

Université de Montréal

Entre danser pour soi et danser pour les autres : la construction de l'expérience
dans le processus de socialisation des danseurs de tango argentin de Montréal

Par
Madeleine Séguin

Département d'anthropologie
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès sciences (M.Sc.)
en Anthropologie

Mai 2012

© Madeleine Séguin, 2012

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Entre danser pour soi et danser pour les autres : la construction de l'expérience
dans le processus de socialisation des danseurs de tango argentin de Montréal

présenté par :

Madeleine Séguin

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

M. Bob White
Président-rapporteur

M. Jorge Pantaleon
Directeur de recherche

M. Guy Lanoue
Membre du jury

RÉSUMÉ

Cette étude ethnographique porte sur le réseau social du tango argentin à Montréal, les valeurs esthétiques du tango, l'interprétation de l'expérience de la danse acquise au cours du processus de socialisation et les différents agents de socialisation. Dans un contexte de réappropriation et de déterritorialisation d'un savoir-faire comme le tango, les références symboliques relatives à son contexte d'origine, son imaginaire collectif et son contexte sociohistorique sont moins accessibles. Ceci semble appeler chez les danseurs montréalais une sorte de surdétermination de l'expérience immédiate, concrète et interactive de la danse dans la construction d'un sens collectif. Cette recherche s'intéresse plutôt à la transposition dans le réseau montréalais de certaines normes esthétiques en lien avec les modalités interactives de la danse. Ces normes esthétiques induisent une attention particulière portée à la qualité de l'expérience se reflétant dans les pratiques et les discours. Ces valeurs esthétiques remontent au contexte d'origine du tango et à la rencontre entre différents univers socialisateurs transnationaux à différentes étapes de son évolution. De ce type de rencontres «transesthétiques», s'est développé un dualisme entre le *danser pour les autres* et le *danser pour soi*, dans les représentations et la mise en forme d'une expérience dansée. À Montréal, c'est avec emphase qu'on observe la cohabitation de ces deux systèmes de valeurs en apparence antagonistes où, d'une part, est valorisé l'exhibition du soi et, d'autre part, sont priorisés l'intériorité et l'expérience subjective. En bref, ce mémoire explore les relations complexes qui existent entre les processus culturels et leurs produits, l'expérience et le sens, entre la subjectivité individuelle et la collectivité, et redéfinit l'agentivité des acteurs sociaux en étudiant les modes spécifiques de production du sens dans un art comme la danse.

Mots-clés : Pratique du tango argentin, Montréal, construction de l'expérience, processus de socialisation, valeurs esthétiques, agents de socialisation, production du sens.

ABSTRACT

This ethnographic study explores the Argentine tango network of Montreal, the esthetic values of this tango, the interpretation of experience acquired through the socialization process and the various agents of socialization. In a context of appropriation and deterritorialization of a *savoir-faire* art such as tango, the symbolic references related to the dance's original context, mythology and sociohistoric context are less accessible to the dancers. This seems to call a sort of overdetermination of the actual, concrete and interactive experience of the dance in the construction of collective meaning. My research will explore a transposition which occurs within the tango social sphere; a compliance with interactive aspects of esthetic norms that draws the dancer's attention in practice and discourse towards a certain quality of experience. These values can be traced to the origins of tango and the encounters between different social worlds and transnational connections at different periods of its evolution. From such transesthetic encounters, tango has developed, in the way experience is represented and put into form, a dualism between *dancing for others* and *dancing for one self*. In the specific context of Montreal, we observe this cohabitation of two apparently antagonistic value systems. On one hand, we value the personal exhibition, and on the other, we prioritize the inner nature and subjective experience of the dance. In brief, this thesis explores the complex relationship existing between cultural process and cultural products, between experience and meaning, between collectivity and individual subjectivities, and redefines the agentive role of social actors by examining the specific ways meaning is produced in expressive culture such as the dance.

Key words : Argentinian tango practice, Montreal, construction of experience, socialization process, esthetic values, socialization process, production of meaning.

Table des matières

1. INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	1
A. CONTEXTUALISATION: LE CONTEXTE HISTORIQUE ET LES TRAJECTOIRES MIGRATOIRES DU TANGO.....	4
1. Le tango en Argentine.....	4
1.1. <i>L'émergence du tango à Buenos Aires.....</i>	<i>4</i>
1.2. <i>L'émergence chorégraphique du tango.....</i>	<i>6</i>
1.3. <i>L'évolution chorégraphique du tango et l'influence européenne.....</i>	<i>11</i>
2. La migration du tango dans le monde.....	13
2.1. <i>Un réseau social transnational.....</i>	<i>13</i>
2.2. <i>Le contexte montréalais.....</i>	<i>20</i>
3. Les origines du mythe: le symbolisme culturel du tango.....	24
3.1. <i>Gardel, le filon symbolique d'une collectivité.....</i>	<i>24</i>
3.2. <i>La poésie lyrique et la mythologie du tango.....</i>	<i>26</i>
3.3. <i>Les interprétations de la poésie du tango.....</i>	<i>31</i>
3.4. <i>L'adaptation simultanée du tango aux nouveaux discours.....</i>	<i>33</i>
B. CADRE CONCEPTUEL: UN PROCESSUS DE CONSTRUCTION.....	37
1. La danse comme objet anthropologique.....	37
1.1. <i>La danse en tant que langage.....</i>	<i>41</i>
1.2. <i>La danse et la production du sens.....</i>	<i>44</i>
2. Les propriétés du sujet.....	45
2.1. <i>Le processus de socialisation.....</i>	<i>45</i>
2.2. <i>La production du sens et les modalités de perception et de participation.....</i>	<i>48</i>
2.3. <i>La logique des gestes, la conscience et l'agent.....</i>	<i>51</i>
3. La performance en tant que contexte relationnel.....	53
3.1. <i>La structure sociale de l'expérience.....</i>	<i>57</i>
C. MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE.....	61
1. Mes débuts au tango.....	61
2. Les atouts et les limites du chercheur personnellement engagé sur son terrain.....	63
3. La distance comme condition de la connaissance: rendre étrange le familier.....	65
4. Outils méthodologiques.....	68
4.1. <i>Observation participante.....</i>	<i>68</i>
4.2. <i>Entrevues et autres sources de données.....</i>	<i>70</i>
4.3. <i>Les problèmes de l'écriture.....</i>	<i>72</i>
D. LES REPRÉSENTATIONS ET LES DISCOURS SUR L'EXPÉRIENCE.....	74
1. Le tango, une expérience anticipée.....	74
2.1. <i>Les flux globaux d'images et de représentations.....</i>	<i>77</i>
2. Le tango <i>escenario</i> et le style <i>milonguero</i>	82
3. Le discours des danseurs expérimentés.....	87
4. Le tango de scène à Montréal.....	92
4.1. <i>Représenter une expérience et une identité.....</i>	<i>96</i>
E. : LA SOCIALIZATION DES DANSEURS MONTRÉLAIS.....	99
1. Contexte ethnographique : les cours de danse et les premières milongas.....	99
1.1. <i>Les règles sociales.....</i>	<i>99</i>
1.2. <i>Les codes culturels.....</i>	<i>103</i>
2. Les dispositions et les modalités d'incorporation.....	108
2.1. <i>Apprendre par corps ou vivre une expérience d'altérité.....</i>	<i>109</i>
2.2. <i>L'intériorisation progressive de l'abandon.....</i>	<i>111</i>

2.3. <i>L'incorporation d'un savoir-faire à travers une pédagogie implicite.....</i>	116
2.4. <i>L'intériorisation d'une éthique.....</i>	119
2.5. <i>Faire corps avec l'autre : une attention aux sensations et à la qualité du mouvement.....</i>	122
2.6. <i>Les caractéristiques structurelles de la danse et l'attention à la qualité de la relation.....</i>	128
2.7. <i>L'incorporation, les paramètres contextuels et structurels de la pratique.....</i>	132
3. <i>Le tanguero pluriel : danser pour soi ou danser pour les autres.....</i>	137
CONCLUSION	143
BIBLIOGRAPHIE.....	148
ANNEXES	vii
ANNEXES I- PHOTOGRAPHIES DE LA MILONGA	viii
ANNEXES II- LE CONTEXTE INFORMEL DES COURS	ix
ANNEXES III- LES PRESTATIONS DE PROFESSEURS.....	x
ANNEXES IV- CALENDRIER DES MILONGAS ET PRACTICAS RÉGULIÈRES.....	xi
ANNEXES V- CALENDRIER (SUITE).....	xii
ANNEXE VI – VIDÉOS DE TANGO	xiii

REMERCIEMENTS

J'aimerais, tout d'abord, adresser mes remerciements à mon directeur de recherche, M. Jorge Pantaleon, pour ses excellents conseils, éclaircissements et sa patience. Je vous remercie pour tout le temps que vous m'avez si généreusement consacré et pour avoir cru en mes intuitions de recherche. Je vous suis infiniment reconnaissante.

Merci à toute ma famille pour le soutien moral avec un remerciement tout particulier pour ma mère, son écoute dans les moments de doute et de découragement. À tous mes amis, d'avoir su m'accompagner dans cette épreuve et pour avoir enduré mes longs discours ennuyeux sur mes intérêts de recherche...

Merci à tous les danseurs de tango et amis, soit toutes les personnes ayant participé à cette recherche et leur temps si généreusement consacré à mon projet ainsi qu'aux professeurs de tango qui m'ont accueilli gratuitement dans leurs cours. Merci à Yuriy Dybskiy pour m'avoir si gentiment laissé utiliser ses photographies.

Un remerciement très spécial à Cécilia ainsi qu'à Annabelle pour leurs corrections. Merci à Kember pour son aide et ses encouragements. À mes employeurs, Dr. Sarfati et Dr. Delespesse, pour leur soutien, leurs bons conseils et leur flexibilité dans mes horaires de travail.

Merci à France Joyal pour l'opportunité qu'elle m'a offerte de présenter à son Colloque et de produire un article dans un Acte de colloque, ses conseils ainsi que pour m'avoir créé des contacts auprès de plusieurs chercheurs dans la recherche sur le tango. Merci à Michael Houseman, à Christophe Apprill, Elizabeth M.Seyler et Jacqueline Balint-Zanchetta pour leurs éclaircissements et leurs bons conseils. À Georgiana Wierre-Gore, pour ses activités éducatives offertes aux étudiants en anthropologie de la danse, j'ai eu la chance d'assister à de nombreuses conférences et participer à des ateliers auprès de chercheurs européens qui m'ont été très utiles. Je remercie aussi Bob White et Bernard Bernier pour leurs bons conseils ainsi qu'à mes collègues de classes pour leur écoute et leurs astuces.

1. INTRODUCTION GÉNÉRALE

L'écriture de ce mémoire est le résultat d'investigations entreprises depuis juillet 2008 jusqu'en avril 2012 et de mes observations issues de ma participation dans le milieu du tango à Montréal depuis 2000. Cette ethnographie devait à la base porter sur les valeurs esthétiques ainsi que la symbolique culturelle du tango. Or, dès le début de mon enquête, j'ai éprouvé une certaine difficulté à cerner mon objet de recherche afin de mettre en mot ce qui se vit pour les danseurs en grande partie en dehors du langage. Étant moi même une danseuse de tango, j'ai acquis une expérience pratique qui m'a inspiré une certaine vigilance à l'égard des possibilités de production d'une connaissance savante portant sur une réalité pratique comme la danse. Je voulais donc rendre compte de ce qui fait sens pour le danseur et ne pas réduire cette réalité pratique à une réalité purement théorique. Puis, après un premier recul, il m'est venu le simple constat que les danseurs de tango à Montréal aiment parler de leur expérience de la danse. L'expérience semble être une préoccupation constante. Lorsqu'ils sortent dans des soirées de tango, leur préoccupation première est de vivre un moment agréable dans la danse. Cet aspect du tango faisait pour les danseurs l'objet même d'un émerveillement, une fascination, l'objet de vanteries. Lorsqu'il était question de me parler de leur cheminement, leur motivation à le danser, de leur manière de juger un bon tango, ils faisaient immédiatement référence à l'expérience concrète de le danser qu'ils abordaient d'une manière très caractéristique. Ainsi, l'impression d'être confronté à un phénomène social est venue du constat que tout en étant teintés de leurs horizons personnels, leurs discours tentaient de dégager de cette expérience singulière une universalité qui reflétait un mode d'interprétation très spécifique à la culture *tanguera*. En bref, le sujet de mon mémoire est né du pressentiment qu'il existait un rapport important, du point de vue du danseur, entre l'expérience et les valeurs évaluatives de la danse. Il existe autrement dit une façon culturellement définie de s'émouvoir et de recevoir l'expérience de la danse. En plus de cela, face à l'impossibilité de séparer le filtre conceptuel de l'expérience purement donnée, j'ai voulu investiguer le rôle partiel que pouvait avoir la structure de l'expérience sur de telles représentations.

2. Définition du sujet (et résumé des chapitres)

Mon intérêt principal a été d'entreprendre une recherche sur le processus de

construction de l'expérience. J'ai par la suite délimité mon sujet aux conceptions de l'expérience acquises durant l'apprentissage en me basant sur le constat que ces représentations se transforment drastiquement à mesure que les danseurs sont socialisés à l'univers du tango et qu'ils acquièrent une expérience pratique du tango. Dans l'analyse qui suivra, nous verrons qu'en ciblant ainsi notre problématique, nous approfondirons ce qui est effectivement acquis à travers la socialisation à l'univers de la danse et ce que cela nous apprend sur la manière propre avec laquelle on produit du sens par le biais d'une pratique corporelle. Puis, en explorant les différentes dispositions techniques et morales acquises par le biais de diverses modalités d'inculcation (pratiques et discursives), nous réaliserons que l'enseignement n'est pas l'unique paramètre impliqué dans le processus de production du sens. Nous explorerons l'apport des représentations globales et des mythologies argentines, le contexte historique du tango en Argentine et à Montréal, les caractéristiques structurelles du milieu montréalais, mais aussi les caractéristiques structurelles de la danse elle-même qui participent tout autant à la construction d'une conception spécifique de l'expérience. En somme, nous exploiterons le thème de l'expérience, entant que composante des valeurs esthétiques des danseurs de tango ainsi que l'expérience en tant que composante du mécanisme de socialisation du danseur. Soit, sur l'expérience en tant que composante de ce qui est transmis et moyens par lequel certaines dispositions sociales sont transmises.

Dans le premier chapitre, nous situerons la pratique du tango argentin et de l'imaginaire qui s'y rattache dans son contexte historique et actuel, en Argentine, à Montréal et ailleurs dans le monde. Dans le second chapitre, nous aborderons les représentations et les discours sur l'expérience à différentes étapes de l'apprentissage ainsi que les pratiques de représentation à Montréal. Dans le troisième chapitre, nous aborderons le processus de socialisation des danseurs montréalais. Il sera question des modes d'interprétation de l'expérience transmis par l'inculcation de dispositions pratiques et de valeurs esthétiques ainsi que la structure de la pratique et de la danse.

3. Questions et objectifs détaillés

Dans le présent mémoire, nous tenterons en nous appuyant sur des données ethnographique récoltés dans le milieu montréalais de répondre aux trois questions générales suivantes:

Quelles sont les valeurs esthétiques transmises?

Quelles sont les dispositions transmises qui mènent par le biais du processus de socialisation à une manière spécifique de percevoir et de penser l'expérience du tango? Quelles sont les différentes composantes des valeurs esthétiques du tango que les professeurs transmettent à leurs élèves, mais aussi que l'initié reçoit par sa participation au milieu? S'agit-il de constructions mentales, de dispositions corporelles et sensibles, ou les deux? Si le sens que l'on accorde à l'expérience induit ce que l'on ressent en dansant, est-ce que l'expérience elle-même peut être induite par notre façon de danser et de s'engager dans l'expérience?

Comment ces valeurs esthétiques sont transmises?

Quelle distinction peut-on établir entre l'expérience reçue passivement et l'expérience culturellement construite, soit, l'apport respectif de l'une et de l'autre dans la transmission d'un savoir? Puisque la manière de recevoir une expérience engage les émotions, comment se transmet ce type de savoir? De tête à tête? De corps à corps? Si le processus d'inculcation est conceptuel, cela suppose que l'expérience est entièrement construite en dehors des données sensibles? Si le processus d'inculcation est interprété comme uniquement corporel, cela suppose que l'expérience est directement donnée par le biais de l'expérience même? L'expérience du tango a-t-elle une structure sociale spécifique que l'on peut décrire ?

Comment ou par quels moyens les danseurs produisent du sens?

Qu'est-ce qui fait sens pour un danseur de tango? Quels sont les différents modes de production du sens? Le sens qu'accordent les danseurs montréalais au tango et à leurs pratiques est-il uniquement symbolique? Quelle est la pertinence des analyses structurales dans l'analyse de produits culturels comme la danse? Le sens doit-il être décodé? Est-il transparent à celui qui regarde et un observateur neutre? Est-ce que de nouveaux outils sont nécessaires à la compréhension des mécanismes de construction du sens?

A. CONTEXTUALISATION: LE CONTEXTE HISTORIQUE ET LES TRAJECTOIRES MIGRATOIRES DU TANGO

Dans le présent chapitre, nous situerons d'abord le tango dans son contexte sociohistorique d'émergence en Argentine et à Montréal. Nous décrirons ensuite l'évolution du tango autant dans la pratique que dans les représentations en tenant compte des différents contextes de transformations sociales qu'il a connu ainsi que de ses migrations à l'étranger. L'idée étant de situer les origines d'une esthétique dualiste reproduite par les Montréalais ainsi que la symbolique culturelle telle qu'elle est couramment reçue par les Argentins. Ce faisant, nous enquêterons sur ces systèmes de représentations à l'aide d'indices historiques, par l'analyse de la poésie lyrique du tango ainsi que les différents mythes liés à la confrontation des différences et les processus identitaires.

1. Le tango en Argentine

1.1. L'émergence du tango à Buenos Aires

Né sur les rives du Rio de la Plata vers 1880, le tango argentin est un phénomène culturel populaire associé à la ville de Montevideo et principalement à la ville de Buenos Aires. À Buenos Aires, le tango émerge d'abord dans les périphéries portuaires de la ville. Il est indissociable des bouleversements sociaux causés par l'industrialisation, la migration massive d'immigrants venus d'Europe, et l'intégration en milieu urbain des gauchos, des cow-boys de *la Pampa* (Castro 1990; Hess 1996). À la suite du déclin des empires coloniaux européens et de l'émergence d'un État-nation moderne en Argentine, l'élite argentine instaura après 1862 une politique du changement assumant avec gène son affranchissement puisque essentiellement tournée vers l'Europe. La mise en place d'une économie d'agro-exportation devant faire de Buenos Aires une capitale industrialisée, exigeait une main d'oeuvre massive en provenance pour l'essentiel de l'étranger. C'est ainsi que l'Argentine pointait vers le progrès en s'appuyant sur les valeurs européennes d'une élite gouvernante formée à la culture française (Ibid. 1991: 90). Les premières conséquences de cette nouvelle orientation économique de l'Argentine étaient bien sûr l'urbanisation, soit un défi pour une société aux prises avec des tensions ethniques. À cet égard, c'est à travers des conflits de valeurs opposant les différentes classes sur les concepts de ville, d'ethnicité, de milieux ruraux, de civilisation et de barbarisme, que le tango connut

son évolution.

Les banlieues portuaires ayant vu naître le tango étaient définies comme *suburbio* ou *orillero*, un terme évoquant la marginalisation de ses habitants ainsi que leurs basses conditions socio-économiques, puisqu'ils vivaient dans les «franges» (*orilla*) de la société (Castro 1990: 89-127). C'est là où de nouvelles traditions issues du métissage, ainsi que les valeurs créoles, allaient progressivement se mêler à celles des nombreux immigrants. L'ancêtre du tango est d'abord généralement associé aux habitants issue du métissage entre les premières vagues d'immigration et les gauchos urbanisés (Salas 1989: 349 ; Collier 1995: 37). Les origines étymologiques du mot «tango» ne pouvant être établies avec certitude, les historiens s'entendent par contre sur l'hybridation à la base du style dansé. Loin d'être harmonieuses, les rencontres consécutives entre les différents groupes ethniques fonderont tout de même une forme culturelle distinctive dès 1880, pour devenir plus tard la tradition commune des habitants des faubourgs. À cela, Savigliano rappelle que si le tango est le produit d'une harmonisation d'influences venant de différentes classes et d'ethnies, on serait plutôt porté à interpréter les premières rencontres de ces groupes comme se situant dans une gamme d'attitudes entre l'admiration et le dédain: «*Tango's choreography emerged out of mutual admiration and scornful disdain among the different races, classes, and ethnicities lumped together in the city*» (1995: 32). L'élite gouvernante argentine formée à la culture française montrait par exemple une attitude très dénigrante à l'égard des populations indigènes ou créoles (*criollo*) à l'origine du tango. La relation entre les gauchos créoles venus à Buenos Aires pour trouver du travail et les nouveaux immigrants que l'élite avait préféré faire venir d'Europe dans le but de favoriser l'expansion d'une civilisation blanche, n'était pas non plus des plus harmonieuses (Salas 1989: 20). Dans un tel contexte et malgré ses tentatives de s'intégrer, l'immigrant devenait l'appât de l'humour créole «*La cachada*», soit l'art de tourner quelqu'un au ridicule pour se mettre en valeur. Forcé de concurrencer les immigrants pour le travail, les femmes et le statut social dans un système qui semblait favoriser l'étranger, le créole urbain extériorisait sa frustration sur l'immigrant et l'élite. Pour certains auteurs, le tango sera à ses débuts essentiellement pratiqué dans des bordels clandestins (Castro 1990:120). D'autres, tel que Ricardo García Blaya, s'opposent à la théorie des origines lumpanardes du tango qu'il considère exagérée de manière absurde (cité dans Thompson 2005: 227). Pourtant, le caractère grivois des chansons des premiers

tangos et les nombreuses allusions qu'elles font au milieu de la prostitution servent d'argument à l'avancement d'une telle théorie. Les proportions d'hommes vivant à Buenos Aires, dépassant de près du double celle des femmes rendaient les femmes moins accessibles en nombre. Ce contexte contribua à faire de l'industrie de la prostitution une pratique fleurissante (Savigliano 1995: 50). Toutefois, il existe de nombreuses preuves montrant que les bordels n'étaient pas les seuls lieux où était joué et dansé le tango. Le tango était pratiqué dans des festivités diverses, dans la rue au son des orgues de barbarie, les théâtres et plus tard, les cabarets. À partir des années 1900, le tango triompha dans les patios des *conventillos*, ces antres de misère où s'entassaient d'innombrables immigrants et plus tard les cafés et les salles de bal (Zarko 2001: 8-9; Collier 1997: 55; Thompson 2005: 227).

1.2. L'émergence chorégraphique du tango

Comme nous l'avons vu, le tango est une musique et une danse nées d'un véritable syncrétisme. Il existe tout d'abord dans le tango des influences rurales qu'auraient apporté les gauchos de la Pampas lors de leur migration en milieu urbain. Ces éléments chorégraphiques dérivés de traditions andalouses importées d'Espagne au moment de la colonisation appelés *tacneos* et présents dans les danses folkloriques des gauchos auraient été subtilement intégrés au complexe répertoire de danses pratiquées dans les ports de la ville au début du 19^e siècle. Les *tacneos* ou *zapateados* andalous sont une sorte d'épisode de tapements de pied au sol. En faisant le survol de la littérature sur l'histoire du tango on s'aperçoit que certains auteurs passent outre le fait que parmi ces créoles argentins, plusieurs *gauchos* étaient des esclaves noirs (Castro 1990: 94-95). Ces derniers étaient principalement originaires de l'Afrique centrale, du Royaume du Congo. Leurs contributions au tango sont parfois indirectes et pourtant essentielles (Collier 1995: 42). Que beaucoup aient cherchés à nier ces influences est sans doute d'abord dû au fait que les communautés noires à Buenos Aires aient toujours été minoritaires et qu'aujourd'hui leur présence soit quasiment inexistante. Ce que nous entendons par les influences «noires» du tango ne se résume pas non plus aux influences des populations locales, mais à des influences transnationales comme la habanera afro-cubaine, le swing, le jazz. Ensuite, cette omission est liée à un certain malaise éprouvé encore jusqu'à aujourd'hui par les Argentins

quant à leurs racines africaines et indigènes. Parmi les traditions rurales qui ont intégrées l'espace urbain, il y avait le *malambo* argentin que les gauchos «noirs» maîtrisaient particulièrement bien. Le *malambo* créole caractérisé par la rigidité du corps et la mobilité des pieds est un mélange de *zapateados* andalou et de *malambo* de l'Afrique Centrale. Il s'agit d'une danse improvisée où des hommes couplés s'affrontent dans des sortes de duels de danse. Ensuite, un autre type de duel ritualisé et très prisé par les gauchos noirs était: la *payada*. Le *payador* était un chanteur folklorique itinérant qui, à la manière d'un troubadour, s'amusa à composer des vers sur un fond de guitare (Castro 1990: 95). Cette confrontation par la performance artistique où chaque adversaire exhibe avec dignité son adresse avec ce que Farris Thompson aime appeler une «cool attitude» illustre selon lui clairement l'expression d'une descendance africaine. Il est vrai que cette attitude «digne et noble» est très présente dans le tango encore aujourd'hui. Si plusieurs auraient tendance à attribuer cet aspect performatif du tango aux danses européennes de salon que l'influence seraient ultérieurement venu anoblir, Thompson croit que cette qualité du tango est également tributaire de ses origines africaines (2005: 92). À ces cultures rythmiques sera ensuite mélangée la habanera afro-cubaine lorsqu'elle aura été introduite à Buenos Aires dans les années 1850, importée de Montevideo par des marins noirs venu de Cuba. On la reconnaît grâce à la séquence rythmique très caractéristique de la basse¹. La habanera est en quelque sorte la base commune de trois danses urbaines dérivées: **la milonga, le canyengue et le tango**. Ces trois danses dont les traditions distinctives persistent encore aujourd'hui sont en même temps les reliques de trois différentes étapes de l'évolution du tango et des différentes impressions qu'aurait laissées les nombreuses influences reçues au fil du temps.

La *milonga*, émergeant dans les années 1870, est en quelque sorte l'ancêtre du *canyengue* et du tango. Elle est pour sa part carrément née du mélange entre la habanera et l'emprunt au *candombe* d'un ensemble de figures chorégraphiques et de structures rythmiques. Au moment de la naissance du tango, les expressions, la musique, les instruments, la danse, la gestuelle et les percussions congolaises présents à Buenos Aires auraient teinté un ensemble de danses et musiques (ibid.: 90, 121). Ventura Lynch était le premier à établir le lien entre la milonga et le *candombe* dès 1883. Il a aussi établi une

¹ La habanera est une invention afro-cubaine que plusieurs croient d'origine ibérique depuis que des musiciens cubains l'aurait introduit en Espagne (ibid., p.115).

distinction entre le *malambo*, cette danse rurale soliste des gauchos et la milonga, une danse de couple urbaine émergente. Des éléments chorégraphiques empruntés à un ensemble de danses-duels, soient dansés en face-à-face quoique séparément, seront refaçonnés de manière à se danser en couple (ibid.: 130). Pour ce qui est de sa musique, les premières mélodies de milonga auraient été composées dans les plaines de la Pampas sous la forme de *payada* et de *tapadas* (jeux de percussions). Elles ont été renommées «milonga» (terme angolais signifiant «argument» ou «parole») lorsqu'elles ont intégré la ville de Buenos Aires, pour ensuite prendre la forme d'une danse. Le candombe: le terme employé à Buenos Aires ou Montevideo pour désigner une danse, une musique, une congrégation et un rassemblement, est l'influence commune à la milonga, au canyengue et au tango (ibid.: 97). Apparu vers 1830, le candombe est à l'origine le rituel cérémonial de couronnement des rois du Congo au cours duquel des participants entraient en possession. Les pas du candombe étaient pour eux une marque de noblesse qui évoque la royauté. Le candombe semble avoir donné également à la milonga son côté avant-gardiste, son entrain, son style improvisé et l'utilisation de la syncope, du staccato et du contre-temps. Lorsque les derniers endroits appelés *sala* où avaient lieu ces rituels ont fermé leurs portes vers 1920, les rythmes et la danse du candombe ont persisté dans les processions de rue, les *Cumparsas*, ainsi que dans les boîtes de nuit jusqu'aux années 1970 (Thompson 2005: 109-141). Le tempo de la milonga était très rapide et enjoué, rappelant également la musique de fanfare. La rapidité de son tempo proviendrait probablement de la polka qui était très en vogue à l'époque. Ainsi, la trace des influences russes et d'autres figures de danses juives d'Europe de l'Est est très présente. Les pivots dans la milonga appelée *viborita* (petit serpent) sont un exemple parmi d'autres de l'influence européenne (ibid.:136). Avec l'arrivée massive d'immigrants en provenance de pays d'Europe comme l'Italie, l'Espagne, la Pologne, l'Allemagne, les communautés noires et créoles allaient bientôt proportionnellement décliner en nombre au début du 20^e siècle (Collier 1995: 42). Leur influence sur les danses locales se fait de plus en plus sentir et inversement, on observe une créolisation des danses importées d'Europe. Certains témoignages datant de 1864-65 montrent que *danser la milonga* consistait selon le langage commun des habitants des faubourgs à donner aux danses européennes une saveur créole (Thompson 2005: 127). Novati et Cuello croient que le terme «milonga» était probablement même employé pour désigner les danses populaires en général. Ensuite, les évidences historiques démontrent aussi la rivalité qui prévalait entre les jeunes danseurs appartenant à différents quartiers de la périphérie qui rappelle la logique

interactive des duels de Payada et du Malambo. Ainsi, dans chaque quartier se développait un genre spécifique: «*"We threw dust in the eyes" [deliberately challenged] of men from Retiro (Quartier de Buenos Aires), guys who would counter with "check-out-my-body-and-my-look" [válgame el cuerpo y la vista]*».

Face à la diversité culturelle qui composait les villes portuaires du Rio de la Plata, on arrive à s'imaginer comment a pu s'opérer cette créolisation des danses, toutefois les faits réels demeurent inconnus. Une chose certaine est que selon l'imaginaire qui accompagne l'émergence du tango, on associe généralement la danse du tango à la figure emblématique du *compadrito*. Le *compadrito* était le nom qu'on employait pour désigner avec moquerie les hommes nés dans les faubourgs et les voyous de service qui imitent parfois avec exagération les manières et attitudes du *compadre* (Salas 1989: 349). Issus du mélange entre les cow-boys de la Pampa ayant été forcés de s'urbaniser et les nombreux immigrants majoritairement italiens qui s'entassaient dans les ports de la ville, il aspire à recevoir la même reconnaissance sociale que le *compadre*. Le *compadre*, quant à lui, était le nom qu'on donnait aux gauchos semi-urbains qui s'occupaient de ramener le bétail des Plaines dans les abattoirs de la ville. Il était connu pour sa fière indépendance, son orgueil masculin et sa façon de régler ses conflits d'honneur par le duel au couteau (Collier 1995: 37). Si certains historiens tel que José Gobello, décrivent les origines de la milonga comme issue des échanges entre les *compadritos* et les Afro-argentins (Ibid.: 40-44), pour Farris Thompson, cette interprétation est imprudente. Les origines africaines du tango remontent même aux *campadres* et aux *compadritos* eux-mêmes puisque plusieurs d'entre eux étaient noirs (Thompson 2005: 130). Le *compadrito* est toutefois contrairement au *compadre*, un type social associé à tous les vis de la vie urbaine. Une idée renforcée par poésie du tango et même par le célèbre écrivain argentin Jorge Luis Borges (Pelinski 1995: 409). Le *compadre* est le symbole vertueux, tandis que le *compadrito* est souillé par son temps. On y évoque aussi souvent la naissance du tango, soit l'époque dite de la vieille garde (*guardia vieja*) en prenant pour héros un souteneur des bas-fonds. Dans les faits, les *compadritos* n'étaient pas nécessairement tous des marleaus et des hors la loi (Collier 1995: 47), mais il est vrai que l'ancêtre du tango s'est imprégné de l'univers de la prostitution (Salas 1989:

349; Balint-Zanchetta dans Joyal² 2010: 7). Plusieurs sources historiques nous permettent d'attester que beaucoup des premières danseuses de milonga étaient des prostituées (Barrientos 1997). Les autres femmes qui la dansaient travaillaient dans des bars des faubourgs fréquentés par les marins et les hommes des Pampas. Toutefois, ayant fait l'objet d'une riche tradition mythologique, les origines «réelles» du tango et les faits entourant toutes ses figures sociales mythifiées, sont sur certains plans très difficiles à départager de l'imaginaire collectif. L'imaginaire associé au tango a probablement autant joué sur l'évolution du genre que l'incidence des conditions historiques ont pu réciproquement avoir sur cet imaginaire. Autrement dit, si les circonstances exactes de son émergence font toujours l'objet de nombreux débats, les différentes associations du tango à son passé clandestin sont renforcées par son esthétique. Son côté canaille, donnant aux danseurs une allure redoutable, fière, décontractée et agressive, est l'expression incorporée d'une série d'influences populaires: le gaucho, l'afroargentin et le compadrito.

L'intégration du candombe aux danses créoles émergentes s'appliqua aussi au précurseur du tango que l'on nommait: le **canyengue**. Une danse principalement associée à l'origine aux marins noirs, compadrito noirs et musiciens mulatto (métisses), signifie «*fondre dans la musique*» en congolais ou angola et, «*marcher rythmiquement*», pour les danseurs. Sa chorégraphie se démarque par la répétition des quebradas, les croisés, l'intensité du contact physique du torse des partenaires et l'usage de petits pas (pasos cortos) (Thompson 2005:150-152). La musique qui accompagne la danse est caractérisée par son rythme marqué et agité quoique beaucoup plus lent que la milonga. Parallèlement au développement du canyengue émerge un nouveau style nommé «tango liso». À l'origine, en Argentine et dans le monde hispanophone, le mot «tango» était le terme employé pour désigner les danses des noirs en général. Puis, lorsqu'il atteint finalement l'Espagne, le mot sera employé pour désigner les danses américaines d'influence africaine. D'ailleurs, la habanera était parfois appelée *tango americano* ou *tango andaluz* (une version espagnole de la habanera). Cette façon d'appeler la habanera va également être employée en Argentine à la deuxième moitié du 19^e siècle, à la différence qu'il servira alors à désigner la musique plutôt que la danse. Autrement dit, au moment de l'émergence de

² "Le tango : nombrilisme, autoréférence et autoreprésentation à travers les paroles des chansons" Participation, en tant que chercheur invité, au Colloque international "tango, culture et santé, Université de Trois Rivières, Canada, Mai 2010.

cette nouvelle danse, le terme «tango» faisait déjà partie de l'usage courant (Collier 1995; Thompson 2005: 42). Vers 1906, le tango en tant que forme distinctive est officiellement né avec l'arrivée du canyengue. Ainsi, le tango l'emporta sur la milonga et poursuit son évolution en laissant quelques adeptes de sa forme originale, le canyengue. La milonga n'a jamais complètement été remplacée par le tango et poursuit son évolution parallèlement au tango.

1.3. L'évolution chorégraphique du tango et l'influence européenne

Selon des historiens du tango, Jorge Novati et Inés Cuello, le style plus élané «tango liso» (tango lissé) qui émergea parallèlement au canyengue, vers 1905-10 fit son apparition dans des établissements nommés «Academias» tenus par des immigrants italiens (Collier 1995: 50; Thompson 2005: 242). J'oserais même envisager ce style comme l'ancêtre du *tango salon*. Contrairement au canyengue où les partenaires dansants sont fortement inclinés l'un sur l'autre suivant une inclinaison du corps typique du *candombe*, les danseurs de *tango liso* et de *tango salón* ont le dos droit et se tiennent verticalement l'un en face de l'autre. Ensuite, les cortes et les quebradas sont adaptées et refrénées: "*Here the Wilder and more aggressive cortes and quebradas were somewhat toned down, and what became known as the tango liso (smooth tango) emerged*". Ces figures sont considérées trop indécentes par la clientèle des Academias qui figureront parmi les premiers établissements à accueillir le tango au Centre de la ville. Les clients qui les fréquentent, malgré leurs origines modestes, sont jugés plus respectables que ceux auxquels le tango est généralement associé (Collier 1995: 50).

Un des principaux responsables de cette transformation esthétique de la danse est le célèbre danseur El Cachafaz. Il est ami du célèbre chanteur Carlos Gardel qui va au cours des années 1920, conjointement à l'évolution de la danse, drastiquement changer le style musical du tango. Tout comme Gardel, il aura la chance de se rendre à Paris en 1919. À Paris, il constate le triomphe du tango auprès de l'élite parisienne et la véritable *Tango mania* partout en Europe qui a suivi son introduction vers 1907 dans les salons parisiens. Lorsqu'il revient à Buenos Aires en 1930, il enseigne à la haute société, qui depuis son acceptation par l'élite parisienne, a revu son indignation à l'endroit de cette danse créole.

La forme qu'il enseigne, le *tango salon*, est très éloignée du tango des marges (Baim 2007; Thompson 2005: 238). Au début des années 1930, Cachafaz est une star. Un siège lui est réservé à un café du Centre-ville sur la rue Corrientes, à la même table que Gardel et d'autres danseurs vedettes. À ses débuts, la technique de Cachafaz s'apparentait à celle des canyengueros. Il tenait la main de sa partenaire très bas, à la hauteur de la taille et alternaient parfois la hauteur du bras en le levant très haut au dessus des épaules. Maintenant, son style a changé. Il tient désormais la main de sa partenaire uniquement par le bout des doigts et à la hauteur de ses yeux. Un geste d'une élégance qui semble signifier qu'il cherche à honorer la femme qu'il fait danser (Thompson 2005: 239). À partir de ce moment, la division entre le tango «convenable» et le tango contraire aux convenances allait avoir une grande importance sur le développement ultérieur du tango en tant que danse, musique et chanson. Cette européanisation de la forme inclut aussi le retrait des *tacneos*. C'est également à cette époque qu'émerge le *sobrepaso*, également appelé *cruze* (croisé). Les séquences de mouvements aujourd'hui appelés «à l'américaine», où les partenaires dansent côte-à-côte, disparaissent avec la figure du croisé. Autrement dit, l'évolution du tango se poursuit, alors que l'image la plus typique que se font les européens persiste notamment à travers la sur-représentation de cette figure au cinéma hollywoodien. Tous les mouvements sont désormais exécutés en face-à-face et la femme circule dans l'espace à reculons (Baim 2007; Thompson 2005: 246-247). Un style de danse aux mouvements plus sobres, aux longs pas élancés, s'harmonise mieux au renouveau de la musique des années 1920 qui accompagne la danse. Suite à ces transformations, une distinction sera établie entre une catégorie de style plus raffiné, élégant et retenu du «tango liso» et celle du style «Orillero» voulant dire «des marges», comprenant l'aspect énergétique et agressif de la milonga ainsi que l'aspect coulant et «dur à cuire» du canyengue. Toutefois, à cet égard, si cette distinction persiste encore aujourd'hui dans l'imaginaire des danseurs de tango, nous verrons combien cette distinction est devenue, au cours de l'évolution du tango, de plus en plus difficile à faire puisque les danseurs n'ont jamais cessé de créer des mélanges entre tous ces styles. Notamment, on pourrait évoquer l'exemple du canyengue qui, au début des années 1930 devient marginal. Il sera par la suite revitalisé par les danseurs José Mendez et Santillan dont l'initiative aura pour effet de réintroduire le *boléo*, une figure issue du répertoire des canyengueros noirs du début du siècle. Cette figure deviendra pourtant une figure emblématique du tango à partir des années 1940. Ainsi, l'avidité des danseurs et en particulier des jeunes, à se démarquer de

leurs rivaux ne les poussait pas nécessairement à remettre en cause ce qui avait déjà été fait. Au contraire, cet exemple nous montre qu'ils allaient souvent puiser leur attirail dans d'anciens répertoires (Thompson 2005). La constante recherche d'une façon de se démarquer sera toujours au cœur de la pratique. Outre la variation dans le choix du style de posture, comme la hauteur des bras, la position du dos, la recherche des danseurs pour la nouveauté consistait plus souvent en un travail de recombinaison des figures. Après tout, un aspect structurel important du tango est le fait qu'il permette une combinaison pratiquement infinie des figures (Baim 2007). Bien qu'il y ait eu certains efforts de standardisation notamment avec la publication en 1916 d'un ouvrage dédié à la codification du concept de *tango salón* (Thompson 2005: 242), l'attrait des danseurs pour la nouveauté a toujours encouragé l'innovation. Les années 1940-1950 correspondent, quant à elles, à l'évolution la plus importante que connut la danse du tango (Castro 1995: 177). Durant cette période, les danseurs vedettes se multiplient. Ils pratiquent ensemble avec les maîtres danseurs de leurs quartiers et rivalisent avec d'autres danseurs pour la reconnaissance sociale. Farris Thompson fait référence à de véritables duels que se livraient des danseurs vedettes durant des soirées de danse. À la fin de la performance, le public signalait un vainqueur et un perdant. Ces vedettes étaient les moteurs de l'innovation. La plupart proviennent des quartiers pauvres, mais les vedettes du tango n'appartiennent plus qu'à la classe ouvrière (Thompson 2005: 219-297). L'époque où le tango, encore associé aux secteurs marginaux, hybride et populaire, est vivement réprimé par les classes supérieures, tire à sa fin. Le tango sera bientôt l'étendard culturel utilisé pour représenter fièrement la Nation toute entière.

2. La migration du tango dans le monde

2.1. Un réseau social transnational

Le danse est une pratique culturelle dont la transmission, même lorsque déracinée de son contexte d'origine, se perpétue avec beaucoup d'aisance. C'est souvent à travers les réseaux associatifs instaurés par des diasporas que des danses venant d'ailleurs sont éventuellement transmises aux habitants de la société d'accueil (Apprill 1998). Le cas du tango argentin est néanmoins particulier. Le tango n'est pas une danse folklorique que tous les argentins apprennent à danser dès un très jeune âge. Le stéréotype de l'argentin «ne sachant pas danser» fait d'ailleurs partie de l'imaginaire que partage les pays frontaliers de

l'Argentine. Bien que la musique du tango fasse partie du paysage sonore familier de l'ensemble de ses habitants, la pratique du tango dansé demeure un phénomène minoritaire même à Buenos Aires. Ainsi, il n'est pas rare que des Argentins apprennent à danser le tango qu'une fois à l'étranger. Un terrain ethnographique mené par Anahí Viladrich auprès des immigrants argentins et le milieu du tango à New York le montre bien. En contexte d'immigration, les argentins en quête de repères sont attirés par le milieu du tango puisqu'il joue toujours le rôle, en Argentine comme à l'étranger, de marqueur identitaire fort (2005: 105-106). De plus, la répartition éparse des membres de diasporas argentines fait en sorte que le tango figure parmi les niches sociales privilégiées pour recréer un environnement culturel familier et un sentiment d'appartenance.

Le tango argentin jouit également depuis quelques années et en particulier depuis les 20 dernières années d'une remarquable attention internationale et d'un engouement quasi extatique (Apprill 2008). Malgré le fait qu'il se danse sur une musique très ancienne, il jouit d'une popularité internationale et cela, même auprès des jeunes dont l'adhésion s'est intensifiée depuis les 5 dernières années (selon mes observations). L'ouvrage de Pelinski intitulé «Tango nomade» publié en 1995 retrace les nombreux déplacements du tango partout à travers le monde en évoquant le cas particulier de la France, de l'Italie, de la Catalogne, de l'Espagne, le Japon, les États-Unis, le Québec et la Finlande (1995: 17). Le réseau associatif du tango ne compte plus uniquement sur l'adhésion des membres de diasporas argentines (Apprill 1998: 69-70). Implanté avec assurance dans plusieurs grandes villes du monde, il est désormais répandu sur tous les continents. Les flux globaux d'idée, de son, d'image, engendrés par la naissance de nouveaux réseaux de communication, la migration des masses, les nouvelles technologies de l'information ont en effet programmé la déterritorialisation des produits culturels comme le tango (Appadurai 1996).

Les effets d'une déterritorialisation du tango ne se limitent pas qu'à un déplacement géographique et l'accessibilité du tango à un plus grand nombre d'adhérents. Les contacts engendrés par ces déplacements géographiques occasionnent une variété de réappropriations du tango ainsi qu'un effet réciproque des rencontres interculturelles sur les pratiques en Argentine. La mobilité géographique des danseurs et de certains fondateurs

d'associations à travers le monde, mais spécifiquement à Paris, a joué un rôle important dans la perpétuation de la pratique en Argentine même (Apprill 1998: 131). Tel que discuté précédemment, lorsque le tango fut introduit à Paris au début du 20^e siècle, on observa une réinterprétation consécutive de la musique et de la danse du tango en Argentine. Cette période à laquelle on se réfèrera plus tard comme étant la *Nueva Guardia* (1917-1943), suivie d'un véritable Âge d'or de la danse durant les années 40-50, perdra ensuite dramatiquement de l'importance jusqu'au renouveau des années 1980 (Apprill, 1998: 48, 136). Son déclin est attribuable à deux causes. L'intérêt pour la culture américaine et notamment pour le rock'n'roll. Puis, les dictatures militaires des années 1970 à 1980 et leurs campagnes de diffamation du tango. La musique traditionnelle du tango n'a jamais complètement perdu de son importance sur un plan national, mais la danse est boudée pendant une trentaine d'années. Sur un plan international, l'engouement des étrangers pour la musique de *Piazzolla* a su maintenir la renommée du tango comme musique. De la même manière, le spectacle *Tango argentino* «*connaît un succès international [...] mais il n'est présenté pour la première fois à Buenos Aires qu'en 1986 !*» (Apprill 1998: 69-70). Le regain d'intérêt pour le tango dansé en Argentine sera d'abord initié, encore une fois, selon Christophe Apprill, par un regain d'intérêt des étrangers pour le tango. La soudaine revitalisation du tango en argentine vers la fin des années 1980 qui suivra ces succès internationaux nous montre une fois de plus l'impact que peut avoir la culture globale sur les cultures locales. Le regard du monde entier à nouveau tourné vers le tango inspire aux argentins la revitalisation d'une tradition qui, quelques années auparavant, était perçue comme un vieux genre démodé (Goertzen et Azzi 1999: 69). Cette deuxième rencontre avec l'étranger initie donc la constitution d'un réseau international de danseurs et d'associations.

