner est comparable au mouvement propre à la liminarité, un mouvement "entre", qui va au-delà des limites de la structure sociale, qui permet de faire l'expérience de ce qui n'est pas soi, de son partenaire. Si c'est un état de transition, de transformation, il ne peut être sans un autre état, fixe qui est celui de la structure, et par "structure" Turner entend "relations régies par les normes entre partenaires sociaux" (130). Si on pense à la transformation on pense à une forme de départ et une forme d'arrivée entre

lesquelles il y a changement, ces formes seraient "la structure". Dans *Le Phénomène rituel*, Turner démontre que la "communitas", état propre à la liminarité, ne peut exister qu'en relation avec la "structure" et même que "la *communitas* elle-même engendre vite une structure" (130). Pour mettre en lumière la "communitas" et la "structure" dans la performance du tango dans la *milonga*, j'ai eu recours à l'artifice qui suit:

Assis à la table d'une milonga, regardons un couple qui danse, comme c'est la règle, ils font le tour de la piste, dans le sens contraire des aiguilles d'une montre. Ils dansent bien ensemble, ils marchent en même temps, on dirait un seul et même corps animé d'un même souffle, quatre jambes et un seul torse, nous qui avons déjà dansé et qui aimerions toujours danser ainsi, savons que tous deux s'oublient dans ce même mouvement qui traverse les deux corps. Mais nous faisons bien la différence entre le rôle de la femme et le rôle de l'homme, et nous reconnaissons et différencions tout de suite les partenaires, la femme suit, l'homme guide. Le tango finit, ils se séparent, le corps du couple se divise en deux, deux corps différents, Y. va s'asseoir à une table près de la piste de danse, F. de son côté retourne près de la console, dans l'ombre.

Après cette brève sortie, revient-on avec une intuition de ce qui relève de la *communitas* et de ce qui relève de la structure? En observant le couple qui danse je remarque simultanément ce qui relève de la *communitas*: les deux corps du couple se confondent en un, qui n'est ni l'un ni l'autre mais l'un avec l'autre, dont l'essence est ce qu'il y a entre les deux, "la dynamique entre *Je* et *Tu*" qui dépasse leurs limites; et ce qui relève de la structure: je reconnais qu'il s'agit de deux personnes distinctes qui remplissent respectivement un rôle bien défini, la séparation entre les rôles homme/femme qui fait partie de la structure devient évidente à la fin du tango où chacun reprend son corps et s'en va de son côté. On a à faire en même temps à la performance du

dépassement des limites individuelles des danseurs et à la performance de ces mêmes limites par la différenciation en deux rôles distincts. Il s'agit de limites nécessaires au mouvement qui les dépasse, nécessaires à la manifestation de la puissance (qui détruit les limites, sans limites la puissance ne pourrait pas être). Je vais me concentrer dans ce qui suit sur un espace de dimensions bien différentes, essentiel à la liminarité et essentiel au mouvement. Cet espace accueille l'écho du caractère destructeur de la puissance.

vide, mouvement et transformation

Le mouvement a besoin d'un espace, le vide. D'abord, le couple ne peut bouger, se déplacer, s'il n'y a pas un espace vide par où il puisse passer, où il puisse se rendre. Par exemple quand on danse dans la *milonga*, où il y a plusieurs couples sur la piste, on doit se préoccuper de trouver une voie libre, dégagée, pour se déplacer et se rendre à un espace plus ou moins restreint où on pourra peut-être bouger plus à son aise. Puis, il y a le vide entre les deux corps du couple, la marge des deux corps, qui n'est ni l'un ni l'autre, mais un espace vide qui permet le contact, et qui permet au mouvement de traverser les deux corps.

Je fais appel ici à une image qu'utilise Turner pour illustrer la relation entre "*communitas*" et "structure", celle de la roue du carrosse de Lao-tse: "les rayons de la roue et le moyeu [...] seraient inutiles sans le trou, l'interstice, le vide qui est au centre", pour Turner la *communitas* étant le vide et la structure "le bloc central de la roue supportant l'essieu et les rayons" (125). Ici, la roue du carrosse de Lao-tse me sert d'exemple concret pour comprendre que le mouvement nécessite un espace vide pour se produire, tout comme la roue a besoin du trou pour tourner et pour que le carrosse se déplace. Le vide est cette marge, entre les contours mouvants des autres couples, entre ceux fixes des murs

et des objets dans l'espace où l'on danse, entre le "Je et Tu" du couple, qui permet le mouvement et la transformation.