Par la suite, ce sera au tour des réseaux associatifs étrangers de s'adapter à la progressive réappropriation du tango par les argentins. En réaction directe à sa déterritorialisation, une nouvelle tendance s'installe. Le tango s'affranchit de la vocation que lui a attribuée les tournées internationales: la scène, et regagne l'espace social du bal (Apprill 1998: 72-73). Le style appelé «fantasia» que Juan Carlos Copes et sa troupe de danseurs avaient fait connaître par le biais de son spectacle *tango argentino*, perdra progressivement l'adhésion unanime des danseurs. Son esthétique renouvelée, emprunte de drame que Juan Carlos Copes avait adapté à la scène était reçue par bon nombre d'argentins

avec beaucoup de réticence (Thompson 2005: 258; Goertzen et Azzi 1999). J'oserais même interpréter cette résistance comme une volonté venant des tangueros argentins de réaffirmer du même coup, leur identité et leur patrimoine collectif. Par la construction d'un style territorialisé et figé dans son «propre temps anthropologique» contrastant à sa forme connue du monde entier, les argentins affirment du même coup leur droit de regard sur la progression du genre ou comme dirait Horacio Ferrer: «*le futur du tango est pour le moment dans son passé*» (cité dans Pelinski 1995: 18,26). Ensuite, cette réaction des argentins aura pour effet d'attiser la curiosité de ses adeptes, formés en Amérique du Nord et en Europe, pour la découverte d'un passé mythique. Curieux de découvrir le tango à la source, des danseurs ont alors afflué vers Buenos Aires pour se rendre compte que le tango y était dansé différemment. La façon argentine de danser ne pouvant être que plus authentique. Depuis, les identités qui accompagnent ce mouvement culturel vouées à se recomposer d'une manière décentralisée accordent toujours à son lieu de naissance un capital symbolique privilégié. Ainsi, les nombreux déplacements géographiques et symboliques du tango dans un espace désormais transnational ont poussé l'ethnomusicologue Ramon Pelinski à revoir les modèles théoriques appliqués jusqu'alors à l'étude du phénomène. Il identifie deux manifestations du tango argentin cohabitant dans l'espace transnational qu'il occupe. La première est le *tango porteño*. *Porteño* qui est à la fois le nom qu'on donne aux habitants de la ville de Buenos Aires, à la fois le symbole de l'identité culturelle fondatrice du tango. L'utilisation d'un adjectif *porteño* permet de le démarquer d'autres danses ou musiques, mais aussi sous-entend qu'il y ait un tango «authentique» s'opposant à d'autres formes dérivées et dont la légitimité s'explique grâce à son enracinement spatio-temporel. Autrement dit, le *tango porteño* est le produit selon Pelinski d'une identité «géographiquement territorialisée» et «temporellement délimitée». Une deuxième manifestation du tango qu'observe Pelinski est ce qu'il nomme le *tango transculturel* ou *tango nomade*:

«Contrairement à ce qui se passe avec le tango territorialisé qui vit de sa différence, le tango transculturel oublie son origine ethnique pour occuper un espace culturel pluriel au sein duquel le contact interculturel lui octroie une nouvelle signification. Le tango-culture se transforme en tango-transculturel, et le tango territorialisé en tango déterritorialisé» (1995: 19).

Parmi les influences que le contact interculturel octroie au tango, on compte notamment la

danse moderne, la salsa, le ballroom et le swing. Parmi les effets les plus manifestes de ces influences transculturelles on note le *tango fantasia* et le *tango nuevo*. Il s'agit de deux manières de nommer le développement rapide ayant subit le tango à partir des années 1980. Puis d'autres sont imminentes. Le tango argentin peinerait aujourd'hui à se développer en vase clos puisque la scène locale est carrément envahie par les touristes. On dit que le nombre de touristes fréquentant les établissements de tango à Buenos Aires durant la saison touristique de l'été dépasse le nombre de danseurs argentins. Pendant la saison hivernale, lorsque les milongas sont presque uniquement fréquentées par les locaux, elles sont quasiment vides. Pendant cette période, même les danseurs professionnels argentins sont absents puisqu'ils sillonnent les grandes villes de la planète où ils sont invités à donner des cours et des prestations. En sommes, nous constatons que non seulement ces deux manifestations culturelles du tango (*porteño* et *tranculturel*) cohabitent, mais elles dépendent l'une et de l'autre (Kearney 1995). Le tango *tranculturel* est le produit de ses nombreux déplacements alors que le tango *porteño* est un concept nourrit justement par la déterritorialisation du tango.

Maintenant, en ce qui a trait à l'hypothèse avancée par Arjun Appadurai à l'effet que le processus de globalisation ait introduit une rupture fondamentale dans l'histoire récente, le cas du tango m'amène plutôt à voir les mouvements de populations et la naissance de nouveaux moyens de communication électroniques comme ayant participé à l'accélération d'un processus déjà en marche (Amselle 2001). La mobilité sociale et géographique des artistes de tango acquise grâce à un ensemble de transformations sociales ainsi que l'avènement de la radio et du cinéma comme moyen efficace de diffusion internationale des images et de la musique, a facilité les contacts interculturels qui ont été déterminants dans la création même d'un tango dit *porteño*. Tel qu'on le connaît aujourd'hui, le tango dit *porteño* ne serait pas ce qu'il est, par exemple, s'il avait gardé son aspect natif «créole» et n'avait subit les influences notamment d'une culture européenne de la haute société. Toutes les cultures sont à la base le fruit d'un métissage. La particularité du tango tient au fait que c'est tout au long de son évolution que: «*le tango n'a cessé de connaître des transformations au contact d'autres cultures*» (Pelinski 1995: 17). Autrement dit, le tango était un produit culturel globalisé avant même d'être le produit fini que l'on connaît aujourd'hui. En plus de toujours avoir été nomade, le tango est toujours lié au contexte

urbain. Le type de convivialité que l'on retrouve dans les milieux urbains ont en commun le délitement du lien social et le besoin qu'éprouvent leur habitants de s'unir et se regrouper sur la base d'affinités diverses autres que ethniques (Monette 1995: 330). Julie Taylor, pour sa part, écrit que le tango est par essence l'expression d'une culture de l'exil, du doute et du déracinement. La notion d'exil fait d'abord référence à l'immigration massive qui a caractérisé le contexte d'émergence du tango et le défi que posait la création d'une identité nationale unitaire pour un peuple sans passé commun et englobant autant de diversité ethnique. Ainsi, pour elle, le tango aurait agit comme une sorte de substitut, un agent unifiant le manque de repères communs qui a caractérisé l'espace socioculturel des villes du Rio de la Plata : *«the tango [...] formed the context of the invention of dance and its song among impoverished immigrants who did not share language but who managed to share a dance»* (Taylor 1998: 61). D'autre part, la notion d'exil fait référence aux voyages répétés du tango à l'étranger. Il y a eu le déplacement du tango à Paris au début du siècle. Puis, au cours des années 1976 à 1983, le tango allait suivre, dans leurs déplacements, les réfugiés argentins fuyant la dictature de la *Junta*. Les différents exils du tango à l'étranger résultent en partie de l'incertitude des Argentins à fondre sous une même identité les identités multiples comme les différentes appartenances de classes, les victimes et les bourreaux de la *Junta*. Ainsi, en tant qu'*«expérience symbolique et expressive d'une communauté»* (Pelinski 1995), le tango peine à cacher l'incertitude des argentins quant à la nature réelle de l'*«argentinidad»* (Taylor 1998: 2). Bref, les différents rapports établis entre le tango, l'exil et l'identité argentine nous obligent à voir le processus culturel dont est issu le tango comme s'articulant plutôt autour du doute lié à la confrontations des différences, plutôt que le fruit d'un consensus social (Ibid.: 19, 49). Les récentes transformations de l'ère moderne sont souvent tenues responsables de la *«dénaturation»* du tango. On oublie que le contexte qui l'a vu naître était marqué par de grands bouleversements sociaux.

Au départ, le tango répond à l'attrait des étrangers pour l'altérité et l'ennuie de la routine. Puis, par le biais d'un savoir-faire et d'un réseau commun de significations, le tango connecte des identités éparses: *«le tanguero est toujours écartelé entre deux univers, étranger là où il va, mais se sentant chez lui en Argentine par rapport à la culture tango»* (Aprill 1998: 133). Ainsi, conjointement au pouvoir acquis par les nouveaux médias de masse, le tango en tant que réseau social aux interconnexions internationales, crée un

mouvement solidaire ou ce qu'Appadurai appellerait une «communauté de sentiment» (citant lui-même 1996: 8) par le biais d'une expérience collective du tango et la circulation des mythographies qui s'y rattachent. Les rencontres annuelles des danseurs dans les festivals internationaux de différentes villes du monde comme Toronto, Portland, Montréal, Londres, Niemegan ou Sydney renforce le sentiment des danseurs d'appartenir à une même grande communauté (Aprill 1998: 133). La rapidité avec laquelle les idées, les publicités en lien avec l'univers social et culturel du tango circulent sur internet, et la facilité avec laquelle les membres de ses communautés, entrent en contact par le biais des réseaux sociaux comme facebook, multiplient ces effets. Le renouveau du tango pousse plusieurs danseurs et professeurs de tango à parcourir le monde pour combler la demande. Depuis aussi la naissance de *youtube* sur internet, les vidéos amateurs qui circulent sur internet non seulement accordent une visibilité accrue aux danseurs professionnels et vedettes montantes, mais changent le processus de création et les modes de transmission de la danse. Ces prestations filmées et redistribuées sur youtube, donne accès aux amateurs à des ressources créatives quasi infinies. De plus, ces nouveaux modes de diffusion offre une tribune exceptionnelle aux professeurs grâce auquel le travail est sollicité partout à travers le monde. La valeur marchande appréciable du tango encourage d'ailleurs la multiplication d'établissements de tango ainsi que la fleurissante industrie du tourisme en Argentine. Une grande part du tourisme à Buenos Aires est orientée vers une clientèle dansant le tango. La grande mobilité, à la fois des professionnels du tango que ses adhérents, explique aussi en grande partie l'étonnante homogénéité de la pratique à une échelle mondiale depuis ces récentes années, autant sur le plan esthétique que sur le plan de sa codification (Aprill 1998: 134).

Le tango ponctue également les activités touristiques des danseurs amateurs dans leurs déplacements. Partout où ils voyagent, ils peuvent danser le tango et se familiariser avec la diversité des manifestations et réappropriations du tango qui existent dans le monde. Ces flux globaux rendent ainsi possible le déploiement d'un imaginaire globalisé dans les pratiques quotidiennes. C'est ainsi que des gens dont le mode de vie était jusqu'à présent pressenti par la tradition, décident de suivre un cheminement irrégulier. Dès lors, on pourrait facilement imaginer qu'un couple d'amateurs de tango décident, à la surprise de tous, de travailler 6 mois par an et de passer les 6 autres chaque année en Argentine pour se

consacrer entièrement au tango. En effet, on peut observer que même dans ses espaces déterritorialisés, le tango devient pour certains un nouveau mode de vie, soit en reprenant les paroles de Juan José Mosalini «*une manière de vivre, de respirer, de parler*». Les médias de masse, les mouvements de populations et j'ajouterais les circuits transnationaux comme le tango, créent à travers ce qu'Appadurai (1996) appelle «*the work of imagination*» de nouvelles affiliations identitaires ainsi que des parcours individuels multiformes. Autrement dit, on ne peut négliger le potentiel identitaire et l'incidence d'une forme expressive populaire déterritorialisée comme le tango sur le paysage socioculturel urbain.

2.2. Le contexte montréalais

Si dans plusieurs grandes villes du monde la revitalisation transnationale du tango est directement attribuable à la diffusion du *broadway Tango Argentino* (Aprill 1998: 69-70), à Montréal l'influence du spectacle est plus indirecte. Le spectacle *Tango Argentino* présenté à Montréal en 1987 peut être certainement tenu responsable de l'engouement soudain des Montréalais pour le tango (Monette dans Pelinski 1995)³. Toutefois, contrairement à plusieurs grandes villes du monde, les premiers professeurs de tango à Montréal ne sont pas issus du milieu du tango-spectacle. Une filiation peut être établit avec le milieu du tango populaire. Le réseau associatif du tango argentin à Montréal, solidement enracinée depuis le début des années 1990 remonte à l'automne 1988, lorsque Antonio Perea enseigna le tango argentin pour la première fois. Argentin et homme de théâtre, on dit de lui qu'il est un véritable *milonguero* dans le sens où il a connu les années de gloire du tango dans le quartier populaire de Flores à Buenos Aires⁴. Après avoir fait la rencontre de Lily Palmer, une fervente danseuse de tango, Antonio se remet au tango en 1986 et offre ses premiers cours de tango deux ans plus tard, au Building Dance. Au temps des cours de Lily et Antonio, on raconte que les soirées de danses étaient très informelles. Après les cours, Lili amenait ses étudiants prendre une bière et danser le dimanche soir au Quai des Brumes. Une cassette de musique à la main, les amateurs de tango demandaient au DJ de jouer du

³ Un chapitre écrit par Pierre Monette est consacré au milieu du tango à Montréal (p325-375). Il traite des influences du tango dans la chanson québécoise, de la musique et de musiciens argentins exilés à Montréal ainsi que brièvement du milieu de la danse.

⁴ Un article paru dans la revue *De Puro Guapo* (vol. 1, no 2, mars-avril 1998) intitulé «*Antonio Perea, un milonguero discret*» et écrit par un amateur bien connu du réseau montréalais, Robert Blais, décrit les débuts de Perea initié à l'âge de treize ans dans les Clubs social et sportif de Flores années 1950.

tango après avoir tassé les chaises et les tables. En plus d’animer de nombreuses soirées de tango pendant plusieurs années, Lily et Antonio ont initiés la première génération de professeurs de tango. Ceux-ci étaient pour la plupart, issus du milieu professionnel de la danse comme le ballet jazz, la danse moderne, contemporaine et classique. Parmi eux, mentionnons Joseph Bain, ancien danseur du Royal Winnipeg Ballet et cofondateur des Productions Graffiti Tango. Cette troupe de danseurs se consacrait à la fois à l’enseignement du tango, à la production de spectacles de tango et l’organisation de soirées de tango. Il en est de même pour le groupe Tango Libre de Gerardo Sánchez et le collectif des professeurs de la Tangueria fondé en 1994. Autrefois nommé Studio tango (en 1991) alors que Allison Briarly en était propriétaire, la salle de danse située sur St-Laurent qui deviendra la Tangueria est rachetée par Paul Montpetit en mai 1994 (Ibid. 1995: 364-365). Puis, trois ans plus tard, un autre studio reprenant l’ancien nom de la Tangueria ouvre ses portes. Le Studio Tango fondé par deux anciens membres de la troupe Graffiti tango, Bobby Thompson et Carol Horowitz, jouit encore aujourd’hui d’une grande notoriété dans le milieu ainsi qu’un des plus forts taux achalandage. Cette époque correspond aussi à une période de l’histoire du tango à Montréal où plusieurs initiatives venant des différents établissements associatifs montraient une volonté de constituer un réseau organisé et régit par certains nombres de règles. Approximativement entre 1990 et 2006, les écoles de tango⁵ qui offraient des cours et des soirées de dansent se consultaient pour se répartir également les parts du marché. Un jour ou un horaire spécifique de la semaine était par exemple alloué à chacun des établissements. Il s’agit aussi de l’époque où quelques professeurs entreprirent leur premiers voyages⁶ en Argentine pour se rendre compte que la pratique y était différente. Le style enseigné par Antonio et véhiculés par les spectacles internationaux, était plutôt ouvert. Or, les lieux fréquentés par les touristes montréalais étaient uniquement les établissements du centre de Buenos Aires, où se pratique uniquement, encore aujourd’hui, un style rapproché. Suite à quoi, un premier cours de tango en style rapproché a été inauguré en 1996 par Susana Miller lors d’une visite à Montréal.

Montréal est aujourd’hui considéré comme un des réseaux de tango les plus reconnus en Amérique du Nord. On compte plusieurs centaines de danseurs qui fréquentent

⁵ Studio tango, Tangueria, Tango libre, Al sur, Académie, Mon tango et Fabrika.

⁶ Le pesos argentin étant alors très élevé, ces voyages étaient beaucoup moins abordables.

le milieu assidûment et plusieurs autres qui le fréquentent sporadiquement. Les adeptes de tango investissent beaucoup d'argent pour fréquenter de manière souvent hebdomadaire les milongas où se tiennent les soirées de tango, prendre des cours de groupe, des cours privés, suivre des ateliers, se rendre dans des festivals de tango, acheter des souliers de tango, des vêtements ainsi que les voyages à Buenos Aires. Parmi les différents types d'établissements qui offrent des activités de tango à Montréal, certains organisent des festivals ou des événements ponctuels qui attirent beaucoup de danseurs étrangers et en particulier des Américains ou des Canadiens. Environ entre 2006 et 2010, j'ai observé un attrait grandissant de la clientèle pour les styles de musique alternatifs et électroniques. Les établissements se sont alors adaptés à cette nouvelle demande en grande partie attribuable la baisse de l'âge moyen des danseurs montréalais. Par contre, vers 2011, la tendance observée s'est inversée avec un retour progressif à la musique traditionnelle⁷. Elle domine en effet l'environnement sonore des milongas et particulièrement la musique antérieure aux années 1940. Tel que mentionné précédemment, le profil ethnique des danseurs est assez typique des grands centres urbains. Il est très diversifié. On remarque une assez grande proportion de Québécois et d'origines diverses allant de l'Europe, le Moyen-Orient, l'Asie, l'Amérique du Sud, l'Ouest canadien et les États-Unis. Par contre, leur profil socioéconomique est plus uniforme. Le tango semble attirer majoritairement des citoyens appartenant à la Petite-bourgeoisie. Ils sont aisés, leur niveau de scolarité est très élevé et beaucoup d'entre-eux proviennent du milieu artistique. Aussi, comme le fait remarquer Viladrich au sujet des danseurs newyorkais, les danseurs montréalais consomment d'autres «trademarks» argentins. Beaucoup de danseurs dansent la *Chacarera*, une danse folklorique de l'Argentine, parlent l'espagnol et consomment la boisson nationale, le maté. Ces traditions culturelles qui s'étendent à leurs habitudes quotidiennes en plus du fait que leur réseau social est principalement constitué de danseurs de tango, nous pousse à cerner le phénomène comme étant celui d'une communauté. J'ai choisi cependant de ne pas employer cette notion. Il ne s'agit pas d'un groupe de personnes qui partagent une appartenance ethnique commune, un mode de vie et cohabitent sur le même territoire. J'ai pour cette raison, préféré employer la notion de réseau social qui reflète mieux la fluidité du circuit qui dépasse très certainement la délimitation géographique de l'île de Montréal. Les

⁷ Sur les sites webs qui annoncent les événements de tango, des mentions «40% musique traditionnelle, 60 % alternative/électronique» alors que plus récemment, la tendance est inverse. Ceux-ci affichent «70% traditionnelle et 30% musique alternative/nuevo ».

connexions globales se ressentent notamment lorsque des DJs ou des professeurs d'autres villes du monde sont régulièrement conviés dans chacun des établissements. La participation du Studio tango à la Milonga Global⁸ est un autre exemple. Il semble que l'appartenance des danseurs à un groupe est uniquement lié à leur participation à une même pratique et des traditions. La tradition qui consiste à faire jouer la *Cumparsita* (le titre d'une chanson) pour signaler la fin d'une soirée de danse ou la manière très ritualisée de mettre en scène une prestation de tango à l'intérieur du cadre de la milonga existe dans presque toutes les villes du monde où se danse le tango. Toutefois, il existe aussi des traditions spécifiques à Montréal. Pensons notamment à la tradition des valse de minuit instauré depuis plusieurs années par le Studio tango où, à minuit, les danseurs sont invités à échanger à répétition de partenaire durant une valse-tango.

Il existe une dizaine d'écoles à proprement dit et 9 salles de bal. Selon l'horaire régulier des milongas et des pratiques régulières à Montréal, on compte 12 pratiques et 18 milongas par semaine ainsi que 4 milongas ayant lieu 1 à 3 fois reprises par mois (Grand Bal Tango, Zone Tango, Connmigo, Fabrika)⁹. Cependant, si le nombre impressionnant d'activités liées au tango laisse sous-entendre le nombre croissant de danseurs et leur assiduité, celui-ci n'est pas tout à fait représentatif du marché réel. Depuis 2007 environ, les établissements de tango ne coordonnent plus la répartition équitable des parts du marché. Ceci a ouvert la porte à de nouveaux entrepreneurs. Très souvent, ces établissements ne sont pas des écoles de tango. Ils n'occupent pas un local en continu et n'offrent pas forcément des cours de tango. Ils louent une salle, une fois par semaine ou disons deux fois par mois et y organisent des milongas, des practicas et parfois des cours de tango. À l'hivers (2011-2012), on dénombrait seulement 7 écoles de tango qui occupaient un lieu en continu et de manière permanente. Or, cette prolifération des lieux de danse et de pratique menace les écoles qui doivent assumer des dépenses quotidiennes et des loyers à la hausse. En avril 2012, l'école Al Sur a dû fermer ses portes et 3 autres écoles éprouvent de grandes difficultés. Un autre facteur de ce changement est l'attrait des danseurs montréalais pour la nouveauté. Chaque fois qu'une nouvelle milonga ouvre ses portes, l'attention est tournée vers elle. C'est alors que les autres établissements sont désertés. Ensuite, les pertes

⁸ Il s'agit d'un événement qui invite plusieurs milongas du monde à se produire en même temps et à projeter sur un écran les images diffusées en direct des autres milongas participantes (www.globalmilonga.org).

⁹ Il existe un calendrier des milongas et des practicas régulières disponible en ligne: www.milonga.ca

financières pourraient être attribuée à la difficulté éprouvée par certains établissements d'entretenir l'avidité des nouveaux initiés pour le tango. Ainsi, on remarque un renouvellement constant de nouveaux danseurs, parmi lesquels seulement une partie survivront le milieu jugé hostile des milongas.

3. Les origines du mythe: le symbolisme culturel du tango

3.1. Gardel, le filon symbolique d'une collectivité

La symbolique culturelle du tango comprend un ensemble de référents réels et imaginés. Le célèbre chanteur Carlos Gardel figure irrévocablement parmi les symboles les plus marquants du tango. Il est le chanteur dont la radiodiffusion partout en Argentine et partout à travers le monde a permis de faire connaître le tango aux étrangers et en même temps de gagner une reconnaissance locale. Carlos Gardel est pour moi l'incarnation faite corps d'une mythologie tanguera. Carlos Gardel a d'abord fait ses débuts en chanson comme *payador*. Il apprend les rudiments du chant et de la guitare d'un chanteur de folklore de la plaine argentine. Ce n'est que plus tard qu'il est mis en contact avec cette nouvelle forme émergente. En 1917, Gardel chante le premier tango chanté, sans se douter qu'il en deviendra l'icône. *Mi noche triste* de Contursi est la chanson qui inaugura ce nouveau genre et propulsa la carrière de ce chanteur aux origines modeste (Audreu et al. 1985: 26-30). Se servant à la fois de son héritage de la tradition des chanteurs ambulants, mais se démarquant en introduisant des ornements vocaux issus de la tradition lyrique occidentale, Gardel fonda une forme interprétative (Montenegro 2007: 13). Quant à ses origines, Gardel a semble-t-il cherché à entretenir le mythe, éclairant et dissimulant à la fois des informations. Enfin révélées dans son testament, elles furent l'objet de nombreuses spéculations et scandales. À tour de rôle, on dira qu'il est d'origine française, uruguayenne ou argentine (Audreu et al. 1985: 25). Dans son testament, Gardel confirme qu'il est né à Toulouse en 1890, d'une union illégitime. Sa mère, Berthe Gardès, quitte la France pour Buenos Aires lorsque Charles Romuald Gardès (nom qu'il changea pour sa carrière) n'a que 2 ans.

Gardel est un personnage très complexe puisqu'à lui seul, il incarne plusieurs

réalités sociales antagonistes. Originaire du milieu populaire, il a connu une ascension sociale exceptionnelle grâce à son succès artistique. Il représente en ce sens le mythe moderne du *self-made man*. Bien que nombreux seront les vocalistes issus des faubourgs qui feront carrière à la même époque, aucun d'eux ne connaîtront un succès aussi probant. Dans une sorte d'émulation de la richesse et de son succès, ils adopteront son style musical et vestimentaire. Pour le chanteur masculin, son habit élégant et le fait d'être représenté comme un «macho» issu d'un milieu «dure» aura beaucoup d'importance à l'avenir et deviendra un symbole clé (Castro 1990: 180-181). Il existe ainsi dans la psyché *porteña* un rapport ambivalent à la richesse. Ceux qui avaient de l'argent étaient enviés et ridiculisés par les classes populaires, alors que Gardel, parvenu à la richesse, jouissait d'une grande admiration (Ibid.: 74). Il se démarquait en se faisant l'ardent défenseur des traditions populaires et d'un «monde passé». Or, rappelons-nous que, contrairement au folklore créole des régions rurales, le tango était tout de même le fruit de la modernité et qu'il sera progressivement introduit dans les milieux plus aisés. On pourrait voir là une contradiction. Pourtant, il est parvenu à incarner agilement des réalités en apparence contradictoires : l'idéal de la quintessence urbaine des gens de la ville et le fils d'une immigrante, fidèle à ses origines populaires dans les *barrios* (Taylor 1998: 9). Gardel règle en ce sens une variété de dilemmes psychologiques et moraux à travers son identification subtile : au compadrito, au gaucho, à l'immigrant, à l'homme des bas-fonds, de classe moyenne et bourgeoise (Archetti 1999: 156). Sa capacité à incarner autant de diversité sociale aura permis d'apaiser les tensions en dissimulant l'utopie d'une culture nationale uniforme englobant tant de diversité. Il est le symbole qui rend possible la fiction d'une communauté imaginée, en ce qu'il permet de confondre des réalités marginales aux normes sociales officielles (Ibid. 1999: 19; Herzfeld 1997).

À une époque marquée par les bouleversements sociaux, l'indétermination de l'identité argentine offrait une possibilité de jeu sur les représentations et la renégociation du statut social des classes sociales marginalisées. Ainsi on peut dire que Gardel représente le remède, le filon symbolique qui donna à sa société les apparences d'une cohérence, mais cachant un ensemble d'antagonismes. En ce sens, mon analyse suit une mythographie lévi-straussienne et celle de Roland Barthes dont le but était de montrer que : «*le mythe a pour rôle de cacher des contradictions*» (Leavitt 2005: 51). Sa mort tragique dans un

accident d'avion au moment où il se trouvait au sommet de sa carrière, ne fera qu'ajouter au romantisme de sa progressive «canonisation» (Castro 1998: 64). Sa mort fait apparaître une autre propriété essentielle du mythe à toujours créer une «extraordinaire distance» avec ses récepteurs (Vernant 1974: 222). Bien qu'il soit réel, Gardel est l'expression d'un idéal hors d'atteinte. Sa réussite sociale et matérielle est extraordinaire. Ensuite, il incarne à la fois des éléments passés que des éléments présents, d'où son efficacité à produire la filiation nécessaire à un imaginaire collectif. L'«importance» du mythe de Gardel se mesure ensuite aussi à ses répercussions sur l'imaginaire des argentins. Le tango et sa mythologie fournissent aux Argentins ce que Julie Taylor appelle des «paramètres de la pensée» (Taylor 1998) qui rejoignent autant les représentations élitistes que vernaculaires¹⁰. Ces paramètres de la pensée comprennent à la fois une sentimentalité profonde et ce que Zanchetta appelle une «légèreté vantarde» (dans Joyal 2010), autrement dit, le côté marginal du tango. À travers l'image de Gardel, le tango construit un amalgame unique de valeurs sociales et esthétiques associant la marginalité à la sophistication

3.2. La poésie lyrique et la mythologie du tango

La célèbre description que donna au tango un de ses plus célèbres poètes, Enrique Santos Discépolo : «*une pensée triste qui se danse*» est certes révélatrice du caractère mélancolique de la pensée qui accompagne la danse du tango (Taylor 1987). Si à la base, le tango est une activité réjouissante et récréative, ce caractère mélancolique, mais aussi nostalgique, semble s'accrocher au tango depuis les années 1920, malgré ses nombreux voyages, métamorphoses et influences. Ainsi, le tango est à la base beaucoup plus qu'une danse. Il est un mouvement musical, une poésie, une dramaturgie et même une mythologie. À vrai dire, ce qui est connu de la majorité des Argentins est avant tout l'univers sémantique de sa musique et de sa poésie lyrique. La symbolique culturelle du tango doit sa spécificité et sa morosité en grande partie à la tradition de la poésie lyrique du tango. Cette tradition fait référence principalement au répertoire de la dite *tango canción* (tango chanté) qu'a inauguré Carlos Gardel. Avant Gardel, la poésie qui accompagnait la musique du tango dit de l'avant-garde (1880-1910) était d'une toute autre nature (Bockelman 2011). Les premiers tangos abordaient surtout sur un ton ludique les thématiques de la sexualité,

¹⁰ Je m'appuie ici sur la notion de dissémie de Herzfeld (1997).

de l'amusement des bordels et le quotidien des habitants des faubourgs de la ville. Les années 1920 marquent donc un grand tournant stylistique et sémantique. Les paroles essentiellement grivoises qui dépeignaient l'expérience gaie et innocemment frivole des lupanars sont remplacées par une poésie sentimentale (Zalko 2001: 8-10). Aussi, les tango-cancions ne servent plus qu'à danser, mais à être écoutées. Elles sont écoutées dans de nombreuses représentations au théâtre populaire, sur les disques vinyles que les gens ramènent dans leurs foyers, à la radio, dans les cabarets ou encore au cinéma (Castro 1990: 168-203). Ensuite, si les traditions musicales des grands orchestres de tango développeront au cours des années 1940 une attention privilégiée à la danse, elles garderont ce ton sentimental typique du tango. La musique qui accompagne la poésie a, elle aussi, drastiquement changée. Tel que mentionné précédemment, son style romancé et son tempo ralenti contraste de façon flagrante avec le style enjoué, rapide et festif de la période antérieure. Le style se complexifie, se raffine en se rapprochant du *boléro* (Collier 1998: 119; Balint-Zachetta 2010: 11). Dès les années 1930, elle évoluera en différentes écoles et styles propres à chaque orchestre. On y introduit aussi le bandonéon, un instrument importé d'Allemagne qui vient remplacer les instruments de fanfare et donne au tango une inflexion mélancolique (Ibid. 1998).

On peut identifier un paradigme commun à tous les thèmes abordés par la poésie de la *tango canción*. Il s'agit de la notion de perte ou de l'oubli (Salas 1989; Zanchetta 2010). La perte d'un amour, d'une nation, d'une tradition et d'un passé qui occasionne tristesse et nostalgie résume les thèmes emblématiques du genre. Parmi ceux-ci, le thème le plus récurrent des *tangos canción* est sans aucun doute celui de l'amour perdu. Le premier *tango canción* évoqué précédemment: *Mi noche triste* de Pascual Contursi (1917), a inauguré ce nouveau type de narration. Il raconte l'intime confession d'un homme et l'histoire de son amour pour une femme l'ayant quitté :

Même qui m'as largué/ au meilleur moment de ma vie/ tu m'as laissé l'âme meurtrie/et des épines dans le cœur. /Tu savais que je t'aimais, /que tu étais toute ma joie/ et mon rêve le plus ardent;/ j'en suis devenu maboul/et sans espoir je me soûle/ pour oublier ton amour [...] Le soir, lorsque je me couche/ je ne ferme pas la porte/ car en la laissant ouverte/ j'crois que tu vas apparaître./J'achète toujours des biscuits/ pour prendre le maté au lit/ comme quand tu étais là. [...] (traduit de l'espagnol, Salas 1989: 160-161)

Cette chanson représente bien le thème récurrent de l'homme trahi par la femme qu'il aime. De plus, le thème de l'amour passion est représenté comme quelque chose d'impossible. Bien qu'il contribue à revaloriser la sensualité de l'amour ainsi que la sexualité, il blâme l'instabilité émotive qu'il provoque. On note une répétition de ces thèmes dans de nombreux tangos, tels que : *La Cumparsita* (1924), *Amurado* (1927) ainsi que *Farolito de Papel* (1930). Dans tous ces cas, il n'est pas clair que la femme quitte l'homme pour un autre. Son départ est avant tout sur un plan métaphorique, un déplacement géographique. Elle quitte l'environnement qui l'a vu naître, le barrio, les quartiers pauvres pour faire les cabarets de la grande ville. Elle quitte la pauvreté pour l'univers captivant du centre de Buenos Aires qui offre aux jolies femmes l'accès à la luxure et au plaisir (Archetti 1999: 145-147). Ces poèmes sont moralisateurs puisqu'ils tracent un portrait de la vie des cabarets du centre comme superficielle du point de vue de l'homme. Dans ses chansons, les femmes sont abandonnées à leur tour par des hommes riches, appelés *Niño bien*, qu'ils ne savent pas aimer d'un amour authentique et se servent d'elles comme objets de plaisir. Certaines d'entre elles, notamment dans *Manu cruel* de Taggini, vont même jusqu'à dépeindre la «pure» sensualité des femmes et leur intérêt égoïste pour la sécurité matérielle (Ibid.: 147). Ce regard moralisateur posé sur le libertinage de la femme a pourtant quelque chose de paradoxal lorsque l'on connaît le lien qui unissait d'abord l'homme et la femme représentés dans ces poèmes. La femme est souvent une milonguita. Elle est une des figures narratives inspirées de la mythologie populaire et empruntée aux anciens tangos que les tangos cançons ont pourvus d'un nouveau sens. Dans les tangos de l'avant-garde, la milonguita servait à désigner une danseuse de tango ou une prostituée alors que la référence à un compadrito ou compadre dans les chansons grivoises sous entendait qu'il s'agissait d'un souteneur. À vrai dire, au moment où ces chansons sont écrites, les «types sociaux» auxquels les premiers tangos faisaient référence, n'existent plus. En dépit de cela, ils persistaient dans l'imaginaire porteño. Théoriquement, la femme décrite dans *Mi Noche triste* est une prostituée, alors que l'homme trahi est son marleau avec qui elle entretenait une liaison (Ibid.: 148). L'auteur-compositeur de la chanson réalise un tour de force. Il arrive à créer une représentation vertueuse de l'homme des milieux pauvres et même du marleau, capable d'aimer franchement en contraste avec celle du *Niño bien* qui séduit la femme grâce à l'argent.

Le caractère nostalgique et mélancolique des chansons de tango se reflète aussi dans

leur façon de survaloriser le passé et de discréditer la modernité. Notamment dans la déclamation pathétique du maquereau se remémorant le temps avant que la milonguita ne décide de le quitter. Curieusement, la milonguita ne sera pas directement blâmée pour l'avoir trahi. En traçant ainsi un portrait de la femme attirée par le côté matériel des choses, le poète en même temps représente la femme comme garante de l'individualisme moderne et de la perte des valeurs. Autrement dit, il lui fait porter le fardeau moral des transformations sociales. Il porte ainsi un regard attristé sur la situation désolante qui afflige cette nouvelle ère moderne. Elle est aliénée, victime, comme lui, de la décadence de son temps, mais elle seule a le choix de corriger ses actions. Leur relation est rompue par sa faute. L'homme porteño, quant à lui, est impuissant et sans défense devant sa destinée. Un tango chanté et porté à l'écran de cinéma par Gardel, *Por una cabeza* (1935), exprime bien cette idée : « [...] *love is like a lost horse race in which the man has no real control. Love is a game of chance where fate rules* » (Castro 1990: 74). L'emploi répété d'une figure maternelle agissant par sacrifice et avec loyauté, soit conformément à un modèle féminin traditionnel, trace un portrait idéalisé de la génération précédente. Contrairement à la figure maternelle, la jeune femme n'est jamais représentée de façon vertueuse. Elle appartient au présent, alors que la mère nous renvoie avec nostalgie à une époque révolue. Ainsi, la nostalgie évoquée par les poètes de tango ce rapporte aussi à un passé collectif. La perte d'un mode de vie ancestral associé au personnage héroïque du gaucho (paysan argentin) ou encore la nostalgie de l'immigrant vis-à-vis de son pays d'origine qu'il a quitté pour *Hacer la América* (vivre le rêve des Amériques) sont largement évoqués. Comme nous l'avons mentionné antérieurement, les thèmes de la perte et de l'oubli sont centraux et prennent des formes diverses. Surtout à partir des années 1930, les poètes de tango feront également référence à la nostalgie qu'évoque pour eux l'abandon des quartiers qui ont vu naître le tango. Ces textes apparaissent en évidente contradiction avec les tangos qui, tel qu'abordé plus haut, adulaient au contraire le mode de vie du Centre de la ville avec ses cabarets style parisiens et l'élégance des habits de ville. Cette contradiction montre une sorte d'ambivalence à l'égard des transformations sociales du 20^e siècle puisqu'à mesure que le tango change, s'anoblit, il conteste ou évoque une nostalgie à l'égard de tout ce qui change. Ainsi, les tangos des années 1930 feront référence aux nombreux travaux d'infrastructures réalisés durant la période de prospérité économique qui aura radicalement changé l'allure physique de la ville (Castro 1990: 177-202). Les tangos des années 1950, pour leur part, évoqueront avec nostalgie la gloire d'un ancien tango portègne jugé plus authentique, mais

désormais corrompu par les influences étrangères. Citons les paroles de Tangos de otros tiempos (Tangos d'autrefois) (1956) de Juan Caserion qui expriment bien ce propos :

«...Mais ces temps-là ont changé
et là-bas à Paris, ils t'ont francisé
quand je pense que tu étais si rebelle,
une larme grotesque me serre le cœur...» (cité par Zanchetta 2010: 11)

Ce tango montre cette fois-ci une résistance à l'égard de l'appropriation étrangère et l'anoblissement que subit le tango des années 20. En idéalisant ainsi le passé, toute forme de changement se présente comme allant dans le sens d'une dégradation de la moralité. Notons l'exemple des tangos des années 60 et 70 qui se plaignent de l'indifférence des jeunes générations incapables «*d'apprécier et de mériter le tango qu'en prenant de l'âge*» (Zanchetta dans Joyal 2010: 10). Ensuite, quant à la signification littéraire de la période plus gaie et farouche de la vieille garde à laquelle se réfèrent ces textes en tant qu'origines et caractère authentique du tango, Jacqueline Zanchetta fait remarquer comment cette avant-garde du tango demeure toujours floue autant dans la définition qu'on en fait que dans la période qu'elle est censée englober. Avant les années 1930, on parle de l'avant-garde en ce référant à une période où se jouait et se dansait un tango plus authentique, encore intouché par les influences étrangères alors que plus tard dans les années 1950-60, on s'y réfère pour identifier l'époque où les jeunes dansaient encore le tango :

« En effet, la période dite de la guardia vieja est, dans les textes, particulièrement mouvante puisqu'elle semble reculer dans le temps en fonction de l'époque à laquelle les auteurs écrivent leurs tangos [...] On a l'impression que les poètes de chaque génération cherchent à idéaliser les expériences esthétiques de la génération précédente, suivant par ailleurs les mêmes modèles thématiques qui seraient mis au goût du jour.» (Ibid.: 11,13).

À en juger par le contenu narratif d'un tango d'Armando Tagini, *Menta y Cedrón* (1945) tel qu'en témoigne l'extrait : «*Je cherche le tango d'hier, où peut-il être*», Zanchetta compare cette quête du tango dit authentique à la quête mythique du Graal, soit à une quête vouée à l'échec ou une quête de la tragédie.

Il semble donc que les lamentations nostalgiques et moralisatrices dans la poésie du tango se réfèrent à un idéal moral portègne qu'elle crée simultanément. Cet idéal est avant tout selon Archetti un idéal de masculinité, représenté et déclamé par Carlos Gardel qui

subira de nombreuses mutations. Les chansons de Carlos Gardel parviendront à diffuser l'identification d'un autre modèle de masculinité que celui de son ancêtre le *compadrito*, attribuant au *compadrito* de nouveaux attributs. Traditionnellement, les vertus qu'on attribuait au *compadrito* et la reconnaissance sociale dont il jouissait étaient toujours acquises par le biais de son agressivité et de son courage. À l'inverse, Gardel incarnera un nouvel idéal. Celui d'un homme mature et transformé (Archetti 1999: 156). Il s'agit d'un homme qui d'abord, à la différence du *compadrito*, évite les bagarres et la violence. Ensuite, il n'a pas peur de mettre à nu ses sentiments et de défendre son statut de victime par son sentimentalisme. L'identification des *Porteños* à un passé dépouillé de valeurs matérialistes et à un idéal de masculinité plus flatteur, offrait l'occasion de renverser les représentations habituelles des groupes marginalisés. En somme, le sentimentalisme de ces chansons m'apparaît comme une stratégie de persuasion. En tenant des propos sentimentaux et mélancoliques par le biais d'une attitude moralisatrice, le narrateur défend le point de vue du *Porteño* et permet d'habilement renégocier son rapport à la collectivité. Autrement dit, l'auteur-compositeur aux origines modestes cherche à se faire prendre au sérieux, à convaincre son auditoire de sa supériorité en se qui a trait à sa sentimentalité.

3.3. Les interprétations de la poésie du tango

Une chercheuse en linguistique, littérature et sémiologie Jacqueline Balint-Zanchetta, juge les perspectives historico sociales comme étant trop réductrices dans l'interprétation qu'elles font des paroles de tango. En citant celle de Juan José Sebreli, elle ajoute ceci : «*Le langage poétique et celui de la chanson, même s'ils font référence à des réalités historiques, ne sauraient être pris comme le reflet à l'identique du réel.*» (2010: 14) Interpréter la poésie du tango comme le reflet d'une réalité revient à attribuer à la poésie un rôle passif. Attitude qui caractérise en effet la position épistémologique de nombreux auteurs ayant fait l'analyse du tango. Un des historiens les plus cités, Donald Castro, exprime d'ailleurs très clairement cette position épistémologique dans son ouvrage intitulé «*The Argentine Tango as Social History*» :

«The tango as seen through its lyric was a "passive" reflector of its time and place. [...] Therefore, this study places importance on a discussion of the "time and place" (e.g. history) in order to understand the lyric»(1990: 10-11).

Ainsi, l'étude de Donald Castro interprète les nombreuses références que font les paroles de tangos à des réalités historiques comme le reflet du réel. Les poètes de tango ne font que décrire passivement la réalité. À l'inverse, Zanchetta perçoit cette surabondance des références faites par la poésie du tango à l'histoire du tango et à sa genèse, comme étant la preuve que la vocation de cette poésie est tout sauf passive. Cette propriété «nombriliste» du discours poétique du tango consistant à «*écrire des tangos ayant pour sujet le tango lui-même*» n'a rien de passif puisqu'elle suggère au contraire sa vocation pédagogique (2010: 1). Autrement dit, leur but étant l'éducation sentimentale, éthique et esthétique du récepteur, soit d'agir sur la réalité sociale (Ibid.: 15). C'est ainsi que les textes de ces chansons racontent à la manière d'un conte populaire l'histoire du «vrai et authentique tango», soit d'un idéal qu'ils tentent de modeler. Le héros identifié par l'emploi de la première personne, personnifie en quelque sorte l'histoire du tango. À travers la représentation de sa propre histoire, la chanson de tango vise à transmettre une vision conventionnelle de ce qu'elle définit comme le caractère authentique du tango. Bref, l'histoire n'est pas que représentée, commentée, mais modelée par la poésie.

Selon elle, il ne faut pas confondre cette forme expressive avec un récit historique. Il est vrai que le tango reflète en partie le contexte dans lequel il est né, mais dépasse aussi de beaucoup le cadre de la simple représentation. Par contre, je nuancerais les propos de Zanchetta. Certaines analyses sociohistoriques telles que celle de Horacio Salas ont su reconnaître le côté créatif du tango. Pour lui, le tango est un outil symbolique de contestation et d'évasion de cette dure réalité quotidienne que vivaient les *Porteños*. Le tango comme mode d'expression est une tentative vers l'objet d'un désir jamais pleinement assouvi, d'où son association avec le désespoir, la rancœur, la menace et le sarcasme. L'acte sexuel pour l'homme seul et pauvre aggrave sa solitude. En effet, le fantasme du poète de tango ne tient pas qu'au fait de faire de la femme son appât sexuel, mais son amoureuse (1989: 11). Par contre, je doute pour ma part que cette tradition lyrique où domine l'inclinaison sentimentale soit née simplement de la nostalgie de l'amour de l'immigrant solitaire. Pour moi, le tango, en tant que création artistique est plutôt, comme Zanchetta le propose, un discours qui vise l'éducation du récepteur. Plus encore, tel qu'il a été abordé plus haut, le tango est aussi un acte de persuasion et de séduction vis-à-vis du récepteur. Avant l'amour, il y a les nécessités matérielles, la quête de pouvoir et l'honneur. L'habilité à séduire les femmes est une forme primaire de pouvoir. Or, l'homme des bas fonds sait que

sur le plan de la séduction, il est désavantagé vis-à-vis de l'homme qui en possède les moyens matériels. Le tango devient en quelque sorte une arme de séduction, dans un contexte de compétition masculine et de lutte de classes pour un capital symbolique (Séguin dans Joyal 2009: 91-95). On pourrait donc supposer que le poète aux origines humbles profitait de cette période de restructuration sociale et de la popularité de cette modalité expressive pour tenter, du moins symboliquement, de sortir de sa marginalisation. Somme toute, en suivant les propos de Salas, j'entérine la nécessité de ne pas confondre une création artistique au simple reflet d'une réalité et de reconnaître l'«agentivité» des poètes dans les processus de construction d'un imaginaire.

3.4. L'adaptation simultanée du tango aux nouveaux discours

Les années 1920 marquent non seulement la transformation stylistique du tango, mais les débuts d'une époque de gloire pour le tango à laquelle on se réfère aujourd'hui comme *La Epoca Del Oro del Tango* (L'Âge d'or du tango). Le tango connaît un succès probant en Argentine comme à l'étranger. Jusqu'alors, les classes supérieures et moyennes de l'Argentine avaient proscrit et vivement réprimé cette pratique associée aux secteurs marginaux, hybrides et à la prostitution. Selon Marta Savigliano, c'est avant tout les gestes des danseurs qui étaient jugés trop indécents selon la codification bourgeoise des mœurs d'une élite formée à la culture française (1995). De surcroît, les racines noires du tango ne pouvaient qu'afficher l'état «primitif» de cette danse et ramener le couple dansant à l'état d'une relation pulsionnelle. Comment donc expliquer l'apparition si soudaine d'une attitude favorable à l'égard du tango? Ce revirement est-il entièrement redevable au génie de Gardel? La fulgurante réussite du tango en Europe à peine quelques années avant l'ascension sociale du tango en Argentine ne peut être qu'un hasard. Vers 1910, son introduction auprès de l'élite parisienne provoque une véritable *Tangomania* dans toutes les grandes capitales du monde (Castro 1990: 91-92). Puis, à la fin des années 1920, le mal était fait. L'image du tango servait désormais à identifier les Argentins à l'extérieur du pays, toutes classes confondues. Il n'est donc pas surprenant que l'élite ait voulu revoir son indignation à l'endroit du tango. Les immigrants européens qui, depuis le tournant du siècle affluent par milliers dans les ports de la ville, l'apprécient tout particulièrement. On assiste alors à l'aboutissement d'un processus déjà en marge depuis les années 1890 où le tango est graduellement introduit dans la vie nocturne du centre de la ville. Le tango se déconnecte

des milieux marginaux. Il déménage dans des établissements plus «respectables» comme les *Academias* tenus par des italiens où se présentent des opportunités de professionnalisation de la danse et de la musique du tango. Bien que certaines activités illégales s’y rattachent subtilement, ces établissements projettent une meilleure image (Collier 1997: 177). Puis, il devient graduellement une danse et une musique à la mode.

Bref, l’adaptation rapide du discours à l’endroit du tango montre qu’il existe déjà à cette époque un espace global d’interconnexions culturelles et de dissolution (Archetti 1999: 3). En ce qui concerne la pratique, celle-ci réalise à la même époque de nombreuses adaptations. Autant sur le plan musical que sur le choix des thèmes abordés par ses chansons, le tango se rapproche d’une esthétique occidentale en vogue à l’époque des *Années folles*. Même les films dans lesquels joue Gardel ressemblent beaucoup aux comédies musicales du cinéma américain de l’époque¹¹. Le timbre de sa voix, le genre musical qui l’accompagne, orné du lyrisme de plusieurs violons et les propos sentimentaux abordés renvoient à la culture globale des années 1920 à 1930. Pierre Monette prête attention au fait qu’on fasse passer le tango «*des pieds aux lèvres*». Pour lui, l’avènement du tango chanté permet de contourner un moment la «*sensualité outrancière de la danse*» (dans Pelinski 1995: 25). En effet, si la place de la danse sera réintroduite plus tardivement, je dirais que cette brève interruption aura permis d’en extraire sa connotation érotique. Le fait de détacher momentanément le tango de la corporéité aura pour effet de changer le sens accordé à la danse. Du moins, localement, les mêmes gestes deviendront l’expression d’une sentimentalité profonde. Ensuite, l’adoption d’un nouveau style de danse dit *liso*, mentionné plus haut, montre que les danseurs issues du milieu ouvrier aspiraient à rejoindre les standards esthétiques et la codification des mouvements corporels des classes supérieures qui servaient à signaler les distinctions de classes (Thompson 2005 ; Buckland 2006). Bref, le tango cherche à s’anoblir sur tous les plans. Grâce à Gardel, il devient en quelque sorte légitime d’imiter l’élégance des gens de la ville. Les danseurs de tango s’habillent avec soin, parure, dans une sorte d’émulation de la «civilité» des gens riches. Archetti attribue ce phénomène à un contexte historique particulier. À l’heure des années 1920, les transformations sociales et économiques visant à faire de l’Argentine un État moderne se concrétisent. L’invasion de million d’immigrants ainsi que les transformations

¹¹ À titre d’exemple : *El Tango en Broadway* (1934), *Lucas de Buenos Aires* (1931).

provoquées par les nouvelles technologies, les connexions globales, l'immersion dans l'économie mondiale et l'industrialisation massive atteignent leur paroxysme (Archetti 1999: 2-6). La société argentine est en pleine effervescence et prospérité économique. Durant cette période, des travaux majeurs sont réalisés pour faire de Buenos Aires le calque de Paris. Edouardo Archetti décrit ces transformations comme ayant pour caractéristique essentielle de transformer l'espace urbain en une arène offrant aux citoyens une panoplie d'activités de loisirs et de nouveaux espaces publics aux vocations clairement définies. Ces conditions ont pour lui jouées un rôle important dans la construction de nouveaux rapports de classes. La métropole de Buenos Aires offrait en quelque sorte des cadres institutionnalisés et contrôlés à l'intérieur desquels la créativité et la mobilité sociale étaient désormais permises. Parmi ces nouveaux espaces où le tango sera réaménagé figurait l'équivalent légal des maisons closes, offrant aux hommes de toutes les classes l'opportunité de satisfaire leurs fantasmes sexuels : les académies de danses (*academias*), les cafés avec serveuses (*café de camareras*) et les cabarets (Archetti 1999: 2-6). La cohabitation des différentes classes dans le Centre de la ville et les milieux associés à l'univers du tango entretenait ainsi l'illusion que les classes inférieures pouvaient aspirer à rejoindre le mode de vie des classes aisées. L'apparition de ces nouveaux espaces publics crée de nouvelles conditions à la participation sociale (Browitt citant Sarlo 2000). Ils encouragent une progressive professionnalisation de la danse et de la musique du tango ouverte aux classes ouvrières. Les nouvelles aspirations des artistes du tango inspiré par le succès de Gardel, participaient aussi à entretenir l'idée que les classes défavorisées pouvaient espérer un meilleur avenir. Or, la crise économique qui sévit dans les années 1930 ne fit que décourager leurs aspirations. La crise économique aura pour conséquence réelle de marginaliser davantage les classes inférieures en accentuant les inégalités économiques.

Somme toute, nous avons vu que les conjonctures historiques nous aident à comprendre l'évolution de la pratique du tango ainsi qu'à nuancer les interprétations poétiques de l'histoire. Aussi, on peut dire que l'adaptation de la pratique se construit simultanément aux constructions de nouveaux discours. Il est très difficile de déterminer chronologiquement qu'est-ce qui est la cause de quoi : les pratiques ou les discours? À mesure que les classes supérieures revoient leur indignation à l'endroit du tango, le tango poursuit une adaptation qui a pour effet de conforter son acceptation sociale. Pour tout dire,

la construction sociale du sens et la structuration d'une pratique sont souvent des processus simultanés (Tedlock *et al.*: 1995). Les années 1900-1920 auront été une période décisive de l'évolution du tango. C'est à cette époque qu'une symbolique culturelle a institué une politique de la réception et de l'interprétation encore valable aujourd'hui. La rencontre entre un produit local, hybride, populaire et la codification morale des élites est ce qui permet de définir aujourd'hui le tango.

B. CADRE CONCEPTUEL: UN PROCESSUS DE CONSTRUCTION

Dans le présent chapitre, nous élaborerons différentes perspectives théoriques qui serviront à la compréhension de notre objet d'étude. Les cadres conceptuels qui seront abordés ont davantage servis d'outils permettant de faire sens d'une réalité observée sur le terrain. Il sera donc question des différents concepts théoriques qui nous aideront à donner sens à l'évolution des modalités de perception, d'évaluation et de représentation de l'expérience acquises durant le processus d'apprentissage des danseurs montréalais. Nous présenterons, les différentes perspectives interprétatives qui touchent le processus de construction d'un savoir culturel et d'un savoir-faire comme la danse. Chaque perspective met en évidence une dimension (symbolique, structurelle, phénoménologique, corporelle, conceptuelle) de ce processus d'intériorisation du social qui sera abordé dans l'analyse.

1. La danse comme objet anthropologique

La danse est un objet de recherche dont les outils théoriques demeurent jusqu'à aujourd'hui assez limités. En faisant le survol de la littérature se rapprochant le plus possible de la thématique de ma recherche, j'ai éprouvé de la difficulté à trouver un cadre conceptuel qui sache rendre compte des intuitions nées de mes observations sur le terrain. En anthropologie, le corps est devenu un objet de recherche à la mode, mais la recherche sur les pratiques corporelles se limite la plupart du temps à l'analyse des représentations du corps et les normes discursives à son égard (Desmond 1993: 34). Dans ses travaux sur l'expérience et le processus d'incorporation (embodiment), Thomas J. Csordas critique cette tendance qu'il relie à Foucault. En abordant le corps comme le site du contrôle social, Foucault le réduit à un objet dépourvu de subjectivité sur lequel sont projetés des discours culturels ou des symboles (1994: 41-44). À l'inverse, Pierre Bourdieu pense que les individus sont activement impliqués dans leur socialisation (1980). Csordas propose pour sa part d'envisager le corps comme un agent actif dans le processus de construction sociale. Ensuite, tout comme Bourdieu, il constate une tendance propre à la pensée occidentale. Il constate le primat des représentations conceptuelles ou linguistiques sur le corps et l'indifférence des sciences sociales envers la réalité physique du corps (Ibid.: 30).

Pour ce qui est du corps en mouvement, qu'il s'agisse de la danse ou de la

thématique plus générale des pratiques corporelles, on remarque un autre biais. Les travaux en anthropologie sur les danses rituelles abordent plus fréquemment la danse en tant qu'épiphénomène de la société. Elle est rarement abordée comme phénomène en soi requérant des concepts et des outils spécifiques d'analyse (Houseman 2009¹²). En tant que partie constituante de la performance rituelle, on s'attend à ce que, comme l'ensemble des gestes rituels, la danse reflète en geste ce que les mythes expriment en mots (Lévi-Strauss 1971). Ainsi abordée, la danse est appréhendée de manière équivalente au thème du corps ou encore du rituel. Elle est censée présenter un discours collectif sous forme de gestes. Or, le fait d'envisager toujours la danse en tant qu'épiphénomène de la société entretient, à mes yeux, l'illusion du structuralisme à propos de la parfaite cohérence des systèmes culturels. Un des effets du structuralisme est celui de réduire les agents au rôle de support de la structure ainsi que leurs actions à des épiphénomènes de cette structure (Bourdieu 1980: 68-69). La danse est donc abordée en tant qu'expression de quelque chose, en tant que «textes corporels» que seule une «sémiotique kinesthétique» permettrait de décoder (Desmond 1993: 34; Giurchescu 1973; Hanna 1979). La danse est traitée de la même manière que *«l'histoire de l'art traite l'œuvre comme un discours destiné à être déchiffré»* (Bourdieu 1980: 57). Une fois de plus, la danse est abordée de manière équivalente au langage comme si *«on pouvait inférer de l'analyse de la structure formelle l'usage et le sens d'une langue»* (Ibid.: 55). Un langage corporel dont la maîtrise du code nous permettrait d'accéder aux structures objectives de la société.

Une initiative cherchant à se détacher de cette tendance venait notamment de S. J. Tambiah. Il s'est intéressé d'abord à l'étude de la sphère du rituel en tant que phénomène social distinct, puis à l'articulation des différents médias dans le rituel. Son approche performative de l'analyse du rituel avait comme particularité de s'intéresser aux effets produits par la danse et la musique (1981, p.113-114). Son approche permettait de distancier quelque peu notre objet de la logique du rituel et de considérer son caractère spécifique. Toutefois, de manière générale, la nature spécifique des danses rituelles ne saurait être transposée à l'étude de pratiques situées en dehors du cadre du rituel. En plus des effets que ces danses permettent d'engendrer, les danses rituelles ont souvent une vocation que l'on ne saurait généraliser à toutes les manifestations culturelles que l'on

¹² Présentation orale donnée dans le cadre de l'atelier «La danse comme objet anthropologique» coorganisé par M. Houseman et G. Wierre-Gore (LAPRACOR), Clermont-Ferrand et Paris, mars-avril 2009.

désigne par la notion de danse. C'est pourquoi certains chercheurs, comme le folkloriste Nahachewsky, jugent essentiel de distinguer les diverses vocations que peuvent avoir les différentes formes de danse selon leurs contextes socioculturels (1995). Ainsi, on pourrait distinguer les danses rituelles par leur vocation portée vers l'efficacité de l'action rituelle et leur référence à une symbolique collective, le ballet classique comme une pratique dont la vocation est narrative et les danses sociales comme ayant pour vocation la sociabilité et la participation. Toutefois, sans établir de distinction entre ces différentes manifestations, Pierre Bourdieu estime que la danse en général renferme toujours «quelque chose d'ineffable»(1980: 58). Elle renferme quelque chose qu'on ne peut exprimer par des mots et donc qui échappe à la logique du langage. Or, l'influence saussurienne consistant à transposer les modèles linguistiques à l'analyse de la «culture» exerce encore beaucoup d'emprise sur le domaine de la recherche en danse.

Parmi les rares domaines d'étude qui s'attardent spécifiquement à la danse d'un point de vue anthropologique, on trouve l'ethnochoréologie. Ce tout nouveau champ disciplinaire est issu de la rencontre entre la choréologie et l'ethnologie. L'approche choréologique provient d'une tradition européenne de recherche en danse dérivée d'études folkloriques et de musicologie. L'influence anthropologique de la discipline est typique des disciples de Franz Boas, soit de l'approche américaine dans l'étude de la danse¹³, mais elle comprend aussi des anthropologues britanniques tels que John Blacking et Andrée Grau (Kaepler 2000: 118). L'attention est portée vers les gens qui dansent, le contexte social dans lequel ces pratiques s'inscrivent ainsi que la place qu'occupe la danse dans la vie humaine (Kurath dans Keappler 2000: 118). C'est ici la spécificité du phénomène qui attire l'attention des ethnochoréologues, telles que les qualités communicatives de la danse ou son apport dans les processus de construction sociale (Giurchescu 1991). L'étude de la danse selon la tradition européenne s'appuie quant à elle sur une méthode d'analyse très rigoureuse de la structure choréographique (ex. la labanotation) et l'emploi de méthodes comparatives à des fins de classification. En somme, l'ethnochoréologie est la rencontre entre une approche européenne procédant par l'application de modèles linguistiques à l'étude de la danse et une approche anthropologique proposant une analyse plus diffuse et moins systématique du mouvement (Kaepler 2000: 118). En somme, j'observe une sorte

¹³ Normalement appelés «ethnologue de la danse» ou «anthropologue du mouvement. humain».

d'ambivalence dans cette nouvelle rencontre interdisciplinaire. L'influence anthropologique de l'ethnochoréologue fait réapparaître ce que Bourdieu définit comme «*les conditions sociales de production et d'utilisation des objets symboliques*» (1980: 69), tout en se dotant de méthodes d'analyses structurales qui sont justement responsables de leur disparition. Le modèle linguistique à partir duquel ont été fondées les sciences structurales a été élaboré à partir de l'analyse de la structure formelle de la langue. Cette forme d'analyse a pour effet de négliger les conditions sociales de son utilisation et de sa réalisation dans la parole (Bourdieu 1980: 51-55). Or, la mission ethnochoréologique se dit justement celle de situer la danse dans ses conditions sociales de production et de performance. En soulignant le consensus que partagent les chercheurs en danse malgré leurs différentes orientations académiques, Adrienne Kaeppler réaffirme les limites de ce type d'objectivation de l'objet d'étude. Elle écrit: «*What these researchers have in common is that they feel that dance is not transparent, giving up its secrets to the uninitiated [...]*» (2000: 116). Elle explique ensuite son intention ainsi formulée comme étant de rappeler que la danse est toujours créée à l'intérieur de contextes culturellement spécifiques et historiquement situés (Ibid.: 116). Elle suggère autrement dit, en affirmant la non-transparence des systèmes structurés du mouvement que la danse n'est pas un langage universel. Quoiqu'indirectement, ceci rappelle aussi que le statut de spectateur, qu'entrevoit le discours savant dans son rapport théorique avec son objet, n'équivaut pas le rapport pratique que le participant entretient avec la danse. Ainsi, ce que Bourdieu reproche aux approches objectivistes est le fait de soumettre les volontés des pratiquants à un «*déterminisme extérieur, mécanique, intérieur ou intellectuel*» (1980, p.77). Le monde social est pour lui un lieu de compromis entre les dispositions de l'agent ainsi que les structures objectives (Ibid., 73). Voici donc en quoi Pierre Bourdieu se démarque des approches anthropologiques habituelles. C'est en affirmant que: «*la maîtrise du code ne suffit pas à conférer la maîtrise des usages [...] et du sens*» (Ibid., p.55). Les ethnochoréologues insistent pourtant également sur le savoir incorporé du danseur qu'ils définissent comme un langage tacite, non-verbal (Sklar 2001; Blacking 1983). Ainsi, les ethnochoréologues défendent sur un plan théorique des postulats équivalents à ceux de Pierre Bourdieu, toutefois contredits dans leurs méthodes et le rapport du chercheur à son objet. Si l'ethnochoréologie se défend de proposer une approche qui sache retourner le regard anthropologique du chercheur sur lui-même, elle se limite à prendre conscience des conséquences que peut avoir la perspective culturelle du chercheur sur la production d'un savoir anthropologique. Ce dernier gagnerait également à prendre

conscience aussi du rapport théorique qu'il entretient avec son objet. L'attention démesurée de l'observateur envers les effets symboliques ou les catégorisations collectives des gestes tout en négligeant les fonctions pratiques de la danse peut faire apparaître hautement significatif quelque chose qui du point de vue de l'acteur est dépourvu de sens (Ibid.: 59-61). La question que pose Pierre Bourdieu est autrement dit : est-ce que l'expérience sensible est objectivable? Le geste dansé est difficilement appréhendé par l'observateur pour une autre simple raison. Il tente d'appréhender son objet à partir de la perspective de celui qui l'observe et non celle de celui qui le pratique. Il tente de faire l'analyse d'un rapport pratique au monde à partir d'un rapport objectif au monde. Pour remédier à ces problèmes, les ethnochoréologues prônent aujourd'hui l'emploi d'une méthode participative. L'observation participante vise cependant toujours une compréhension systémique du geste. Ainsi, un problème se pose. Est-ce que le savoir du danseur repose uniquement sur la mécanique du geste? Est-ce que la perspective du chercheur lui-même impliquée dans l'expérience de la danse est une condition suffisante à la compréhension de son objet? (Hanna 2003) Peut-il accéder à la même expérience que ses sujets de recherche?

1.1. La danse en tant que langage

En faisant une revue de littérature sur la danse en tant qu'objet d'étude et plus spécifiquement sur l'étude du tango dans des domaines de recherches variées, j'ai constaté deux tendances ou principes théoriques opposés. La première tendance consistait à établir un rapport analogique entre danse et langage. Dans la deuxième, ce rapport analogique entre danse et langage est non seulement remis en question, mais pris comme exemple pour réfléchir à des problèmes de définition.

Lors d'un séminaire présenté aux étudiants des cycles supérieurs à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS)¹⁴, Michael Houseman s'est penché sur cette équivalence souvent accordée entre danse et langage ou entre danse et langue. Pour exposer son propos, il a donné l'exemple d'une pratique assez répandue que l'on peut aujourd'hui observer sur youtube. Il s'agit d'un usage créatif du langage des signes. Des sourds et muets du monde entier interprètent en langue des signes les paroles de chansons populaires

¹⁴ Dans le cadre de l'atelier «La danse comme objet anthropologique» coorganisé par M. Houseman et G. Wierre-Gore (LAPRACOR), Paris, avril 2009.

avec la musique de ces chansons comme trame sonore. Or, sur ces vidéos, le langage des signes sort quelque peu de sa vocation habituelle. On observe une sorte d'«esthétisation» de la gestuelle. Les mouvements sont plus amples, plus dramatisés, ils suivent les pulsations de la musique et évoquent une émotion sentimentale. Les interprètes impliquent davantage leur corps entier dans l'acte de parole. Le langage des signes ressemble étrangement à de la «danse». Les mouvements de certains passages sont, par exemple, ralentis de manière à suivre le rythme de la musique. Les expressions faciales qui suivent chacun des signes sont exacerbées, ce qui les rend plus évocatrices sans vouloir réduire le langage des signes habituel à des fonctions purement pratiques¹⁵. On observe dans ces vidéos une sorte d'accentuation de certaines fonctions du langage comme la fonction poétique, la fonction expressive et une atténuation des dimensions référentielles. Ainsi performés, les gestes sont moins précis. Ils sont moins lisibles pour celui qui en maîtrise le code. Autrement dit, le contenu référentiel des gestes perd de l'importance au profit du lyrisme esthétique du geste. Le problème de définition que Michael Houseman suggère à l'aide de cet exemple est celui-ci: Comment définir cette pratique? Peut-on qualifier cette performance de langage ou de danse? Quelle est la différence entre les deux? À titre comparatif, il a ensuite donné l'exemple de la pantomime. La pantomime est une sorte de langage gestuel inspiré de l'art du mime que l'on intégrait dans les grandes œuvres du ballet classique. La pantomime et l'usage créatif du langage des signes ont comme particularité de rapprocher et fondre en un l'usage habituel du langage et de la danse. L'usage créatif du langage des signes fond lui aussi la logique de la danse à celle du langage. Il devient davantage un mode d'évocation qu'un moyen de signifier. La primauté revenant au contenu référentiel du message qui est caractéristique du langage articulé est remplacée par la primauté de la forme du message et l'affectivité qu'à travers lui, le destinataire parvient à exprimer, évoquer. Les signes associés à chacun des gestes perdent ainsi leur transparence et deviennent plus abstraits. Dans le cas du pantomime, l'opération est inversée. Les gestes des danseurs sont codés. Ils peuvent renvoyer à un état d'âme particulier (l'amour, la haine, la trahison, la peur) et remplir une fonction narrative (faire référence à un lac gelé, une bataille, un mariage). Les gestes prennent la forme d'un texte, un message référentiel que l'on récite.

En somme, ces exemples nous aident à réfléchir aux différents problèmes de

¹⁵ Je fais ici allusion aux diverses fonctions du langage définies par Jakobson (1963).

définition qu'entraînent les comparaisons exhaustives entre ces deux modalités d'être au monde. Rassemblées dans une même pratique, ces situations font ressortir la spécificité à la fois du langage articulé et de la danse. Ces propos servent d'incitatif à ce que le domaine de la recherche en danse développe ses propres outils d'analyse qui tiennent compte de la particularité pragmatique de son objet. Le corps en mouvement ne permet pas réellement l'échange de messages référentiels, au même titre que le langage articulé ou le langage du signe. Autrement dit, la plupart du temps, il ne peut se rapporter à autre chose qu'à lui-même. L'approche qu'envisage Michael Houseman pour la danse s'inspire de ses travaux sur le rituel. Ceux-ci ont mené à l'élaboration d'un modèle d'analyse du rituel en rupture avec l'approche symbolique (Houseman et Severi: 1994). L'approche symbolique aborde le rituel en tant que phénomène discursif. Le rituel est un lieu où se transmet un certain nombre d'idées, de valeurs et une symbolique, qui peut être lu par le chercheur. Démarche qu'il critique d'une part parce qu'elle ne permet pas de décrire ce qui est le propre du rituel, d'autre part, parce qu'elle ne parvient pas à faire sens de l'opacité des actions rituelles. Dans un article portant sur les paroles chamaniques, son collaborateur Carlos Severi et co-auteur du *Naven ou le donner à voir* (ibid.: 1994), démontre que si la vocation du rituel consiste à transmettre certaines idées et valeurs, il s'y prend très mal. L'usage de la langue à laquelle s'emploient les chamanes dans certains rituels rend les paroles complètement incompréhensibles et difficilement intelligibles (Severi 2006). Plutôt, il propose d'interpréter ces paroles chamaniques avant tout comme des actions rituelles dont la visée n'est pas de transmettre un message, mais avant tout de produire un effet. En bref, il conclut la nécessité d'étudier le rituel en lui-même et pour lui-même. Principe que Houseman propose de transposer à l'étude de la danse. Il propose de ne plus systématiquement interpréter les gestes comme le véhicule d'un discours sur quelque chose tel que Lévi-Strauss l'a sous-entendu dans son interprétation des gestes rituels : «*in loco verbi, ils remplacent des paroles*» (1971, p.600). Pourtant, Lévi-Strauss affirmait en même temps à propos du rituel et de la musique qu'ils se passent «*définitivement hors du langage*» et que «*les gestes exécutés, les objets manipulés, sont autant de moyen que le rituel s'accorde pour éviter de parler*» (Ibid., p.600). Tout compte fait, Houseman s'inscrit parmi les rares auteurs qui affichent une réticence catégorique vis-à-vis les approches inspirées du modèle linguistique. Tel que nous l'aborderons ultérieurement, il n'est pas dit que le processus d'apprentissage de la danse se fait entièrement hors du langage (Faure 2002). Néanmoins, l'objectif de la danse est avant tout non-discursif.

1.2. La danse et la production du sens

Certains chercheurs en danse promeuvent l'ouverture des sciences sociales à la question des *sémiotiques kinesthétiques* et contestent le manque de légitimité accordé à la danse en tant que système symbolique. Soit, l'étude des actions/mouvements comme textes eux-mêmes, plutôt que de prôner une approche foucaultienne en s'attardant uniquement aux représentations du corps (Desmond, 1993, p.34). Cependant, ces initiatives suggèrent l'élaboration d'un nouveau modèle d'interprétation de manière à mieux saisir la spécificité du phénomène sans réellement apporter de solution concrète. Plutôt, les débats actuels en anthropologie de la danse s'emploient principalement à déconstruire la séparation fictive entre la production mentale et manuelle ainsi que l'association dégradante entre l'expressivité corporelle et les groupes dominés (Blacking 1983; Ibid.: 34-35). Ces débats visant à réformer l'aversion scolastique envers le corps et certaines constructions impérialistes, rappellent les anciens débats qui, depuis longtemps, animent les anthropologues dans une rhétorique circulaire. Pour Pierre Bourdieu, le fait de penser le geste comme une symbolique cachée que nous devons tâcher de déchiffrer, montre une fois de plus une volonté d' : «*arracher les hommes à la barbarie du prélogisme*» (1980: 62). Elle vise à établir un rapport égalitaire entre celui qui regarde et celui qui est regardé (Gore dans Buckland 1999) à l'aide de moyens qui servent en même temps à confirmer la supériorité des savoirs savants. Donc, si bonne soit l'intention de décoloniser les colonisés, plutôt que de rendre compte de la logique des pratiques propres à ceux que l'on observe, on tente de lui conférer une logique qui suivent nos représentations objectivistes de la connaissance. Ainsi, pour revaloriser l'indigène, on lui confère une logique qui s'accorde à nos valeurs. Bien sûr, il est important de prendre conscience de ces représentations et des rapports de pouvoir en jeu. Cependant, faire passer les pratiques pour ce qu'elles ne sont pas n'est pas une façon constructive de rompre avec ce «culte de l'esprit» (Aprill 2005) et les principes cartésiens vénérés par la science.

Pour ce qui est de la recherche sur le tango maintenant, la rhétorique de l'équivalence entre danse et langage est quelque peu nuancée. Elle est plus souvent évoquée de manière métaphorique plutôt que de manière homologique (notamment Joyal: 2009). L'équivalence homologique entre danse et langage est plus souvent employée dans l'étude des danses de spectacle telles que le ballet et la danse contemporaine. Le tango est perçu

comme un langage, pas l'équivalent. Selon moi, cette nuance tient probablement à la nature irrévocablement participative du tango plutôt que visant la *représentation*. Dans une ethnographie du tango argentin, Julie Taylor nie même catégoriquement l'idée courante selon laquelle la danse consiste en *pas équivalent des mots* (1998:16). Revenant à l'étude plus générale de la danse, l'ethnomusicologue John Blacking insiste pour sa part sur l'aspect contextuel, non-verbal du langage de la danse et sur son habilité avant tout à communiquer des émotions (1983: 1979). Il énonce aussi le danger d'inférer aux gestes un sens qui entretient l'illusion que le chercheur puisse aspirer à les comprendre de la même manière que les acteurs eux-mêmes (1983: 96). De plus, en affirmant à la fois que la danse est un mode efficace de communication non-verbale, sans le vouloir, John Blacking rappelle une fois de plus l'opacité des gestes dansés sans pour autant nier leur efficacité communicatrice (ibid.: 89). Revenant aux propos de Carlos Severi, l'ambiguïté des paroles dans les rituels chamaniques n'exclut pas leur efficacité. Au contraire, leur ambiguïté et leur apparente étrangeté permet une recontextualisation de l'expérience de communication. L'acte de communication linguistique devient ritualisé, ce qui confère à ces pratiques une sorte de dimension mystique (2006: 590-593). Ces propos rejoignent ceux de Pierre Bourdieu affirmant à propos des rites que ces pratiques ne peuvent avoir «*ni sens, ni fonction sinon que le sens objectivement inscrit dans la logique des gestes et paroles (dit pour dire ou faire quelque chose)*». Autrement dit, le travail d'interprétation des anthropologues s'applique souvent à inutilement restituer un sens, un contenu référentiel aux gestes, à déchiffrer ce qu'ils tentent d'exprimer, au lieu d'étudier ces pratiques dans leurs propres termes. Bourdieu fait remarquer qu'on omet de penser le geste comme possédant une manière propre de *faire sens* (1980: 62). Ou, tel que le fait Harris Berger dans ses travaux sur les cultures expressives, ils pourraient s'employer à étudier les *processus* de production du sens plutôt que le sens inscrit à même des *produits*. Soit, les multiples manières et culturellement spécifiques qu'a l'homme de *donner sens* à ce qu'il fait.

2. Les propriétés du sujet

2.1. Le processus de socialisation

Nous allons maintenant passer en revue les concepts visant à mieux décrire le

processus d'inculcation des propriétés du danseur qui oriente ses pratiques et ses représentations. Je m'appuie principalement sur le concept d'*habitus* de Pierre Bourdieu qui offre un cadre conceptuel utile à la fois à la compréhension des processus de transmission et d'incorporation du social. D'autre part, l'*habitus* de Bourdieu permet de surmonter l'opposition entre individu et société. Il détache la subjectivité de l'individu et lui donne une signification collective. L'individu n'est que le support de principes générateurs de pratiques et de représentations collectives (Addi 2002: 113; Bourdieu 1980: 88). Ces principes apparaissent sous la forme de dispositions durables «*profondément incorporées qui orienteront durablement les pratiques, les goûts, les choix, les aspirations des individus*» (Bourdieu 1972). Ensuite, l'*habitus* est le produit d'inculcations qui ont pour limites «*les conditions historiquement et socialement situées de sa production*». Il assure donc une continuité et une certaine prévisibilité aux pratiques sans qu'elles soient la reproduction «mécanique» et identique des conditions initiales (Bourdieu 1980: 92).

Une autre particularité de l'*habitus* est qu'il se constitue dans la pratique (Ibid.: 87). Ainsi, à travers la transmission d'un savoir pratique comme la danse, les participants acquièrent de manière inconsciente des dispositions pratiques certes, mais aussi des schèmes de perception et d'appréciation des expériences futures. Harmonieusement adapté aux exigences par exemple des gestes à accomplir, l'*habitus* assure sa constance en favorisant les expériences qui rappellent celles qui l'ont fondé (Ibid.:102). Autrement dit, un danseur aura tendance à apprécier ce qui lui rappelle ses premières expériences. Puis, il produira des gestes et conduites qui seront conformes aux schèmes de perception qu'il a internalisés au cours de son apprentissage et de sa socialisation à un milieu donné. Dans une étude ethnographique, Loïc Wacquant applique le cadre théorique de Bourdieu à l'étude de la boxe à Chicago (1999). Il insiste sur la nature progressive et inconsciente de l'incorporation d'un *habitus*. C'est par le biais d'une pédagogie implicite et d'une technique du corps que le pratiquant devient boxeur. De plus, les dispositions qu'il acquiert au cours de son apprentissage dépassent la simple maîtrise des mouvements et des techniques de la boxe. Par le biais d'une pédagogie implicite, il acquiert un code moral et une manière de penser. Pour John Blacking c'est même un répertoire d'émotions collectives qui sont transmises par le biais d'une culture expressive comme la danse (1983: 95). D'une manière équivalente, David Le Breton s'emploie à démontrer que les émotions ne sont pas innées, mais socialement et culturellement construites (2004). Autrement dit, à travers la danse on

n'apprend pas uniquement une technique corporelle. On apprend une façon de penser et de s'émouvoir. Le corps est constitué en opérateur. Il est le support des structures objectives produites de l'histoire qui assure la permanence dans le changement. Le processus d'internalisation du social est selon Bourdieu un processus corporel qui ne nécessite donc pas un acte conscient de mémorisation. Si le corps n'est pas au centre de ses préoccupations, il reconnaît son rôle dans le processus d'intériorisation du social. Il renverse le biais méthodologique qui, selon Csordas, consiste non seulement à opposer le corps et l'esprit, mais à toujours formuler l'esprit comme locus de l'objectification et le corps comme source de subjectivité (1994: 8). Le corps est à la fois subjectivité et opérateur social. L'institution n'est «*viable que si elle s'objective durablement non seulement dans les choses [...] mais aussi dans les corps, c'est-à-dire dans les dispositions durables [...]*» (Bourdieu 1980: 97). Ce n'est pas juste par le biais du langage qu'on transmet un savoir et un monde conceptuel. Toutefois, si Bourdieu fait preuve d'audace en faisant du corps le support de l'habitus, il maintient la division corps/esprit dans sa manière de concevoir le processus de transmission. Le processus d'inculcation est analysé en tant que processus pré-réflexif. Un participant adhère à un dogme pratique sans acte de conscience. L'adhésion est immédiate (1980: 115). Le sens pratique procure une expérience «allant de soi» qui entraîne le participant comme un automate. À cette idée que la maîtrise se transmet dans la pratique, par familiarisation et sans accéder au niveau du discours, Sylvia Faure est réticente (1999).

Dans ses travaux sur la danse, Sylvia Faure a identifié différentes modalités d'incorporation impliquées dans le processus d'apprentissage de la danse. Selon elle, le processus d'inculcation des dispositions du danseur ne se fait jamais complètement hors langage, ni hors conscience. Elle souligne l'incidence du langage et des formes de réflexivité sur les modalités d'incorporation. Les modalités d'incorporation des dispositions du danseur sont, selon elle, structurées par du langage sans pour autant nier complètement l'incidence de l'«*intelligence intrinsèque du corps*». Elle juge autrement dit les modalités pré-réflexives comme insuffisantes pour expliquer les processus d'incorporation de la danse (1999). Mes observations sur le terrain suivaient à la fois les principes élaborés dans la «théorie du sens pratique» de Bourdieu et les principes théoriques défendus par Sylvia Faure. Les processus d'incorporation de la danse me sont apparus comme une sorte de constante alternance entre des processus réflexifs et inconscients inculqués par le biais de

pratiques à la fois implicites et langagières. J'ai d'autre part trouvé dans le concept de l'«*Homme pluriel*» de Bernard Lahire (2005) une correspondance avec mes observations. Ce dernier avance l'idée que l'homme fréquente des espaces de socialisation différents et parfois même hautement contradictoires. Pour cette raison, il est donc porteur de dispositions acquises à partir d'univers socialisateurs différents. Il n'est pas réductible à un seul principe générateur. Il est pluriel. Lahire explique ensuite l'expression de ces dispositions plurielles d'une manière équivalente à Pierre Bourdieu. Les dispositions de l'homme pluriel sont activées par des situations et des événements particuliers (Bourdieu 1980: 93). Les contextes pratiques dans lesquels ces multiples dispositions sont activées sont séparés les uns des autres, ce qui empêche une directe confrontation entre leurs occasionnels antagonismes.

2.2. La production du sens et les modalités de perception et de participation

Les travaux de Harris Berger (2009) proposent un modèle théorique adapté à l'étude des cultures expressives comme la musique ou la danse. Les modalités de participation et les schèmes de pensée que génère l'habitus des danseurs en tant que «*principe générateur et organisateur de pratiques et de représentations*» (Bourdieu 1980) exigent un regard particulier. La danse ou la musique sont abordées en tant que conditions particulières d'existence. L'ensemble des dispositions structurées et structurantes propres aux cultures expressives sont orientées à des fins pratiques et spécifiques. L'idée n'est pas uniquement de reproduire des gestes selon un modèle technique, mais de reproduire des gestes de manière à produire du sens. Son modèle propose, de manière équivalente à celui de Bourdieu, de considérer le sens comme émanant de la pratique, mais plus particulièrement comme émanant de modes spécifiques de participation et de perception de l'expérience.

Harris Berger propose donc une nouvelle théorie de l'émotion, du style et de la production du sens pour l'étude de cultures expressives. À travers l'élaboration d'un concept théorique nommé *stance*, il revoit les notions de style et de sensibilité habituellement employées dans la discipline ethnomusicologique et dans la théorie de la performance¹⁶. Ce nouveau modèle théorique propose de revoir les connexions entre forme et signification ainsi qu'entre la technique d'une culture expressive et les effets produits.

¹⁶ Harris M. Berger est Professeur en «music and performances studies» à l'Université A&M au Texas.

Selon lui, la relation entre l'effet produit et les techniques apprises (le quoi et le comment) est complexe. Elle n'est jamais mécanique, ni causale. De plus, elle infléchit l'expérience signifiante du sujet (Berger 2009: 3). Ce ne sont pas les techniques et les caractéristiques d'une danse ou d'une musique elle-même qui sont porteurs de sens (Ibid.: 14). Dans une discussion sur la musique et les styles de compositeurs particuliers, Lévi-Strauss a fait un constat équivalent: «*une structure quelconque ne devient pas automatiquement signifiante pour la perception esthétique, du seul fait que tout signifiant esthétique est la manifestation sensible d'une structure*» (1971: 574). Face à ce constat, Harris Berger choisit pas tant d'identifier ces structures qui se cachent derrière ces signifiants esthétiques lorsque mis en relation les uns avec les autres, qu'à la manière particulière avec laquelle une forme est créée de manière à produire du sens. Aussi, il conçoit l'imaginaire et le monde symbolique comme prenant source pas uniquement dans un processus intellectuel de découpage du monde sensible, mais aussi dans notre engagement corporel et pré-conceptuel avec le monde (2009: 12). Selon lui, si le fruit de notre imaginaire dépendait uniquement de l'esprit, il nous serait impossible d'entretenir une relation particulière avec un objet de création (de la musique, notre corps ou notre voix). Nous serions cet objet simplement. Le sens accordé à une expression esthétique comme la musique et la danse est donc pour Harris Berger très lié à l'attitude et le mode de participation du participant. Soit, la manière particulière, volontaire, qualitative et affective qu'il a de s'engager dans l'expérience. La relation complexe qu'entretient le participant avec son objet est, autrement dit, sociale et agentive (Berger 2009: 2-3).

C'est donc le mode de participation, soit l'attention particulière du participant à son objet en vertu de l'effet qu'il tente de produire qui est porteur de sens. Ensuite, cet effet n'est pas toujours perceptible d'un point de vue extérieur. Nous pourrions ainsi donner l'exemple de la danse contemporaine. Il existe un mouvement dans la danse contemporaine consistant à puiser le répertoire chorégraphique dans les gestes quotidiens¹⁷. Ainsi, des gestes tels que se brosser les dents, désherber le jardin ou coudre sont réinvestis d'un nouveau sens. Ce style chorégraphique pose une question intéressante aux chercheurs en danse. Dans de telles conditions, comment faire la différence entre un geste quotidien et de la danse? L'approche de Harris Berger permet justement d'élucider ce problème. Un geste

¹⁷ Je pense notamment à la chorégraphe Pascale Houbin.

familier et quotidien peut être interprété comme *de la danse* par le danseur et aux yeux du spectateur complice tout simplement car telle en est l'intention. Parfois, même le lieu et le contexte de la performance ne suffisent¹⁸ pas pour rappeler au spectateur le cadre interprétatif approprié, d'où l'importance de s'attarder à l'attitude des participants engagés dans une performance. Ensuite, ce n'est pas uniquement le produit final qui est porteur de sens pour le participant, mais l'effet anticipé qui dénote la nature de son engagement avec son objet.

Inspiré par les travaux de Husserl, Harris Berger reprend la notion d'intentionnalité et de conscience. Le concept d'intentionnalité se réfère à l'engagement du sujet avec son objet. *Stance* est en quelque sorte la notion d'intentionnalité appliquée au contexte de la performance et aux cultures expressives:

«If intentionality refers to the engagement of the subject with her object than Stance is the affective, stylistic or valual quality of that engagement. It is the manner in which person grapples with a text, performance, practice or item of expressive culture to bring it into experience» (2009: 21).

Ainsi, son approche part de la prémisse que l'expérience n'est pas purement donnée. À cela Sellars ajouterait: «*Rien n'est donné purement et simplement donné dans l'expérience – ce qui est donné dépend des concepts maîtrisés*» (dans Barberousse 1999: 154). L'expérience du danseur, du musicien ou du spectateur, est constituée dans la perception. Dans le même ordre d'idée, Merleau-Ponty affirme qu'il n'existe pas de «sensations pures» (1971). Celles-ci sont toujours révélées par le biais de notre perception. À ça, il ajoute que notre esprit est une machine à généraliser¹⁹. Pour cette raison, il n'existe pas de réalité objective. Notre appareil sensoriel ne peut pas absorber le monde tel qu'il est. Nos sensations sont relatives à l'intentionnalité de notre conscience. La réalité est d'une complexité qui ne la rend jamais pleinement saisissable dans sa totalité. Ainsi, le fait d'alterner successivement notre attention sur certains aspects d'une même réalité teinte notre expérience d'une qualité particulière. Autrement dit, l'attention à un élément de l'expérience plutôt qu'un autre est productrice de sens. Bref, la réflexion de Harris Berger sur la sensibilité stylistique des pratiquants de diverses cultures expressives est en partie phénoménologique, en partie ethnologique. Il choisit de s'intéresser à ce travail culturellement spécifique de la

¹⁸ Je pense ici au chorégraphe Dominique Lemarquis. L'absence d'outils, d'objets sert toutefois d'indice.

¹⁹ La Gestalttheorie (psychologie de la forme) – en allemand signifie l'essence ou la forme complète d'une entité. Selon cette théorie, aucune donnée sensible n'est isolée, elle se donne toujours dans un champ.

conscience qui agit sur la perception de l'expérience et la mise en forme d'une performance artistique.

2.3. La logique des gestes, la conscience et l'agent

Nous explorerons maintenant les cadres théoriques qui nous aideront à rendre compte de quelle façon l'agent participe aux processus de production du sens. En décrivant consécutivement le modèle théorique de Pierre Bourdieu et de Harris Berger, nous remarquons une opposition. Bourdieu refuse simultanément «*l'action sans agent et l'action comme produit d'une intention consciente*» (Addi 2002: 138). Le sens pratique oriente des choix sans être porteur d'une finalité (Bourdieu 1980: 111). Chez Harris Berger, la conscience de l'agent est au cœur de sa démarche. En élaborant la théorie du sens pratique, Pierre Bourdieu voulait en quelque sorte trouver une alternative aux limites de l'objectivisme qui «*universalise le rapport savant à l'objet de la science*», mais aussi au subjectivisme, notamment des approches phénoménologiques, qui «*universalise l'expérience*», maintient «*l'illusion de la conscience sans inertie, sans passé, sans extérieur*» et dote «*tous les sujets de sa propre expérience*» (1980: 77). Il qualifie ces analyses qui reposent sur l'intentionnalité de l'acteur comme celle de Weber de «*vision subjectiviste*» (Addi 2002:141). Puis, malgré cette réticence, Bourdieu propose une sociologie qui affirme l'autonomie de l'agent. Il introduit alors l'idée de capital social en suggérant qu'il permet à l'agent de se conduire selon sa volonté propre, soit celle de gérer ses intérêts symboliques et matériels. Il tente de cette manière de rester fidèle au structuralisme de Lévi-Strauss et Durkheim tout en se détachant de ces méthodologies qui «*dissout l'individu dans une totalité*» (Addi: 139). Ainsi décrit, selon lui l'agent n'obéit pas à des règles extérieures à lui-même et ne les compose pas non plus selon une logique individuelle.

Précisons d'abord, malgré cette divergence, que le concept théorique de Berger est très proche du modèle théorique de Bourdieu. La notion de *Stance* tente de décrire une propriété du sujet acquis à travers un processus d'intériorisation en partie inconsciente. Ensuite, les dispositions de l'artiste sont instituées à l'intérieur des conditions historiquement et socialement situées de sa production (2009). En reprenant les termes de Bourdieu, elles ne sont donc pas complètement libres, créées à neuf à chaque moment, ni la

«reproduction mécanique de schèmes» (Bourdieu 1980: 92). Plutôt, il conçoit que les dispositions engendrées par un habitus²⁰ peuvent orienter l'artiste vers un usage intentionnel de ses gestes en ce qu'elles sont orientées vers des fonctions pratiques définies selon les termes spécifiques d'une discipline artistique. Il ne prétend pas que l'expérience est simplement donnée et constituée selon la volonté spécifique des individus. Au contraire, l'expérience de la danse ou de la musique est constituée dans la perception. L'expérience est donc en même temps quelque chose qui nous arrive et quelque chose que nous faisons (Berger 2009: 44). Elle est bien sûr socialement instituée par le biais des modalités de participations, mais aussi en organisant culturellement et socialement l'attention des participants sur certains aspects de leur expérience. Bourdieu appuie sa critique des approches qui réduisent les agents au rôle de support des structures sociales et leur déterminisme en ce qu'elles se basent sur le point de vue de celui qui regarde et ignore la perspective de celui qui agit. C'est justement ce que propose Berger. Il propose de s'intéresser à la logique particulière du pratiquant et plus spécifiquement à la nature particulière de la relation qu'il entretient avec son objet. Cette relation est ensuite constamment redéfinie dans une sorte de dialectique entre les dispositions culturellement spécifiques qu'il a incorporé ainsi que la situation concrète. C'est dans ce rapport direct qu'entretient l'agent avec son objet qu'il octroie une partielle autonomie à l'agent. Une pratique, rappelle-t-il n'est jamais un fait accompli, mais doit être actualisée à chaque performance. C'est dans le processus d'accomplissement, dans son rapport sensible avec le monde, que l'action jouit d'une certaine autonomie vis-à-vis des constructions mentales et dispositions incorporées qui le précèdent. Le danseur n'est pas socialement constitué pour devenir *la* danse, il est constitué de manière à entretenir une relation particulière *avec* la danse. Ainsi, selon Berger, la question d'«agency» est mal adressée. La plupart des auteurs échouent à spécifier où les significations associées à des styles particuliers ou à une esthétique émergent dans la chaîne de production ou de réception (2009: 23). Pour lui, on prend pour acquis le lien direct entre le produit et l'impulsion qui mène à ce produit.

Revenant à Bourdieu, s'il refuse l'action sans agent, celle-ci ne peut être le produit d'un calcul stratégique: «*Les pratiques sont objectivement organisées comme stratégies sans être le produit d'une véritable intention stratégique*» (1980: 104). Puis, lorsque

²⁰ Je reprends ici les termes de Bourdieu bien que Berger emploie d'autres expressions tel que: tradition, culture expressive, etc.