Dans ce chapitre j'ai insisté sur le fait que le tango est une performance tant des limites entre les partenaires que le dépassement, dissolution de celles-ci dans le mouvement, et donc, d'une certaine façon, performance de "structure" et "*communitas*". La "liminarité" de la performance du tango est ce dépassement des limites qui implique transformation: il ne s'agit plus de deux individus mais de l'union de deux corps traversés par le mouvement, qui nécessite une marge, un espace "entre", un espace vide, qu'on va concevoir un peu plus tard comme un "dépouillement de soi", car en effet c'est cette marge, ce vide, qui va permettre le mouvement "entre Je et Tu", et qui va permettre de faire l'expérience du corps de l'autre (son partenaire). Je rappelle que j'ai traité dans le premier chapitre d'un "je" qui devient "tu", dans ce qui suit je vais me pencher sur d'autres transformations, que j'ai observées, d'un autre point de vue, dans le film de Solanas.

En effet il a été question lorsque j'ai abordé la puissance des corps en mouvement à travers la représentation, d'absence qui devient présence. Dans *Paper Tangos* je lis l'idée similaire que danser le tango, notamment dans une *milonga* confirme la présence, l'existence, du corps. Le corps dont il est question dans l'extrait qui suit est menacé par l'absence, la désarticulation, l'invisibilité, l'inexistence:

If as I dance the body is disciplined and beautiful, at least something tells me it is safe. I am reassured to know it is there, it is visible, and that other accepting eyes hold it together like very fine wires. It won't possibly do something all by itself, or maybe worse, dragging me along with it, fall into pieces, leaving an ugly hodgepodge that no one will want. That no one will want or, worse, that no one will see and so cannot even exist (Julie Taylor 1998 100).

Mais la danse, le tango, assure l'intégrité du corps par la discipline et l'harmonie des mouvements, et confirme son existence en le présentant au regard des autres, de ceux qui le voient bouger. Ici le corps semble être sauvé de la disparition et du démembrement par le tango. Mais dans ce passage il est aussi question de la beauté du corps qui danse en opposition à la désarticulation et à la disharmonie qui le menace, ce qui fait écho à la transformation de douleur en beauté dont j'ai traité dans le chapitre précédent.

Paper Tangos est une écriture intime du tango où s'entrecroisent plusieurs expériences de l'auteur, son contact avec la culture argentine, son apprentissage du tango avec ce rapport entre les rôles homme/femme que Taylor perçoit comme une relation de pouvoir, l'expérience du viol, par son père quand elle était enfant. Elle écrit: "In Argentina, the tango, with its many exclusions and mirror of exclusions, can create a space to reflect on power and on terror. The tango can talk about how to think about these things" (71-72). En effet le tango apparaît dans ce texte comme un miroir qui renvoie des images d'expériences d'exclusion et de violence vécues par l'auteure. Si bien le tango réfléchit ces expériences "douloureuses", le tango peut les transformer à travers le corps même, et peut "[to teach us] how to carry them with dignity" (71-72). Le corps volé et violé devient ici, "disciplined and beautiful": le tango fait en sorte que le corps douloureux se tienne droit, se déplace "avec dignité" et danse en harmonie avec un autre, en conjurant d'une certaine façon la violence, à travers les corps en mouvement, douleur devient beauté. Cette expérience intime me laisse cette impression que le tango est une façon de récupérer son corps aliéné par la violence qui lui est faite.

prise de conscience, rappropriation et dépouillement de soi

Un détour par *El Teatro del oprimido* d'Augusto Boal va m'aider à sonder l'importance de la prise de conscience et la rappropriation du corps qu'implique la pratique du tango. *El Teatro del oprimido* est une tentative d'amener le théâtre à la classe ouvrière, et de faire de "l'opprimé" acteur d'un théâtre qui raconte ses préoccupations, conditions de vie et espérances, ainsi qu'acteur dans la société. S'inspirant de la tradition de Brecht et du travail de Paulo Freire, le théâtre de Boal vise la prise de conscience, de la part des opprimés (économiquement, socialement, culturellement, politiquement, corporellement) de leur condition, et par-là, la prise en main de celle-ci, de leur travail et de leur lutte.

Boal écrit "podemos afirmar que la primera palabra del vocabulario teatral es el cuerpo humano" (22), et il propose dans ce même livre, par écrit, avec des illustrations amusantes et utiles, quarante-huit exercices et jeux physiques qui ont pour objectif la prise de conscience du propre corps et de ses mouvements, de celui et de ceux des autres, des possibilités des corps de marquer un rythme ensemble, les uns avec les autres, de leur force, leur potentialité expressive, agressive, narrative. Il s'agit d'abord de ce que le spectateur-acteur –ce personnage réel qui incarne la transition– prenne conscience de son propre corps, et puis, "que sienta hasta qué punto su cuerpo está determinado por su trabajo" (25), donc conscience de l'aliénation de son corps par le travail, et de ses différentes possibilités d'existence.