Bourdieu traite du sens comme étant «*objectivement inscrit dans la logique des gestes et des paroles*» (1980: 1), il dépossède en quelque sorte l'agent de ses impulsions et l'efface derrière la logique unique du capital social (Addi 2002: 140). Autrement dit, ses actions ne sont pas exécutées anonymement selon des mécanismes impersonnels qui les commandent, mais suivent une seule logique: celle de ses intérêts personnels. Ce modèle réduirait alors toutes les pratiques à une seule fonction pratique, soit celle d'accumuler du capital social. Dans l'étude de cultures expressives comme la danse, la notion de capital social peut certes servir à mieux saisir les enjeux politiques et les dynamiques de pouvoir que l'on observe dans leurs milieux de pratique autant concernées par des objectifs économiques que symboliques. Toutefois, en ce qui concerne la dimension esthétique, son modèle s'avère insuffisant pour pleinement rendre compte du rôle de l'agent dans le processus de production du sens. Dans une analyse critique des travaux de Pierre Bourdieu, Lahouari Addi conçoit sa rupture avec l'objectivisme (durkheimien ou structuraliste) comme n'étant pas si marquée qu'il le prétend: «*l'agent dans la sociologie de Bourdieu n'est pas l'individu, mais le capital social qui possède [l'individu] alors qu'il croit le posséder*» (2002: 139). Il ne parvient donc pas à opérer la synthèse escomptée entre l'objectivisme et le subjectivisme. En réalité, son approche penche plus du côté de la pensée durkheimienne. Il ne suppose pas le lien direct qui lie le produit et l'impulsion qui mène à ce produit, mais il limite cette impulsion à l'appréciation de ses intérêts matériels et symboliques. On pourrait suggérer que par la maîtrise d'une technique et d'une esthétique, un danseur acquiert un prestige social, qu'il oriente ses pratiques en fonction de cet intérêt personnel. Encore là, il reste à préciser en quoi consiste la «maîtrise» de ses mouvements dans le cadre de sa discipline artistique et par quels moyens socialement reconnus les actions d'un agent parviennent comme le suggère Bourdieu à «faire sens» (1980: 62). Berger partage le désaccord de Bourdieu envers les analyses qui prétendent accéder au sens objectif des pratiques auquel les agents n'auraient pas accès. Cependant, il juge essentiel afin de mieux saisir la logique *pratique* des agents, d'étudier les moyens propres aux cultures expressives employés pour produire du sens.

3. La performance en tant que contexte relationnel

De manière équivalente à Berger dans l'étude des cultures expressives, Michael Houseman et Severi ont pour leur part proposé d'étudier le rituel *en soi et pour soi*. Il en

résulte un modèle analytique du rituel qui pourrait s'avérer utile à l'étude de la danse puisqu'il permet de réellement rompre avec les tendances qui consistent à traiter la danse en tant que mode d'expression personnel ou production gestuelle d'un langage codé. Ces tendances reflètent une manière que nous avons d'interpréter l'expérience vécue. Soit, en tant que construction mentale et phénomène strictement individuel (Berger 2009: 18). Bien sûr, dans notre précédente discussion, nous avons saisi l'importance du processus d'intériorisation de modèles conceptuels, perceptuels et pratiques qui orientent les pratiques futures et les représentations des participants. Nous allons maintenant tenter d'approfondir un autre aspect du processus menant à un produit culturel. Il s'agit d'analyser les situations sociales engendrées par la performance qui, de manière simultanée, produisent une expérience et du sens. Il ne s'agit pas de s'attarder à l'analyse «objective» des caractéristiques formelles de la danse ce qui risquerait de nous heurter encore une fois aux limites des approches structurales. Plutôt, Houseman et Severi proposent un modèle qui permet de s'intéresser aux structures de la performance qui revêtent, dans le cas de pratiques comme le rituel ou la danse, une importance particulière pour les participants: la nature des interactions et la configuration de ces interactions qui composent la performance. Houseman et Severi conçoivent cette perspective comme un modèle d'analyse pragmatique de la performance. On s'intéresse à la nature concrète des interactions qui composent la performance rituelle. Comme le rituel, l'expérience de la danse a sa forme, sa structure propre qui n'est pas équivalente à toutes les expériences de la vie courante et que les participants savent reconnaître par leur logique interactive propre. Revenant au problème de définitions concernant la danse, une des principales critiques que les anthropologues de la danse adressent aux modes d'analyse traditionnels du phénomène concerne l'emploi de la notion de *danse*. Ces derniers jugent ce terme trop ethnocentrique puisqu'il ne trouve pas toujours d'équivalence conceptuelle dans la langue des communautés étudiées (Grau 1993; Blacking 1983). Comment les participants se représentent-ils ce qu'ils font lorsque leur performance se trouve à la frontière entre le rituel et la danse? Qu'entendons-nous par danse et par rituel? Je crois que les outils d'analyse proposés par Michael Houseman et Carlos Severi nous aident à réfléchir à ce que l'on entend justement par une performance telle que la «danse» d'abord. Ensuite, ces outils conceptuels permettent d'élaborer des modèles adaptés à chaque contexte ethnographique en dégagant les configurations interactives spécifiques à ces manifestations.

Houseman et Severi abordent donc le rituel en tant que modalité particulière d'interaction. Leur approche s'appuie sur un simple constat. La relation entre les dispositions affectives, intentionnelles et l'action des agents dans le rituel contraste avec leurs interactions quotidiennes. Dans nos interactions quotidiennes, nos actions sont généralement tenues garantes de nos dispositions intentionnelles et émotionnelles. Si les états émotionnels des gens avec qui nous interagissons sont parfois difficiles à identifier, il est généralement admis que nos actes sont censés notifier ou exprimer nos dispositions. Or, dans le rituel, cette relation entre disposition et action est inversée. Les actions prescrites par le rituel induisent des dispositions émotionnelles et intentionnelles aux participants. L'action rituelle a donc une potentialité d'engendrement. Elle engendre des dispositions chez les participants (Houseman et Severi 1994; Houseman 2003; 2006). Dans un séminaire suivi auprès de Michael Houseman (2009)²¹, il a admis que le rapport inversé entre dispositions et actions ne suffit pas à définir la logique interactive qu'établit la danse. Néanmoins, en s'inspirant du même principe, il propose que la danse soit interprétée comme l'enchâssement de plusieurs contextes interactionnels comme l'interaction ordinaire, le rituel, le jeu et l'exhibition. De surcroît, les modalités d'interactions engendrées par la performance peuvent être interprétées en même temps comme une propriété structurelle de la performance et comme une propriété du sujet. On pourrait supposer que le danseur oriente de manière intentionnelle ses conduites et ses gestes de manière à engendrer certains types d'interactions. De la façon dont Houseman et Severi décrivent la participation des différents acteurs dans les performances rituelles, on comprend que, sans viser consciemment un effet quelconque, les participants tentent d'interagir d'une manière particulière avec un objet, avec les autres participants, ou encore avec une entité surnaturelle. J'ajouterais donc qu'il s'agit d'une propriété du participant qu'il a intériorisée au cours de son apprentissage, ainsi qu'un schème de perception à partir duquel il interprète ses actions en terme de leur «efficacité interactive» plutôt que communicative. En ce qui a trait à la danse, l'impulsion qui mène au produit final et par laquelle les mouvements font sens, peut être définie par les danseurs par la qualité ou la nature particulière des interactions que la danse accomplit. Interagir avec le public, avec son co-danseur ou encore avec soi-même dans une sorte de retour de la conscience. De plus,, selon le type de tradition stylistique, le type d'interaction que l'on privilégie peut

²¹ Séminaire coorganisé par G. Wierre-Gore, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, mars 2009.

varier. À ce propos, le folkloriste Andrej Nahachewski base son analyse des différentes manifestations stylistiques des danses folkloriques ukrainiennes sur ce constat. Il établit une distinction entre les modes de participation narratifs qu'il nomme «réflexifs» ou «présentationnels» et les modes participatifs qu'il nomme «vival» (1995). Dans le premier cas, la performance du danseur vise entre autres à représenter quelque chose tel que la Nation ukrainienne. Dans l'autre cas, la danse est un mode de sociabilité et de divertissement. Elle vise à tisser un lien entre les participants et à satisfaire une expérience personnelle. Puis, il distingue ensuite deux autres catégories les termes «recreational dance» et «educational dance». De plus, il rapproche son concept de «vival dance» du concept de *Communitas* de Victor Turner (1995). Ce mode de participation exige d'être pleinement engagé dans le moment présent. Dans les styles réfléchifs, le danseur est connecté au passé et les participants alignent leur danse vers cet objectif. Puis, il différencie encore parmi les danses de scène (*reflective dances*) les «danses spectaculaires» dont la vocation consiste à exhiber un haut niveau technique. Bref, sans le dire, les différentes traditions stylistiques qu'il oppose sont organisées sur la base de modalités d'interactions spécifiques et engagent différemment les intervenants (danseur, co-danseur, spectateur). En somme, le modèle analytique de Houseman, centré sur le point de vue de l'agent et la logique pragmatique des gestes, permet d'interpréter la danse en tant que mode particulier de communication. En dépassant la logique du signe lorsque notre analyse de la danse se réduit à un mode individuel d'expression, on arrive à envisager la finalité sociale de la danse comme une modalité de l'action, de l'interaction et de l'affectivité. Selon moi, il manque seulement une dimension à sa théorie. Les gestes et conduites de l'agent sont encore assujettis à des forces invisibles, mais qui, par la structure de la performance engendrent certains effets. Plusieurs auteurs dans le champ disciplinaire de l'art ainsi qu'en ethnomusicologie traitent de la danse comme un usage intentionnel des gestes (Valéry cité par Joyal 2009: 122). Ainsi, j'oserais même suggérer que cela tient peut-être justement à la particularité des pratiques artistiques. L'artiste intériorise une attitude volontaire vis-à-vis de son objet. Apprenti, il apprend à maîtriser ses gestes conformément à une tradition et leur donner une forme de manière à produire un effet anticipé. Andrée Grau, anthropologue de la danse, appuie pour sa part son analyse de l'esthétique de la danse des Tiwis d'Australie (2003) sur une interprétation de l'art de Ellen Dissayanake en se justifiant qu'il permet d'englober plusieurs différents systèmes culturels que les définitions habituelles. Cette dernière définit l'art comme «*making special*». La danse est en effet pour moi une

manière de mettre en forme le monde ou l'expérience d'être au monde par l'usage intentionnel des gestes.

3.1. La structure sociale de l'expérience

En dernier lieu, nous allons soulever d'autres principes théoriques touchant les conditions sociales de la performance. Une tendance plutôt inhabituelle dans la discipline anthropologique s'impose pourtant chez les chercheurs concernés par les thèmes de l'expérience et des pratiques corporelles. Ces derniers s'intéressent à la relation entre le sens que revêtent les pratiques aux yeux des pratiquants et les propriétés immédiates de l'expérience façonnant leur contexte de performance ainsi que leur contexte d'apprentissage. Or, dirait-on, rien n'est donné simplement à la conscience. Tout est construit. Pourtant, Bourdieu tente justement de démontrer que le sens ne peut non plus être révélé en détachant les pratiques culturelles de leurs conditions de production et d'utilisation. Pour illustrer son propos, il donne l'exemple de la langue. La grammaire d'une langue ne peut être l'unique condition nécessaire à la production du sens. Le discours n'est jamais indépendant de la situation dans laquelle il est produit (1980: 51-58). C'est sur cette prémisse qu'il élabore le concept d'habitus. En étant exposé à «*une classe particulière de conditions d'existence*» l'agent intériorise l'extériorité, soit les conditions historiques et sociales de production de l'habitus. Ensuite, les pratiques engendrées par l'habitus s'accomplissent par «*la confrontation à la fois nécessaire et imprévisible de l'habitus avec l'événement*» (Ibid.: 93). Autrement dit, pour être reproduit tel qu'il a été créé, l'habitus doit être confronté à des conditions quasi identiques aux conditions initiales. Il est donc toujours activé en situation (Ibid.: 93-103). L'emprise de l'imaginaire collectif sur la production de toutes les pensées est vaste, mais n'est pas infinie : «*L'habitus rend possible la production libre de toutes les pensées dans les limites inhérentes aux conditions particulières de sa production*» (Ibid.: 92)

La pensée a des limites matérielles et a entre autres, des limites corporelles. Pour Samuel Todes, l'imaginaire a une autonomie limitée puisque la pensée en général découle de notre engagement corporel et pré-conceptuel avec le monde (Berger citant Todes 2009: 11). La conscience est dans le monde. Engagée avec des objets et constituée dans l'expérience, la conscience n'est pas une entité en dehors du monde (Berger 2009: 18). Ces

propos corroborent mes observations sur le terrain où j'ai observé que le processus de compréhension dans l'apprentissage de la danse est parfois précédé par le corps. Avant d'atteindre la conscience, le processus de compréhension est initié par notre engagement corporel avec le monde. Nos émotions permettent ensuite de faire le pont entre nos sensations et des représentations (Lyon et Barbalet dans Csordas 1994: 50-56). Le corps rend naturel ce qui ne l'est pas, alors que les émotions font émerger à notre conscience les incohérences des expériences nouvelles vis-à-vis de nos attentes de sens et nos expériences antérieures. Ainsi, les fortes expériences émotives d'inconfort, de répulsion ou au contraire d'extase, nous poussent à ajuster nos représentations incorporées à ces nouvelles expériences (Bonoli 2007). Si on considère le corps comme le moyen tacite par lequel on rattache un sens à la réalité, il n'est pas étonnant que les expériences extraordinaires soient plus enclines à être portées à notre conscience. Ceci nous rappelle aussi que les expériences que nous vivons ne sont pas uniformes. Elle a donc une forme. L'expérience est marquée par des moments de ruptures (Turner et Bruner 1986). Ce type d'expériences éruptives est souvent évoqué par les anthropologues pour rendre compte du processus de compréhension à l'œuvre sur le terrain. Celles-ci mettent en évidence l'engagement de l'anthropologue sur son terrain non pas seulement en tant qu'observateur extérieur d'une altérité, mais comme un agent corporellement et émotionnellement impliqué dans la construction de son objet puisqu'il vit cette expérience d'altérité (Gore dans Buckland 1999). On sent cependant une réticence de leur part à traiter de l'expérience des sujets étudiés, même dans le cas de l'étude de pratiques corporelles. Cela tient peut être à l'idée répandue selon laquelle l'expérience subjective ne peut être du ressort du social. Or, il ne s'agit pas ici de prétendre accéder à l'expérience subjective des acteurs sociaux, mais simplement de faire mention des conditions immédiates et de la potentielle structure de leurs expériences en tant que tel. Plutôt que d'admettre la pertinence d'investigations phénoménologiques, ils choisissent de faire allusion à un contexte social sans décrire concrètement la relation qui le lie aux processus de production du sens. Ce type d'attention porté à la structure de l'expérience a, pour ma part, permis de réfléchir notamment à l'incidence de la non-équivalence entre les représentations du danseur qui vit une expérience et celui qui le regarde. Le fait qu'il ne soit pas possible d'accéder aux expériences d'autrui et donc de comparer sa propre expérience à celle d'autrui est en soi une condition pratique qui a une incidence sur le processus de production du sens. Ensuite, les caractéristiques organisationnelles de la pratique et de l'enseignement, comme le fait qu'une danse soit improvisée, structurent

l'expérience des participants. Si l'expérience répétée est au contraire très standardisée, elle aurait davantage tendance à se conformer au modèle des expériences passées avec plus de constance et d'uniformité. Les critères d'appréciation intériorisés auront tendance en effet à «rendre naturel» et souhaitables les caractéristiques structurelles de leurs expériences passées telle que leur constance ou au contraire leur imprévisibilité. Les caractéristiques structurelles de la danse engagent les participants dans des rapports particuliers les uns aux autres. Nous verrons notamment dans l'analyse que les caractéristiques sociales de la pratique, comme la manière de marquer les niveaux techniques, les critères d'évaluation et les modes de nomination de l'élite ont une incidence sur la manière dont les participants se représentent l'expérience vécue. Puis, des conditions encore plus simples comme le niveau technique qu'exige la maîtrise d'une danse, ainsi que la nature improvisée ou la nature conventionnelle de la discipline, se répercutent aussi sur les rapports qu'entretiennent les participants et donc leur perception de l'expérience. L'expérience n'est pas que constituée dans la perception, elle est vécue dans le moment présent. Ainsi, une composition musicale ou chorégraphique développe toujours, selon Harris Berger, une autonomie partielle vis-à-vis de son créateur (2009). C'est ce qui fait qu'il peut entretenir une relation avec son objet. Il y a donc une sorte de dialectique entre la création et l'expérience de la création. En fonction de ce qu'il vit, l'artiste ajuste ses conduites et ses gestes dans une direction qui suit la logique esthétique à laquelle il a été socialisé. Les créateurs ne créent pas sans vivre une expérience et sans revivre sans cesse des expériences quelque peu uniques à chaque moment.

Dans une étude portant sur les processus et les modalités d'incorporation à l'œuvre dans la danse contemporaine, Sylvia Faure se penche sur les paramètres contextuel et structurel impliqués dans le processus d'incorporation (1999). Nous avons décrit les paramètres potentiellement impliqués dans le contexte de la pratique, maintenant il est question des conditions spécifiques dans lesquelles sont mémorisées et intériorisées les pratiques. Considéré en dehors des processus d'inculcation, le contexte de mémorisation a une forme qui participe à orienter la production de pratiques signifiantes. Les divisions temporelles et spatiales du contexte de pratique représentent un premier exemple. Le contexte de mémorisation est souvent marqué par une mise en scène particulière s'associant avec des interactions spécifiques qui encouragent l'intériorisation de modes de participation spécifiques. En ce qui concerne notre étude, les circonstances de mémorisation encouragent

la transmission de conduites adaptées à des espaces spécifiques. Ces conduites et ces modes de participation ne sont pas uniquement inculqués par le biais de l'enseignement, mais par la participation des acteurs sociaux à des situations concrètes. Pour John Blacking, l'analyse des paramètres contextuels est selon lui essentielle à l'étude de la danse. C'est même le contexte qui doit d'abord guider l'identification de certaines unités de significations (1983: 9). Nous verrons que, dans le cas précis du tango argentin à Montréal, ces paramètres semblent orienter le sens que les pratiquants attribuent à l'expérience de la danse.

Pour conclure, nous avons présenté deux principes généraux qui concernent les processus simultanés de socialisation, de performance et de construction de l'expérience. D'une part, les propriétés du danseur et leurs modalités d'intériorisation à travers la socialisation, d'autre part, les déterminations extérieures, soit les conditions sociales dans lesquelles ces dispositions sont mémorisées, constituées et reconstituées à chaque expérience. Ces deux aspects de notre discussion suivent les principes généraux de la Sociologie de l'action de Bourdieu amorcée avec *Esquisse d'une théorie de la pratique* (1972) et prolongée dans *Le sens pratique* (1980). En posant un regard critique sur sa théorie et celle d'autres théoriciens, nous avons élaboré un cadre théorique capable de représenter le monde social de la danse comme un lieu de compromis entre les dispositions structurées et structurantes de l'agent ainsi que les structures objectives (1980: 69-73). De plus, nous avons décrit des outils d'analyse qui nous permettent de se rapprocher le plus possible de la logique pratique du danseur. Cela implique de tenir compte des limites de l'observateur et de la non-équivalence entre les propriétés formelles de ce qu'il observe et du sens qu'elles revêtent pour les pratiquants.

C. MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE

Mon sujet de recherche, ainsi que mon terrain, m'ont posé des défis qui sont plutôt inhabituels pour un anthropologue. Je pratique le tango depuis une douzaine d'années. Ma perspective était conséquemment celle d'un membre du groupe que je tentais d'étudier. Pour cette raison, dans le présent chapitre, j'entends soulever le cas particulier de mon expérience de terrain et les problèmes épistémologiques qui se sont posés à moi au cours de ma recherche. Je tenterai donc d'exposer avec transparence les conditions générales d'écriture de ce mémoire, soit ses embûches, limitations autant que ses facilités, l'objectif étant de livrer au lecteur les conditions de l'écriture puisqu'il s'agit d'une condition essentielle à la possibilité de la connaissance scientifique. Ensuite, j'aborderai plus en détail les outils méthodologiques que j'ai employés pour réaliser ma recherche et surmonter les divers défis épistémologiques.

1. Mes débuts au tango

J'ai commencé à danser le tango à la *Tangueria* en janvier 2000. J'avais 18 ans. Je prenais mes cours le samedi après-midi. La *Tangueria* était l'école à Montréal qui employait le plus grand nombre de professeurs. Je m'étais inscrite au cours avec un partenaire puisque le nombre d'hommes était insuffisant. Cependant, il était presque toujours absent, alors mes professeurs me demandaient de rester à la practica pour qu'il me fasse rattraper ce que j'avais manqué durant le cours. Conséquemment, j'ai eu la chance très tôt de connaître l'expérience de danser avec des professeurs. Mon impression était forte. Comment arrivaient-ils à me guider toutes ces choses sans que je n'aie à penser? L'idée d'apprendre à danser le tango n'était pas même venue de moi, mais d'une amie. Ironiquement, j'ai tout de suite eu la piqure, pas elle. Après le cours et la practica, j'enchaînais la milonga. La milonga du samedi était la plus prisée du réseau associatif qui comptait alors tout au plus cinq établissements. Je dansais le samedi de 4 heures de l'après-midi jusqu'à 3 heures du matin dès les premiers jours et quelques mois plus tard, je dansais parfois jusqu'à 4 jours par semaine dans plus de 4 établissements différents²². Le tango était alors très peu fréquenté par les jeunes de mon âge. La moyenne d'âge se situait entre 30 ans et 70 ans. Ce n'est que 3 ou 4 ans plus tard que j'ai rencontré une première génération de

²² Le studio tango, L'Académie, Chez Lily, des pratiques et à l'occasion dans des bals et des stages auprès de professeurs en visite à Montréal. Puis, éventuellement Tango Libre et Moca Dance.

jeunes danseurs qui fréquentaient l'école *Tango libre*. Il faut dire que le tango était très peu connu du grand public. Bien qu'aujourd'hui il ait gagné l'adhésion des jeunes générations, le tango est une pratique que l'on peut qualifier d'«underground». Les Montréalais sont souvent surpris d'apprendre que Montréal représente un des repères les plus connus internationalement par les amateurs de tango. Hormis ceci, mon parcours était plutôt ordinaire. Étant jeune, j'ai peut être progressé plus rapidement au début. En tout cas, c'est ce que mon professeur me répétait. Je me suis alors sentie privilégiée. Je me rappelle que le professeur en question aimait me présenter à ses amis et me traiter avec familiarité comme «*la petite nouvelle*». Puis, il me faisait danser pendant les practicas. Ensuite, puisque la milonga suivait directement la practica vers les 22h00, son attitude envers moi changeait. Je n'avais pas encore compris que chacun des deux contextes dictaient un comportement approprié. Un soir, il n'avait pas pu me faire répéter pendant la practica, puisqu'il était occupé avec une nouvelle élève. Il m'avait alors promis «*qu'on danserait plus tard...*». Or, quand l'heure de la milonga avait sonné, j'attendais toujours mon tour pour danser, sans savoir que le contexte avait changé. Je sentais alors qu'il tentait de m'éviter. Je me suis donc offensée et je l'ai interrompu dans une conversation avec une amie au bar en lui demandant: «*Est-ce qu'on va danser ou non? Si tu ne veux pas danser, pourquoi tu n'arrêtes pas de me le promettre?*». Il avait l'air furieux. Il regardait de tous les côtés comme pour vérifier s'il y avait d'autres témoins de la scène et répondit avec gêne: «*Voyons Madeleine... On ne dit pas des choses comme ça*» et il ne m'a plus jamais réinvité. Cette expérience a été l'une des plus marquantes pour moi. J'avais commis ma première bourde et j'avais finalement compris qu'il tentait gentiment de me faire comprendre les codes de la milonga. À partir de ce moment, j'ai compris dans quel contexte hiérarchique et compétitif je me trouvais. J'ai travaillé fort dans l'année qui suivait pour devenir une bonne danseuse et pouvoir recréer ce que j'avais vu faire par mes professeurs dans des prestations. Puis, à peine trois ans plus tard, j'ai refusé pour la première fois de danser avec un danseur que je ne jugeais pas de mon niveau. Suite à quoi, environ quatre ans plus tard, j'ai compris que ce que je recherchais dans la danse n'était pas d'impressionner la galerie par la virtuosité de mes sparages. Je recherchais à recréer à chaque danse une certaine qualité de la relation qui n'avait rien de bien spectaculaire. Je cherchais l'harmonie parfaite avec mon partenaire. Recréer l'expérience extatique que j'ai quelques fois ressentie en dansant. Avec le recul, je dirais que c'est là que je suis devenue une danseuse de tango.

2. Les atouts et les limites du chercheur personnellement engagé sur son terrain

En ce qui me concerne, le fait de porter sur le tango un regard de l'intérieur a représenté un atout, mais parfois aussi une limite à la compréhension de mon objet. L'accès aux informateurs était pour moi très aisée. Malgré le fait qu'environ 1 an précédant le début de ma maîtrise, j'avais pris mes distances par rapport au tango²³, je n'ai jamais perdu contact avec mes amis tangueros. À vrai dire, presque tout mon réseau social depuis l'âge de 18 ans a toujours été composé de danseurs de tango. Bien que je pratiquais moins souvent le tango, j'étais souvent invitée à des fêtes privées où la majorité des invités étaient des danseurs de tango. Ces fêtes ou soupers intimes étaient souvent suivis de danse ou se terminaient dans une milonga. Les codes de milongas y étant plus relâchés, on y observe davantage d'échanges, de discussions entre danseurs de niveaux différents. Les rapports sont plus amicaux. L'ambiance est à la plaisanterie. J'ai alors constaté que ces contextes représentaient une occasion idéale pour discuter avec les danseurs sans devoir introduire le cadre formel et artificiel de l'entretien. Les danseurs étaient donc d'une part plus disposés à la discussion. Ils étaient là avant toute chose pour discuter, alors qu'en milonga, on sent que les danseurs sont toujours plus pressés de danser. Tout en me parlant, ils regardent toujours du coin de l'œil les danseurs potentiellement intéressés à les inviter. D'autre part, j'ai remarqué que ce dont les danseurs aiment parler dans de telles occasions, c'est essentiellement : du tango. Ces situations représentaient une source inépuisable d'information sur l'expérience esthétique et le bagage personnel des danseurs, leurs perceptions à l'égard des origines du tango et le référent argentin ainsi que sur les relations sociales et l'éthique sociale du milieu.

Bref, en écoutant simplement, sans la moindre intervention, j'avais accès à des données à partir desquels je pouvais déjà dégager certaines thématiques privilégiées et dégager certaines unités d'analyse à partir d'une perspective émiqque que j'avais moi-même intériorisé. Comme dirait John Blacking, j'avais accès aux caractéristiques de la danse qui attire spontanément l'attention des danseurs dans leur quête de sens (1983). Toutefois, ma position d'«insider» avait aussi ses inconvénients. Au fil des ans, je me suis fait inviter à

²³ Avant d'entamer ma recherche, ça faisait environ 3 ou 4 ans que je fréquentais de moins en moins le milieu. J'ai pratiqué le tango intensément pendant (en moyenne 2 ou 3 jours semaines) environ 3 ans, plus sporadiquement pendant les 5 années suivantes (1 fois semaine ou moins) et rarement pendant les 3 ou 4 dernières années (1 fois par mois et quelques interruptions prolongées).

des fêtes où était représenté un échantillonnage très varié des danseurs montréalais. Cela a toujours été dans ma nature de créer des liens avec des gens d'horizons différents. Malgré cela, je me suis rendue compte que, depuis un certain nombre d'années, je m'étais nichée dans un réseau plus spécifique de danseurs avec qui je partageais les mêmes idées et les mêmes goûts esthétiques. Vers 2009, j'ai réalisé qu'un nouveau réseau de jeunes danseurs élités s'était formé et auquel je n'avais pas accès. J'ai dû trouver d'autres moyens pour tenter de prendre contact avec eux. Ils fréquentaient majoritairement *Tango Fabrika* et plusieurs d'entre eux provenaient de l'école *Tango Libre* que je ne fréquentais plus depuis quelques années. Pour cette raison, ils ne me connaissaient pas. Avec la récente multiplication des écoles, j'ai trouvé difficile de me faire une place dans les différents réseaux qui composait le milieu, d'autant plus que mon emploi du temps à l'université ne me laissait pas beaucoup de temps pour le terrain. J'aurais voulu notamment pouvoir observer les différentes troupes de danses composées de jeunes professeurs de danse. Il aurait fallu pour cela que je m'investisse énormément en temps et argent, à un moment où ma condition physique ne me le permettait plus. Un peu avant le début de ma maîtrise, un médecin m'a diagnostiqué un problème de pieds. J'ai donc été forcée de ralentir mes activités. C'était peut-être aussi mon manque de talent qui m'empêchait d'atteindre un niveau qui saurait être reconnu par ces jeunes danseurs et m'empêchait d'intégrer leurs troupes de danse professionnelles²⁴. J'ai aujourd'hui conscience que si j'avais été nommée professeure de tango par mon milieu, j'aurais eu accès à une autre perspective sur mon objet. Le problème est que d'accéder à ce niveau requiert temps, santé, talent et argent. Je n'étais pas non plus à l'aise avec l'idée de m'autoproclamer professeur dans l'unique but de construire mon objet de recherche. Bref, j'occupe une position sociale particulière dans le milieu du tango qui affecte très certainement mon rapport avec les autres danseurs et par conséquent mon regard (ex. Gore dans Buckland 1999).

En plus de la position sociale que j'occupe, j'ai réalisé que ma perspective n'était pas neutre. J'aime autant le tango style milonguero que le tango nuevo, mais je suis plus

²⁴ Ma constitution particulière (pieds creux) a entraîné des microfractures de stress dans mes métatarses. On m'a fait des orthèses adaptées à mes chaussures de danse. Le médecin m'a par contre affirmé que le tango était probablement la pire activité que je pouvais pratiquer étant donné ma constitution. Le tango exige de reposer beaucoup trop de poids sur les métatarses. Depuis les 4 dernières années, danser plus de 2 heures est très souffrant pour moi.

sensible à une philosophie pratique bien spécifique. Au début de ma recherche, je me suis déjà surprise à penser qu'il existait une seule et bonne façon de penser l'expérience du tango. Comme j'avais pleinement conscience de la limite qu'une telle attitude pouvait avoir sur la production d'un savoir anthropologique, j'avais tendance à refouler ce genre de jugements de valeurs. Avec le recul, je peux dire que le fait de le nier n'était d'aucune utilité. Je me rappelle avoir découvert lors de mes premiers entretiens que je n'apprenais rien de nouveau. La circularité de mes échanges avec quelque uns de mes amis m'a alors frappé. Puisque j'étais désormais supposée adopter le regard du chercheur, il me semblait qu'à travers nos échanges sur le tango, nous nous contentions davantage de nous conforter dans nos idées partagées. J'ai alors imaginé d'être professeur et d'avoir eu la même conversation avec un autre professeur. Par ailleurs, j'avais déjà engagé des conversations avec des danseurs avec qui je ne partageais pas les mêmes goûts esthétiques, sans toutefois avoir pris le temps de cerner ce qui nous opposait et ce qui nous unissait. En somme, je n'étais pas une observatrice neutre. Néanmoins, je savais bien que les idées qui me venaient spontanément à l'esprit à l'égard du tango étaient révélatrices d'un système de représentations que je partageais avec d'autres et qu'il me fallait sonder. Ce n'est qu'à partir du moment où j'ai pris conscience de ma perspective relative à travers un effort constant de réflexivité que j'ai pu saisir la réalité sociale que j'observais dans toute sa complexité et la diversité qu'elle renfermait. Je ne voulais pas que mon travail d'écriture ne soit une auto-psychanalyse de ma propre expérience, ni le compte-rendu d'un certain dogme. Sans prétendre pouvoir accéder à une neutralité parfaite digne des approches objectivistes, je sentais que mon niveau d'implication dans le milieu gênait parfois ma capacité d'observation.

3. La distance comme condition de la connaissance: rendre étrange le familier

Les raisons qui m'ont poussé à prendre mes distances avec le milieu du tango encouru environ 1 an avant le début de ma maîtrise étaient d'abord personnelles. Il y avait les raisons médicales évoquées précédemment, le manque de temps et d'argent. Puis, il y a environ 4 ans, j'ai réalisé que j'éprouvais moins de plaisir qu'avant à le pratiquer. Tout d'abord parce que je suis très grande de taille et que j'ai une sensibilité musicale particulière, sans doute liée à mes quelques années d'entraînement musical, qui limitait mon choix de partenaires de danse. En même temps, mon niveau demeurait insuffisant pour

avoir la chance de danser avec les professeurs ou les danseurs de très haut calibre. Cela a aussi affecté mon estime de moi et affecté mon appréciation même de l'expérience de la danse. Mes intérêts ont alors été déviés vers d'autres activités comme la danse africaine et le sport. Par contre, le noyau de mon réseau social restait toujours composé de danseurs de tango. Je n'ai jamais non plus perdu mon émerveillement pour l'esthétique ainsi que l'univers conceptuel du tango. Je crois même que mon travail de recherche était en partie motivé par le désir de rendre compte de la singularité de cet univers qui m'avait envoûté pendant tant d'années et construit en tant que personne.

Une fois ma recherche entamée, ma prise de distance est ensuite devenue un choix délibéré. Je réalisais l'utilité de prendre du recul par rapport à mon expérience personnelle du tango pour en faire l'objet d'une enquête anthropologique.²⁵ Je commençais à reconnaître les limites de la production d'un savoir construit sur la base d'une perception de cette réalité comme allant de soi. C'est donc devenu une nécessité épistémologique. Bien sûr, ma perspective représentait un avantage puisque j'avais intériorisé les mêmes schèmes de pensée que les autres danseurs. Toutefois, pour les faire émerger à ma conscience, je devais provoquer des situations d'étrangeté. Je devais sortir de ma zone de confort et de mes repères habituels. Cette idée m'est d'abord venue après avoir vécu des situations où j'avais été confrontée aux représentations de gens extérieurs au milieu. Ces situations m'avaient permis de questionner ce qui m'apparaissait si naturel. Je me rappelle très bien la vive réaction que provoquaient chez moi les remarques de non-initiés à l'égard du tango. J'étais choquée de voir qu'ils se représentaient le tango comme une danse lascive dont la principale fonction était le rapprochement physique. Je me suis alors demandée : pourquoi ça me dérangeait autant que l'on pense cela du tango? Je me suis alors souvenue de mes premières impressions et je me suis rappelée que la vue de corps dansants n'avait pas toujours évoqué pour moi la même chose. Je me suis alors dit que c'était peut-être parce que j'étais si jeune et que d'admettre le caractère érotique de ce que je pratiquais me gênait. Éventuellement, j'ai réalisé que cette idée était partagée par les danseurs. Je percevais de plus en plus clairement l'inadéquation entre nos représentations (celle des danseurs de

²⁵ La différence entre le chercheur et son interlocuteur est à la base de la démarche anthropologique puisqu'elle est ce qui rend possible et légitime la pratique de terrain. Le travail anthropologique repose aussi sur «*l'effort continué d'explicitation et de distanciation par rapport aux conditions mêmes de son existence*» (Kilani 2000: 37) même lorsqu'il semble exister une distance «*historique et heuristique*» (Ibid.: 37) a priori qui sépare le chercheur de son objet d'analyse (Bonoli 2007: 4).

tango) et celles des non-initiés. Puis, une autre expérience interculturelle a été pour moi très instructive. À l'automne 2008, un ancien professeur de la tangueria m'a demandé de remplacer sa partenaire de danse pendant une session pour enseigner le tango argentin dans une école de danses sociales (Ballroom) à Pointe-aux-Trembles²⁶. En étant confrontée aux pratiques et systèmes de valeurs propres aux danseurs de Ballroom, j'ai pris conscience de la spécificité de notre système de représentation que j'ai par la suite pu approfondir par des observations et des entretiens ciblant ces unités d'analyse. Les rôles étaient inversés. Les danseurs de ballroom à qui j'enseignais le tango étaient les observateurs cherchant à saisir le tango, et moi j'étais l'observée. Je me suis en quelque sorte servie du regard des autres à propos de ma propre culture pour m'aider à mieux la saisir.

Le processus d'objectivation a donc émergé d'une relation de triangulation entre mes propres représentations, celles des autres danseurs et celles de gens extérieurs au milieu. Puis, j'ai tenté de reproduire ce rapport de triangulation à travers des situations phénoménologiquement variées. J'ai fait l'expérience de situations corporellement étranges pour moi et j'ai été confronté aux représentations de ceux pour qui ces pratiques corporelles étaient familières. J'ai dansé le swing (soirées de danse au Medley, Montréal, 2009-2012); j'ai dansé la salsa (soirées de danse à la Salsathèque, Montréal, 2009-2011); suivi des cours de danse africaine (automne 2009 à hivers 2010); suivi un atelier de ballet et de Pantomime avec des ex-danseurs étoiles de l'Opéra de Paris (Paris, printemps 2009); suivi des ateliers de danses folkloriques réunionnaises, turques, grecques, norvégiennes, ukrainiennes, lituanienes (Séminaire d'Ethnochoréologie, avril 2009); fait du terrain auprès d'une troupe de danse contemporaine (Clermont-Ferrand, hivers 2009) et dansé entre autres le *Coupé-décalé* sur des musiques africaines modernes avec mes amies africaines (Club Ujo, Montréal, septembre 2011). À travers l'expérience d'autres systèmes structurés du mouvement et d'autres manières de s'engager et faire sens de l'expérience de bouger, j'ai pris conscience de ma propre culture, mais aussi du spectre d'interprétations possibles à l'intérieur de mon milieu. J'ai alors été tentée de m'intéresser aux danseurs qui semblaient à tout le moins avoir un point de vue et une approche différents de la mienne. D'autre part,

²⁶ Quand je disais que je n'ai jamais acquis le statut social de professeur, il était sous-entendu que je ne comptais pas mes deux expériences d'enseignement. Celles-ci se situaient en dehors du réseau social du tango et n'ont, pour cette raison, jamais pu servir m'octroyer à la vue des danseurs un statut social particulier. L'une à Pointe-aux-Trembles, l'autre dans le Campus de l'Université Concordia. Ces expériences n'ont pas le même prestige que d'enseigner dans une des écoles fréquentées par l'ensemble des danseurs.

j'ai vécu une expérience hasardeuse tout à fait inusitée et qui a été pourtant d'une utilité précieuse dans la construction de mon objet. J'ai rencontré pour la troisième fois de ma vie une personne atteinte du trouble autistique²⁷. Ayant passé beaucoup de temps avec elle, j'ai réalisé qu'une particularité de ses schémas mentaux venait du fait qu'elle ne faisait pas spontanément le tri entre tous les *stimuli* des expériences courantes de la vie. Il était aussi très difficile pour elle d'interpréter et de cibler par le biais de situations implicites d'apprentissage les aspects d'une expérience qui sont socialement pertinentes. Cette expérience a participé à faire émerger à ma conscience l'importance de certains aspects des processus sociaux par lesquels les danseurs apprennent à trier les *stimuli* d'une manière socialement déterminée et l'importance des situations implicites dans l'apprentissage de normes sociales pour les individus «neuro-typiques». Hors de toutes attentes, certaines de mes expériences les plus fortuites et situées en dehors du cadre contrôlé de ma recherche ont été d'une grande utilité.

4. Outils méthodologiques

4.1. Observation participante

Mon enquête repose majoritairement sur la traditionnelle méthode de collecte de donnée des anthropologues: *l'observation participante*. Cette méthode est considérée par ces derniers comme le fondement de la démarche anthropologique (Emerson et al. 2001; Ghasarian 2004). Bien que j'ai tenté de varier le plus possibles mes méthodes, les données qui se sont avérées les plus révélatrices ont été pour la plupart recueillies dans des situations d'observation participative et souvent là où je m'y attendais le moins. Une partie de ces données recueillies proviennent également d'une période antérieure à mon enquête ethnographique et donc, n'avaient pas été orientées par mes questions de recherche. Ces observations concernaient mes premières impressions qui, comme nous le verrons, sont très utiles à la production de connaissances. Ainsi graciée de motifs académiques, mes premières expériences étaient teintées de conditions comparables à celles qu'ont vécues mes informateurs. Ayant ressenti les mêmes désirs d'épanouissement, les mêmes épreuves, j'étais plus à même de saisir la logique interne de ces pratiques. C'est pourquoi j'ai inclus

²⁷ Il s'agit d'un dit «trouble du développement» qui affecte le traitement de l'information et par extension l'habilité de ces personnes atteintes à communiquer et interagir selon les normes sociales.

dans l'analyse la description de mes premiers chocs culturels qui ont été décisifs dans la compréhension de mon objet. Puis, environ 2 ans avant ma maîtrise, j'avais pris l'habitude de prendre des notes sur mes observations dans le but de réaliser un film documentaire qui n'a finalement jamais vu le jour. Le travail réflexif avait donc en partie été entamé, bien que ma démarche fût au moment de certaines prises de notes, plus artistique que scientifique.

Une fois mon projet de recherche entamé, j'ai consciemment orienté mes observations vers les objectifs de ma recherche. Tel qu'abordé précédemment, celles-ci impliquaient que je me distancie de mes repères habituels et que je fréquente des lieux ainsi que des danseurs vers lesquels je n'aurais pas été spontanément portée. J'ai donc décidé de m'inscrire à des cours de niveau *master* chez Tango Fabrika qui m'apparaissait être le bastion d'une nouvelle génération de jeunes danseurs²⁸. Ces danseurs avaient attiré préalablement mon attention en fréquentant les soirées de Tango Fabrika entre 2007 et 2009. Je voulais observer leurs pratiques et connaître leurs représentations à l'égard du tango qui me semblait se démarquer quelque peu des générations précédentes. J'ai aussi suivi des stages avec des professeurs invités entre autres durant le *Festival de Tango Nuevo de Montréal* qui attiraient de jeunes enseignants montréalais récemment promus. Ensuite, grâce à une invitation, j'ai fréquenté des pratiques informelles initiées par de jeunes danseurs et se regroupant sur une base sélective. J'ai bien entendu continué tout au long de ma maîtrise de fréquenter sporadiquement les milongas et les pratiques. Puis, j'ai participé à un projet de création et de formation exploratoire avec les élèves d'une professeur de tango. Sur une période de 1 an, j'ai participé aux répétitions au travers desquelles des périodes de discussion sur le tango étaient prévues, ainsi qu'aux trois représentations que j'oserais décrire comme une représentation de «*la dimension sociale et relationnelle du tango*»²⁹.

En plus de mon enquête sur l'île de Montréal, j'ai entrepris un terrain ethnographique à Buenos Aires. Avant d'entamer ma recherche (été 2008), j'ai effectué un premier terrain d'une durée de trois semaines durant la période non-touristique et un court

²⁸ J'avais déjà fait l'expérience du milieu des jeunes danseurs dans les années 2005 à *Tango libre*, mais le contexte était différent. Le mouvement *nuevo* n'était alors qu'émergeant.

²⁹ Entre les guillemets: les termes qu'employaient les participants pour décrire l'aboutissement du projet. J'ai ajouté la notion de représentation puisqu'il y a avait très peu de tango dansé dans ce spectacle. Il s'agissait plus d'une représentation théâtrale de l'expérience du tango et de l'imaginaire qui l'accompagne.

séjour de 10 jours en janvier 2009 durant la haute saison touristique. L'objectif recherché était d'abord d'entreprendre le voyage à Buenos Aires que beaucoup de danseurs montréalais considèrent comme une sorte de parcours initiatique obligé. Ainsi, je voulais moi-même faire l'expérience d'un autre aspect du parcours du danseur que je n'avais pas encore eu l'occasion d'explorer. Autrement dit, c'était le référent auquel les danseurs faisaient souvent allusion pour faire sens de l'expérience du tango dont je voulais être en mesure de comprendre. À Buenos Aires, j'ai fait l'expérience des milongas et observé les différences dans la pratique; j'ai discuté avec des Argentins sur la perception qu'ils avaient des étrangers; j'ai discuté avec une danseuse montréalaise immigrée en Argentine à propos de son expérience comparative du tango à Montréal et en Argentine ainsi qu'à une danseuse montréalaise à propos de ses impressions sur sa première visite à Buenos Aires. L'idée a été en partie de trouver le fondement de certaines représentations montréalaises notamment à l'égard du *style milonguero*, de comprendre les perceptions mutuelles qu'entretiennent les Argentins/Montréalais et de faire émerger la spécificité de la pratique montréalaise et des représentations des Montréalais à l'égard du tango.

4.2. Entrevues et autres sources de données

Au cours de mon enquête, j'ai fait appel à une variété d'outils méthodologiques. Les forums de discussions (depuis 2008), les programmes de *Radio tango Centre-ville*, les communiqués de différentes écoles publiés via courriel ou accessibles sur le web ainsi que les médias sociaux comme *Facebook* (depuis 2009) se sont avérées des sources pertinentes d'informations. Sur Facebook, les danseurs échangent beaucoup de vidéos de tango (diffusées à travers *youtube*) qui me tenaient au courant des nouvelles tendances ainsi que des événements importants tenus à Montréal. D'autre part, l'émergence de ce type de réseautage social invitant les danseurs à se manifester sur tous les sujets ou polémiques possibles, m'aidait à compléter ma compréhension des phénomènes étudiés. J'avais ainsi accès aux témoignages de danseurs avec qui je n'avais pas forcément de relation privilégiée. Je pouvais même préalablement repérer de potentiels informateurs ayant participé à des pratiques moins conventionnelles comme les *Flashmobs*, les spectacles de la *troupe de danseurs amateur* de Mylène Pelletier ainsi qu'aux pratiques échangistes (*Practica Cruzada*) avant de leur demander d'étoffer leurs témoignages publiés sur facebook. Ces diverses sources de données ont servi de complément à mon enquête de

terrain. Grâce au *Colloque annuel de recherche sur le tango* (Dir. France Joyal, Trois-Rivières, 2008-2009-2010-2011), j'ai pu établir des contacts avec des chercheurs internationaux. Alors que j'éprouvais beaucoup de difficulté à construire une généalogie des différents styles, Christophe Apprill m'a aidé à trouver réponse à mes questions. Il m'a fait comprendre que les sources de première main étaient très rares, que beaucoup de mythes à propos des origines du tango circulaient avec beaucoup d'aisance et qu'il était presque impossible de trouver les origines véritables des divers styles. Il m'a aidé à comprendre pourquoi j'avais été confronté à autant de données contradictoires entre ce que me disaient mes sources documentaires, les informateurs argentins et les informateurs montréalais. Ensuite, il faut dire que mon niveau de connaissance de la langue espagnole a sans doute représenté une importante lacune. Cela a limité entre autres mon accès aux ouvrages écrits en espagnol qui auraient pu m'aider à varier mes sources.

Mes observations ont ensuite été complémentées par des séances d'entrevues semi-dirigées et des entretiens d'explicitations. Avant chacun des entretiens, je demandais à mes informateurs de me raconter leurs débuts dans le milieu et leurs premières impressions. Une partie des informateurs recrutés étaient des danseurs que je connaissais bien, alors que les autres étaient des nouveaux contacts. Le fait de me présenter comme un chercheur à mes amis n'a pas semblé altérer la dynamique de notre relation. Ils me connaissaient comme une danseuse qui prenait plaisir à discuter longuement dans les soirées de danse. Toutefois, afin de ne pas affecter la qualité des informations recueillies, j'ai choisi des techniques d'entretien qui laissaient à mes informateurs une grande latitude pour guider la discussion vers les thèmes qu'ils jugeaient importants. Pour les séances d'entrevues semi-dirigées (durée: 2 à 4 heures), j'avais préparé un questionnaire qui m'aiderait à ramener au besoin les thèmes abordés vers mes questions de recherche sans induire les réponses de mes informateurs. Puisque tous mes informateurs savaient pertinemment que je danse le tango, ils avaient tendance à rendre peu de choses explicites, en faisant simplement la remarque: «tu sais bien...». Des fois, je devais feindre de comprendre leurs sous-entendus pour m'assurer de teinter le moins possible leur témoignage de ma propre subjectivité³⁰. En ce qui a trait spécifiquement au thème de l'expérience, les danseurs ne comprenaient pas ce

³⁰ Pour cette raison, j'ai beaucoup appris en étant témoin de conversation entre danseurs débutants et danseurs expérimentés. Le discours des danseurs expérimentés faisait explicitement référence à l'expérience du tango.

que je voulais apprendre d'une expérience que j'avais moi-même vécue.³¹ Leur réponse m'apparaissait aussi très souvent orientée vers ce qu'ils pensaient que j'attendais d'eux. Pour minimiser cet effet, j'ai opté dans certains cas pour la technique d'entretien d'explicitation développée par Pierre Vermesch (durée : 1 à 2 heures), visant l'explicitation détaillée de leur expérience du tango. Puisqu'il est commun que des danseurs aient des enregistrements vidéo d'eux-mêmes dansant le tango, je leur ai demandé s'il serait possible de les visionner en leur présence. Ce support matériel m'a permis de centrer la discussion sur une expérience spécifique, située à un moment précis et de limiter les illusions à des généralités afin d'approfondir les caractéristiques de l'expérience qui attiraient leur attention. La présence de la vidéo s'est même avéré un sujet de discussion très évocatoire puisque cette intrusion altérait dans certains cas leurs expériences habituelles et faisait ressortir leurs représentations à propos de l'expérience idéalisée.

4.3. Les problèmes de l'écriture

Dans le domaine des sciences sociales, le langage est le moyen dont nous disposons pour représenter un phénomène culturel. Julie Taylor (1998) souligne justement le caractère artificiel du texte en tant que mode de représentation d'une pratique corporelle intangible et non verbale. À l'heure de l'écriture, ce problème s'est posé dans l'interprétation de mes données. Par le fait même que je résonne en langue naturelle, j'introduis la logique syntaxique et lexicale de cette langue dans le texte³². Ensuite, face à la nécessité de systématiser les données récoltées, l'écriture introduit une logique théorique à cette réalité ineffable. Dans ce travail de découpage conceptuel de la réalité, j'ai ressentie le danger de me laisser entraîner dans une succession déductive de mes idées. J'arrivais parfois à un point où je me désincarnais de la réalité physique, contextuelle et j'oubliais que mes données n'étaient pas parfaitement uniformes. J'ai même eu plusieurs fois l'impression de m'éloigner du sens commun et de la logique des danseurs. Les allers-retours sur le terrain m'ont pour cela aidé à éviter ces embûches. J'ai pu révéifier mes interprétations auprès de mes informateurs. À titre d'exemple, lorsque je me suis intéressée à la logique interactive

³¹ Autrement dit, ils percevaient l'expérience comme quelque chose de simplement donné et non teinté par notre subjectivité.

³² En abordant la notion de *l'intraduisible ontologique ou le non-représentable* Silvana Borutti pour sa part défend l'idée que le langage est pour elle à la fois l'intermédiaire et la limite de la connaissance (dans Affergan 1999:49-42).

de la danse, j'ai senti que je perdais la connivence de mes informateurs. J'ai alors réorienté mon interprétation en m'appuyant sur le paradigme du *danser pour les autres* et *danser pour soi* auquel mes informateurs se sont plus facilement identifiés. Le fait d'appartenir au milieu étudié me donnait aussi parfois la fausse impression de bénéficier d'une compréhension privilégiée du phénomène étudié. Or, je ne voulais pas faire de mon enquête un récit de ma propre expérience subjective. C'est donc en constante négociation entre ma perspective et celle de mes informateurs que s'est fait le travail d'élaboration sur le sens.

J'ai dû ensuite relever un autre défi. Je devais représenter une réalité qui puisse être accessible à des non-initiés. L'écriture a donc exigé une considération pour la réception. Cependant, cette condition m'obligeait à accorder plus de place à certains éléments du texte. J'ai notamment accordé beaucoup d'espace à l'intériorité du processus esthétique du danseur. Cette contextualisation visait la compréhension du lecteur pour qui l'univers social du tango est totalement étranger. Le but n'était pas de faire apparaître l'aspect visuel de l'esthétique du danseur comme inexistant ou très secondaire. Autrement dit, ceci entravait l'objectif général qui est bien sûr de représenter la réalité observée. Le lecteur n'a pas accès à la compréhension du texte outre que par les éléments contenus dans le texte. J'ai donc ponctué le texte d'éléments qui puissent rétablir cet équilibre. La nouveauté de certains concepts théoriques pour la discipline anthropologique a aussi exigé une laborieuse mise en contexte qui peut avoir pour effet de donner plus d'importance à ces thématiques qu'elles n'en ont en réalité. L'objectif n'était pas non plus de faire paraître le texte comme une vérité révélée, mais plutôt l'issue d'une manière de poser le problème qui peut être contesté. Je me suis donc appliquée à laisser croire à une interprétation et de souligner les questions qui restaient en suspend. Mon objectif étant de *faire voir* une réalité sans prétendre accorder au lecteur un accès direct à cette réalité.

D. LES REPRÉSENTATIONS ET LES DISCOURS SUR L'EXPÉRIENCE

Dans le présent chapitre, nous aborderons les représentations à l'égard du tango qui précèdent les premières expériences des danseurs et les discours recensés auprès des danseurs montréalais à différentes étapes de leur apprentissage. Je m'appuie sur un constat général. Les représentations et les pratiques discursives des danseurs entourant l'expérience progressent significativement au fur et à mesure qu'ils sont socialisés à l'univers social du tango. Ce que j'entends ici par la notion de *discours*, ce sont les pratiques langagières qui entourent la question de l'expérience. Leurs pratiques langagières ne sont pas si formalisées que l'est par exemple la poésie du tango. Toutefois, je relate une certaine codification discursive repérable. Il sera donc question en premier lieu des tendances langagières entourant l'expérience qui renvoient aux propriétés référentielles et évaluatives des danseurs. Celles-ci reflètent selon moi le partage d'un sens commun, ainsi qu'un idéal esthétique et pratique. En second lieu, nous décrivons aussi les pratiques de représentation du tango qui offrent certains indices utiles à la compréhension de la symbolique culturelle propres aux danseurs montréalais.

1. Le tango, une expérience anticipée

L'image du tango est très évocatrice et symboliquement chargée. Mon expérience m'a permis de voir qu'à Montréal, le simple fait de se déclarer une «danseuse de tango» suscite de vives réactions chez les non-initiés. Même chez les gens qui n'ont jamais vu des danseurs de tango argentin danser, le tango évoque quelque chose, renvoie à des symboles clés. Maintenant, mes observations au sein du réseau associatif du tango m'ont permis de constater que l'esprit de celui à même de faire l'expérience du tango n'est pas une *tabula rasa*. Avant même de connaître quoi que ce soit du tango, les futurs danseurs partagent un ensemble d'idées reçues à l'égard du tango. La représentation exotisée, érotisée, romancée du tango et l'attribution de schémas comportementaux aux Argentins ont été abondamment évoquées par les danseurs débutants pour définir leur récente expérience du tango. De plus, j'ai remarqué chez les débutants une tendance à évoquer le tango avec une distance que n'avaient pas les danseurs expérimentés. Encore fascinés par l'écart culturel qui les sépare de cet objet convoité, les danseurs débutants semblent trouver plus approprié d'évoquer le tango en tant que l'expression de l'autre, soit d'une culture argentine. Durant une

discussion de groupe, un nouvel initié a expliqué ce qui l'a amené à danser le tango de cette façon : *«J'ai une fascination pour le tango. Je suis écrivain et l'exubérance latino-américaine est un sujet d'écriture qui m'intéresse. Vous voyez... je veux dire... C'est l'idée que c'est bien de faire quelque chose de mal»*. Un informateur engagé dans la même discussion a ajouté que pour lui : *«Les Argentins sont des gens qui ont une passion, une ardeur qui transparait dans la danse»*. Autrement dit, ce que le tango donne à voir de l'extérieur est censé notifier les caractéristiques culturelles de l'Argentin, mais plus spécifiquement un état émotionnel. Un état émotionnel qui est visiblement convoité et l'origine de nombreux fantasmes pour les non-initiés. Une femme (Claudine) qui voulait s'inscrire à des cours de tango m'a confié : *«Ç'a toujours été un fantasme pour moi d'apprendre à danser le tango. C'est une danse tellement sensuelle, passionnée»*. J'ai aussi constaté que leurs discours sur le tango renvoyaient toujours aux mêmes associations symboliques et au même champ lexical. Par exemple, un nouveau danseur (Jacques) a parlé de l'Argentine comme étant *«si fière, si charnelle»*. Ensuite, nombreuses étaient les personnes qui faisaient référence au même paradigme «charnel» à travers l'utilisation d'adjectifs métaphoriquement liés tel que : «pulsionnel», «sensuel», «érotique». Je veux dire par là que l'idée qu'ils se faisaient d'une culture expressive comme le tango était basée sur ces a priori ainsi qu'une logique de représentation uniformément appliquée aux *«latino-américains»* comme l'a dit un informateur évoqué plus haut. Les discours recueillis auprès de spectateurs ou de danseurs débutants suivaient cette même logique de représentation. La «passion» était également souvent évoquée pour définir l'expérience anticipée du tango. Le sens sous-entendu par la «passion» était contrasté à un code moral auquel ils semblaient s'identifier. Le tango représentait pour eux l'expression d'une culture s'adonnant à des plaisirs et des émotions fortes sans égard à leurs conséquences. Un informateur a par exemple commenté la *«sexualité compliquée des argentins»* se reflétant dans le tango. Une autre personne a pour sa part évoqué la *«sensualité»* des argentins exprimée par la danse en employant des associations métaphoriques évoquant des sensations corporelles comme : «chaleur» et «suave». À l'opposé, les termes employés pour définir leur propre horizon culturel, se situaient dans une opposition parfaitement symétrique avec l'imagerie sexuelle : «froid», «retenu», «de marbre», «gêne». À cet effet, rappelons une fois de plus le commentaire d'un apprenti danseur évoqué précédemment : *«C'est l'idée que c'est bien de faire quelque chose de mal»*. Cet exemple montre comment le tango est représenté comme l'expression de mœurs débridés par opposition aux mœurs de leur propre culture Nord-

Américaine conceptualisée comme étant restrictive et marquée par la «retenue». Le tango est donc conceptualisé en dehors du milieu du tango comme se laisser aller à ses envies, à ses désirs et à ses pulsions. En effet, l'érotisme n'est-il pas aussi universellement toujours la transgression de quelque chose? Faire quelque chose de mal? S'il y a transgression, chez les occidentaux, cette transgression se situe probablement dans le contact physique. Voilà où se trouve l'interdit. Mes entretiens auprès de danseurs débutants l'ont bien démontré. La proximité de la danse provoque beaucoup de malaises voire même d'ardeurs chez les danseurs débutants. En somme, les idées internationalisées sur la base de races, d'ethnicités et de pratiques culturelles, se reflètent dans le discours des danseurs débutants. Leur discours montrait que l'expérience du tango n'était pas appréhendée purement et simplement, mais qu'elle était anticipée sur la base de schèmes de perceptions bien spécifiques.

Ensuite, au fur et à mesure qu'ils intègrent le milieu, ces représentations sont portées à changer de manière substantielle. La manière avec laquelle les danseurs expérimentés ont abordé la question de l'«expérience du tango» montrait d'abord qu'ils s'identifient fortement au tango et s'approprient davantage cette expérience. Certains danseurs en viennent à démentir certaines représentations à l'égard mêmes des Argentins, disant que *«les Argentins ne sont pas des machos»* ou encore qu'ils *«n'ont pas une sexualité plus débridée que la nôtre»*. Cette tendance est ressortie des échanges observés entre ces derniers et des personnes extérieures au milieu. Leur discours allait dans le sens de démentir la nature érotique ou le machisme de la relation qui unit les partenaires de danse. En réaction à une allusion entre l'association du tango avec les mœurs sexuels des argentins, une danseuse expérimentée a réagi de la sorte: *«Du sexe, mais il y en a-t-il plus à Buenos Aires qu'ailleurs? Il me semble qu'en dansant le tango [...] le sexe n'est pas notre débat, même si tout commence et finit par la séduction»*. D'autres danseurs en viennent plutôt à concevoir le tango comme une manifestation culturelle spécifique, presque complètement séparée de l'éthos argentin. Je dirais même que plus souvent, ce n'était pas les a priori à l'égard de la culture argentine qui étaient démentis. C'était avant tout les associations symboliques à l'égard du tango qui étaient démenties par les danseurs expérimentés. Ensuite, de manière générale, j'ai observé dans leur discours un écart pressenti entre les représentations du tango et la réalité vécue à travers leur propre

expérience du tango. Ainsi, nous avons vu qu'une expérience anticipée du tango objectivée sur la base d'a priori est progressivement investie d'un sens produit à partir d'une expérience personnelle et d'une expérience sociale du tango. Elle devient autre chose que la projection d'un fantasme sur autrui et sur cet objet culturel. Leur discours sur l'expérience est soutenu par des expériences concrètes. J'ai ensuite remarqué que les danseurs expérimentés se reconnaissent entre eux par le discours qu'ils tiennent sur l'expérience. Ils diront des novices qu'ils énoncent des «stéréotypes» à l'égard du tango et que cela reflète leur manque d'expérience dans le milieu. Ainsi, les danseurs expérimentés montraient clairement une volonté de se dissocier des associations symboliques jugées stéréotypées que l'on porte aux Argentins et au tango. En participant, un danseur devient lui-même un *tanguero*. Il se retrouve donc visé par ces représentations du tango qui a, selon son horizon culturel progressiste, une connotation péjorative. Ainsi, au fur et à mesure qu'il intègre le milieu, sa perception de cet objet change, mais aussi, l'idée qu'il se fait du tango est adaptée à une représentation à laquelle il peut s'identifier.

2.1. Les flux globaux d'images et de représentations

Les discours appris sont précédés par des représentations, mais aussi principalement d'une expérience visuelle du tango. Les images du tango sont des images marquantes qui circulent avec beaucoup d'aisance dans l'imaginaire mondial. Les moyens de communications contemporains participent très certainement à la circulation de ces images. Mais comment exactement est-ce que l'image du tango prépare les danseurs à recevoir et à représenter ainsi une telle expérience? Je citerais à cet effet d'abord l'étude de James W. Fernandez sur les mouvements sociaux. Il avance l'idée que l'expérience de totalité émerge principalement de l'image. Pour lui, les idées n'ont pas la primauté qu'on leur accorde. L'impression de plénitude est le produit d'un processus de production imaginaire émergeant grâce à la visualisation plutôt que la linguistique (dans Turner 1986). Autrement dit, les images favorisent l'association instantanée entre des symboles clés et le tango. La rose, les talons hauts, les bas résilles, les cheveux noirs gommés, sont des images fréquemment associées au tango qui évoquent spontanément chez les non-initiés l'idée de passion, d'érotisme et de pulsion. En affirmant que the «*history of tango tangles with Hollywood*» l'historien Robert F. Thompson démontre aussi que l'image du tango au cinéma a été d'une

grande importance dans l'appropriation de la pratique partout à travers le monde (2005: 13). Mon enquête empirique a abouti à un constat semblable. Le cinéma semble agir comme principal vecteur d'un savoir passif sur le tango. Lorsque j'ai demandé à la plupart de mes informateurs de me décrire ce qui les a poussés à apprendre le tango, le cinéma était en tête de liste. Quelques-uns ont évoqué un spectacle de tango sur scène, secondairement un spectacle de musique de tango ou encore un documentaire, mais la plupart ont identifié la séquence particulière d'un film comme étant leur première source de motivation. Soit, c'est d'abord l'appréciation de l'esthétique visuelle de la danse véhiculée par les images en général, et principalement celle du cinéma, qui semblent avoir motivé nos futurs danseurs à entreprendre ce laborieux apprentissage. Pour cette raison, j'aimerais brièvement introduire l'analyse historique de Thompson qui nous aidera à mieux situer les discours de mes informateurs à l'intérieur d'un symbolisme culturel globalisé.

Les symboles auxquels on pense aujourd'hui spontanément en évoquant le tango sont presque toujours : le sexe, la tristesse, la violence et un destin tragique. Or, tel que le démontre Farris Thompson, ça n'a pas toujours été le cas (2005: 13). Pour résumer, il cherche à démontrer que le développement de la danse du tango et celui du cinéma ont eu des influences réciproques. La présentation du spectacle de Broadway *Tango argentino* à l'origine de la revitalisation du tango au milieu des années 1980 a, selon lui, changé la façon de représenter le tango au cinéma. Par ailleurs, ces changements des représentations cinématographiques du tango ont eu pour effet de transformer les associations symboliques mondiales normalement attribuées au tango. Dans les premières apparitions du tango à l'écran, la plupart des films présentaient les couples dansant d'une manière risible. Rudolph Valentino est le premier homme ayant dansé le tango sur les écrans Nord-Américains. Ce film célèbre intitulé *The Four Horsemen of Apocalypse* (1921) où apparaissait le tango aux yeux du monde entier sous une forme plutôt travestie, montrait Valentino dansant le tango avec une femme. L'action se passe en Amérique du Sud. Habillé dans un costume mi-gaücho, mi-flamenco, Valentino danse avec une femme également costumée dans un laborieux accoutrement aux allures folkloriques, dans un style maniéré et extravagant. Il la tient fermement dans ses bras et l'incline vers le bas tout en se rapprochant d'elle dans une image de conquête. La danse se termine lorsqu'ils s'embrassent passionnément et qu'un public les applaudit (Thompson: 14; Taylor: 481). Cette image stéréotypée de personnages

dansant le tango sur la musique de *La Cumparsita* persistera pendant longtemps au cinéma. Un autre exemple qu'il donne est la performance de Jack Lemmon dans *Some like it hot* (1959) lorsque travesti en femme, il danse le tango, une rose à la bouche, avec un autre homme (Joe E Brown). Encore une fois, le tango est tourné au ridicule, en étant représenté comme le symbole de l'extravagance et d'une fougue sensuelle exagérée à outrance. Cependant, contrairement à Valentino, Lemmon et Brown dansent pour leur part un style de tango qui deviendra abondamment représenté au cinéma. Ils ne dansent pas le tango argentin, mais le tango à la manière européenne qui sera dorénavant confondu avec ce dernier. Les bras tendus, marchant côte-à-côte et tournant brusquement la tête. Cette manière de danser sera largement employée pour représenter à l'écran l'ethos des «gens du Sud». C'est donc ironiquement sous la forme et l'image d'une manière européenne de danser le tango que seront réduits à une même identité les «gens du Sud». En bref, pour Thompson, la constance initiale observée est l'emploi d'une image caricaturale et satirique des danseurs de tango pour représenter le tango et j'ajouterais, les «gens du Sud». Cette image changea selon lui après la présentation du *Broadway Tango Argentino* au milieu des années 1980. À partir de ce moment, les danseurs de tango seront représentés tout à fait différemment. Parmi les exemples qu'il donne, nommons le film de Martin Brest *Scent of a Woman* (1992) et la fameuse scène où Al Pacino fait danser une jeune femme dans un restaurant. Je choisis de donner cet exemple, d'une part parce que son cas est souvent évoqué dans la littérature scientifique pour avoir joué un rôle important dans l'imaginaire mondiale à l'égard du tango, mais aussi parce qu'il a été l'exemple le plus souvent évoqué par mes informateurs montréalais. Le tango y est présenté dans le contexte bien précis du déroulement de l'histoire comme ayant un pouvoir thérapeutique. Thompson interprète ce passage comme la scène qui révèle au spectateur l'idée qu'il n'existe pas d'erreur possible dans le tango. Le tango sert en quelque sorte de métaphore pour la vie. Si erreur il y a, on reprend la danse. Comme dans la vie, le fait de partager une erreur, des embûches, participe à construire nos relations interpersonnelles (2005: 13-17). De plus, j'ai remarqué que parmi les films évoqués par mes informateurs, ceux-ci se situaient toujours dans la période post-années 80 dont traite Thompson. Ensuite, les films complètement dévoués à la thématique du tango et où dansent des danseurs professionnels de tango argentin comme Pablo Veron dans *The tango lesson* (1992) de Sally Potter ou Juan Carlos Copes, Carlos Rivarola et Ana Maria Stekelman dans *Tango* (1998) de Carlos Saura ont certainement participé à la transformation de l'image du tango ainsi qu'au mouvement de revitalisation de la pratique

du tango. Selon Thompson, l'image du tango que renvoie le film *True Lies* (1994), un film d'action où Arnold Schwarzenegger incarne une fois de plus le culte du héros, est une image transformée du tango. Le tango n'est plus risible, il est «sexy» (Thompson 2005: 20-21). Aussi, si l'on s'en tient au discours des danseurs, l'image du tango projetée au cinéma semble avoir joué un rôle important sur leur manière de concevoir le tango. Je dirais même que les représentations véhiculées par les images du cinéma des années post-80 traversent le discours des danseurs expérimentés autant que celui des danseurs débutants.

Les gestes dansés et les images ne sont pourtant pas transparents. La signification qu'on leur accorde dépend toujours de notre perspective, de notre système symbolique. La mise en scène dans le spectacle *Tango argentino* nous renvoie pourtant à différents systèmes symboliques historiquement et culturellement situés. Depuis que le tango a introduit l'imaginaire occidental dans les années 1920, l'image du tango persiste à afficher une sorte d'indécence. Voilà ce qu'évoque la gestuelle des membres de la troupe *Tango argentino* d'un regard extérieur. Par contre, la manière dont on perçoit l'indécence n'est pas la même à chaque époque. Aujourd'hui, le tango est «sexy». L'indécence n'est pas dévalorisée, elle est prisée, désirée. Elle est devenue une valeur d'échange. Je dirais même que le spectacle *Tango argentino* est en partie la réappropriation d'une tradition culturelle à travers le regard de l'autre. Il s'agit d'une création adaptée aux tendances mondiales actuelles et aux goûts anticipés des spectateurs. En narrant l'évolution chorégraphique du tango, ce spectacle réinterprète le présent et le passé au goût du jour. Tel que discuté précédemment, Juan Carlos Copes ou Pablo Veron (un autre membre de la troupe) disaient s'être inspiré de l'esthétique des performances de Fred Astaire et des danses contemporaines (Thompson 2005: 22-23). Parmi les danseurs professionnels interrogés, plusieurs ont associé ce genre d'esthétisme aux danses de la scène en générale. Certains ont même suggéré que cette forme émergente est une manière de conforter les goûts peu dignes de spectateurs en quête de «sensations fortes». Cependant, il semblerait plutôt que les membres de la troupe de Carlos Copes auraient davantage opéré une sélection parmi la variété de styles pratiqués à l'époque en Argentine que réellement réformer la danse en

soi³³. Par contre, ils ont probablement opéré une sélection à partir des styles disponibles de manière à satisfaire les exigences du spectacle. Le style ouvert, par exemple, permet d'exhiber plus de figures. Ensuite, il s'accommode bien aux tendances de l'heure et les exigences de la scène. J'oserais même suggérer l'hypothèse qu'on aurait introduit au répertoire habituel, des figures associées au tango dit *orillero* (des marges). Rappelons-nous qu'avec l'apparition du *tango liso*, ces figures avaient presque disparu du répertoire de la plupart des styles. Les *cortes* et les *quebradas* rendaient ainsi la danse plus évocatrice et plus spectaculaire. Cela dit, ces figures avaient cet effet sur l'auditoire socialisé à une esthétique scénique mondialisée. Plus le spectacle est expressif, évocateur et joue avec des émotions situées dans les extrêmes, mieux c'est. Ceci nous ramène en effet à nos précédentes conclusions. Sur la base d'un processus d'exotisation des cultures expressives Sud-Américaines et des cultures populaires, le public occidental a développé un goût pour la célébration de toutes sortes d'excès, de marginalités et d'interdits. De manière intentionnelle ou pas, cette interprétation scénique du tango conforte l'imaginaire occidental. À travers l'exhibition de telles figures et la mise en scène historique des origines marginales du tango, le tango est encore représenté, par des Argentins cette fois, comme l'expression de la passion, de la fougue, de la sensualité et d'un désir imaginé.

Par contre, le contexte a changé. Les représentations à l'égard du tango ont subi une double transformation. D'une part, le côté sensuel et exotique qu'exprime le tango aux yeux des occidentaux est devenu convoité et valorisé. D'autre part, l'évolution qu'a connu le tango à une échelle nationale depuis ses débuts l'a rapproché des critères normatifs de l'élite occidentale. Le tango s'est anobli et est devenu synonyme d'élégance. La représentation que renvoie *Tango argentino* et les films qui suivent son influence, est complexe. Il est à la fois emprunt d'une sensualité, d'une quasi indécence, mais pas au point d'apparaître décadent. Le tango est noble et élégant. Il évoque un mélange de sentimentalité et de profondeur, de sensualité et de fougue, de marginalité et de civilité. Ces associations symboliques résument bien ce qui est ressorti de mes entretiens. Au premier abord, je trouvais difficile d'analyser l'ambivalence présente dans le discours des danseurs débutants ou expérimentés. Le tango représentait à leurs yeux à la fois une inconduite ainsi

³³ Par exemple, on dit souvent que le fait danser en «style éloigné» dénature le tango. Pourtant, le fait de danser en «style éloigné» n'est pas en soit nouveau. Cette manière de danser le tango était très en vogue au cours de années 40-50 auprès des jeunes danseurs (Thompson 2005).

que l'image d'une noble et fière élégance. La relation des danseurs à ces références symboliques est très complexe. Nous verrons qu'au fur et à mesure qu'ils intègrent le milieu, les danseurs découvrent un univers conceptuel qui à la fois vient remplacer certain nombre d'a priori, mais je dirais qu'ils se construisent en amont de ce bagage symbolique global. Autrement dit, c'est toujours en continuité ou en contradiction avec ces références symboliques complexes que les danseurs produisent de nouvelles références culturelles. Au vue de ce qui précède, mon intention aura aussi été de souligner l'interdépendance entre les représentations locales (Argentines/Montréal) et globales ainsi que les influences réciproques de réalités culturelles connectés par le flux mondial des images.

2. Le tango *escenario* et le style *milonguero*

Nous avons vu que le spectacle *Tango argentino* marque un tournant dans la représentation du tango à un public international. À la suite de mes échanges auprès de nombreux danseurs, j'ai compris la centralité du tango spectacle dans l'adhésion continue de nouveaux participants. Par ailleurs, si la représentation scénique du tango proposée par Juan Carlos Copes et Maria Nieves Rego est nouvelle pour le public extérieur, elle l'est aussi pour les danseurs argentins. Avant que le spectacle gagne un succès international, ce type de renouvellement du tango était très mal reçu par la plupart des danseurs argentins (Apprill,; Thompson, p.258). Ainsi, pour les Argentins, le spectacle *Tango argentino* marque aussi un tournant dans la pratique du tango et les discours qui accompagnent ce changement. Ce n'est que successivement au succès de ce spectacle que le tango connaîtra un regain d'intérêt en Argentine même. Aussi, après cette initiative, une multitude de répliques plus ou moins conformes de ce spectacle verront le jour en Argentine. Ensuite, des créations semblables quoi que teintées d'influences multiples seront présentées par des danseurs qui auront reçu l'enseignement des professeurs argentins itinérants. Outre la mise en scène visiblement calquée sur le modèle de Broadway, le fait d'affirmer que le style de danse mis en scène rompt catégoriquement avec l'esthétique du tango, devrait être nuancé. Tel que discuté précédemment, le style proposé ne rompt pas comme tel avec *une* esthétique dite «traditionnelle». Plusieurs traditions stylistiques associées à des quartiers et à des établissements différents ont toujours coexisté à Buenos Aires (Apprill 2000).

À Montréal, nous savons que c'est un style issu des années 1950 venant du quartier de Flores ainsi que certaines influences du tango de scène inspirées par les spectacles qui ont sillonné la planète durant les années (1980-1990), auquel auront été exposés les fondateurs du réseau associatif. Ce n'est que lors de leur première incursion à Buenos Aires que les instigateurs du tango à Montréal ont pu constater qu'un style différent et bien spécifique était pratiqué dans le contexte récréatif du bal au milieu des années 1980. Jusqu'à aujourd'hui, les styles nouveaux ou inspirés du tango de scène sont en Argentine presque entièrement réservés (à l'exception de quelques établissements tel que la Practica X) au contexte de démonstrations et du spectacle. Tel qu'abordé précédemment, c'est suite à cette découverte que le style rapproché a été intégré au répertoire des styles enseignés. Contrairement à Buenos Aires, le style inspiré du tango de scène comme le tango fantasia, et les techniques nouvelles comme le tango nuevo, n'ont jamais cessé d'être pratiqués dans le contexte du bal de tango montréalais. Toutefois, les déplacements de danseurs montréalais à Buenos Aires ont tout de même fait naître certaines aspirations à se rapprocher des standards argentins. L'asymétrie perçue entre le contexte des milongas à Montréal et celui des milongas de Buenos Aires semble aussi avoir été à l'origine des débats et questionnements énoncés au sujet de l'authenticité du tango pratiqué à Montréal. Ayant moi-même été tentée d'appuyer mon enquête sur des sources «sûres», je peux dire aujourd'hui que les sources de première main sont quasi inexistantes et que pour cette raison, il est quasi impossible d'établir des origines claires à ces différents styles. L'émergence du tango dit nouveau (tango nuevo³⁴) dans les années 1990 rend la tâche encore plus difficile. Les instigateurs du mouvement eux-mêmes, Gustavo Naveira et Fabian Salas, insistent pour dire que mise en part un ensemble de nouvelles figures inventées à partir des années 2000, ce mouvement ne représente pas tant une rupture stylistique du tango, mais une rupture avant tout dans la didactique du tango par l'application d'une méthode kinésiologique et l'analyse approfondie du mouvement. J'ose donc me satisfaire de voir ces différents styles comme ayant toujours été en relation d'échange les uns avec les autres, d'où la difficulté d'établir des distinctions valable encore

³⁴ Le terme *Tango nuevo* visait d'abord à désigner tout le développement récent du tango à partir des années 1980 bien que les danseurs de neotango aiment se distinguer du *tango fantasia* et du *tango show* par leur approche plus tournée vers l'efficacité du mouvement que son attrait visuel. La distinction qui les oppose est donc plus philosophique que stylistique, puisqu'ils partagent aujourd'hui le même répertoire de figures. L'usage qu'en fait couramment les amateurs fait par contre plutôt référence à la notion de style. Les danseurs extérieurs au mouvement lui vouent parfois la même vocation exhibitionniste que le tango de scène ou fantasia.

aujourd'hui. Néanmoins, les discours des montréalais, tout comme ceux des Argentins, tendent à «*rabattre les différentes confusions au sujet des origines exactes de ses différents styles à des questions d'authenticité, de pureté et de vérité*»³⁵.

Malgré l'ouverture du milieu montréalais vis-à-vis la cohabitation de divers styles, j'ai pu observer certaines ruptures dans l'imaginaire des danseurs et la valorisation d'une forme idéalisée. Parmi les plus puristes, j'ai noté les commentaires de danseurs pour qui le tango spectacle (incluant souvent le tango nuevo dans cette catégorie malgré l'opposition de ses protagonistes) représentait une sorte de «dénaturation» du «vrai» tango. Ensuite, même parmi ceux qui se disaient apprécier les deux styles, la notion d'un tango «plus authentique» ressortait de leur discours. Tout au moins, le tango semblait selon eux détenir des racines identitaires et esthétiques claires que les vieux danseurs gardaient précieusement, et qu'avec leur disparition, ce savoir serait perdu. Les références faites aux «*vieux milongueros*» qui scandaient leur discours énonçaient de manière sous-entendue qu'il était question d'un tango jouissant d'une certaine valeur ajoutée. Un autre exemple est celui de Pierre. En me vantant les mérites de l'abrazo (l'étreinte rapprochée), il a fait remarquer que: «*c'est la manière que dansent les vieux milongueros*» comme pour justifier sa supériorité. La référence aux vieux milongueros fait aussi appel à une période particulière de l'histoire du tango. La période où on affirme que le tango dansé a connu sa plus grande effervescence, soit les années 1940. Ainsi, la définition imaginaire de l'authentique tango a non seulement une forme mais aussi un ancrage territorial et temporel assez défini. Bien que la plupart des vieux milongueros soient aujourd'hui décédés, on reconnaît à certains danseurs le mérite d'avoir appris «auprès des maîtres» de l'époque. En parlant des danseurs qui ont marqué son apprentissage, Diego m'a comme bien d'autres danseurs, énuméré la liste des danseurs argentins auprès de qui il est possible d'établir une filiation avec les danseurs de cette époque fondatrice: «*Pugliese, Dragone, Strazza, Veron et Obispo*». Puis, une série de danseurs avec qui il a suivi un enseignement étaient spécifiquement énoncés comme étant de vieux milongueros: «*Pepito, Anzuate, Vidorte et Gavito*». On peut même lire dans les biographies de danseurs professionnels montréalais disponibles sur internet, auprès de quels danseurs argentins ils ont pris des cours. Quoi que cette rencontre avec les maîtres aient été pour certains plutôt succincte, elle apparaît

³⁵ Interprétation issue d'une discussion par courriel avec Christophe Apprill, septembre 2011.

essentielle pour d'abord leur donner une légitimité en tant qu'enseignants, mais aussi pour leur permettre de s'inscrire dans cette mythique généalogie tanguera.

Ensuite, j'ai été frappée de constater à quel point il est difficile de savoir à quel référent exactement l'étiquette «milonguero» était communément attribuée. Autrement dit, chaque danseur avait sa propre idée de ce qu'est le «*style milonguero*» et à qui revient le titre de «*vieux milonguero*». Victor Hernandez, un danseur montréalais d'origine espagnole, est l'auteur d'un article intitulé *The estilo Villa Urquiza style* publié en 2007 dans un magazine de tango (El Rincon del Tango)³⁶. Dans cet article, ce danseur expérimenté décrit les origines du tango salon et critique l'idée courante selon laquelle ce style aurait pris origine au centre de la ville. Au travers de cette discussion, on comprend qu'il attribue au style *salon* issus spécifiquement du quartier Villa Urquiza un statut particulier: «*From now on, when you hear the expression los viejos milongueros you know now what they are talking about!*». Autrement dit, la façon qu'est employée l'expression «*vieux milongueros*» à Montréal semble davantage servir de marque d'authenticité et de valeur accordée à une manière de danser plus qu'une référence à un même style spécifique. Nulle part dans cet article, il fait la description du style milonguero. À la fin de son article, il précise par contre, qu'à cause de Susana Miller, le style «*apilado*» a été par erreur reconnu en tant que *style milonguero*. Autrement dit, pour lui, c'est au tango venant de Villa Urquiza auquel devrait revenir ce titre. Une danseuse montréalaise émigrée depuis quatre ans en Argentine m'a dit que l'appellation Villa Urquiza était la nouvelle marque d'authenticité à la mode à Buenos Aires. À Montréal, c'est toujours au «*style milonguero*» que faisaient allusion les danseurs montréalais pour définir un style pas toujours préféré à d'autres formes, mais toujours reconnu en tant que «mythique». Presque aussi souvent, les danseurs ont mentionné le tango de type «*salon*». Ensuite, en demandant notamment à André de me décrire la différence entre le style milonguero et le style salon, ce dernier m'a répondu qu'ils étaient synonymes. Je dirais donc qu'à Montréal, les termes du débat sur les différentes manières de danser le tango suivent surtout ceux qui ont, selon Christophe Apprill, marqué dans un premier temps les débats argentins, soit le fait d'opposer : «*le tango de scène au tango de bal*» (2000). Dans cet article portant sur la prolifération de

³⁶ Je n'ai pas pu trouver la référence exacte de cet article qui m'a été donné. L'éditrice elle-même de ce journal (autrefois disponible en ligne), Mara Carlson, n'a pas pu non plus me la donner.

discours associés à la définition de différents styles, il décrit ce «*débat aux allures polémiques*» qui aurait, selon lui, été instrumentalisé pour servir différentes causes (identitaires, commerciales, historiques, etc.) (Apprill 2000). Les débats montréalais suivraient donc une tendance discursive typiquement argentine. Face à l'essor du tango partout à travers le monde depuis le début des années 1980 et la quête des amateurs étrangers pour une forme d'authenticité, on aurait vu émerger ce type de polémique. J'appuie sur ce point le raisonnement d'Apprill pour qui la prolifération de débats sur la validité de chacun des styles concerne: «*un contexte concurrentiel lié à la multiplication de l'offre de cours et de stages, à la crise économique et sociale en Argentine, ainsi qu'au caractère rémunérateur du tango*» (Ibid.: 1).

En Argentine, le débat a depuis évolué vers la production d'un imaginaire où essentiellement deux formes sont idéalisées: «*celles des salons du centre de Buenos Aires, et celle hexagonale du mythique bal populaire*» (Ibid.:1). En Argentine, le style salon est plus souvent associé au centre de Buenos Aires et on le distingue à la manière qu'ont les danseurs d'étirer leurs pas et de garder les pieds au sol en dessinant des mouvements circulaires (el piso).³⁷ Le style associé au bal populaire est quant à lui *el estilo milonguero* que l'on reconnaît par la petitesse des pas exécutés, la proximité et la légère inclinaison des partenaires dans l'étreinte. Notons que ces deux styles ont comme caractéristique commune de se danser en style rapproché. À Montréal, bien que certains établissements comme le *Studio tango* aient tenté d'inculquer à leurs étudiants une distinction entre le tango fantasia, le tango salon et le tango milonguero, mes observations ont abouti à un autre constat. L'imaginaire des danseurs montréalais semble principalement marqué par le dualisme qui a marqué l'imaginaire des argentins dans les années 1980. En demandant par exemple à André de me décrire plus amplement ce qui différencie ces deux styles, sa réponse a été: «*Ça a avoir avec le degré de rapprochement. Danser en style milonguero ou salon c'est surtout le fait de danser en style rapproché alors que les styles plus éclatés comme le tango*

³⁷ Je tente ici bien sûr de rendre compte d'une tendance à l'intérieur d'un mélange tout azimut et rempli de contradictions qui caractérise justement le discours des argentins sur les différents styles. À titre d'exemple, j'ai récemment parlé à un danseur professionnel argentin récemment immigré à Montréal qui tenait un discours inverse. Pour lui, le tango salon prend son origine dans les gymnases de quartiers populaires qui offraient plus d'espace aux partenaires pour leurs pas de danse, leur permis d'étirer davantage les jambes dans la marche et les ornements.s.

*nuevo, le tango fantasia, le tango de scène...se dansent ouvert.*³⁸ Ensuite, la technique est pas la même. C'est aussi pas la même philosophie». Les deux différentes approches qu'il décrit sont enseignées dans presque tous les établissements à quelques exceptions près. *Tango fabrika* ou *Tango Plateau*, par exemple, se consacrent presque exclusivement à l'enseignement de styles dits «ouverts» et «plus éclatés».

Ainsi, contrairement à Buenos Aires, à l'intérieur de mêmes établissements, on observe dans la pratique une certaine ouverture envers les différentes approches existantes. Par contre, dans les discours, le tango classique a un statut particulier. Beaucoup diront qu'il est «la base», «un incontournable» et que d'y être initié est un passage obligé. On oublie peut-être aussi que la tradition du tango est aussi fondée sur l'improvisation et la valorisation de l'habileté de danseurs élites à constamment renouveler les façons de le pratiquer. Les danseurs montraient une sorte d'ambivalence entre l'attrait pour le nouveau et le respect de la tradition. En réalité, leur rapport d'amour-haine pour le tango spectacle concernait plutôt un malaise à l'idée que le tango spectacle serve d'étendard à la représentation du tango en général. C'est peut-être là un attribut particulier de la performance scénique. Il commet son public à confondre la réalité complexe, pluridimensionnelle et changeante d'une forme culturelle à une représentation unique.³⁹ Il semble en effet que c'est cette représentation essentialiste du tango sur scène qui gêne les danseurs. Pourtant, nous avons vu que les alternatives proposées en réplique à ce type de représentation du tango présumaient un seul et unique étendard digne d'un *vrai milonguero*. Autrement dit, les discours et les représentations qui s'affrontent au sujet des différentes manières de danser ou des mythes d'origines suivent toujours cette même tendance à essentialiser le tango. L'un, dans la manière de le représenter sur scène et l'autre, dans la manière d'évoquer l'authenticité de son expérience esthétique.

3. Le discours des danseurs expérimentés

Le discours des danseurs expérimentés est très différent de celui des danseurs

³⁸ Une formule linguistique typique des Montréalais, employée pour caractériser l'étreinte des danseurs.

³⁹ Je fais ici référence à une façon de représenter la danse qui renforce une conceptualisation monolithique et folklorique des traditions culturelles dont la validité et l'authenticité se construisent à partir d'un objet figé dans le temps (Buckland 2001).

débutants. Il s'appuie sur la maîtrise d'un savoir et d'une expérience concrète acquise grâce à de longues années d'apprentissage. Par contre, si leur discours s'appuie sur du concret, il n'est pas moins orné d'abstractions et de symbolisme d'une étonnante régularité. Leur discours est rempli de formules linguistiques qui renvoient à un ensemble de propriétés objectives de l'expérience du tango. Les danseurs ont par exemple abondamment recours aux notions de «*connexion*» et d'«*intelligence du corps*» pour faire sens de l'expérience. Leur récurrence montre certes que l'attention des danseurs est communément portée vers certaines caractéristiques spécifiques de la danse. Par ailleurs, la conformité idiomatique dans l'emploi de mêmes lexies tel que : «*connexion*», «*relation*», «*complicité*» ou «*contact*», laisse croire qu'ils composent leur description de l'expérience à partir d'un même répertoire de pratiques langagières. À titre d'exemple, lorsque j'ai demandé à Louise de me décrire l'expérience du tango qu'elle privilégie, elle m'a répondu: «*Quand je vais danser, ce que je veux apprécier c'est : la connexion, la musicalité et l'émotion*». Cet exemple montre que la signification de la notion de «*connexion*» était pour elle sous-entendue, comme si elle ne nécessitait pas plus d'explications. J'ai aussi déduit, dû à l'emploi répété de cette notion, qu'elle était synonyme au fait de communiquer avec son partenaire. Puis, elle était décrite comme quelque chose vers lequel on tend, qu'on cherche à développer et une expérience extatique inattendue que l'on ressent parfois dans la danse. Cela nous amène maintenant à la notion d'«*intelligence du corps*» ou d'«*abandon*». Les danseurs montréalais se réfèrent fréquemment à cette idée bien que cette notion prend linguistiquement des formes variées tel que: «*conscience du corps*», «*sensibilité sensori-motrice*» ou «*kinésie*». Une autre symbolique à quoi les danseurs se réfèrent pour définir ce sur quoi repose une expérience réussie. C'est l'idée qu'en acquérant une technique du corps adéquate, on arrive à s'abandonner complètement à son partenaire. Danser sans penser. Dans le même ordre d'idée, Louise me parlait de la technique comme étant: «*Ce qui permet de s'abandonner. Ce que les argentins appellent entregarse*». On pourrait donc supposer que la notion d'abandon et la notion de conscience du corps font partie de références culturelles empruntées aux Argentins. Il est assez difficile de retracer l'origine exacte de toutes ces notions. Quoiqu'il en soit, ceci indique une tendance chez les danseurs expérimentés qui consiste à puiser dans un répertoire plus large de significations et de discours. Parmi ce répertoire, les références argentines sont privilégiées. Leur discours est alors ponctué de citations venant de professeurs de tango, mais surtout de maîtres argentins rencontrés lors d'un stage à Montréal ou à Buenos Aires. Aussi, au fur et à mesure qu'ils

progressent dans leur apprentissage de la danse, certains danseurs cherchent davantage à s'informer sur l'histoire du tango, sa poésie et sa mythologie. Je crois aussi que le niveau d'éducation a une influence sur leur manière d'approfondir leurs connaissances du tango. Le niveau d'éducation des danseurs montréalais est en moyenne très élevé. La plupart ont un diplôme universitaire et nombreux sont ceux qui possèdent un diplôme d'études supérieures. La lecture est donc pour eux un mode d'apprentissage habituel. Un groupe de danseurs s'est déjà formé pour traduire les textes des chansons de tango et analyser leurs significations. Une danseuse ayant fait partie de ce groupe m'a expliqué que pour elle: *«comprendre les paroles des chansons nous aident à mieux interpréter la musique, à saisir l'émotion qui est véhiculée»*.

Ensuite, ils voyagent en Argentine pour pouvoir mieux *«s'imprégner de la culture argentine»* tel que me l'a dit une informatrice. Beaucoup d'entre eux apprennent l'espagnol avant de se rendre en Argentine. Bref, ils cherchent à comprendre, trouver des significations autres que celles qui se donnent à voir, autres que celles acquises à travers leurs expériences personnelles et leur socialisation au milieu montréalais. À vrai dire, les expériences personnelles sont valorisées dans le sens où elles font état de la maturité technique du danseur. Par contre, parmi le répertoire de ressources symboliques employées par les danseurs expérimentés pour objectiver leur expérience de la danse, on remarque un attrait particulier pour les idées qui découlent de savoirs scientifiques, collectifs et anciens. Ils deviennent alors à l'affût de ce que disent les maîtres de tango argentins, les paroles des chansons et les faits historiques servant d'assise à la genèse du tango. Le fait d'annoncer, par exemple, aux danseurs interrogés que je réalisais une recherche sur le tango, les faisait réagir avec beaucoup d'enthousiasme. Ils se disaient toujours très curieux de savoir quelles *«vérités»* pouvaient bien se dégager de l'étude du tango⁴⁰ comme si elles donneraient en quelque sorte de la profondeur, de la légitimité à leurs propres impressions. Autrement dit, au-delà de la jouissance que procure la danse, j'ai senti chez eux un besoin et un réel effort d'objectivation de leur expérience personnelle. Aussi, lorsque je mentionnais le motif scientifique de mes questions, le ton changeait immédiatement. Ils avaient plus souvent recours à un discours plus englobant, moins spécifique. Leur réponse était plus éloquente.

⁴⁰ Au cours de mon enquête, des danseurs ont à plusieurs reprises sollicité mon *«savoir anthropologique appliqué au tango»*, ce que j'ai ressenti comme un signe de leur appétit pour toute sorte de rationalisation.