Ces exercices vont faire en sorte selon la philosophie du *Teatro del oprimido* que les "acteurs" prennent conscience de leur corps et s'en rapproprient: si le travail physique qui leur est imposé aliène leur corps –leurs mouvements servant à l'exécution d'un travail dont ils ne récoltent pas les fruits– ces exercices leur donnent l'opportunité de bouger, non pas pour un patron ou un propriétaire, mais pour sentir leur propre corps, expérimenter ses

capacités, ses limites, sentir que ce corps-là n'appartient pas à quelqu'un d'autre.

De façon similaire, mais sans la visée idéologique de ces exercices dans *El Teatro del oprimido*, apprendre à danser le tango, un exercice sans fin car on ne finit jamais d'apprendre, nous amène à prendre conscience de notre corps: son équilibre, sa posture, ses différentes parties, sa capacité de mouvement, etc. Dans ces lignes de *Paper Tangos* je remarque le retour au corps que permet le tango face à une aliénation similaire à celle dont il est question dans *El Teatro del oprimido*:

Dancing in the arms of each other, we each regained bodies we had lost some of us in our histories, others in the days at work or in families, before we stepped onto the dance floor (107).

C'est une discipline qui engage le corps tout entier, qui implique la prise de conscience, la maîtrise de son propre corps, et que l'on peut concevoir comme une appropriation. Mais c'est aussi et surtout une pratique qui développe la capacité de percevoir et bouger avec le corps du partenaire, la possibilité d'aller au-delà de son propre corps, au-delà de soi.

En effet, si danser le tango implique prendre conscience de son propre corps, c'est aussi prendre conscience du corps de l'autre, de son partenaire. Dans le tango le mouvement traverse les corps du couple, et pour que cela soit il est nécessaire de dépasser les limites individuelles. Le mouvement a lieu à travers le corps de l'autre. Le rôle de l'homme et de la femme sont tout à fait complémentaires, les partenaires ne peuvent danser chacun pour soi, le mouvement que guide l'"homme" se produit dans le corps de la "femme", le moindre mouvement de l'homme vise cette traversée, la femme est à l'écoute de ces mouvements initiés dans le corps de son partenaire, que son corps continue. Si elle n'est pas réceptive à son partenaire le mouvement ne peut pas être, de la même façon, si l'homme n'est pas sensible au corps de

sa partenaire, si sa danse n'est pas portée à faire danser sa partenaire, la danse n'aura pas lieu. Ce danser l'un avec l'autre, le dépassement des limites individuelles des corps demande un "abandon".

"La entrega. La puta entrega" écrit Taylor (1998 111). *Entregarse* c'est se donner, se rendre, s'abandonner. Mais à qui? À son partenaire? Pour elle le problème n'est pas finalement se donner à l'homme dans la danse, mais comme elle l'écrit elle-même: "handing myself over to my own body" (113). Il s'agirait donc de se donner à son propre corps? Je crois, et je soutiens que dans le tango il n'est pas tant question de se donner à l'autre ou à son propre corps, comme de se défaire de "soi", des limites que nous posent préoccupations et intérêts individuels, pour que les corps du couple deviennent une marge qui appelle le mouvement. C'est justement ce que Bersani a appelé la "perte de vue de soi" (78) dans la revalorisation de l'acte sexuel qu'il fait dans *Le rectum est-il une tombe?* Perdre de vue le soi dans la marge des corps traversés par le mouvement, ou le "dépouillement de soi", est l'espace vide dans les marges continues des deux corps, c'est la puissance du mouvement qui dépasse, détruit les limites individuelles, voire la "valeur de soi".

J'ai montré dans ce chapitre que le tango est une performance de la puissance des corps en mouvement en ce qu'il performe tant les limites entre les partenaires, notamment par la distinction entre les rôles de chacun, que leur dépassement, donc performance aussi de l'union. La puissance s'est encore manifestée dans ce dépassement des limites individuelles ainsi que dans les transformations auxquelles donnent lieu le mouvement, dont la transformation de douleur en beauté, la prise de conscience et la rappropriation du corps. Ce mouvement qui traverse les corps a besoin de la distinction entre les partenaires (les deux rôles) et de leur être l'un avec l'autre. Ce "être l'un avec l'autre" dans le tango, où tous les mouvements continuent dans le,

ou sont la continuation du mouvement du corps de l'autre, où chacun cesse de bouger par et pour soi-même et fait seulement partie d'une dynamique qui le dépasse, la dynamique "entre *Je* et *Tu*", implique en quelque sorte un "dépouillement de soi", dépouillement des limites individuelles, pour que les corps deviennent une marge, un espace vide qui puisse accueillir le mouvement.