Ils étaient plus portés à décrire le tango avec plus de généralités, jouer sur la forme et prononcer une vérité choc, réduite en une phrase, du genre: «*Le tango c'est comme la vie. On apprend de ses erreurs*» qui devait me permettre de cerner l'essence du tango. En temps normal, avant de prononcer le motif académique de ma réflexion, leur réponse allait dans le sens de décrire une expérience avant tout sensorielle, relationnelle, émotionnelle et décrite à partir de situations concrètes:

«Le tango c'est une expérience qui sort de l'ordinaire [...] Je me rappelle très bien la première fois que j'ai senti cette sensation d'être parfaitement en harmonie avec mon partenaire de danse et la musique. Ça procure une émotion très forte. C'est là qu'on devient accro, c'est comme une drogue. Revivre ce moment d'extase, c'est tout ce qu'on vise dans le fond» (Mathilde).

À l'inverse, dans le cadre plus formel de l'entretien, ils avaient tendance à changer de discours. L'expérience du tango était abordée par le biais d'une sorte de rhétorique savante et de métaphores. Le tango devenait l'expression de quelque chose. Ces allusions à la notion de déracinement, d'exil, de solitude, des relations amoureuses sont non seulement des thématiques très typiques de la poésie du tango, mais leurs aspects métaphoriques rappellent les figures de styles employées par la poésie. Chez les argentins ou hispanophones dansant le tango à Montréal, ces allusions étaient plus fréquentes. Plusieurs se plaignaient aussi que trop peu de danseurs montréalais comprenaient l'espagnol et étaient en mesure d'apprécier le sens véhiculé par ces chansons. En gros, ils reprochaient aux danseurs montréalais d'interpréter le tango uniquement sur la base de leur propre expérience personnelle. Ensuite, les danseurs avaient tendance à accorder une fonction thérapeutique à l'expérience du tango. Il est perçu comme une solution à des épreuves personnelles et à tous les maux de la vie moderne. Concrètement, plusieurs danseurs m'ont expliqué cette qualité thérapeutique du tango en évoquant la solitude de la vie urbaine:

«Dans la société individualiste dans laquelle on vit, les gens sont de plus en plus seuls, déconnectés. C'est une caractéristique de la vie urbaine que le tango permet de contrer. Ça fait du bien le contact physique. Je veux dire...Y'a rien de sexuel là-dedans. Je pense que beaucoup de gens dansent parce qu'ils ont besoin de contacts humains. Le tango c'est un abrazo, c'est un câlin».

Ainsi, le tango est représenté comme étant la solution à la solitude et aussi comme une résolution possible aux conflits entre hommes et femmes. Lors d'échanges par email entre

un groupe de discussion, un informateur a écrit: «*le tango devient, un peu fortuitement, la clé d'une résolution possible [...] de la relation difficile entre deux ou plusieurs personnes, à travers la découverte de la connexion avec l'autre*». Cette métaphore thérapeutique est en effet revenue très souvent⁴¹. L'expérience vécue à travers le processus d'harmonisation de la relation entre le guidé et la guidée rappelait une expérience de la vie quotidienne comme la relation amoureuse. Bien que, nous le verrons ultérieurement, dans l'esprit des danseurs, la relation qui unit les danseurs est d'une toute autre nature, certains danseurs à qui j'ai parlé se représentaient le tango comme étant un effort d'harmonisation très comparable à celui qui vise à unir le sexe masculin et le sexe féminin dans le mariage. Autrement dit, la nécessité d'harmoniser les gestes, le ressenti et les besoins du co-danseur, évoquent symboliquement pour eux le même genre de lutte constante qu'ils vivent au quotidien dans leur relation de couple. Ainsi représenté en tant que thérapie du couple et de la vie, le tango en vient donc à évoquer symboliquement une transformation réelle qu'opère le tango et sa culture sur leurs vies. Si l'expérience du tango est dans ces cas précis rapportée à une détermination autre qu'elle-même, c'est donc tout au plus, à la rencontre des montréalais avec la culture du tango.

D'autres affirmaient, à l'inverse, que le tango représente «*une épreuve pour le couple*» dû aux rapports de jalousie qui parfois découle de l'échange de partenaires et du fait que les femmes progressent plus rapidement dans l'apprentissage. Cela n'empêche que cette contradiction était résolue par d'autres en disant que le tango n'est pas «*une thérapie de couple*», mais une expérience qui nous apprend à développer des habilités à se mettre à la place de l'autre et de comprendre ses propres erreurs. Bref, le tango est souvent représenté comme étant la résolution de problèmes quotidiens résolue non pas grâce au contexte pratique (ex. l'échange de partenaires), mais grâce à l'apprentissage d'une relation particulière avec le co-danseur. Aussi, ces fréquents commentaires à propos des répercussions du tango sur la vie quotidienne s'appuyaient souvent sur une symbolique mélancolique qui, rappelons-nous, est très typique de la poésie du tango. Mathilde m'a dit qu'on danse encore mieux le tango: «*lorsqu'on est en peine d'amour*». Puis, Pierre a dans

⁴¹ J'ai trouvé intéressant de constater que cette question a même fait l'objet d'études scientifiques. Plusieurs de ces études présentées lors d'un Colloque portant sur le tango organisé à l'Université de Trois-Rivières (2009), ont été réalisées par des danseurs de tango du Québec appartenant à des champs d'études académiques différents.

le même ordre d'idée, affirmé que le tango attire beaucoup de gens tristes. Quelques danseurs ont aussi fréquemment paraphrasé le poète Diego Santos Discépolo, en rappelant sa célèbre description du tango: «*Une pensée triste qui se danse*». L'inflexion mélancolique était, par opposition, quasiment absente du discours des danseurs débutants. L'influence de la poésie ainsi que le caractère mélancolique de la musique du tango se ressentent davantage dans la manière que les danseurs expérimentés font sens de cette expérience. En somme, la régularité du discours des tangueros montréalais sur l'expérience offre un aperçu de la culture symbolique que ces derniers produisent sur la base d'une réappropriation de savoirs objectivés, adaptés à des déterminations présentes et locales. Nous avons vu aussi qu'en dehors du cadre formel de l'entretien, les danseurs avaient davantage tendance à faire sens de l'expérience du tango en se rapportant précisément à elle-même: une expérience sensorielle, relationnelle et émotionnelle. Les références faites au thème ou au symbolisme de la poésie lyrique du tango, à l'histoire ou à la culture argentine étaient présentes, mais beaucoup moins importantes. J'ai donc observé deux tendances qui traversent leur discours. Une est pragmatique et l'autre est symbolique.

4. Le tango de scène à Montréal

L'adaptation du tango à l'art de la scène au cours des années 1980 a donné naissance à une autre dimension de la pratique. Le tango-spectacle se démarque des pratiques habituelles puisqu'il s'agit d'un mode de représentation. Aussi, à travers une brève exploration des manifestations du spectacle de tango en contexte montréalais, j'aimerais décrire les manières particulières avec lesquelles ces performances sont interprétées par les danseurs et ce que cela nous dit sur les représentations de l'expérience du tango dans l'ensemble. Précisons d'abord que le spectacle qui s'inspire de *Tango argentino* n'est pas une forme courante et pourtant, c'est peut-être justement sa marginalité qui rend ce mode particulier d'expression, malgré l'enthousiasme du public, un indice important de cet univers symbolique que nous tentons de sonder.

La manifestation la plus courante du tango professionnel à Montréal est plutôt la démonstration. Les évidences historiques nous laissent croire qu'en Argentine, la tradition des démonstrations remonte à une époque plus ancienne que celle introduite par le tango

spectacle des années 1980. Nous avons vu qu'en Argentine, au cours des années 1930-1950, des couples vedettes se produisaient de manière compétitive dans des soirées de danse. Leur danse était en effet adressée à un public, mais toujours à l'intérieur du contexte du bal comme c'est fréquemment le cas à Montréal, si l'on extrait à ça, bien sûr, l'aspect explicitement compétitif. Tel qu'abordé précédemment, la démonstration publique est la performance qui institue et rend légitime le statut de professeur. Je dirais aussi que les danseurs professionnels s'en servent pour attirer de nouveaux élèves aussi bien à l'intérieur du milieu qu'auprès du grand public. En plus d'être principalement présentées sur une base quotidienne au cours des soirées de danse de divers établissements, ces démonstrations sont parfois même présentées sur scène.⁴² Par contre, les démonstrations ont comme particularité de mettre en scène uniquement la danse. Ces performances sont donc pour la plupart entièrement improvisées et sans mise en scène particulière.⁴³ La danse qui est présentée à un public ne fait pas référence à autre chose qu'à elle-même. L'espace-temps qu'elle met en scène est plutôt indéterminé. On joue de la musique ancienne ou électronique. Les habits des danseurs ne renvoient pas à des clichés du tango. Les danseurs ne portent pas forcément des bas résille, ni des chapeaux formes, ni les cheveux gommés, ni des habits rouges ou noirs. Leurs vêtements peuvent être colorés, urbains et arborer la mode actuelle du tango. En interrogeant les danseurs, on se rend compte que ce que l'on tente de communiquer n'est pas forcément symbolique. On tente avant tout de projeter la beauté de la danse, communiquer une émotion induite par la relation particulière qui unit les danseurs et affirmer le statut particulier des danseurs. Lorsque j'ai demandé à une danseuse expérimentée, Louise, de me parler de ses quelques expériences de performances public, sa réponse a été: «*La fois où j'ai fait une démonstration avec Diego, je me sentais pas à l'aise. J'ai fait de mon mieux pour avoir l'air détendue*». Son commentaire suivait une logique semblable à celui d'autres danseurs. Elle insistait sur les déficiences de l'expérience de la danse vécue dans un contexte de prestation. La déficience concernait l'habilité à vivre une complicité avec son partenaire. Sa priorité n'était plus de vivre cette complicité, mais qu'elle soit du moins apparente. Sur scène, cette dite complicité est mimée, elle est projetée. Dans une prestation, le mobile est de parvenir à communiquer une émotion à un

⁴² Ces spectacles sont principalement présentés à l'occasion du Festival de tango de Montréal organisé par Tango libre où des spectacles de danse et de musique sont présentés sur la scène du Théâtre La Verdure ou encore du Théâtre Outremont.

⁴³ Ou peut-être à quelques exceptions près lors de l'entrée en piste. Les partenaires de danse commencent la décollé et se rejoignent progressivement sur la piste de danse, ce qui évoque parfois l'hésitation typique d'une querelle amoureuse, la découverte, un rapport de séduction.

public.

Il serait donc réducteur d'affirmer que le tango, avant *Tango Argentino*, n'avait pas ses revers spectaculaires et exhibitionnistes. Le tango de scène en général se démarque pourtant des «traditionnelles démonstrations» pour un ensemble de raisons. L'initiative de la première troupe montréalaise *Graffiti*⁴⁴ ayant proposé une série de spectacles au cours des années 1980-90 était celle qui se rapprochait le plus du modèle de *Tango argentino*. Ce type de spectacle est pourtant peu courant à Montréal et plus souvent destiné à un auditoire extérieur au milieu du tango. Pour cette raison, je juge essentiel de distinguer ce type de démarche à celle des démonstrations. Le tango de scène que je tente ici de distinguer se démarque principalement par le fait qu'il propose une *représentation* du tango comme tel et parfois même une *représentation narrative* du tango. La danse n'est pas seulement exhibée de manière spontanée, elle est représentée. En l'occurrence, dans *Tango argentino* ou dans le spectacle «*L'évolution du tango*» de la troupe montréalaise (1995), la danse était accompagnée d'une mise en scène. À travers une mise en scène, le spectacle représentait notamment l'histoire du tango. Dans *Tango argentino*, l'orchestre «live», accompagnant la performance des danseurs, jouait des tangos recréant l'évolution chronologique de la musique. Dans le spectacle de la troupe Graffiti, la musique pré-enregistrée était dans son cas accompagnée d'une narration historique. Ensuite, dans ces deux spectacles, les danseurs portaient des costumes d'époque qui participaient à mettre en scène l'évolution chorégraphique du tango. Puis, les costumes des danseurs suivant le code vestimentaire des années 1980 ou 1990 servaient à signifier aux spectateurs que leur performance représentait *la* version actuelle du tango. À travers la mise en scène d'un spectacle, les danseurs véhiculent une représentation du tango et donc un discours à son égard. Des fois, elle diffuse la représentation d'un imaginaire, de fantasmes imaginés. Le fait de mettre en scène deux femmes dansant ensemble tel que dans le spectacle *Tango argentino*, est assez typique des mises en scène du tango. J'ai déjà observé une pareille mise en scène dans une courte prestation produite dans une galerie d'art du quartier gai de Montréal (2005) ou encore un spectacle de tango au cabaret *La tulipe* présenté par des élèves de l'école *Air de tango*. Présenté sous la forme de différents tableaux thématiques, un tableau était consacré à cette proposition, disons assez suggestive, où un homme danse avec deux femmes. Selon mes

⁴⁴Cette troupe n'existe plus aujourd'hui.

observations, ce type de représentation du tango faisant allusion explicitement à un fantasme sexuel est plutôt rare à Montréal. Par contre, cela n'empêche pas Montréal d'être l'hôte de quelques spectacles de tango qui représentent clairement le tango comme une danse érotique. Le spectacle *Tango fire* dont la dernière représentation à Montréal remonte à 2008, est décrit par le site officiel de la troupe comme étant «*Sensual, erotic and authentically argentinian*». Si l'inspiration broadwayienne est toujours présente quoique plutôt esthétiquement inspirée des danses de *Ballroom*, ce spectacle suggère plutôt une interprétation érotique du tango signalé par la gestuelle des danseurs. Les mouvements connus de la danse du tango sont présentés sous une forme érotisée et ceux-ci sont généreusement entrecoupés de caresses que s'échangent les couples de danseurs. À quelques exceptions près (parmi les danseurs interrogés), la plupart se sont dits horrifiés par cette manière de présenter le tango. Stéphane a, par exemple, avec une brèche d'humour et une touche de sarcasme qualifié ce type de tango *escenario* de «*tango paillette*». Pour lui, cette forme exprimait bien l'exagération avec laquelle les gestes de ces danseurs tentaient de communiquer un érotisme qui malgré tout «*nous laisse froid*». Stéphane n'était d'ailleurs pas le premier à décrire ces formes comme un genre d'exubérance superficielle. Soit, généreux dans l'énergie déployée, mais peu efficace dans l'habilité à émouvoir son auditoire. À vrai dire, j'ai tout de même recensé deux avis favorables à ce spectacle comme celui de Pawel qui disait apprécier les performances «*sensuelles et qui en mettent plein la vue*». En revanche, les mises en scène qui lient le tango à un ensemble d'associations symboliques comme la solitude, la jalousie, la tendresse, la tristesse, sont très courantes. Dans le spectacle présenté par la *troupe amateur* de l'école *Air de tango* (2009), ces thématiques étaient évoquées par un ensemble de mises en scène. Une scène montrait par exemple un danseur qui à défaut de pouvoir danser avec une femme, devait se contenter de danser avec un mannequin de tailleur. Ensuite, dans le spectacle *Milonga de mi barrio* (2009), chorégraphié par Marika Laundry, un couple danse un tango introduit par une scène de jalousie entre un homme et une femme. La représentation scénique de la danse du tango à Montréal rappelle à plusieurs égards l'imaginaire de la poésie du tango. D'abord, par le choix des thèmes présentés. Puis, le tango dansé est à la fois la forme et l'objet de représentation. On emploie une modalité autoréférentielle de représentation. Puis aussi, par le fait de d'opter pour une représentation plus sentimentale qu'érotique qui est plus typique des représentations globales.

4.1. Représenter une expérience et une identité

Dans les différentes démonstrations du tango à Montréal destinées au grand public, j'ai remarqué cette tendance à privilégier la représentation de l'expérience que procure le tango du point de vue des participants. Ensuite, la manière avec laquelle cette expérience est abordée dans ces apparitions publiques, ainsi que la réception de telles représentations auprès de danseurs de tango, suggèrent certaines normes esthétiques et éthiques. Tout d'abord, ces représentations du tango par les Montréalais montrent une sorte de préséance du ressenti vis-à-vis de l'expérience visuelle. La démarche est pour le moins audacieuse puisque les moyens dont dispose le spectacle pour communiquer sont tout de même visuels, soit, orientés vers l'appréciation du destinataire. Le spectacle présenté par Noelle Strazza et Pablo Pugliese⁴⁵ intitulé *Madness tango* le 8 septembre 2010 à la Maison de la culture présente le tango sous cet angle. La chorégraphie de Pablo Pugliese est un hybride de la danse contemporaine et du tango. La deuxième partie du spectacle intitulée *Actus Reus* représente ce propos dans la mise en scène. Par l'emploi d'une caméra projetant des images des danseurs en direct, Pugliese interroge la perception que nous avons des autres et de nous-mêmes. De plus, sa mise en scène pose un regard critique sur notre époque et la préséance du paraître sur l'être. Cette mise en scène chorégraphique rappelle justement le discours des danseurs à propos de l'expérience du tango. Tel qu'évoqué précédemment, cette manière de concevoir les interactions humaines en générale comme superficielles par opposition à l'expérience humaine et relationnelle que procure le tango, est revenue avec insistance. J'ai également compris que l'attitude des danseurs montréalais envers le tango de scène était généralement négative dans le sens où le spectacle défie certains principes relationnels à la base des valeurs esthétiques du tango. Ainsi, les moyens employés pour présenter le tango à un public cherchent à étoffer ce que le tango donne à voir et rendre compte un peu plus de ce que le tango permet de vivre.

Hormis ce qui précède, la majorité des spectacles et démonstrations de tango invitent toujours les danseurs à l'amplification et même à l'exagération. Comme pour rejoindre et émouvoir un public, les mouvements chorégraphiés des danseurs montréalais sont en effet plutôt amplifiés que minimisés. Ensuite, certains diront que dans le contexte d'une performance, l'absence de contraintes permet d'user avec créativité de tout l'espace

⁴⁵ Deux danseurs d'origine argentine immigrés à Montréal depuis plusieurs années.

disponible. Cela n'empêche pas certaines performances de tango à Montréal de se servir de la démonstration pour représenter la dimension relationnelle de la pratique. Pour moi, les *Tangos éphémères* s'inscrivent dans cette démarche. Les *Tangos éphémères* sont des *Flash Mob* (mobilisation éclair) né d'une initiative communautaire locale. Un *Flash Mob* est un rassemblement dans un lieu public organisé au moyen d'internet où des personnes réalisent des actions convenues d'avance pour une courte période de temps. Sur internet, on peut visionner le premier *Tango éphémère* réalisés le 22 novembre 2009 qui a fait l'objet d'un reportage journalistique. Dans les commentaires donnés par l'organisateur principal de l'événement, on trouve le suivant : «*L'idée est de transmettre à des gens qui ne connaissent pas le tango que le tango c'est beaucoup plus profond que ses stéréotypes*». Cette fois-ci, il ne s'agit ni d'un spectacle, ni d'une démonstration, mais pas non plus d'une milonga habituelle. Les danseurs se réunissant dans un lieu public sont invités à danser selon leur habitude. Comme dans une milonga, certains dansent en style rapproché, d'autres en style nuevo. Jeunes, vieux, ils dansent simplement, sans artifice. Par contre, leur danse est adressée à un auditoire. L'idée est d'être vu. Le principe de base demeure le même : projeter l'expérience du tango et la nature participative du tango. Dans le sens où l'entend Clifford Geertz, j'interpréterai cette manifestation de la pratique comme un genre de *métacommentaire*. Un *métacommentaire* comparable à la tradition lyrique de la poésie du tango puisqu'il est l'histoire qu'un groupe se raconte à propos de lui même ou «*An interpretive enactment of its experience*» (Geertz 1973). Le tango est présenté à un public extérieur au milieu et à la fois *représenté* pour ses participants. Par cette apparition rituelle, le participant projette son identité de «danseur» et réaffirme en même temps ses propres valeurs. Parmi les commentaires récoltés⁴⁶, j'ai relaté un acte de fierté qui vise à changer l'opinion publique à l'égard du tango. Éduquer un public dont la perception du tango et ses stéréotypes sont en rupture avec la réalité vécue et la culture du tango. Plusieurs danseurs interrogés m'ont également affirmé leur volonté de véhiculer l'idée que ce n'est pas qu'une danse de scène telle que les images projetés par les médias le laissent croire, mais bien une danse sociale à laquelle participe un grand nombre de Montréalais.

Pour conclure, en abordant les représentations à l'égard du tango et les discours recensés à différentes étapes de leur apprentissage, nous arrivons à cerner des schèmes de

⁴⁶ Flashmob au Marché Jean-Talon, été 2010.

perceptions et un système de valeur propre aux danseurs montréalais. Nous avons vu aussi que ces représentations ne sont pas produites indépendamment des représentations globales et argentines, mais bien toujours en relation et en contre-réaction à ces différents systèmes de représentation. Ensuite, nous avons établi la distinction essentielle entre le tango participatif (bal populaire), les traditionnelles démonstrations en milonga et les démonstrations qui visent la représentation. Les pratiques de représentations observées à Montréal montrent que les pratiquants veulent présenter le tango au grand public d'une manière qui rompt avec les représentations habituelles du tango. En ce qui nous concerne, ces pratiques sont pertinentes, puisque le fait même de chercher à représenter l'expérience du tango plutôt que de ramener le tango à des déterminations extérieures, témoigne de son importance en tant que signifiant et marqueur identitaire. Ces pratiques ont pour caractéristique commune la représentation d'un type d'appréciation culturellement spécifique de l'expérience de la danse. Conséquemment, la tendresse des gestes devient pour les danseurs avertis un indice de complicité et de profondeur plutôt que signalant l'humeur sensuelle des danseurs. Les associations entre tango et érotisme sont perçues comme des stéréotypes que l'on tente de renverser. Puis, cette appréciation spécifique de l'expérience pousse certaines tentatives d'essentialisation à travers l'emploi de notion d'authenticité, de style milonguero ou de danse de bal qui sache traduire ce sens commun.

E. : LA SOCIALISATION DES DANSEURS MONTRÉALAIS

Dans le présent chapitre, nous aborderons le processus de socialisation des danseurs montréalais. Nous tenterons tout d'abord de décrire la nature de ce qui est incorporé. À travers sa socialisation au milieu du tango, le danseur intègre un savoir-faire, l'idéalisation d'une esthétique spécifique, une conduite morale, l'adhésion à des valeurs éthiques et au final, une façon de penser l'expérience du tango. Ensuite, nous tenterons de décrire les différents paramètres ou les divers déterminants qui interviennent dans le processus de socialisation. En explorant ces divers aspects du processus, nous révélerons l'importance qu'occupe, du point de vue du pratiquant, une construction particulière de l'expérience ainsi que les répercussions de ces modalités de perception et d'interprétation sur sa manière à la fois de pratiquer le tango et de faire sens de ce qu'il fait.

1. Contexte ethnographique : les cours de danse et les premières milongas

1.1. Les règles sociales

Le tango est une «activité sociale hypernormée» (Mégret dans Joyal 2009: 39). Le respect des règles du tango est impératif. Je dirais même que les danseurs en font un usage conscient tel que l'atteste l'emploi fréquent des termes : «codes», «règles», «étiquette» pour définir les règles sociales et les codes non verbaux qui régissent les conduites dans les milongas⁴⁷ de Montréal. Je tenterai donc de décrire certaines de ces règles sociales, tout en m'abstenant de toutes les aborder. Leur nombre étant très élevé et leur usage d'une grande complexité, j'ai pour cette raison sélectionné celles que je juge plus importantes.

Commençons d'abord par aborder ce recours conscient à un système normatif dans l'enseignement. Dans les nombreux cours de tango auxquels j'ai participé tout au long de mon apprentissage, j'ai constaté qu'un certain nombre de normes étaient transmises par le biais de l'enseignement. Celles-ci visent à régir les conduites des danseurs dans les milongas. Ces règles s'appliquent à quelques autres situations où se danse le tango, avec

⁴⁷ Une fois de plus, les «milongas» sont les soirées de tango. Selon la tradition argentine il s'agit à la fois du lieu et l'événement où se danse quotidiennement le tango.

une rigidité variable selon s'il s'agit d'une occasion formelle ou plus informelle⁴⁸. Cependant, ce ne sont pas tous les codes et règles qui sont transmis à travers l'enseignement. À vrai dire, ce sont avant tout les règles sociales qui régissent la circulation des danseurs sur la piste de danse qui y sont explicités. Par exemple, la règle disant que l'on doit circuler sur la piste de danse dans le «*sens contraire des aiguilles d'une montre*» est systématique. Celle-ci permet de prévenir les collisions entre les danseurs, puisque tous les danseurs circulent dans le même sens. Cette règle est même appliquée dans les cours. Ensuite, si les danseurs circulent dans le même sens, cette règle sous entend que le centre de la piste de danse doit rester vacant et l'espace occupé est la circonférence de la piste de danse. J'ai toutefois déjà vu certains professeurs encourager leurs étudiants de niveau débutant à utiliser cet espace lors de soirées de danse. Leur explication était :

«Si vous vous sentez intimidés, que vous n'arrivez pas à suivre le rythme du trafic - vous pouvez vous concentrer sur le centre de la piste de danse pour ne pas gêner la circulation des autres danseurs, mais en temps normal cet espace est toujours vide».

Cette façon d'anticiper l'inconfort que leurs élèves devront ressentir lors de leur première incursion dans l'espace sociale de la milonga est une manière subtile de «dicter» cet inconfort ou de présager l'hostilité du milieu social auquel ils devront faire face. On sent aussi de leur part une volonté d'inculquer une conscience sociale à leurs étudiants d'une manière pas trop autoritaire tout en leur soumettant la résolution de leur inconfort anticipé par le respect des codes. Le conformisme aux règles sociales du tango est perçu par ces derniers comme un mal nécessaire et la transmission à leurs étudiants d'un savoir visant la maîtrise des codes, vise à mieux les «outiller». Elle vise aussi à faciliter leur intégration dans le milieu social du tango. Cela suppose que la maîtrise des codes et le respect des règles sociales représentent une condition d'entrée dans l'environnement des milongas, soit un critère d'inclusion obligé auquel tout danseur sera confronté tôt ou tard. Malgré cet effort déployé par les professeurs pour transmettre ces valeurs à leurs étudiants, j'ai remarqué que cette attention portée à la transmission de ces normes à travers l'enseignement varie beaucoup d'une école à l'autre. J'ai aussi été témoin de situations où on discutait le manque de rigidité des codes dans le milieu montréalais que l'on comparait fréquemment à la pratique du tango à Buenos Aires ou celle d'autres villes du monde. Si ces discussions participent à renégocier, remettre en cause et transformer les pratiques, j'ai

⁴⁸ bal, festival, milonga quotidienne ou «party» privé

remarqué que l'influence de l'enseignement sur les pratiques futures des initiés est particulièrement décisive.

Ainsi, les objectifs visés par l'enseignement dépassent la transmission d'une technique corporelle. Les cours de tango ont pour objectif de préparer les futurs danseurs aux règles qui régissent la pratique puisque le non respect entraînerait un certain nombre de sanctions. Parmi ces règles, il est jugé inapproprié pour un danseur de corriger ou commenter la danse de sa partenaire dans une milonga. Karine, une danseuse expérimentée m'a raconté avoir «été victime» d'une situation semblable où un danseur a tenté de lui expliquer une figure qu'il n'était pas parvenu à lui guider. Sa réponse a été: «*Si tu as quelque chose à me dire, guide-le moi.*», puis elle a interrompu la danse à un moment qui signale clairement un rejet. Cet exemple montre bien quel genre de sanction sociale est réservée aux danseurs récalcitrants: le rejet. On pourrait donc interpréter le commentaire de cette danseuse importunée comme «un avertissement». Le «rejet» est quant à lui signalé par l'interruption précoce d'une danse. L'interruption précoce d'une danse présage ensuite le «non renouvellement du contrat» ou la sanction ultime : le rejet à l'invitation. Cela veut dire que si ce danseur récalcitrant devait réessayer d'inviter cette danseuse à une autre occasion, il se verrait essuyer un refus humiliant. Il se rendrait à sa table pour l'inviter à danser et se verrait refuser une danse à la vue de tous. Le refus peut donc être la conséquence de deux choses : son niveau technique et son «faux pas». Ce danseur se verra refusé une danse parce qu'il n'est pas très bon danseur, puisqu'il n'arrive pas à guider des figures à sa partenaire sans devoir lui expliquer verbalement. Mais plus particulièrement, parce qu'il n'a pas respecté la règle qui dit que l'espace social de la milonga est un lieu de récréation et non de pratique. S'il avait été un danseur d'un niveau disons «expert», il aurait aussi été en faute. Pour en revenir au danseur débutant, s'il n'avait pas su guider cette danseuse correctement, mais qu'il s'était abstenu de faire des commentaires et qu'il s'était poliment excuser de ne pas être à la hauteur, il est possible que cette danseuse aurait accepté de danser à nouveau avec lui.

La milonga n'est pas un espace de pratique. Par exemple, dans le cadre d'un cours de danse, deux partenaires pourraient, sans problème, d'un commun accord, s'arrêter sur la

piste pour discuter d'une figure alors que ce même geste serait réprimé par les autres danseurs s'il était observé dans le contexte d'une milonga. Si une caractéristique essentielle du tango est justement le recours à de nombreux arrêts dans le flux de la danse, ceux-ci ne doivent pas être trop prolongés pour ne pas gêner la circulation des autres danseurs. Un guideur doit aussi apprendre à user régulièrement de rotations circulaires vers la droite (faute de «rétroviser»), pour vérifier si sa danse gêne la circulation des danseurs derrière lui. Cette extrême subtilité des codes «routier» du guideur m'a seulement été confiée après avoir moi-même entrepris des cours de «guide». C'est grâce à cette expérience que j'ai constaté combien il était difficile de naviguer sur les pistes de milongas quoique le fait d'être un guideur féminin m'a probablement valu l'indulgence des autres danseurs. Par contre, homme ou femme, c'est le guideur qui est tenu responsable en cas de collision puisque c'est lui qui guide. Ainsi, la *practica*, devient une sorte de «refuge» pour le guideur débutant. Pas étonnant que les danseurs débutants fréquentent les pratiques avant de faire leurs premières apparitions dans les milongas. Les règles sociales y sont beaucoup plus relâchées et la vocation éducative du lieu accorde une impunité, un droit de «bourde» à ses participants. Les milongas ne sont pas fermées aux danseurs débutants. Les professeurs encouragent même fortement les élèves à les fréquenter. Une nuance tient cependant au fait qu'on décourage les danseurs débutants de se servir des milongas comme lieu d'expérimentation. On dit souvent aux étudiants: «*En milonga, mettez en pratique seulement les figures que vous maîtrisez*». Dans certains cas, leurs prescriptions extrapolent le cas particulier des débutants à une règle générale: «*Une milonga n'est pas la place pour pratiquer des figures compliquées. On y danse des figures simples*». L'idée que cet espace est «en principe» dédié à un type de danse sobre et retenu est ensuite déduite par les danseurs débutants au cours de leur expérience en milonga. Les danseurs expérimentés boudent et même sanctionnent les danseurs débutants qui manquent de retenue sur les pistes de danse.⁴⁹ Les figures amples doivent être modérées dans des situations où la piste de danse est bondée et où les risques de collisions sont plus élevés. J'ai à plusieurs reprises été témoin d'altercations houleuses entre danseurs dues à une collision. Une querelle éclate souvent sur la piste de danse après qu'un danseur ou une danseuse ait fait ou guidé un «boléo». Le boléo est une figure où la femme lève sa jambe vers l'arrière et exécute un

⁴⁹ Cette règle est fort probablement d'inspiration argentine puisqu'à Buenos Aires, comme bien des règles n'ailleurs, la plupart des milongas ne tolèrent pas ces formes dites «nuevo» ou «fantasia». On y danse que le style rapproché, dit «milonguero».

mouvement de rotation rapide avec son pied. Ce mouvement provoquant l'embroche de talons aiguilles est la cause de bien des blessures. Raison pour laquelle, un milongero averti sait l'employer avec jugement. Lorsqu'une danseuse reçoit la guide d'exécuter un boléo, elle peut aussi choisir de le faire à pied reposé (faire glisser son pied par terre) pour ne pas risquer une collision.

1.2. Les codes culturels

Le code est la logique qui sous-tend une règle. Les règles s'appliquent différemment selon les situations. Elles ne sont pas systématiques et suivent une logique que le danseur doit pour ainsi dire arriver à décoder. Or, les codes ne s'apprennent pas dans les cours. Ils sont appris surtout dans le contexte interactif particulier des milongas. Nous avons plus tôt évoqué le cas d'un danseur dont la conduite en milonga était jugée inappropriée parce que ne sachant pas comment guider une figure. Il avait tenté de la corriger et d'expliquer à sa partenaire quoi faire. La réaction d'indignation de sa partenaire et danseuse expérimentée face à cette conduite cache un ensemble de codes. Premièrement, il devrait savoir que le tango est une danse entièrement improvisée et basée sur un principe de communication non verbale. Elle est censée suivre ce qu'elle sent. Elle doit suivre la guide de son partenaire peu importe ce qui lui est proposé que cela soit semblable ou pas aux figures qu'elle a l'habitude de faire. Mon premier professeur de tango aimait dire «*Quand un guideur n'arrive pas à guider une figure, c'est à 80% du temps sa faute*». Voilà pourquoi, lorsque ce danseur débutant a tenté d'expliquer par commande verbale à sa partenaire ce qu'elle devait faire, elle était indignée. La seule commande qui est admise est «corporelle». Un bon guideur devrait pouvoir guider à peu près n'importe quoi à sa partenaire. C'est possible qu'une guidée n'arrive pas à suivre, mais c'est plus rare. Il aurait aussi dû remarquer que la danseuse a interrompu la danse de manière précoce (après un seul tango), soit à un moment qui signale clairement un rejet. Or, maîtriser le code signifie justement qu'on connaît le moment qui indique un rejet. Depuis plusieurs années déjà, toutes les milongas jouent ce qu'on appelle des *cortinas*. Les *cortinas* sont des petits interludes musicaux qui à Buenos Aires servent à signaler la fin d'une *tanda*. On les reconnaît par le fait que ce n'est ni du tango, ni de la musique à danser. Une *tanda* est une série de trois ou quatre tangos du même genre musical ou du même compositeur. Dès qu'on entend une cortina, il est entendu que la

piste de danse est censée se vider complètement. On peut donc, à ce moment, remercier la personne avec qui on danse et permettre un nouvel échange de partenaires. À Montréal, cette règle est plus ou moins respectée. Des danseurs aiment danser plusieurs tandas avec la même personne, alors que d'autres préfèrent suivre cette règle. Autrement dit, si disons, une femme accepte de danser avec un homme et danse la quatrième danse d'une tanda. Si elle le «remercie» (mettre fin à la danse) après seulement une danse, au moment où commence à jouer la cortina, son intention n'est pas nécessairement de signaler un rejet. Elle est peut être du genre plus «traditionnaliste». Par contre, si elle le remercie après une danse au tout début de la tanda, il n'y a plus aucun doute, elle signale un rejet.

Revenant maintenant au cas du danseur indiscipliné, il aurait aussi dû savoir que la danseuse qu'il a fait danser est plus expérimentée que lui. Son comportement laissant croire qu'il voulait enseigner quelque chose à une danseuse plus expérimentée que lui était déplacé puisqu'ignorant la hiérarchie. Autrement dit, il avait déjà commis une bourde en osant l'inviter à danser. Un danseur débutant doit avoir conscience de son niveau et agir avec humilité. La manière dont cette danseuse a commentée cet anecdote exprime bien l'existence d'une logique hiérarchique censée régir les comportements et celle d'une règle implicite d'humilité qu'aurait violé ce danseur:

«Non seulement j'étais malmenée par lui sur la piste de danse et avouons-le, un peu gênée, je me fais dire comment je devrais danser! Mais pour qui il se prend! [...] T'sais, il pourrait danser avec quelqu'un de son niveau».

On voit aussi que pour une danseuse expérimentée, il est assez humiliant de danser avec un danseur débutant et de s'abaisser à son niveau. Mathilde, une professeur de tango, m'a déjà confié qu'elle trouvait parfois épuisant le fait de devoir «*gérer sa réputation*». Comme quoi, la réputation d'un danseur est délicat. En effet, une des particularités techniques du tango fait en sorte qu'une danseuse expérimentée peut paraître «inexpérimentée» lorsqu'elle est guidée par un danseur débutant puisqu'elle est censée suivre tous ce que lui guide de son partenaire. C'est seulement après avoir atteint un certain niveau que j'ai pris conscience de l'importance de ne pas faire l'erreur d'accepter de danser avec un «mauvais danseur». La piste de danse est comparable à une place publique. Tous les moindres mouvements, les faux-pas sont épiés par les danseurs assis en attente de danser. Les danseurs passent en effet une partie importante de la soirée assis ou debout à regarder les

autres danser. Une informatrice privilégiée m'a fait prendre connaissance d'une pratique courante chez les danseuses expérimentées:

«Lorsque tu rentres dans un milonga - surtout quand tu connais personne- Il est très important de repérer tous les bons danseurs et surtout, les mauvais danseurs. Comme ça, tu sais qui éviter et à qui il ne faut surtout pas refuser une danse».

Plus sujet à l'humiliation reste toutefois toujours le guideur. La plupart des tangueros auxquels j'ai parlé évoquent souvent leurs premières expériences dans les milongas comme une «*dure épreuve pour l'égo*». Le plus difficile est le refus et pourtant, tous passent par là.

Les femmes emploient toutes sortes de manières de refuser une danse qui, pour la plupart, servent à ménager la sensibilité des danseurs. Elles trouvent des excuses diverses qui, dues à leur récurrence, sont devenus des «codes». Ainsi, lorsqu'une femme répond à une invitation par: «*j'ai mal aux pieds*», «*j'ai promis une danse*» ou encore à la vu du danseur se dirigeant vers elle, elle tourne brusquement la tête pour parler à une amie, se baisse pour lasser ses souliers ou les enlever. Cela veut dire potentiellement deux choses: Ou bien, elle ne peut pas danser à ce moment précis, ou bien, elle ne veut pas danser spécifiquement avec cette personne. Toutefois, comme me l'a confié une fois un danseur, peut importe le type de refus, tous les moyens sont bons pour éviter de renouveler cette expérience douloureuse. Tout danseur expérimenté doit savoir que si, après un refus annoncé comme suit: «*je suis fatiguée*» et que tout de suite après, elle accepte la danse d'un autre. Cela signifie: «*ne t'avise pas de me réinviter*». Par contre, il se pourrait qu'elle soit véritablement «fatiguée». Par contre, il serait tout à fait inacceptable qu'un danseur à qui une telle excuse eut été prononcée, attende à ses côtés jusqu'à ce qu'elle ne soit plus fatiguée. Dans un forum de discussion, un danseur a déjà qualifié cet écart de conduite de «babysitting»⁵⁰. Les excuses peuvent être des refus «déguisés». Une manière de dire «non» sans le formuler comme tel. En réalité, le fait qu'une personne ait listé ainsi les codes de la milongas suggère qu'ils sont connus et consciemment partagés par les danseurs expérimentés. Je dirais même qu'il est devenu parfois nécessaire pour les femmes d'avoir recours à des excuses moins classiques ou encore de dire «*Ne pense pas que je ne veux pas danser avec toi. J'ai vraiment mal aux pieds*» pour qu'une excuse ne soit pas comprise

⁵⁰ <http://neymelo.com/2011/10/23/the-dos-and-donts-of-inviting-and-accepting/>

comme un refus. Ces situations deviennent donc difficiles à gérer. Pour cette raison, plusieurs danseurs hommes ou femmes commencent depuis quelques années seulement à privilégier la manière argentine d'inviter: le *cabeceo*. Le *cabeceo* est une manière d'inviter une partenaire du regard. Plutôt que de se rendre à côté d'une femme pour l'inviter à danser, l'homme établit un contact à distance. Il la regarde et d'un petit signe de tête, il lui indique qu'il l'invite à danser. Si elle accepte, elle lui retourne son regard et hoche la tête en signe d'accord avant de le retrouver sur la piste de danse. Ce mode d'invitation a pour avantage de ne pas compromettre la dignité du danseur qui invite, en cas de refus. La subtilité du geste fait en sorte que seul le couple engagé dans l'échange de regards est témoin du dénouement. Ainsi, à Montréal, seuls les danseurs qui ont fait l'expérience des milongas à Buenos Aires tentent avec difficulté de perpétuer la tradition localement. Certains hommes s'en servent surtout pour inviter les femmes dont ils n'ont pas la conviction qu'elles accepteront. Les danseuses qu'ils connaissent bien sont invitées différemment. Ces dernières sont invitées après avoir été saluées, après avoir engagé une courte conversation avec elles ou en s'asseyant à côté d'elle. La manière qui est considérée la moins cavalière est celle qui consiste à tendre la main vers elle, sans même verbaliser la demande. Les femmes, quant à elles, doivent montrer une certaine souplesse si elles ne veulent pas se donner une réputation qui découragerait n'importe quel homme d'oser les inviter à danser. Par contre, un danseur homme ou femme de niveau professionnel ont tous les droits. Il est considéré tout à fait acceptable qu'une danseuse professionnelle ou de haut niveau refuse crûment une danse. Une fois de plus, le respect de la hiérarchie est le code qui traverse un ensemble de règles sociales.

Même la gestion de l'espace dans certaines milongas est régie par ce principe. Je me rappelle d'une milonga qui avait lieu dans un établissement bien connu pour la qualité de son enseignement. J'ai aperçu un danseur professionnel très connu mondialement, assis avec un ami à une table. Je me rappelle avoir pensé que je trouvais bizarre qu'il soit assis à cet endroit. Une dame assise à côté de moi a dit à haute voix, ce que je pensais tout bas: «*Il n'est pas assis avec les professeurs?*». C'est alors qu'est apparu à ma conscience un phénomène bien particulier. Quelques mois plus tard, une informatrice me l'a si habilement exposé :

«Je connais une fille, c'est un peu une lèche-botte. Tu vois, elle aime s'asseoir dans la boîte

à popsicle avec les professeurs. À chaque fois qu'elle sort dans cette milonga, elle tente de s'en rapprocher. Moi je me tiens loin de là, j'aime pas sentir que je m'impose, sentir que je ne mérite pas ma place parmi eux».

La métaphore «boîte à popsicle» qu'elle emploie pour décrire la fragmentation sociale de l'espace de la milonga, exprime l'idée que chaque membre de l'élite sociale du tango a une place assignée et quiconque acquière le droit de s'asseoir dans cet espace signale au reste de la salle qu'il a acquis un niveau technique qui est supérieur aux autres. Je me rappelle bien le jour où j'ai réalisé qu'un ami à moi avait atteint ce niveau: il était assis dans la boîte à popsicle. J'avais la confirmation, sans demander, que l'élite savante du tango lui avait octroyé un nouveau statut.

En dernier, il existe une division imaginaire entre la piste de danse et le reste de la milonga qui dicte aux danseurs des conduites appropriées. La proximité corporelle des danseurs qui transgresse les mœurs habituels exige une prise en charge sociale. Cette division procure une sorte d'impunité, un cadre, à ce qui se passe sur la piste de danse. Une impunité qui apparaît seulement aux yeux de celui qui en maîtrise le code. Sur la piste de danse, la proximité est «légitime» dans la mesure où elle est cadrée par l'apprentissage d'un langage corporel très codifié. Il existe premièrement une manière d'inviter sa partenaire au rapprochement. Même si c'est «culturellement entendu» et fait partie du «contrat» d'accepter une danse. Il doit se faire avec élégance, sans brusquerie. Certains professeurs se donnent la peine d'enseigner cette étiquette dans leurs cours. Il consiste à glisser doucement sa main entre le bras et la taille de sa partenaire d'une manière qui signifie une proposition. Puis, attendre que sa partenaire initie le rapprochement. Si celle-ci pose sa main sur le biceps du danseur en exerçant une légère pression, cela signifie généralement qu'elle ne veut pas se rapprocher davantage. Peu nombreux sont les nouveaux danseurs qui comprennent ce code rapidement : *«Avec certains danseurs, il faut que j'exerce une lourde pression sur son épaule pour qu'il comprenne que je ne veux pas me coller»*, me disait Karine. Ensuite, les points de contacts sont codifiés avec précision, sans quoi on tombe vite dans l'interdit. La main qui tient le dos de la partenaire ne doit pas être positionnée trop bas, ni trop haut. Elle doit se situer *«à la hauteur de sa brassière»* comme disent les professeurs. Le fait de glisser la main au niveau de la taille de la partenaire est un geste qui serait jugé obscène. Réciproquement, une femme dont la posture et les gestes sortent du

cadre socialement convenu, affiche une ambiguïté. Une danseuse m'a déjà confié avoir accidentellement glissée sa main sur la nuque d'un homme avec qui elle dansait, plutôt que sur son veston (au niveau des trapèzes). Son geste avait ouvert la porte à une réinterprétation qu'elle n'avait pas souhaitée. L'homme pensait qu'elle voulait «flirter avec lui». Ainsi, dès que leurs gestes sortent du cadre établi, la relation qui unie les danseurs change. Aussi, il est important pour un danseur de comprendre que la proximité qui est admise se limite à l'espace de la piste de danse. Dès qu'un homme raccompagne une femme à sa place, il se situe en dehors du cadre liminal de la danse. Pour cette raison, les accolades trop répétées ou bien trop langoureuses en dehors de la piste seront jugés comme déplacées. Cependant, il n'est pas rare d'observer une progressive familiarisation des rapports unissant des amis et partenaires de longue date. La proximité des danseurs est une transgression des rapports normaux pas seulement due au degré de proximité qu'elle engage, mais dû au fait qu'elle engage un rapport intime «sans conséquences» entre de parfait inconnus. En somme, les règles et codes de la milonga sont fonctionnels. Ils permettent de faire en sorte que la danse continue malgré les transgressions qui s'opèrent. Ils permettent aussi d'harmoniser les besoins personnels à ceux des autres. Le respect de la hiérarchie est un bon exemple de la réciprocité des règles sociales. Un danseur de niveau «expert» ne veut pas danser avec un danseur d'un niveau inférieur, mais un danseur débutant ne veut pas risquer une situation humiliante en tentant de l'inviter. Les codes et les règles pourraient également être décrits comme étant autogérés, dans le sens où un danseur qui viole les règles sera presque complètement exclu de l'activité. Il a donc tout intérêt à les observer et les maîtriser.

2. Les dispositions et les modalités d'incorporation

Après avoir abordé l'intériorisation de conduites morales comme conditions d'entrée du danseur dans l'univers social du tango, nous aborderons maintenant les dispositions techniques et évaluatives que le danseur intériorise au cours de son apprentissage. On pourrait autrement définir ces dispositions comme étant l'ensemble des critères esthétiques auxquels un nouvel initié est socialisé et auxquels il se référera pour évaluer la qualité d'une danse. En même temps, nous tenterons de déterminer comment ces dispositions sont

intériorisées⁵¹. Est-ce que ces dispositions sont le fruit d'une incorporation progressive et inconsciente procurée par le biais d'une pédagogie implicite et une technique du corps tel que le suggère Loic Wacquant dans son ethnographie de la boxe (2002)⁵²? Ou plutôt, le fruit d'un processus d'incorporation consciente et réflexive inculquée par le biais de pratiques langagières? Ou encore, le produit d'un processus d'incorporation prescrit par un contexte, soit une structure sociale de l'expérience? En s'intéressant au processus d'incorporation du social, nous serons plus à même de saisir la nature agentive de ce qui est incorporé, soit ce qu'un danseur tente d'accomplir en dansant le tango et comment l'expérience de ce qu'il fait *fait sens*. Ainsi, la logique profonde et intime de ce qui est incorporé nous sera révélée par l'observation des conditions sociales de production de cet habitus *tanguero* plutôt que l'appréciation extérieure du produit final.