Conclusion:

En faisant ce travail sur le tango dansé ont surgi des indices de la puissance des corps en mouvement que j'ai développés dans ces pages. Dans ce parcours la puissance a été essentiellement mouvement qui dépasse, voire détruit des limites, et transformation, à travers l'espace "marginal" du corps. En effet, j'ai été amenée à considérer le corps comme une limite entre individus et comme une marge qui appelle le mouvement. D'emblée je me suis penchée sur la limite et la marge par rapport au corps et par rapport aux espaces "historiques" du tango. Ainsi le tango est apparu familier avec le dépassement des limites, à travers les espaces marginaux, à travers les marges du corps. Puis, je me suis intéressée à la représentation, d'abord en tant que limite en soi et ensuite, à des limites particulières de la représentation: la douleur et la beauté. La puissance des corps en mouvement dans le film de Solanas que j'ai étudié est justement transformation de douleur en beauté, ainsi que transformation d'absence en présence, à travers la matérialité corporelle. La limite a été essentielle tout au long de cette réflexion sur la puissance des corps en mouvement, comme si pour que la puissance, le mouvement, la transformation, soit, il devait y avoir une limite à traverser. Ceci je l'ai vu "matérialisé" dans le tango dansé en ce qu'il est performance des limites, notamment avec les rôles homme/femme et la résistance entre les partenaires, et en

même temps performance du dépassement des limites individuelles, jusqu'à la "perte de vue de soi", pour que le mouvement ait lieu à travers l'espace, en particulier à travers les corps. La question de la puissance des corps en mouvement dans le tango est loin d'être épuisée, ceci n'est qu'un parcours parmi d'autres, inachevé, où je n'ai pas traité par exemple de l'éphémère qui est une caractéristique essentielle du mouvement, du corps, et de la puissance. Mais comme dit Juan Uno "lo perfecto y acabado muerto está", c'est donc sans regret que je laisse ici inachevée cette incursion dans la puissance des corps en mouvement dans le tango.

Bibliographie:

Bakhtine, Mikhail. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Traduit du russe par Andrée Robel. Paris: Gallimard, 1982.

Bersani, Leo. *Le rectum est-il une tombe?* Traduit de l'américain par Guy Le Gaufey. Paris: Éditions Pocket, 2002.

Boal, Augusto. *El Teatro del oprimido vol.1-2*. México: Editorial Nueva Imagen, 1980.

Canetti, Elias. *Masse et puissance*. Traduit de l'allemand par Robert Rovini. Paris: Éditions Gallimard, 1986.

Corradi, Juan E. *The Fitful Republic: economy, society and politics in Argentina*. Boulder: Westview Press, 1985.

Daniel, Valentine. *Charred Lullabies: Chapters in an Anthropography of Violence*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2001.

Denniston, Christine. "The Dark Age of Tango" 2003
<www.history-of-tango.com/dark-age.html>.

Foucault, Michel. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1975.

Labraña, Luis et Ana María Sebastián. *Tango, una historia*. Buenos Aires: Corregidor, 2000.

Oliveri, Marcelo H. *El Tango del tercer milenio*. Buenos Aires: Corregidor, 2006 (à paraître).

Páez, Jorge. *El Conventillo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1970.

Pelinski, Ramón, éd. *El Tango nómade: ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 2000.

- Sábato, Ernesto. "Tango, Canción de Buenos Aires." *El Tango*. Horacio Salas. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina S.A.I.C, 1986.
- Savigliano, Marta E. *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder: Westview Press, 1995.
- Taussig, Michael. *Mimesis and Alterity, a particular history of the senses*. New York: Routledge, 1993.
- Taylor, Diana. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham and London: Duke University Press, 1997.
- Taylor, Julie. *Paper Tangos*. Durham and London: Duke University Press: 1998.
- Taylor, Julie. "Tango: Theme of Class and Nation." *Ethnomusicology* 20.2 (1976): 273-91.
- Turner, Victor W. *Le phénomène rituel*. Traduit de l'anglais par Gérard Guillet. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.
- "Un pensamiento nacional para las mayorías nacionales." *Mayoría* Año III 1-126 jueves 25 de marzo 1976
- Verbitsky, Horacio. *El Vuelo*. Madrid: Editorial Seix Barral, 1995.
- Virno, Paolo. *Gramática de la multitud*. Traduit de l'italien par Adriana Gómez. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2003.
- Zumthor, Paul. *Performance, réception, lecture*. Longueuil: Les Éditions du Préambule, 1990.

Filmographie

Tangos, El exilio de Gardel. Réal. Fernando E. Solanas. 1985.

Tango Bar. Réal. Juan C. Codazzi et Marcos Zurinaga. 1988.