2.1. Apprendre par corps ou vivre une expérience d'altérité

Le témoignage de Josiane, une danseuse avec qui j'ai entretenu une conversation informelle lors d'une soirée entre amis tangueros, a particulièrement retenue mon attention. Son récit, portant sur ses premiers balbutiements dans l'apprentissage du tango a mis en évidence certains aspects importants ressortant de mes entretiens sur le processus d'apprentissage. Elle m'a décrit ce qui avait servi d'élément déclencheur à son processus de compréhension. Elle commença donc par m'expliquer qu'avant d'entreprendre ses premiers cours de tango, elle pratiquait les arts martiaux depuis de nombreuses années. Elle disait qu'elle s'attendait à ce que son aisance dans une autre pratique corporelle impliquant une relation à deux l'aiderait à apprendre plus rapidement. Or, au départ, ses premières expériences se sont avérées beaucoup plus difficiles qu'anticipé. Le moment le plus marquant était quand elle demanda à Bobby du Studio tango de lui donner des leçons privées. Bobby décida de lui montrer comment danser en style rapproché pour mieux lui faire comprendre certains principes techniques. Je me rappelle, me dit-elle, qu'en dansant avec lui, j'étais très inconfortable, mais je ne comprenais pas pourquoi. Dès qu'on se rapprochait, mon cœur se mettait à battre à toute allure, j'étais toute en sueur et j'étais

⁵¹ Je m'appui ici au départ sur le modèle d'incorporation de Bourdieu. J'entends ici décrire le processus d'incorporation de «dispositions durables» qui composent l'*habitus* et oriente les «*pratiques, les goûts, les choix, les aspirations*» des danseurs montréalais (Bourdieu 1972)

⁵² Loic Wacquant s'appui sur le cadre théorique de Bourdieu portant sur les processus d'incorporation.

extrêmement tendue. Bobby a ressenti ma réaction plutôt inhabituelle et m'a dit: «essaies de te détendre». Moi-même je ne comprenais pas, j'avais beau me dire de me détendre, c'était mon corps qui réagissait ainsi. J'ai alors réalisé que cela me venait des arts martiaux. J'avais tellement entraîné mon corps à réagir par l'agression à une situation de combat. L'abrazo rappelait inconsciemment la zone de combat, ma zone de vulnérabilité. Lorsque cette limite imaginaire était franchie par mon adversaire, cela signifiait qu'on était en combat. J'ai donc dû tout réapprendre. Dire à mon corps de se neutraliser.

Ce passage montre d'une part que la relation entre les dispositions préexistantes des danseurs et leurs dispositions acquises au cours de leur socialisation à l'univers social du tango est complexe. Il ne s'agit pas d'un simple «transfert de données». Ensuite, le témoignage de Josiane, fait ressortir la nature éruptive de l'expérience et du processus de compréhension qui en découle (Dilthey dans Turner 1986). Il s'agit d'une tendance observée dans l'ensemble des témoignages recensés auprès de danseuses. Les femmes à qui j'ai demandé de me raconter leur expérience du tango ont spontanément fait référence à ce type de situations éruptives ayant marqué leur processus d'apprentissage.⁵³ Les expériences rapportées sont rarement uniformes et décrites comme un processus continu de compréhension et d'incorporation. Leurs expériences du tango et surtout les premières, sont marquées par des moments de ruptures, de surprises, de chocs qui mènent à une ou des révélations et prises de conscience. À cet effet, Victor W. Turner distingue ce type d'expériences comme se démarquant des autres par leur structures: «*They start with shocks of pain or pleasure that summon up precedents and likeness from the past*» (1986). Des expériences éruptives d'ailleurs souvent évoquées par des anthropologues pour rendre compte du nécessaire processus de compréhension à l'œuvre sur un terrain ethnographique. Bonoli décrit cette expérience vécue par l'anthropologue dans sa rencontre avec l'autre culture comme une expérience d'altérité et une «*expérience d'inadéquation de leurs représentations familières*» (2007: 10). On pourrait en effet appliquer cette formulation au cas de Josiane. Sa première expérience de l'abrazo était éprouvante et corporellement interprétée comme étant inadéquate vis-à-vis ses représentations familières. Ayant été entraînée à interpréter le rapprochement physique de corps en action à une situation de

⁵³ Dans son ethnographie intitulée *Paper tangos*, Julie Taylor décrit elle aussi son propre inconfort vis-à-vis le rapport au sexe opposé qu'exige le tango et qu'elle associe à son passé où enfant, elle a été violente.

combat. Soulignons d'autre part l'importance que joue le corps dans cette occurrence d'inadéquation et la nature incarnée de nos représentations (Lyon et Barbalet dans Csordas 1994: 60). Elle était consciente qu'il était adéquat et convenu de se sentir à l'aise dans une étreinte, mais son corps lui en disait autrement. Or, c'est justement cette situation brutale d'inconfort qui, selon elle, lui a permis une prise de conscience et de réinvestir le rapprochement physique d'un nouveau sens. À l'égard de ces expériences d'inadéquation, Turner et Bonoli décrivent leur dénouement de manière équivalente. Bonoli les décrit comme étant nécessaires au processus de compréhension et Turner décrit ces expériences comme étant productrices de sens: «*They make us need to find meaning in what has so disconcerted us and here for we try to put past and present together. This is how experience urges us towards expression*» (Bonoli 2007; Turner 1986). Autrement dit, l'intériorisation de nouvelles dispositions n'implique pas simplement l'acquisition de nouveaux savoirs. Le processus d'apprentissage implique de surmonter une impasse vis-à-vis notre système de représentation habituel. Il nécessite de désapprendre et de substituer nos représentations passées par de nouvelles représentations qui ne seront adoptées qu'à mesure où elles commencent à faire sens corporellement. En demandant à Louise de me dire à quoi on sait qu'on maîtrise le tango, avant de nommer des critères esthétiques, elle a répondu: «*On se sent bien, on est confortable dans les mouvements*». En d'autres mots, on pourrait considérer l'émotion comme un vecteur de socialisation, un outil de compréhension et d'incorporation essentiel puisqu'il lie nos sensations corporelles à des significations. Pour Lyon et Barbalet, l'émotion est d'ailleurs l'expérience d'une «*embodied sociality*». Autrement, dit l'émotion active des dispositions, des postures, des mouvements d'une expérience évaluative incorporée (dans Csordas 1994: 50-56).

2.2. L'intériorisation progressive de l'abandon

Le témoignage de Josiane m'a rappelé mes débuts ainsi que les témoignages de tant d'autres danseuses⁵⁴. J'ai commencé à danser le tango à 18 ans. Je n'avais alors jamais été serrée dans les bras d'un homme inconnu. Par contre, j'avais certainement appris à interpréter ce geste comme une menace, comme une distance entre un homme et une femme qui, une fois franchie, avait des conséquences à évaluer. Comme beaucoup de

⁵⁴ Étant épistémologiquement mieux disposée à appréhender la perspective de la femme au tango, j'ai choisi de centrer mon interprétation de cet aspect du processus d'apprentissage.

femmes au tango, j'ai mis beaucoup de temps avant d'appivoiser ce partage de l'intimité. J'avais pourtant pris conscience comme Josiane de mon malaise et appris à normaliser l'idée qu'il était acceptable de se coller au tango. Après environ 8 ans de pratique, un professeur me fit pourtant la remarque que j'étais trop tendue et que je devais apprendre à *«m'abandonner à mon partenaire»*. Je réalisais alors, que même si j'en avais déjà pris conscience, je n'étais pas entièrement parvenue à l'intérioriser. C'est seulement au gré de mon expérience prolongée du tango que j'ai pu réellement apprendre à m'abandonner. Ainsi, le processus d'apprentissage apparaît comme une sorte de constant va et viens entre des prises de conscience et de progressive habitude.

Plusieurs danseuses ont directement fait référence au même inconfort à l'égard de la proximité qui a, tel que mentionné, marqué ma propre expérience. Karine m'a décrit son apprentissage du tango comme un apprivoisement: *«J'ai dû apprendre à faire confiance que le rapprochement physique n'entraîne chez le co-danseur aucune arrière-pensée»*. Il m'a semblé que pour les femmes, l'abandon physique et mental que Mathilde a aussi verbalisé comme *«jeter ses gardes»* n'était possible qu'à mesure qu'elles aient pour preuve que la danse n'a rien de sexuel. Tel qu'abordé précédemment, rappelons que le rapprochement physique est typiquement interprété comme un prélude à une relation sexuelle. Je me rappelle même le témoignage de professeurs montréalais ayant remarqué que l'inconfort éprouvé à l'égard du rapprochement physique est une réaction typique des Nord-Américains. Le rapprochement physique est normalement ce qui change automatiquement le statut de la relation qui lie un homme et une femme. C'est le point de non retour. Il engage le développement d'une relation amoureuse. Au terme de leur apprentissage, les danseurs montréalais en viennent pourtant à intérioriser la notion que la danse est sans conséquences. Cette idée a commencé à faire son chemin il y a quelques années lorsque je me suis entretenu avec Pierre au sujet de la connotation sexuelle du tango. J'ai réalisé à quel point nous avons tout deux naturalisé l'idée que le tango n'avait rien de sexuel lorsqu'il m'a, en toute confiance, avoué qu'après de nombreuses années de pratiques, un homme et bon danseur pouvait profiter de cette entente tacite. Avec ses quinze années d'expérience, il réalisait que: *«Les danseurs expérimentés ne dansent pas pour les mêmes raisons disons que les danseurs intermédiaires. Connais-tu un autre contexte où tu peux demander à la plus belle jeune fille de danser coller avec toi et elle accepte sans*

problème?». Ainsi, sa remarque suivait le raisonnement de Christophe Apprill à propos de la transgression qui s'opère sur la piste de danse vis-à-vis les mœurs habituelles de la société (1998). *Danser coller* avec un parfait inconnu sans que cela ne compromette nos engagements maritiaux ou n'enfreigne les règles sociales liées à l'intimité, est plutôt inhabituel. Les remarques faites par Pierre rappellent à quel point, du point de vue du danseur expérimenté, la proximité des partenaires perd complètement sa connotation sexuelle. La preuve étant que Pierre pensait me faire une confidence en m'avouant qu'il éprouvait parfois un certain plaisir charnel à danser le tango avec une jolie femme. Le choix des partenaires sert aussi d'autre indice. À la lumière de mes observations, les danseurs ne se basent pas prioritairement sur des critères de beauté lorsqu'ils invitent une femme à danser. Une bonne danseuse a plus de chance de se faire inviter qu'une femme très attirante et vice versa. Ensuite, sur la base de mes observations à Buenos Aires, le caractère asexuel du tango est un aspect important de l'appropriation du tango par les danseurs montréalais. En comparant, les deux contextes et les différents discours émis à leur endroit, j'ai constaté qu'en Argentine, le sens accordé à l'étreinte d'un homme et d'une femme dans la danse est beaucoup plus ambivalent.⁵⁵ Cette impunité symbolique accordée aux couples dansant est en quelque sorte gérée par la cortina.⁵⁶ Si un couple, au cours d'une soirée, ne danse ensemble qu'une seule tanda (3 ou 4 tangos) et se sépare à la cortina, la nature asexuelle de leur relation n'est pas compromise. Par contre, s'ils dansent plusieurs tandas et selon le contexte (comme le type d'établissement), on dit que leur soirée a de bonnes chances *«de se terminer dans une chambre d'hôtel»*, m'a dit Maria, une argentine rencontrée à Buenos Aires. À Montréal, il n'existe pas ce double sens au fait de s'unir dans la danse. Les danseurs peuvent danser avec la même personne toute la soirée sans que cela n'introduise quelconque ambiguïté. Autrement dit, il n'est pas surprenant que le respect du code de la cortina ait du mal à s'implanter⁵⁷. À cet égard, il n'est pas nécessaire. Cette représentation asexuée du tango est normalisée, profondément et durablement incorporée. Les

⁵⁵ Je me base aussi ici sur plusieurs récits de quelques danseurs montréalais immigrés en Argentine ou ayant vécu en Argentine. Pascale, une québécoise mariée à un argentin, m'a par exemple raconté que lorsqu'on sort en couple, l'échange de partenaire est quasi impossible: *«Sachant que tu danses avec ton mari, aucun homme de la milonga n'oserait t'inviter à danser, à moins qu'il s'agisse d'un ami proche. Il demandera alors la permission à ton mari pour t'inviter à danser. On ne verrait jamais ça à Montréal»*.

⁵⁶ Interlude musical censé signaler le moment où le plancher de danse doit se vider et permettre les changements de partenaires.

⁵⁷ D'ailleurs, les danseurs qui cherchent à implanter le «système argentin» à Montréal énoncent plutôt l'utilité de la cortina comme une manière d'éviter les situations où on sent obligé de danser plus qu'un morceau avec un danseur peu apprécié.

témoignages recueillis auprès des hommes dans le cadre de mon étude ont été très surprenants pour moi puisque c'était avant tout la perspective féminine qui m'était familière. Après les aveux de Pierre sur les «vis cachés» des hommes, j'ai pensé que le sens dépourvu d'érotisme qu'accordent les danseurs au tango n'était qu'une convention et que les hommes prenaient secrètement plaisir au fait d'enlacer une femme en toute impunité. Pourtant, les témoignages obtenus auprès de deux jeunes danseurs m'ont forcé à revoir mon interprétation. Jean-Philippe m'a dit que lorsqu'il a commencé à danser, il lui était difficile pour lui de ne pas «être allumé» par le fait de toucher une femme de la sorte et que cela le rendait très mal à l'aise, mais qu'il avait appris à changer. Aussi, Quang a décrit l'apprentissage du tango comme un processus de «désensibilisation». Lorsque je leur ai demandé ce que leur faisait le fait de toucher une femme aujourd'hui, ils m'ont dit que ça les rendait indifférent. Cela n'empêche pas d'éprouver à l'occasion des avis contraires. Quand notamment Pierre m'a affirmé qu'un danseur expérimenté «*joui d'un certain statut*», je serais portée à croire que certains hommes éprouvent aussi une satisfaction dans le fait de combler une belle femme dans l'étreinte de la danse parce que cela leur attribue un certain pouvoir. Bref, en dansant le tango on développe un nouveau rapport à l'intimité parce que le caractère asexuel de la danse est convenu, mais aussi grâce au processus progressif d'incorporation de cette notion.

Ensuite, une autre raison rend la nécessité de s'abandonner à la guide de l'homme un défi pour les danseuses montréalaises. Karine, une jeune célibataire m'a une fois fait cette remarque: «*Dans la vie, je ne suis pas habituée de me laisser guider... Dans ma relation avec les hommes... J'aime pas qu'on me dise quoi faire*». Alexandra a pour sa part comparée la guide aux rapports homme-femme auxquels elle est exposée dans sa vie professionnelle: «*Je ne suis pas habituée d'être menée. Au quotidien, je dirige une équipe de travail. C'est moi qui donne des ordres*». Autrement dit, certaines femmes expriment un inconfort à l'idée de se soumettre à une répartition plus traditionnelle des rôles. Or, au premier contact, le tango met en scène un rapport qui évoque la domination d'un sexe sur l'autre. Je n'ai jamais eu à proposer ce thème de discussion, les rapports hommes-femmes étaient spontanément évoqués par mes informateurs, homme ou femme. Les femmes s'empressaient parfois d'évoquer l'importance qu'elles accordent à l'égalité des sexes comme si elles présentaient une certaine contradiction entre leurs valeurs féministes et

l'image que renvoie le tango. J'ai parlé une fois à un ancien danseur qui avait décidé de se retirer du milieu parce qu'il assumait difficilement le rôle de guideur. Il aurait aimé que les rôles eussent été mieux partagés, car la responsabilité de meneur l'insécurisait. Par contre, de manière générale, le fait d'interpréter cette répartition des rôles comme l'expression d'un rapport inégalitaire entre les sexes provenait principalement des danseurs débutants. Comme si, après un certain moment, une fois engagé dans l'action de le danser, les danseurs en venaient à faire un choix. Renoncer à cet inconfort ou au contraire, l'accepter et permettre d'investir cette action d'un nouveau sens. Karine avait pour sa part surmonté cette impasse en se disant : *«J'accepte de jouer le jeu...le temps d'une danse»*. Ensuite, même si le souvenir de telles représentations persiste dans leur esprit, les danseurs expérimentés en viennent à percevoir cette relation comme une relation de réciprocité. L'expérience d'«être guidée» perdait petit à petit son équivalence métaphorique habituelle d'«être dominée». Un nouveau mode d'interprétation que les danseurs(es) disaient être survenue par l'expérience prolongée de confort, de partage et de respect mutuel. Caroline me décrivait par exemple l'expérience du tango qu'elle avait vécu en Argentine. Elle se disait avoir été frappée par un paradoxe entre une impression que les hommes argentins sont à la fois plus directifs, mais plus respectueux, plus à l'écoute de la femme : *«L'homme mène, mais il m'écoute»*. Son témoignage nous rappelle aussi l'importance du contact interculturel avec les argentins de Buenos Aires dans le processus de socialisation des danseurs. Ensuite, j'ai observé chez de nombreux danseurs une volonté de défaire ce qui était désormais perçu comme «des stéréotypes». À titre d'exemple, Diego a réagi à l'affirmation d'un collègue qui soulignait le «machisme» de l'homme dansant le tango :

«Je crois qu'avec l'expérience, on arrive à voir ça autrement. L'homme guide, la femme suit, mais elle n'est pas complètement effacée. Elle doit offrir une présence. Elle est complice. Si on ne fait pas ce qu'il faut, elle nous tape sur les doigts! Non, je dirais que l'homme guide parce qu'il faut que quelqu'un guide. Il y a aussi des femmes qui guident. Mais la tradition dit que c'est l'homme qui guide».

Le témoignage d'Diego montre comment l'attention du danseur est déviée de la charge symbolique qui incombe typiquement au tango et est progressivement recentrée sur la relation effective de réciprocité qu'établit la danse. À ce sujet, Sol Bustelo, souligne selon moi un point important dans son mémoire de maîtrise (2004). Le sexe du danseur est indépendant du rôle qu'il incarne. Puisque l'échange des rôles est une pratique courante, on

dira, par exemple, qu'un homme «*fait la femme*» ou qu'une femme «*fait l'homme*», plutôt que de dire «*il se laisse guider*» ou «*elle apprend à se laisser guider*». Ainsi, le fait que l'échange de partenaires soit considéré comme socialement acceptable relève directement de l'indépendance entre rôle et sexe. Un homme n'est pas efféminé s'il «*fait la femme*», il change simplement de rôle. En somme, si l'intériorisation d'un nouveau rapport à l'intimité passe par une première expérience en rupture avec les représentations habituelles de l'initié, le tango perd aussi sa connotation sexuelle grâce aussi à un processus graduel. L'expérience répétée d'inconséquence entre l'expérience d'intimité vécue dans la danse et la relation sociale qui unie les danseurs est un exemple. Un second est l'expérience répétée de partage et d'écoute qui fait perdre à la relation guideur/guidée le sens d'une relation de pouvoir.

2.3. L'incorporation d'un savoir-faire à travers une pédagogie implicite

Je suis dans une pratique à la Tangueria vers 2002⁵⁸. Il s'agit d'une pratique de tango. Le cours a presque la structure d'un cours normal, mais une plus longue partie est consacrée à des exercices individuels.⁵⁹ Les participants sont de niveaux différents. Je reconnais un homme que j'ai rencontré dans une milonga. Son niveau m'avait impressionné et, pour cela, je suis surprise de le retrouver dans une pratique qu'on m'avait dite plutôt fréquentée par les débutants. Je le salue et il m'apprend qu'il fréquente cette pratique tous les mardis depuis 1 ou 2 ans. La professeure met la musique et annonce que nous allons faire des exercices. Se mettant dos à son auditoire, la professeure nous invite à la suivre pas à pas en répétant les mêmes mouvements en traversant la salle. Hommes et femmes sont invités à suivre individuellement les mouvements. Elle commence d'abord par nous demander de simplement marcher en faisant attention de bien suivre le rythme de la musique. Elle nous donne alors quelques indications relatives à la posture. Elle nous demande de relâcher la tension dans le haut du corps et de s'encre dans le sol. On doit sentir le sol craquer sous notre poids. Débarrer les genoux pour rendre le déroulement des

⁵⁸ Il s'agit de la description d'un *cours type* de tango s'appuyant sur les notes que j'avais prises dans l'idée de réaliser un documentaire. J'ai choisi une situation parmi tant d'autres expérimentées au sein de cours débutants à la Tangueria, au Moka dance (Air de tango), au Studio Tango et chez Fabrika entre 2000 et 2010).

⁵⁹ Une des différences est qu'on y enseigne une seule figure ou une séquence au hasard. De plus, les élèves peuvent suivre ces cours à la carte. Ils peuvent se présenter sans s'inscrire et payent moins cher. Le niveau de difficulté varie d'une pratique à l'autre.

pieds et les transferts de poids plus fluides. Notre tête ne doit pas faire des sauts à chaque pas. On doit s'imaginer qu'on pourrait traverser la pièce avec des livres sur la tête sans les faire tomber. Ensuite, pour intégrer plus facilement cet ensemble d'éléments techniques qui caractérisent la marche, elle nous invite à concevoir notre colonne comme un axe qui déplace notre centre d'un bout à l'autre de la pièce. Ainsi, nos extrémités suivent l'impulsion de notre axe se déplaçant horizontalement dans l'espace. Après avoir consacré quelques minutes à faire ce qui me paraissait déjà une éternité, elle nous fit remarquer que: «La marche prend des années à maîtriser. Ça vous paraît peut-être anodin parce qu'on a l'habitude de marcher, mais en dansant le tango, on ne marche pas de la même manière».

Ce passage, tiré de mon expérience personnelle, d'une pratique, illustre selon moi assez bien un ensemble de processus à l'œuvre dans l'apprentissage du tango. Le corps en mouvement, n'a rien de naturel. Le long apprentissage que nécessite la danse nous rappelle que chacune de nos techniques du corps sont apprises. Elles ne sont pas données immédiatement aux individus et varient donc selon les sociétés, les époques, les milieux (Mauss 1934). Apprendre une danse exige donc de désapprendre nos habitudes motrices pour en adopter de nouvelles. Dans le cas du tango, même une habitude aussi naturelle que la marche est à réapprendre. Le mouvement des pieds est ce qui transparaît le plus d'un regard extérieur. Le haut du corps, lui, semble passif. Le haut suit le mouvement du partenaire. Contrairement aux autres danses latines, les hanches sont figées. Seuls les pieds semblent bouger. Pourtant, dans les faits, tout le corps est en mouvement et chaque partie du corps est une cause à effet. Les pieds bougent aisément grâce à la posture générale du danseur et son ancrage dans le sol. L'exercice de marche est donc un des moyens par lequel on vise à mettre en forme la posture intégrale du danseur. Remarquons les commentaires de la professeure décrits plus haut. Par la marche, elle attire l'attention du danseur vers le haut du corps et pas uniquement vers l'action des pieds. De cette manière implicite, on transmet une conscience kinésique du corps tout entier à travers le remodelage esthétique d'un geste quotidien. Je me rappelle avoir répété les exercices de marche dans différents cours ou dans les pratiques. Cette méthode n'était pas forcément employée dans toutes les écoles. Il n'est pas rare que des exercices enseignés varient d'une école à l'autre ou d'un professeur à l'autre. Toutefois, on constate qu'ils sont souvent élaborés sur la base des mêmes principes pratiques et préoccupations esthétiques. Cette professeure était connue, quant à elle, pour

son approche privilégiant la transmission de techniques du corps par le biais de la répétition. Méthode qui visait autrement dit à modeler passivement le corps du danseur à travers des exercices répétés de marche et de figures à certaines normes esthétiques.

À travers des méthodes pratiques d'apprentissage sont aussi transmis des modes particuliers de perception de l'expérience musicale du tango. Les choix chorégraphiques du guideur ou les choix ornementaux que chacun des partenaires ajoutent à leurs pas de danse, doivent toujours suivre l'impératif de la musique. La musicalité est un principe qui guide les danseurs dans leur interprétation de la musique. Dans la plupart des écoles de tango sont donnés des ateliers suivant cette thématique. Entre autres choses, on apprend au guideur à varier la composition rythmique de ses pas. Au Studio Tango, j'ai suivi un stage intensif en *musicalité* entant que «guideur» auprès de deux professeurs invités de l'Argentine. Pour introduire une interprétation plus riche de la musique, les professeurs nous faisaient varier l'interprétation musicale d'une même figure. Autrement dit, on nous demandait de ne pas toujours danser sur les temps fort de la phrase rythmique (la mesure). Pour illustrer ce principe, le professeur avait mis par terre quatre chaussures. Chacune des chaussures représentaient les quatre temps. Il nous a montré qu'en enlevant une ou deux chaussures, on créait une nouvelle interprétation rythmique. Par exemple, en ne gardant que le 2 et le 4 ou en gardant uniquement le 1. Ensuite, il nous a montré qu'on pouvait danser les contretemps. On pouvait interpréter les syncopes situées entre les 4 temps. Par la suite, le cours consistait essentiellement à nous faire expérimenter une à une, ces différentes possibilités rythmiques, de manière à créer de nouvelles habitudes rythmiques. Encore une fois, c'est par le biais de la répétition de différents patterns rythmiques qu'on incorporait progressivement un nouveau schéma corporel. Mais aussi, l'incorporation de ces nouvelles habitudes rythmiques nécessitait une écoute particulière. Le professeur appelait ça: «*développer une oreille*». Il disait qu'on devait apprendre à saisir les nuances dans la musique du tango de manière à interpréter les différents motifs rythmiques selon si on porte attention: aux violons, à la mélodie soit au bandonéons ou au chanteur, à la contrebasse, au piano, etc. De manière générale, les notions transmises visaient à élargir le vocabulaire rythmique des danseurs qui accorde une valeur ajoutée à sa danse. Cet apprentissage se fait à partir de l'acquisition de nouvelles habitudes corporelles et perceptuelles. Il vit d'abord un éveil, une prise de conscience face aux possibilités rythmiques qui existent.

2.4. L'intériorisation d'une éthique

L'intériorisation de principes esthétiques et techniques nécessite un long processus d'intériorisation inconsciente. Louise me disait par exemple que certaines indications reçues dans ses cours lui avaient pris plusieurs années avant d'être pleinement assimilées et incorporées. Un apprentissage particulièrement ardu pour les hommes. On dit qu'après environ deux ans d'entraînement intensif, un jeune sait «se débrouiller». Un homme quinquagénaire sait «se débrouiller» après environ 5 ans s'il a du talent. Ensuite, au delà du temps d'apprentissage nécessaire que l'on peut «objectivement» évaluer comme étant long et ardu, j'ai réalisé qu'il existait une culture particulière de l'apprentissage que les élèves internalisaient par le biais d'une pédagogie implicite. Revenant à l'enseignement de la *marche*, il s'agit selon moi d'une modalité de transmission qui encourage la patience et l'humilité de celui qui apprend. La «marche» est la séquence de mouvements où l'homme guide à la femme simplement une «marche». Il avance et elle recule en emboîtant les pas de son partenaire selon la puissance de l'impulsion ou le rythme qui lui est guidé. La marche est ce que l'apprenti-danseur pratique avec peu d'intérêt et qui lui apparaît beaucoup trop simple pour s'y attarder si longtemps. Il est pourtant jugé indispensable par les professeurs et les danseurs expérimentés. Un ancien danseur m'a une fois fait remarquer pour justifier son importance: «*En Argentine, pour féliciter un danseur de bien danser, on ne lui dit pas: Tu dances bien. On lui dit: Tu marches bien*». La qualité de la marche d'un danseur débutant annonce son succès futur. Un danseur sait marcher s'il avance avec assurance, le torse devant, les jambes en aval, en roulant les pieds au sol avec suffisamment d'encrage. Un nombre incalculable d'heures et de sueurs est consacré à cette simple tâche. La marche n'est pas que le condensé de nombreux principes techniques essentiels à l'incorporation d'une esthétique milonguera. C'est un des processus ritualisé par lequel le danseur incorpore selon moi une inclinaison pour le perfectionnisme, le dévouement et la quête incessante pour la finesse du mouvement. À mes débuts, un professeur de tango m'a dit :

«La difficulté technique du tango, c'est ce qui fait sa beauté en quelque sorte. On ne s'emmerde jamais. Il y a toujours quelque chose à apprendre. Quand on croit qu'on a atteint un niveau suffisant, on atteint un plafond et ça recommence à l'infini. C'est aussi ce qui nous pousse à mûrir et à rester humble».

Ce témoignage souligne le caractère éthique de ce qui est transmis par la marche. Il nous pousse à adopter une attitude humble, méticuleuse et à accepter la difficulté du processus d'apprentissage. Ce qu'apprend la marche au danseur dépasse la maîtrise d'un ensemble d'éléments techniques. On y transmet certaines valeurs. L'apprentissage du tango n'a pas de réel aboutissement. Les professeurs poursuivent leur formation tout au long de leur carrière auprès de *maîtres*⁶⁰. Rappelons ma surprise, à mes débuts, concernant l'attrait des danseurs expérimentés pour certaines figures ou principes de base techniquement peu ambitieux qu'un danseur apprend petit-à-petit à identifier comme des «fondamentaux». J'ai par exemple, récemment suivi un cours chez Tango Fabrika avec des danseurs expérimentés (parmi lesquels il y avait certains jeunes professeurs). Fabrika a pour réputation d'offrir des cours où la préoccupation première semble avant tout être les figures et non l'approfondissement de connaissances techniques. Pourtant, j'y ai suivi un stage enseigné par un professeur invité de l'Argentine entièrement dédiée à la posture, à la qualité du mouvement et d'autres préoccupations techniques. Aucune figure n'y était transmise. Je me remémorais alors mes lointaines expériences des cours d'initiation où il m'avait semblé que la préoccupation première des nouveaux pratiquants était communément celle de progresser rapidement afin de maîtriser des séquences de mouvement. Cette fois-ci, l'attitude des participants était complètement différente. J'ai été frappée par la patience des élèves ainsi que leur attention portée aux détails. J'ai aussi observé que les professeurs encouragent leurs élèves à reprendre les mêmes cours à plusieurs reprises. Ils diront par exemple à leurs étudiants que même si ils se sentent à l'aise avec la matière suivie dans leur cours précédents, il y a toujours place à amélioration. Ensuite, j'ai remarqué que pour plusieurs, le fait de reprendre les même cours n'était pas perçu comme un échec, mais comme une sorte de marque d'honneur et d'effort volontaire visant le perfectionnement.

Certains danseurs mettent cependant beaucoup plus de temps à intérioriser cette éthique d'apprentissage. Dans quelques cas, ces principes sont même complètement ignorés. Je me rappelle de m'être rendue compte de cela très récemment lorsque je participais une fois de plus à un cours de niveau *master* chez Tango Fabrika. J'ai été choquée par le comportement d'un danseur. Avant de m'inscrire au cours, j'avais pris la

⁶⁰ La notion de *maîtres* a seulement été évoquée par les danseurs montréalais pour parler de professeurs argentins jouissant d'une réputation mondiale

peine de demander au professeur (qui me connaît depuis plusieurs années) si elle croyait que j'avais un niveau suffisant pour y participer. C'était la première fois que je voyais la mention «maître» à titre descriptif du niveau offert par un cours⁶¹. Je remarquais alors assez rapidement après avoir dansé avec chacun des danseurs que le niveau était plus élevé qu'à l'habitude, à l'exception d'un danseur. Son niveau me semblait très bas comparativement aux autres. D'autant plus étais-je étonnée par son attitude. Lorsque nous dansions, il ne cessait de me répéter que ça ne fonctionnait pas tout en insinuant que c'était de ma faute. Après le deuxième cours, j'ai fait remarquer aux autres danseuses et danseurs combien je n'appréciais pas l'attitude hautaine et désagréable d'un danseur surtout eut égard à son niveau. Une danseuse me répondit spontanément: *«Oui, il est nul et il se prend pour un autre. Il guide hyper mal, mais il ne comprend pas que c'est de sa faute»*. Quelques jours plus tard, je parlais à Ewa, une danseuse débutante qui après avoir fait ses débuts à la Tangueria, avait cessé de prendre des cours. Elle se plaignait du niveau des hommes qui fréquentaient les cours. Elle jugeait incompréhensible qu'ils progressent d'un niveau à l'autre, alors qu'ils manquent selon elle visiblement de pratique. Elle ajouta donc: *«Le pire est qu'ils se croient en droit de me corriger!»*. Nombreux étaient les témoignages rapportés par les femmes qui faisaient allusion à ce «type social». Après quoi, j'en ai convenu qu'il s'agissait d'un phénomène courant. Ces hommes étaient étiquetés par les danseuses tout niveau confondu comme une sorte de parasite social. À vrai dire, ce qui faisait défaut à leurs yeux chez ces hommes était justement qu'ils refusaient de suivre cette norme implicite d'humilité, de perfectionnisme et de réflexivité. Dans les milongas, je n'ai pas eu de mal à les identifier. Les femmes refusent de danser avec eux. Par contre, dans les cours, les partenaires de danses ne se choisissent pas. Une convention dicte le changement de partenaire et oblige les femmes à poliment danser avec eux. Les danseuses interrogées décrivaient d'ailleurs leur présence dans les cours comme un sorte de refuge pour eux. Il s'agissait d'une niche sociale où ce «type d'hommes» pouvait pratiquer le tango sans avoir à se soumettre à la critique⁶². Maintenant, si ces exemples illustrent quelques cas de résistance face à une norme sociale, la vigueur des réactions que suscitent ces comportements récalcitrants mettent justement en évidence l'importance de ces normes et

⁶¹ La mention «niveau avancé» est normalement le dernier «échelon» donné aux cours.

⁶² J'ajouterais aussi à cela la double contrainte économique à laquelle les écoles de danse sont soumises. Les écoles choisissent plus souvent de flatter ces danseurs jugés parasites aux yeux des autres plutôt que de les critiquer parce qu'ils représentent une source de revenu importante. En même temps, faire d'eux des danseurs mieux adaptés aux codes des milongas affecte la fréquentation de danseurs plus expérimentés (aussi une source importante de revenu).

valeurs partagées par la majorité. En ce qui concerne les convictions diverses à l'égard des différents styles, on remarque qu'elles font moins l'objet de discordes et d'exclusion. On remarque par exemple la cohabitation harmonieuse entre différentes approches techniques. Tant les techniques du tango abondent, je dirais que de façon générale il n'existe pas de véritable norme, mais plutôt une variété de techniques et de postures observées. Les variations observées dans les méthodes d'apprentissages sont en vérité souvent des moyens différents d'arriver à un même résultat esthétique. Par contre, les divergences ne sont pas tolérées en ce qui concerne l'attitude de celui qui apprend. L'autocritique, l'humilité et l'attention aux détails sont des attributs qui font autant sinon plus l'objet d'un consensus social. Ainsi, il importe aussi de se demander ce qui est intériorisé par l'entremise d'une didactique corporelle. L'incorporation d'un savoir objectif et de savoir-faire, soit une technique du mouvement et d'une esthétique, mais aussi un ensemble de valeurs et de principes moraux.

2.5. Faire corps avec l'autre : une attention aux sensations et à la qualité du mouvement

Suite aux exercices de marche, la professeure nous demande de la suivre en faisant des ochos⁶³ avants et arrières. Après avoir terminé cet exercice, les danseurs sont invités à se choisir un partenaire. Le temps est maintenant venu d'apprendre ces figures en couple. Nous réalisons rapidement que le défi est beaucoup plus grand lorsqu'il s'agit de les exécuter à deux. Nous faisons des ochos et je constate le mécontentement de mon partenaire. Je lui demande si ça va. Il me répond: «Tu ne pivotes pas facilement lorsque je te le guide». Je me dis alors à moi-même que je suis très inconfortable dans ses bras. Je me sens complètement débalancée, je n'arrive pas à pivoter et la manière dont mon partenaire me guide me fait mal au dos et aux bras. Pourtant, nous faisons des ochos, mais il me semble que quelque chose ne va pas. Je vois alors le professeur qui nous regarde danser de l'autre bout de la pièce. Il vient nous voir, et sans même que nous ayons eu besoin d'expliquer le problème, il dit au guideur: «Tu guides le pivot avec tes bras. Ça fait sortir ta partenaire de son axe, donc elle ne peut pas pivoter aisément». Il se retourne subitement et s'adresse en haussant la voix à l'ensemble des élèves: «Voilà un point important qui concerne tous les danseurs. Les hommes, je remarque que quand vous guidez un pivot, vous

⁶³ Figures de danse : semi-pivots que l'on appelle «huits», parce que les zigzag tracés par terre suivent la forme du chiffre huit.

guider avec vos bras. On guide avec le torse, jamais avec les bras». Il prend alors sa partenaire et lui guide un ocho, tout en disant: «Voyez. Faites une ouverture avec vos bras en invitant votre partenaire à prendre cet espace. Ne la forcez pas avec votre bras. C'est une invitation, pas un ordre. Prenez soin de votre partenaire, ne la bousculez pas». Il guide alors à sa partenaire un contre-exemple avec exagération. Sa partenaire réagit en faisant une grimace qui fait rire les élèves.

Cet extrait issu de mes débuts dans l'apprentissage du tango met en évidence combien *«bouger en diapason avec l'autre n'est pas naturel»*⁶⁴. Mes observations prolongés au sein des cours m'ont permis d'identifier cette étape essentielle de l'apprentissage du guideur: se rendre compte que l'on rend sa partenaire inconfortable. Réciproquement, la guidée apprend, de son côté, que ses mouvements peuvent avoir comme effet de déséquilibrer, empêcher l'exécution d'un mouvement ou occasionner l'inconfort d'un guideur. Ainsi, cette conscientisation visiblement encouragée par les directives des professeurs présage l'ajustement des apprentis. Les remarques adressées aux guideurs comme suit: *«prenez soin de votre partenaire»*, dictent par exemple aux élèves le respect mutuel. Cela implique d'une part l'adoption d'une attitude introspective, soit prompt à de se remettre en question. Cela implique d'accepter avec humilité les critiques au lieu de projeter ses imperfections sur son co-danseur comme l'a fait mon partenaire: *«Tu ne pivotes pas facilement lorsque je te le guide»*.

Au cours de mon étude de terrain, j'ai remarqué que certains professeurs accordaient une importance toute particulière à la transmission de telles dispositions. L'approche éducative de deux professeurs en particulier, observés sur une période prolongée⁶⁵, m'a clairement laissé cette impression. Ces derniers ont décrit leur démarche comme ayant essentiellement pour objectif de sensibiliser leurs étudiants à l'importance d'une prise de conscience dans la formation du corps. Nous avons évoqué la structure de l'enseignement en général. Une partie des cours est allouée à l'enseignement de figures de danse et une autre est destinée aux exercices techniques qui visent à affiner et rendre

⁶⁴ Je fais allusion au témoignage de Caroline récolté au cours d'un entretien.

⁶⁵ J'ai suivi leur enseignement de près pour une période de 6 mois chacun. Caroline enseigne toujours alors que Stéphane a mis fin à ses activités d'enseignement.

efficace leur mise en forme. La méthode d'enseignement de Stéphane et Caroline se démarquait en choisissant de marginaliser la transmission de pas de danse (de figures) et d'accorder beaucoup plus de temps à l'approfondissement d'habiletés techniques, Caroline a justifié ce choix en citant ce que lui avait dit une des professeurs qui l'a formé: *«Il ne suffit pas de connaître le dictionnaire pour parler. Il faut être capable de dire quelque chose avec»*. De manière équivalente, Stéphane défendait son approche comme une nécessité de développer une *«qualité et une efficacité du mouvement»*. L'objectif était autrement formulé comme étant celui n'amener au moyen d'exercices variées leurs étudiants à développer une *«conscience de leur propre corps et une conscience de l'autre»* jugé comme étant précisément le moyen par lequel on dote ses mouvements d'une certaine qualité. À titre d'exemple, Caroline a, dans cette optique, développé un exercice qui visait justement à favoriser cet éveil sensoriel (le touché) et kinesthésique (sensation des mouvements des parties du corps) chez ses élèves. Ainsi, elle demandait à ses étudiants de danser les yeux bandés. Elle demandait aux femmes et aux hommes de danser en couple en ayant, à tour de rôle, les yeux bandés. Puis enfin, elle leur demandait de danser en ayant tous les deux les yeux bandés. Cet exercice était accompagné de commandes verbales par lesquelles elle cherchait visiblement à orienter l'attention des participants sur leur expérience sensorielle individuelle: *«Sentez votre poids, votre axe, votre respiration»*. Ensuite, elle leur demandait de porter leur attention sur l'expérience sensorielle du contact avec leur partenaire: *«Sentez le contact avec votre partenaire. Ce contact est-il confortable? Ce contact est-il rompu?»*. Puis, finalement, elle leur demandait de centrer leur attention sur la réciprocité du contact et celle de leurs mouvements. En s'adressant aux guidées, ses indications étaient: *«Sentez l'impulsion du guideur. Est-elle puissante? Est-elle douce? En vous ajustant à son impulsion, sentez l'impact de votre présence sur le guideur»*. Ceci énonce bien une caractéristique essentielle de l'enseignement du tango que Christophe Apprill a, selon moi, adéquatement décrit comme une *éducation somatique*. Celle-ci consiste à mettre davantage l'accent sur la composante sensorielle que la composante motrice du geste: *«Par exemple, le danseur des danses de compétition se situe à l'opposé du leitmotiv de l'éducation somatique: être capable de sentir pour agir [...] (Dans les danses de compétition) c'est l'agir qui absorbe son attention»*. (Apprill 1998: 40-41). Si j'ai choisi de parler de la méthode d'enseignement de Caroline et de Stéphane c'est qu'ils présentent en quelque sorte un cas extrême d'une caractéristique spécifique de l'enseignement du tango en général. Cette approche didactique rappelons-le a été pour la première fois initiée par le *Tango*

*Investigation Group*⁶⁶ à l'origine du mouvement *nuevo*. L'idée principale qui était défendue était de rompre avec l'ancienne méthode centrée sur le mimétisme et de transmettre une compréhension de la *manière* dont un mouvement est exécuté et *pourquoi*⁶⁷. Toutefois, si l'éducation du tango à Montréal peut être qualifiée de somatique, j'ai observé une progression dans la structure de l'enseignement à mesure que le niveau de difficulté augmente. La transmission du mouvement est en premier lieu principalement axé sur le leitmotiv de *l'agir*. Plus tard, l'élève maîtrisant déjà un certain vocabulaire, est davantage amené à comprendre, ressentir ce qu'il fait et à travailler la qualité du mouvement qu'il a déjà appris à mettre en forme. Cette inclinaison à la réflexion, l'introspection et l'attention aux sensations que communiquent les professeurs à leurs élèves se traduit dans certains cas par le dévouement passionné de certains élèves expérimentés à un type d'apprentissage caractérisé par l'analyse approfondie et méthodique du mouvement. J'ai récemment vu émerger quelques petits groupes de pratique informels formés sur la base de ces mêmes préoccupations. Un membre a ainsi formulé l'objectif d'un de ces groupes: «*Pratiquer avec des danseurs qui partagent les mêmes besoins, la même vision du tango. Des danseurs qui aiment décortiquer et analyser le mouvement*». À la différence des cours, ces groupes formés de danseurs en grande partie expérimentés, recrutent leurs membres. Ils s'attendent à ce que les participants partagent cette même préoccupation pour le détail, la qualité du mouvement et un attrait marqué pour une éducation somatique. Rappelons ici le fait qu'ils parlent d'un besoin de se regrouper autour de nécessités commune ce qui signifie une fois de plus qu'il existe quelques divergences dans les modes de participations à l'intérieur du réseau associatif montréalais.

Ce que transmettent les professeurs à leurs élèves est donc dans l'ensemble une perception qualitative et bien spécifique de l'expérience. Ils apprennent à leurs élèves à diriger une attention consciente à leurs sensations corporelles. Sentir son corps, sentir le contact avec le corps de l'autre et sentir la réciprocité de ses mouvements avec ceux du co-danseur. Ainsi la danse n'apparaît plus comme une activité dont on fait passivement l'expérience. Comme le fait remarquer Harris Berger: «*expérience has both active and*

⁶⁶ Ensuite renommé *Cosmotango*.

⁶⁷ Ironiquement, les deux professeurs que j'ai suivis voulaient se démarquer de l'approche privilégiée par les écoles qui enseignent le *nuevo*. Or, non seulement j'ai observé cette constance dans l'approche didactique de toutes les écoles, mais historiquement (depuis 2000), cette logique didactique pratiquée à Montréal semble être directement attribuable au mouvement *nuevo*.

passive modes» (2009: 59). Il existe une dimension de l'expérience qui est reçue de manière passive et une autre qui est induite, structurée, articulée, orientée par l'usage de notre conscience (Bruner 1986). Cette dimension active de l'expérience dont parle Berger est justement celle à laquelle selon moi le danseur est socialisé. Il est socialisé par des moyens conscients et inconscients à porter attention à certains aspects de l'expérience de la danse qui, autrement, n'est pas possible d'appréhender dans sa totalité⁶⁸. Ainsi, le fait de porter attention aux sensations internes de son corps ou au contact avec le codanseur en dansant le tango, change la perception de celui qui en fait l'expérience. Si la danse n'était qu'une expérience passive, sans qu'intervienne la conscience, la danse serait universellement accessible à un non-initié grâce à la simple reproduction d'une gestuelle et d'une technique corporelle. Or, observer une attitude réflexive et introspective, centrer son attention sur ce qui se passe intérieurement et non pas uniquement extérieurement sont des nuances importantes pour les danseurs de tango.

Il reste maintenant à souligner un autre aspect essentiel de l'enseignement qui traverse mes observations et jouent sur le processus de construction de l'expérience. Le processus d'inculcation des dispositions du danseur ne se fait jamais complètement hors langage, ni hors conscience. Les pratiques langagières des professeurs évoquées jusqu'à présent laissent envisager l'incidence du langage sur les modalités d'incorporation. Les commandes verbales que Caroline donne par exemple à ses élèves n'incitent pas uniquement ses élèves à développer une conscience corporelle. Elle contribue très certainement à diriger l'attention des danseurs sur des dimensions bien spécifique de l'expérience qu'il ne parviendrait probablement pas à saisir uniquement par imitation et par le biais d'un mode d'apprentissage implicite. Ainsi, tel que le propose Sylvia Faure au sujet des modalités d'incorporations propres de la danse contemporaine, je serais portée à nuancer les thèses de Bourdieu au sujet des processus d'incorporations. Je ne conçois pas les modes d'apprentissage auxquels sont soumis les élèves de toutes ces écoles comme étant entièrement pré-réflexifs et implicites⁶⁹. Les nombreuses paraphrases que les danseurs empruntent à leurs professeurs pour parler de l'expérience du tango sont pour moi un premier indice. Puis, la présence marquée du langage dans les pratiques de transmission en

⁶⁸ Je fais ici référence au champ théorique de la *Phénoménologie de la perception* fondée par Merleau-Ponty.

⁶⁹ Sylvia Faure soulève la même question au sujet de l'enseignement de la danse contemporaine (1999).

est un second. Les extraits de mon expérience au sein des cours, montre bien que les indications des professeurs sont à la fois informatives, correctives, métaphoriques, descriptives, éthiques, renvoient à des jugements de valeurs et dictent aux danseurs un retour sur soi (Faure 2002: 12). Nous avons évoqué plus tôt le cas où un guideur se plaignait de ma performance. Le fait que le professeur ait répondu en faisant porter l'attention du guideur sur ses propres défauts et leur incidence sur ma performance, induit un modèle spécifique de conduites interrelationnelles. De plus, la manière typique qu'ont les professeurs de souligner verbalement avec insistance l'importance de développer par le biais d'exercices un éveil sensoriel, une qualité du mouvement ainsi que la qualité du contact avec le partenaire, accorde un statut privilégié à l'intériorité. Par exemple, dans les séances d'exercices où Caroline demandait à ses élèves de danser les yeux bandés. L'explication donnée était: *«Cet exercice va vous permettre de faire abstraction des distractions, ce qui vous entoure, les gens qui vous regardent, etc...pour mieux vous concentrer sur la relation avec votre partenaire et vos sensations»*. On voit ici qu'en parlant de «distractions», l'attention du danseur porté vers le regard des autres est du même coup discrédité. L'attention du danseur n'est donc pas que portée vers l'intériorité et la relation à son partenaire. Elle est détournée de ce que ces derniers jugent superficiel. Soit, ces commentaires renvoient clairement à des jugements de valeurs. J'ai par exemple remarqué un certain dédain à l'égard des figures acrobatiques chez certains professeurs. Ensuite, dépendant de configurations sociales pas toujours uniformes, les indices objectivants et toujours langagiers qui marquent l'apprentissage du tango apparaissent sous différentes formes (Ibid.: 12). Les pratiques langagières participent donc à transmettre aux danseurs une compréhension objectivée de l'expérience du tango. Eu égard à nos précédentes conclusions, si une grande part du processus d'incorporation se produit en deçà de la conscience des acteurs sociaux, l'intériorisation de dispositions corporelles et mentales passe par l'inculcation d'indices objectivés au travers de pratiques langagières. De plus, ces pratiques langagières participent probablement à induire chez les apprentis danseurs une inclinaison à la réflexion et au retour de la conscience sur elle-même puisque les élèves auront tendance à imiter les efforts réflexifs de leurs professeurs.

2.6. Les caractéristiques structurelles de la danse et l'attention à la qualité de la relation

Une caractéristique structurelle bien spécifique des méthodes implicites d'incorporation propre au tango est apparu à ma conscience lorsque j'enseignais le tango argentin au sein d'une école de danses sociales (Ballroom) en 2008. Les danseurs de danses sociales, à qui je devais enseigner une danse dont on sait qu'elle ne fait pas partie des danses de compétitions⁷⁰, avaient l'habitude qu'on leur montre séparément l'enchaînement de figures. Les hommes d'un bord, les femmes de l'autre. Or, malgré l'indignation des femmes à l'endroit de mes méthodes d'enseignement, j'ai refusé de leur montrer séparément «la partie» des femmes pour leur apprendre à ne pas anticiper la guide de l'homme. Puis, lorsqu'est venu le temps de mettre les hommes et les femmes en paire pour pratiquer l'enchaînement des figures, les femmes étaient en furie. Elles se tournaient vers moi et me disaient: «Mais qu'est-ce qu'on doit faire? Tu nous a pas montré la partie des femmes!». Ma réponse désinvolte a été: «Suivre...». Or, loin d'être satisfaisante, ma réponse a été reçue comme une provocation. Je me rappelle, suite à cet incident, de m'être entretenue avec l'autre instructeur qui s'avouait étonné par la réaction des femmes. Nous avons alors convenu que nous ne devons pas nous plier aux méthodes des danses sociales auxquels les élèves étaient habitués et que nous devons leur transmettre les «valeurs» propres au tango argentin.

C'est à ce moment que j'ai pris conscience de la spécificité des modes de transmission du tango argentin. La plupart des figures ne sont jamais enseignées séparément et surtout pas les enchaînements de figures. Dans quelques cas seulement, elles sont uniquement montrées aux hommes. Tel qu'évoquées précédemment, les ochos, la marche, les ornements et les tours sont les figures et non des enchaînements de figures que l'on enseigne (parfois) individuellement aux femmes et aux hommes. Toutefois, à la différence d'autres figures, elles concernent les deux rôles (le guideur et la guidée). Lorsque sont enseignés des enchaînements, les professeurs⁷¹ font toujours la démonstration «en couple» des figures à reproduire. Ensuite, à tour de rôle, le professeur et la professeur font des remarques s'adressant spécifiquement aux hommes ou aux femmes, mais en faisant la démonstration toujours en relation avec un co-danseur. Conséquemment, cette

⁷⁰ Les participants ayant suivi des cours de tango de Ballroom, avaient formulées auprès de cet établissement le désir d'apprendre le tango argentin.

⁷¹ Les cours de groupe sont toujours enseignés par un homme et une femme.

méthode décourage les élèves à penser les figures comme étant simplement une figure masculine emboîtée à une figure féminine. Une figure ou un enchaînement de figures est toujours réalisée dans la rencontre. Ce mode de transmission oblige donc les danseurs à concevoir le mouvement comme étant co-construit et toujours mis au test dans la relation avec le co-danseur. Un de mes professeurs disait d'ailleurs toujours: «*Si un des partenaires est inconfortable, c'est que quelque chose ne fonctionne pas*». Autrement dit, un geste peut être accompli avec justesse individuellement, mais il n'est réellement abouti qu'au moment où il est réussi en relation avec son partenaire. La qualité des gestes dansés sont d'ailleurs constamment évalués à travers un contact physique et une appréciation réciproque. De l'extérieur, la qualité de la danse ne peut jamais entièrement être jugée. Assise à côté de Louise dans une milonga, je lui ai demandé de commenter la qualité d'un danseur qui dansait sur la piste de danse. Sa réponse a été: «*Il n'a pas l'air de bien danser vu sa posture, mais j'ai dansé avec lui et il est confortable*». Cet exemple montre deux choses. D'abord, que l'analyse structurale des gestes du tango ne saurait traduire à elle seule les critères esthétiques qu'emploient les danseurs pour évaluer la qualité d'une danse. Ensuite, qu'un critère esthétique qu'apprend à reconnaître et reproduire un danseur est la qualité du touché et relation au même titre que l'aspect visuel et mécanique de ses mouvements. Le touché, le contact, n'est pas qu'une qualité individuelle, c'est aussi un critère qui est réalisé dans la *relation interpersonnelle*. C'est pourquoi les danseurs ne sont pas uniquement discriminés par le niveau technique qu'ils exhibent de l'extérieur, car la qualité d'un danseur ne se devine qu'à l'essai. Même depuis un regard extérieur, la beauté des mouvements d'un couple dansant sera jugé par les autres danseurs qui regardent en lien à la qualité «apparente» de la relation qui unit les partenaires. Les discours recensés auprès de danseurs expérimentés au sujet d'une prestation était par exemple: «*Ils n'ont pas l'air connectés*». Les mouvements des danseurs sont censés notifier un état intérieur, une émotion, une disposition et la nature de la relation physique qui unie le couple: «*Il n'y avait pas d'émotion dans ce qu'ils faisaient. C'était trop mécanique, trop technique*». Un état de bien-être et d'échange qui se traduit plus souvent selon les danseurs d'un point de vue extérieur par la coordination parfaite des mouvements des deux danseurs : «*Ils ont l'air en parfaite harmonie, la coordination de leur mouvements était parfaite*».

Christophe Apprill traite de cette préoccupation pour l'harmonisation des

mouvements des partenaires présente dans la pratique, les discours et les modalités de transmission comme d'une «*culture du mouvement à deux*» (1998). Une culture qui nécessite donc, une fois de plus, un apprentissage. Outre les modes d'incorporation visant à transmettre une prise de conscience vis-à-vis cette double préoccupation individuelle et relationnelle évoqués au chapitre précédent, il existe aussi une quantité impressionnante de techniques du corps visant à mettre en pratique ce corps à corps en osmose. Ces laborieuses techniques d'apprentissage du tango ne seront pas évoquées faute d'espace⁷². En évoquant le cas de mon expérience dans une école de Ballroom, j'ai mentionné mon étonnement vis-à-vis de leur pratique. Pour les danseurs de danse sociale, le fait de pratiquer les figures séparément ne semblait pas avoir jamais pour objectif d'améliorer la communication entre les partenaires. Elles avaient pour objectif de leur montrer leurs rôles respectifs. Puisque les danses de ballroom sont entièrement chorégraphiées, chacun des rôles sont convenus d'avance. Or, les mouvements dans le tango, comme me disait Edouardo, mon premier professeur, sont «*créés dans le moment*» et les combinaisons possibles sont «*infinies*». Ce qui est convenu d'avance, c'est premièrement le fait que l'homme soit chargé de chorégraphier les figures et la femme de suivre. Deuxièmement, il est convenu qu'on transite toujours d'un pied à l'autre. On ne saute jamais sur le même pied. Troisièmement, ce qui est convenu c'est plus le comment du quoi. L'homme peut inventer des figures. Il n'y a pas d'ordre préétabli. Selon mes observations, c'est presque uniquement la logique de communication de ses mouvements qui est convenue d'avance⁷³. Pour cette raison, l'analogie avec le langage est souvent évoquée par les professeurs pour expliquer la relation que l'on tente d'établir avec son partenaire. En décrivant l'importance pour les partenaires de toujours garder leurs épaules vis-à-vis, Edouardo avait fait cette analogie: «*le tango c'est un message, un langage. Pour bien communiquer, il faut pas perdre la connexion internet, le signal téléphonique... Vos bras, votre torse, c'est ce qui vous lie*». Ainsi, les bras sont souvent représentés entant que canal de communication, l'impulsion en tant que message et les pas en tant que vocabulaire. La posture et la technique du danseur, sont la grammaire. C'est une manière technique et bien spécifique d'agencer les mots, de faire des phrases en

⁷² On peut citer l'exemple du principe de «*dissociation*» auquel font référence les professeurs dans la plupart des cours. De nature à empêcher que les partenaires ne perdent le contact, soit le canal nécessaire à la communication corporelle, le bas du corps qui suit le mouvement des pieds doit être constamment dissocié du haut du corps. L'absence de dissociation entraînerait la rupture, le lien communicationnel qui unie les danseurs pourtant essentiels à la coordination de leurs mouvements.

⁷³ Une logique qui est, somme toute, très naturelle puisqu'un bon guideur peut arriver à guider à peut prêt n'importe quoi à une danseuse débutante, donc qui n'en maîtrise pas encore le code.

respectant des critères esthétiques et le confort des danseurs. Cette manière improvisée de composer les mouvements et de recomposer à tout moment, exige donc une «écoute-active»⁷⁴ de la part des partenaires. Ces caractéristiques structurelles de la danse imposent donc un ajustement constant et réciproque de l'un vis-à-vis de l'autre.

À entendre les témoignages des danseurs, on dirait que la qualité de la relation qui unit les danseurs requière une forme d'empathie. Être capable de se mettre à la place de l'autre est perçu, une fois de plus, comme une disposition moral, mais aussi technique. C'est une disposition technique «*sans quoi ça ne marche pas*» comme me le faisait remarquer Diego. Jean-Philippe m'a décrit la difficulté de cet apprentissage, qui a pour lui débuté au moment où il a pris conscience des changements de poids de sa partenaire:

«Je me souviens quand j'ai soudainement pris conscience de l'axe de ma partenaire. Ça m'a pris du temps avant de réellement le sentir. À partir du moment où je pouvais sentir sur quel pied d'appui elle était à chaque instant, cela a complètement changé ma danse. Pour la déplacer dans l'espace, il faut que je sache où se trouve son axe pour pas la déséquilibrer».

On voit que dans son cas, l'empathie du guideur pour sa partenaire est aussi conceptualisée autant que nécessité pratique. Il a ensuite ajouté à ça que cette aptitude empathique était un prérequis pour «*communiquer*» avec sa partenaire. Une conception qui est revenue avec insistance, tel que décrit précédemment⁷⁵ dans les entretiens. Diego a pour sa part extrapolé cette nécessité technique à une éthique sociale du danseur. Se respecter, s'écouter pour s'entendre afin de permettre: «*Que la danse continue*». Depuis quelques années, la valorisation d'une relation empathique est aussi promue à Montréal à travers une pratique qui tend progressivement à s'institutionnaliser. Nous l'avons évoqué plus tôt en traitant de l'émergence de groupes de pratiques ciblant spécifiquement l'apprentissage par le biais de l'inversion des rôles⁷⁶. La *Practica Crusada* est pour cela un bon exemple puisqu'il s'agit d'une pratique entièrement consacrée à cet apprentissage. L'utilité pour un homme d'apprendre le rôle de la femme lui permet selon Jean-Philippe de développer une attitude empathique: «*Être un bon guideur exige d'être capable de se mettre à la place de l'autre*».

⁷⁴ Terme abondamment employé par les danseurs.

⁷⁵ décrit par l'emploi de différents synonymes (voir chapitre précédent).

⁷⁶ Dans certains cours de groupe, les exercices associés à des rôles spécifiques sont enseignés aux deux sexes. J'ai été témoin de situations où on encourageait parfois des hommes à exercer les ochos arrières en même temps que les femmes. Or, les ochos arrières sont normalement des figures exclusives aux femmes.

C'est pourquoi je pense que d'apprendre à être guidé, ça m'aide dans ma guide». En faisant l'expérience du rôle de la femme, il arrive à mieux comprendre ce qu'elle aime et ce qu'elle n'aime pas. Le fait que les danseurs participent sur une base volontaire à ces activités montre ensuite que les danseurs sont déjà enclins à recevoir ce type d'apprentissage. L'échange de rôle est même pratiqué en Milonga. Certains danseurs m'ont avoués que si le motif premier de cette pratique était l'apprentissage, l'échange des rôles est devenu une activité récréative. Ainsi, ces caractéristiques structurelles de danse et des modes d'apprentissage entretiennent l'idée de réciprocité que tente d'établir la danse entre l'homme et la femme. L'inversion des rôles contribue au même titre que les modes pratiques ou discursifs d'inculcation à établir une équivalence symbolique entre l'homme et la femme dans la danse. En somme, on peut dire que les caractéristiques structurelles de la danse participent au processus de construction de l'expérience du danseur au même titre que les nombreux processus d'inculcation. La danse est elle-même un agent socialisateur. À travers son expérience de la danse elle-même, le danseur est progressivement amené à concevoir le mouvement comme étant co-construit et évalué à chaque moment à travers l'appréciation réciproque du contact physique, à redéfinir la relation qui unit l'homme à la femme ainsi qu'à concevoir la nécessité d'adopter une attitude empathique.

2.7. L'incorporation, les paramètres contextuels et structurels de la pratique

Nous avons jusqu'à maintenant exploré les diverses modalités d'incorporation qui structurent une façon de pratiquer le tango et de penser, de percevoir et de ressentir l'expérience du tango. J'aimerais à présent décrire le rapport existant entre certaines conceptions de l'expérience et les paramètres contextuels et structurels de la pratique. Pour John Blacking, l'analyse des paramètres contextuels est même essentielle à l'étude de la danse. C'est le contexte qui doit d'abord guider l'identification de certaines unités de significations (1983: 9). Nous avons introduit le contexte historique et transrégional du tango, décrit la structure de l'enseignement et le rôle de la milonga dans le processus de socialisation. J'aimerais à présent attirer l'attention du lecteur sur d'autres aspects du contexte montréalais pour une raison simple. Ces aspects traversent le discours des danseurs. Plus encore, je dirais que ces aspects captent avec insistance l'attention des danseurs à propos de leurs expériences concrètes de la danse.

Premièrement, au cours de ma recherche, des divisions sociales temporelles et spatiales sont apparues avec abondance dans le discours des danseurs. Notamment, les mentions à l'effet que la milonga n'est ni un espace de pratique, ni un espace dédié à l'exhibition de soi, ont été très fréquentes. Chaque catégorie d'espace de pratique (souvent temporellement délimité), par sa mise en scène, son association à des interactions spécifiques et des sanctions sociales, semble en effet encourager l'intériorisation de différents modes de participations. Dans certains cas, des professeurs verbalisent ou emploient consciemment des modes de transmission visant l'assignation de conduites socialement adaptées à chacun de ces espaces ou de ces situations. Lors d'un entretien formel, un jeune professeur de tango (Carlos) m'a décrit son rôle de professeur d'une manière qui illustre ce propos:

«Prendre des cours de tango et le danser socialement sont deux choses séparées [...] Mon rôle n'est pas simplement d'enseigner la technicalité de la danse, ses figures. Quand les gens prennent des cours de tango, ils pensent avant tout à la performance. Mon rôle est de faire connaître le *tango de salon*, le tango social – de faire comprendre à mes étudiants que l'objectif social est important».

Visiblement, Carlos se sent responsable d'inculquer à ses étudiants l'idée que le contexte du bal impose un mode de participation différent de celui auxquels ils sont exposés dans le cadre de l'enseignement. Comme beaucoup d'autres professeurs, il enseigne abondamment dans ses cours le *tango nuevo* et *fantasia*, mais il considère que, dans le contexte du bal (la milonga), c'est avant tout le *tango de salon* que l'on est censé, en principe, mettre en pratique. Outre ces stratégies explicites d'inculcation, l'intériorisation de telles notions découlent principalement de la structure sociale de l'expérience du tango à Montréal⁷⁷. En ce sens, je m'appuie sur le modèle théorique de Sylvia Faure présentant les objets culturels ou les savoir-faire comme «*en partie porteurs de leurs conditions de mémorisation*» (2002: 8). En ce qui concerne cette séparation symbolique dont parle Carlos entre les espaces de pratique et les espaces de loisir, ces nuances conceptuelles sont sans cesse rappelées aux élèves par la structure de la pratique et les interactions sociales propre au milieu. Par

⁷⁷ D'ailleurs, que l'intention des professeurs soit d'étendre leur influence aux modalités de participation des étudiants en milonga, leur influence est assez limitée puisque la milonga n'est pas un espace supervisé. L'attrait des élèves pour les styles plus ostentatoires est aussi un enjeu financier. L'enseignement de ces formes représente une part importante des recettes financières des établissements.

exemple, l'existence de la *practica* (pratique de tango) que l'on pourrait traduire comme une «milonga en pratique», incite à voir la milonga comme l'espace social privilégié. La *practica* n'est pas un cours de danse à proprement dit. Pourtant, c'est un espace dédié à la pratique. On applique les règles de la milonga (circuler dans le sens des aiguilles d'une montre), quoique de manière moins rigoureuse, et ça n'a pas lieu dans le même cadre temporel que la milonga (celle-ci a lieu entre dix heures du soir et trois heures du matin). Ainsi, la *practica* a les apparences d'une milonga sans l'être officiellement. Sa délimitation temporelle étant la même que les cours nous rappelle que l'occasion est informelle. La *practica* n'est que la préparation d'un événement. La milonga apparaît ainsi d'autant plus formelle. En milonga, les participants y observent des règles rigides et se vêtissent comme à une occasion spéciale. La mise en scène de l'événement annonce aux participants qu'elle est «la raison» pour laquelle on se pratique. J'ai rencontré des danseurs débutants qui se disaient intimidés par l'ambiance des milongas. Ils m'ont alors expliqués qu'ils voulaient «être mieux entraînés» avant de faire leur première apparition dans une milonga. Je n'ai, par contre, jamais connu de danseurs expérimentés n'ayant jamais dansé dans une milonga. Le statut de danseur expérimenté est, par définition, assermenté par le fait de fréquenter des milongas. Autrement dit, la structure organisationnelle de la milonga, par opposition à celle du cours ou de la *practica*, oriente intuitivement les participants à la penser comme un espace formel et consacré à l'aboutissement d'un apprentissage.

Nous avons vu précédemment que les règles et codes dictent une manière de danser dans la milonga qui est un peu différente de celle qui est enseignée. Le choix de figures doit être moins fantaisiste et occuper moins d'espace. Aussi, le simple fait que l'on alloue deux espaces séparés à la pratique et à l'enseignement participe à la compréhension que chaque espace a une vocation interactive particulière et appropriée. Le fait que différents modes de participation soient tolérées dans l'espace du bal ne dépend pas uniquement des règles, mais aussi des conditions disons matérielles et contextuelles des milongas. Certaines milongas offrent plus d'espace aux danseurs pour faire des mouvements amples alors que d'autres milongas, spécialement lorsqu'elles sont bondées de monde, exigent aux danseurs de s'ajuster pour ne pas provoquer de collisions. Ainsi, l'espace disponible dans les milongas est relatif aux différentes milongas et à des taux d'achalandage variables. Les conduites considérées appropriées en milonga sont contextuelles et donc sujettes à

discussion. Dans des situations où l'espace ne permet pas trop d'excentricité, les circonstances encouragent une appréciation de la relation intimiste et subtile du mouvement à deux. Cela n'empêche pas toutefois certains «défauts» de généralisation chez certains danseurs. Il y a des danseurs qui adoptent un style et un mode de participation qu'ils appliquent à toutes les situations. J'ai rencontré quelques danseurs et parmi eux beaucoup de jeunes, qui ne pratiquaient qu'un style nuevo et cela, peu importe le contexte. Ils expliquaient ce choix comme étant avant tout un choix esthétique. Ils avaient par contre conscience que leur mode de participation pouvait offenser d'autres danseurs lorsque mis en pratique dans certaines milongas (Studio tango) ou certains contextes précis. Pour cette raison, ils choisissent des établissements fréquentés majoritairement par des danseurs qui partagent leur choix esthétique (Tango Fabrika). Ainsi, remarquons qu'à la différence des danseurs dits «nuevo», les danseurs qui pratiquent uniquement un style dit «milonguero» ont, grâce à leur utilisation plus restreinte de l'espace, moins tendance à gêner les autres danseurs. Malgré les pratiques discursives importées de l'Argentine associant ce mode de participation à une authenticité et un certain prestige social, cela ne veut pas dire qu'il est, à Montréal, idéologiquement reçu par tous comme étant socialement plus acceptable. Le contexte des milongas offrant des choix variables aux participants en termes de types de musique, d'achalandage, d'espace disponible et d'ambiances rendent le tango milonguero un choix esthétique généralement plus acceptable dans le sens où il est concrètement passe-partout.

On pourrait identifier beaucoup d'autres paramètres structurels de la pratique et de l'enseignement qui participent à la construction de conceptions spécifiques de l'expérience. Pour ne mentionner que ceux-ci, rappelons d'abord que le tango est une danse improvisée (caractéristique structurelle de la danse) et s'appuyant sur un principe d'échange de partenaires (caractéristique structurelle de la pratique). Nous avons vu que l'improvisation engage d'une part les danseurs dans un rapport spontané à l'autre, co-construit et toujours composées sur le vif. D'autre part, le caractère improvisé en plus de la vocation échangiste du tango engage les participants à vivre des expériences dont l'issue est toujours incertaine et inconstantes. Le nom donné aux Flash mobs montréalais, *Tango éphémères*, rappellent l'éphémérité qu'évoquent pour les danseurs l'expérience du tango. En demandant à mes informateurs de me raconter quels critères doivent être réunis pour

qu'une expérience idéale du tango se produise, ceux-ci éprouvaient de la difficulté à généraliser une conception idéale du tango à une expérience singulière: *«Ça dépend... Une expérience idéale survient souvent au moment où on s'y attend le moins. C'est d'ailleurs l'effet de surprise que j'aime le plus. Des fois ça clique avec quelqu'un, pas avec une autre... Des fois ça avoir avec notre humeur du moment»*. On voit donc que le caractère imprévu des expériences vécues grâce à l'échange de partenaire et la nature improvisée du tango, laisse les danseurs dans la constante expectative d'éventuelles expériences positives. On constate aussi qu'une conception de l'expérience du tango ne peut s'appuyer concrètement sur autre chose que des expériences subjectives, éparses, inconstantes. Autrement dit, l'existence même d'une expérience idéale inculquée aux étudiants par le biais de l'enseignement est de l'ordre du fantasme, plutôt que tangible. À ça, s'ajoute le fait qu'il n'existe pas de niveaux formels ou d'«étapes» permettant de différencier le degré d'expertise des danseurs, ni de principes objectifs précis d'évaluation. Tous ces paramètres structurels participent autrement dit à la mythification de l'expérience idéale que l'on tente d'atteindre. À quoi sait-on qu'on a atteint un niveau supérieur? Que dois-je faire pour l'atteindre? L'absence de critères précis d'évaluation rend la logique qui sous-tend l'évaluation des niveaux d'expertise ainsi que la nomination de professeurs très ambiguë. Selon mes observations, le statut de professeur est soit autoproclamé, soit octroyé par d'autres professeurs. J'ai rencontré des danseurs qui, après de nombreuses années de pratique et de formations, ont d'eux-mêmes jugé leur niveau suffisant pour se permettre d'offrir des cours de danse. Leur popularité auprès de danseurs de haut niveau ou leur formation poursuivie auprès de grands maîtres laissait en effet présager leur ascension sociale. Toutefois, leur statut de professeur reste en grande partie fondé sur une perception personnelle de leur propre niveau. D'autres ont plutôt entamé une carrière d'enseignement une fois qu'ils ont été invités à enseigner par des professeurs et propriétaires d'écoles de tango. Les élus sont souvent des étudiants ou de simples pratiquants qui fréquentent assidûment les cours ou les milongas du même établissement. D'autres jouissent préalablement du statut de professionnels de danse (contemporaine, ballet ou autres danses), mais pas toujours. Le niveau de ces danseurs est d'abord jugé à partir de la qualité de la danse qu'ils projettent. Ensuite, j'ai remarqué qu'un danseur qui se fait régulièrement inviter à danser par des danseurs de haut niveau, ou des professeurs, annonce sa prochaine nomination. Je me rappelle aussi d'une raison formulée par le propriétaire d'un établissement ayant invité une danseuse à se joindre à son équipe. Son talent et son

expertise n'avaient pas été son seul critère de sélection. «*Elle est sympathique*», m'avait-il dit. Pour lui, c'était un atout indispensable pour attirer de nouveaux élèves dans son établissement. Autrement dit, il n'existe pas d'indices précis de sélection, ni de test, ni d'étendards qui attestent du niveau atteint par un danseur mise à part sa performance⁷⁸. Pour cela, les danseurs doivent être jugés sur une appréciation subjective. Leur propre subjectivité ou celle d'un autre danseur. La simple nomination d'un danseur par un professeur suffit parfois pour que soit reconnu au vu des autres le nouveau statut du nominé. Les professeurs jouissent d'une pleine autorité à juger la qualité d'un autre danseur. À cette nuance près bien sûr que l'autorité d'un professeur est encouragée et toujours soumise au regard critique d'un auditoire et de ses disciples. Or, ce contexte d'incertitude participe à son tour à la construction d'une expérience idéale. Les professeurs ont accès à une expérience et un savoir qui est inaccessible aux autres. Une inaccessibilité que les amateurs cherchent tant bien que mal à surmonter par le biais de l'apprentissage, mais des critères précis ne peuvent jamais concrètement leur être entièrement dévoilés. La raison est simple. L'expérience est toujours avant tout subjective donc difficile à transmettre. De plus, nous avons vu que les critères esthétiques du tango sont en grande partie définis par l'appréciation sensorielle. Or, comment savoir si je ressens la même chose qu'une autre personne? En somme, les pratiques discursives encouragent les novices à croire à l'existence d'une expérience objective, mais que seuls les danseurs ayant atteint un niveau supérieur peuvent connaître et reconnaître. À ça s'ajoute maintenant les conditions sociales et structurelles du tango qui laissent l'apprenti dans l'expectative d'une expérience supérieure pourtant constituée dans la jonction intersubjective entre la perception de celui qui la vit, du co-danseur et de celui qui en regarde le résultat visuel.

3. Le tanguero pluriel : danser pour soi ou danser pour les autres

Selon nos précédentes conclusions, nous avons observé deux tendances dans la pratique, les valeurs morales des danseurs et leur appréciation esthétique de l'expérience. Une première tendance observée est l'appréciation et la valorisation d'un mode de participation où prime l'exhibition. Les danseurs avaient une manière bien particulière d'aborder cet aspect de l'expérience du tango. C'était avec jugement qu'ils abordaient ce

⁷⁸ S'il est choisi, ce danseur sera probablement invité par le propriétaire d'un établissement à faire une prestation ou encore il pourrait être invité à danser par un professeur. Son succès sera d'autant plus probant s'il est «réinvité».

mode de participation pourtant bien présent dans la pratique. Ces derniers employaient souvent l'expression «*mettre de la poudre aux yeux*», «*faire un show*», ou encore «*danser pour les autres*» pour décrire ce type d'engagement. J'ai même observé que le fait de prioriser ouvertement cet aspect de l'expérience est tabou. La deuxième tendance, souvent présentée par les danseurs comme étant diamétralement opposée à la première, consiste à privilégier le fait de «*danser pour soi*». Danser pour soi n'est pas conçu par ces derniers comme une attention égoïste à soi-même. Au contraire, c'est une attention particulière donnée aux sensations qu'engendre la co-présence des danseurs dans la danse. Un rapport conscient à soi-même et à l'autre qui teinte l'expérience du tango d'une qualité esthétique particulière. C'est aussi le fait d'accorder au tango une vocation avant tout participative plutôt que réflexive et ostentatoire⁷⁹. J'ai souvent eu du mal à comprendre pourquoi ces deux notions étaient opposées dans le discours des danseurs. J'ai d'abord été portée à croire que ces deux tendances discursives révélaient différents groupements idéologiques, ainsi que l'identification des danseurs à divers critères esthétiques. Or, j'ai dû revoir cette interprétation lorsque je me suis rendue compte que beaucoup de danseurs mettaient en pratique ce qu'ils discréditaient dans leur discours. Particulièrement révélateur était pour moi le cas de Caroline. Autant dans son discours que dans son approche didactique, elle privilégiait une attention extrême à l'intériorité dans la pratique du tango. C'est donc avec étonnement que j'ai assisté à une de ses prestations⁸⁰ où la préoccupation première était autant formulée qu'affichée comme étant centrée sur le *danser pour les autres*. Comme beaucoup de danseurs, Caroline ne percevait pas ce type d'événement comme étant en contradiction avec leurs valeurs du tango. Comment alors expliquer cette oscillation entre deux modes d'interaction?

On serait d'abord tenté d'interpréter le contexte montréalais eu égard aux pratiques et représentations empruntées au contexte argentin. Le stigma de «style exhibitionniste» que portait le *tango nuevo* au moment de sa progressive intégration au sein des milongas montréalaises (il y a environ 6 ans) et le style fantasia après la rencontre des Montréalais avec la «Mecque» du tango (Buenos Aires) étaient certainement inspirés d'un courant d'idée importé de l'Argentine. À Montréal, on observe surtout ces rapprochements de

⁷⁹ Je fais ici référence aux concepts théoriques de Nahachewsky (1995).

⁸⁰ Dans le cadre d'un événement caritatif extérieur au milieu du tango.

manière discursive entre style et lieu de pratique. Nous avons évoqué les allusions des montréalais à l'idée que dans le cadre du bal de tango on *devrait* pratiquer un style plus sobre comme le style milongero ou salon, alors que sur scène ou encore dans le cadre d'une prestation, tous les styles sont tolérés. Il existe clairement des situations où le fait de pratiquer le style nuevo sera jugé inapproprié, mais le nuevo n'est jamais complètement exclus du contexte des milongas comme c'est le cas en Argentine. Autrement dit, les Montréalais font preuve de plus de souplesse dans la codification des conduites et des pratiques liées aux différents espaces. Nous avons mentionné un récent changement dans les discours proférés à l'égard du tango nuevo à mesure qu'apparaissent de nouvelles conjonctures sociales. On observe d'abord l'augmentation de l'adhésion de jeunes danseurs et leur attrait pour le côté performatif, moderne, ostentatoire et éclaté du tango nuevo. Ensuite, le *tango nuevo* devient de moins en moins marginal et de plus en plus apprécié par l'ensemble des danseurs montréalais tout groupe d'âge confondu. Puis, les écoles de tango sont à leur tour tentées de répondre à la demande en offrant de plus en plus de cours de tango nuevo. Enfin, mentionnons l'effet de l'adhésion de danseurs issus du milieu professionnel de la danse comme la danse moderne sur les représentations. Ces derniers apportent un nouveau regard sur la pratique en partie parce qu'ils n'entrevoient pas uniquement le tango comme un loisir, mais comme une profession où la présentation de soi joue un rôle important. Étrangement, malgré les nouvelles conjonctures, la dichotomie exhibition/introversion persiste pourtant dans les représentations et le discours évaluatif des danseurs. Par contre, c'est sous une forme quelque peu subversive que cette dichotomie apparaît dans leur discours (3 ou 4 dernières années). En bref, c'est depuis que le tango nuevo s'est introduit dans l'espace du bal à Montréal (vers 2005) qu'on lui accorde une nouvelle légitimité. Les danseurs qui jugeaient la vocation du style trop ostentatoire de part le caractère accrocheur de certaines figures, accordent une nouvelle signification à ces mêmes gestes⁸¹. Les danseurs prônent l'idée que ce n'est pas parce qu'on danse en style «ouvert» et qu'on fait des figures plus éclatées que l'appréciation et l'attention portée à la qualité de la relation n'est pas importante. Certains affirment qu'au contraire, elle l'est même davantage étant donné la distance qui sépare les danseurs (style ouvert). André m'a expliqué que la distance entre les danseurs rend l'impulsion du guideur plus difficile à lire

⁸¹ La nuance est parfois extrêmement subtile. Le même mouvement dansé par un danseur de *Show Tango* et de *Nuevo Tango* sera interprété différemment de part l'intention et la manière qu'a un danseur d'apprécier le moment. Parmi les rares signes extérieurs qui permettent d'illustrer cette différence est l'usage excessif de plusieurs figures acrobatiques dans une même séquence.

et impose une plus grande dissociation. Autrement dit, le tango nuevo n'est plus si promptement associé à un seul type d'interaction. La vocation sociale de la milonga ainsi que l'expérience interactive de la danse et de l'enseignement semblent encourager une réinterprétation symbolique du style nuevo.

Les mutations que subit la pratique dans un nouveau contexte mettent en évidence la nature de qui est mémorisé à travers ce processus d'apprentissage. Nous constatons que les Montréalais reproduisent avec plus de fidélité les conditions interactives de cette pratique plutôt que les associations symboliques traditionnellement attribuées à chacun des styles. Dans une milonga, que l'on danse un style nuevo ou en style rapproché, la préoccupation des danseurs sera typiquement tournée vers un motif d'échange et d'introspection. Lors d'une prestation, ce sont les attentes de celui qui regarde qu'on s'emploiera à combler. Dans sa rencontre avec le contexte montréalais, ce n'est pas tant le fait de pratiquer un style dans son contexte approprié, ni d'associer un style à un mode d'interaction qui persiste. C'est plutôt l'assignation d'un mode particulier d'interaction à chaque situation qui est pressentie comme étant significative pour les danseurs. Ceci nous amène à une conclusion générale. Ce que les danseurs intériorisent au cours de leur apprentissage n'est pas des modèles esthétiques et des dispositions déconnectées de leur environnement. Au contraire, les danseurs enregistrent les dispositions interactives spécifiques aux situations dans lesquels sont appris ces gestes dansés. De cette logique organisationnelle découle une certaine souplesse d'interprétation et de pratique. Très rares sont les danseurs qui désapprouvent complètement le fait de pratiquer le *tango nuevo*, mais chaque situation induit un cadre interprétatif différent. En suivant les propos de Bernard Lahire, Sylvia Faure souligne le primat des contextes dans l'activation de dispositions et/ou dans l'explication des conduites des danseurs (1999). Cette manière d'interpréter le comportement des acteurs sociaux comme irréductibles à un «principe générateur», mais plutôt conditionnels à certains contextes ou domaines de pratiques, permet d'expliquer pourquoi les tangueros intériorisent des dispositions qui nous apparaissent à première vue en contradiction les unes avec les autres. Bref, les dispositions des danseurs ne sont pas entièrement conservées dans l'esprit et le corps des danseurs: «...des éléments de l'action sont dans les situations, dans les contextes, et ne sont donc pas nécessairement mémorisés» (Faure 2002: 8). Les différents espaces et situations qui caractérisent l'univers du tango

sont essentiels. La milonga, la pratique, la scène et le cadre ritualisé de la prestation, sont des situations qui déclenchent les dispositions intériorisées. Dans le cas précis du tango, ce qui est activé par des situations ce sont avant tout des principes relationnels «types» (exhibition, introspection, échange). Cette perspective sur les processus de socialisation nous amène une autre compréhension des processus à l'œuvre lors de l'incorporation et la reproduction des propriétés esthétiques et évaluatives du tango. Ce n'est pas uniquement une logique motrice, une séquence d'actions, une esthétique et quelques associations symboliques que les danseurs tentent par la suite de restituer. Ils essaient de recréer une expérience interactive spécifique.

Outre le fait d'être intériorisées dans des situations spécifiques, les dispositions des danseurs sont plurielles. Selon mes observations, un danseur faisant l'expérience d'une démonstration sait qu'il est socialement acceptable qu'il soit, à l'intérieur de cet espace temporel et circonstanciel dédié à l'exhibition, absorbé par le rapport qu'il entretient avec son public. Son attention se détache alors momentanément, mais pas nécessairement complètement de la qualité de la relation qu'il est sensé entretenir avec son partenaire. Ainsi, les dispositions interactives mise en veille ne sont pas perdues. L'aspect visuel fait lui aussi partie des préoccupations constantes des danseurs, mais son importance est parfois mis au second plan. C'est aussi à divers degrés que l'on attribue aux espaces de pratique chaque type d'interaction appropriée. À cet égard, Caroline m'a confié que le danseur était parfois partagé entre la vocation intimiste du bal de tango et un certain désir de se mettre en valeur: *«Lorsqu'on danse en milonga, ce n'est pas vrai qu'on danse uniquement pour soi et son partenaire de danse. On est aussi conscient d'être regardé»*. Dans le chapitre précédent, nous avons vu combien l'image du tango a toujours joué un rôle important dans les représentations⁸². J'ai entre autre remarqué que pour certains danseurs, le fait de «danser pour soi» ne voulait pas dire que la «beauté» de ce qui est mis en geste ne faisait pas partie de leurs préoccupations. La nuance étant simplement que la beauté de ce qui est projeté visait un accomplissement personnel et non pas uniquement la satisfaction du regard des autres. Ainsi, était contrasté le fait de prendre plaisir à se «sentir beau» plutôt que s'exhiber

⁸² Ayant fait l'expérience d'observer des danseuses de danse contemporaine lors de mon échange universitaire en France, j'ai réalisé autant l'influence qu'à pu avoir la danse contemporaine sur le tango que les nuances qui différencient ces deux pratiques. Pour les danseuses de danse contemporaine interrogées la beauté des gestes est un tabou dans le sens où, contrairement au tango, elle est complètement exclue des critères d'évaluation.

pour en retirer un bénéfice social comme le prestige ou l'avancement. L'exhibition, l'introjection et la relation au co-danseur sont des dispositions interactives également constituantes du danseur, mais certains peuvent momentanément ou partiellement être mises en veille selon les besoins de la circonstance. Je m'inspire ici de la notion *d'homme pluriel* de Lahire qu'il décrit comme suit: «...c'est un homme qui n'a pas toujours vécu à l'intérieur d'un seul et unique univers socialisateur, qui a donc traversé et fréquenté plus ou moins durablement des espaces (des matrices) de socialisation différents (et même parfois socialement vécus comme hautement contradictoires)» (Lahire 2005). Ces univers socialisateurs différents sont notamment les espaces de socialisation fréquentés à l'intérieur du milieu du tango. Ensuite, l'horizon personnel et les expériences passés des danseurs (surtout celles en lien avec la danse) constituent aussi des espaces de socialisation différents qui agissent sur leur manière d'absorber l'apprentissage du tango. Nombreux sont les danseurs de tango issus du milieu professionnel du ballet ou de la danse contemporaine. Les danseurs professionnels pour qui la danse est un métier et un mode d'exhibition ont une histoire particulière d'expériences incorporées. Les danseurs ayant été formés à d'autres danses de couple comme le swing, la salsa, le ballroom ou encore de pratiques corporelles comme les arts martiaux, le yoga s'investissent différemment dans l'expérience. Ils entendent notamment davantage le tango comme un passe-temps et aspirent moins souvent à se produire sur scène. J'ai également constaté leur incidence sur le mode d'interaction privilégié. Selon mes observations, certains agents de socialisation antérieurs à l'apprentissage du tango ont clairement pour effet d'orienter leurs pratiques et leurs représentations. Issus du milieu de la compétition de salsa, Pawel a par exemple, exprimé un attrait particulier pour les performances «spectaculaires». Manuela, quant à elle, issue du milieu professionnel de la danse contemporaine, exprimait un égard particulier pour la qualité du «ressentie». Ces inclinaisons pour une approche, spectaculaire dans un cas, sensorielle dans l'autre, reflètent bien les univers socialisateurs fréquentés antérieurement (Apprill 1998; Faure 2002). Si il est vrai que l'esthétique du tango comprend une attention portée à la qualité de ce qui est projeté au même titre que ce qui est ressenti, partagé, les danseurs n'accordent pas une importance égale à un aspect et un autre.

En somme, on a vu que dans le contexte d'appropriation d'une tradition, les danseurs ne reproduisent pas avec tant de fidélité la relation habituelle entre les différents

styles de danse, les espaces et leurs significations. Ils sont principalement investis dans la mise en forme de gestes permettant de restituer certains modèles spécifiques d'interaction. Connecter avec l'autre, sentir l'autre, sentir la musique, se centrer, rendre beau, faire l'expérience et vivre une émotion (danser pour soi), projeter quelque chose (danser pour les autres), font parties des préoccupations essentielles du sujet dansant. En ce qui concerne l'ambivalence des danseurs à l'égard de l'interprétation de l'expérience du tango, les Montréalais ont tendance à catégoriser l'expérience en s'inspirant du modèle argentin. Ils différencient deux modes d'interaction (exhibition/introspection). Toutefois, ces deux paramètres sont tout deux constitutifs de l'esthétique du tango et parfaitement compatibles du point de vue pratique du danseur. Ces dispositions qu'intériorisent les danseurs au cours de leur apprentissage nous paraissent conceptuellement incompatibles parce qu'elles sont toujours dépendantes de l'engagement particulier du danseur dans l'expérience et des situations grâce auxquelles elles sont activées ou mise en veille. Les danseurs dansent à la fois parce qu'ils apprécient l'esthétique visuelle que le tango projette, à la fois parce qu'ils apprécient l'expérience intimiste qu'il procure. En définitive, je dirais que pour les Montréalais, le fait notamment d'énoncer la superficialité de l'aspect visuel de la danse est davantage un acte de résistance qu'une condamnation. On cherche à rétablir un équilibre vis-à-vis du déséquilibre pressenti entre l'être et le paraître dans la société en général. Porter son attention sur l'intériorité et la qualité de l'échange est, autrement dit, une manière de remettre en question le primat du beau sur le ressenti et l'intériorité. Puis, c'est une manière de se démarquer et d'énoncer son appartenance à une culture bien spécifique.

CONCLUSION

Après avoir décrit les représentations et les pratiques discursives des danseurs Montréalais à différents stades de leur apprentissage, nous nous sommes intéressés au processus d'intériorisation d'un savoir-faire. Les conditions sociales de production d'un habitus nous ont permis de mieux approfondir la nature de ce qui est incorporé et donc, ce qui fait sens du point de vue du danseur. Cette approche nous a permis d'identifier les

paramètres qui définissent cette «structure structurante» ou les «principes générateurs et organisateurs» que les initiés intériorisent au cours de leur apprentissage et qui permettent, à leur tour, la reproduction d'un ensemble de pratiques et de représentations. Nous avons voulu démontrer que l'observation se réduisant aux caractéristiques autant *émiques* que *éthiques* d'un produit fini, en l'occurrence d'une culture du mouvement à deux, ne suffisent pas à démystifier les principes de sa composition.

Cette stratégie d'analyse nous aura également permis de révéler la nature profondément incorporée de nos représentations et le rôle joué par les émotions en faisant le pont entre nos sensations et le sens qu'on leur accorde. L'expérience du danseur ne nous apparaît plus comme un continuum uniforme de sensations et d'émotions, mais comme une expérience marquée par des moments de ruptures qui délimitent un sens préexistant et un nouveau sens à intérioriser. Autrement dit, l'expérience n'est jamais neutre. Un sens est toujours attribué à nos sensations et nos actions. Selon leur degré d'expérience, les danseurs reconnaissent leurs sensations comme étant agréables, désagréables, leurs actions comme évoquant une relation de pouvoir, une communion ou un échange. Ces expériences sont ensuite toujours évaluées d'après un cadre prédéfini de représentations et de schémas corporels. La rencontre entre les représentations habituelles des initiés et les situations nouvelles, provoque des émotions qui pressent le pratiquant à faire un choix. Remplacer son système de représentation préexistant par un nouveau ou l'adapter à ces nouvelles conditions et contradictions. Mes observations ont donc fait ressortir la nécessité qu'ont les représentations qu'acquière le danseur de faire sens corporellement plutôt que de simplement se conformer à une logique conceptuelle. Les constructions mentales du danseurs ne sont jamais déconnectées du corps, mais toujours créé en intime relation avec lui.

Nous nous sommes par la suite simultanément intéressé à la nature des valeurs esthétiques qu'intériorisent les danseurs sous la forme de dispositions au cours de leur apprentissage et aux processus d'inculcations de ces dispositions. Nous avons d'abord vu qu'en plus d'intérioriser une technique du corps et des nouveaux schémas corporels, les apprentis danseurs intériorisent un mode de perception qualitatif de l'expérience de la musique et de la danse, des valeurs éthiques ainsi que la nécessité technique de ces valeurs, une culture du mouvement à deux, un mode d'évaluation réciproque de la qualité du

mouvement et la déconstruction de rapports de pouvoir. En bref, nous avons décrit un ensemble de dispositions sociales, pratiques et évaluatives. Nous avons en même temps vu que les dispositions spécifiques des danseurs sont transmises par le biais de méthodes implicites, pratiques autant que des méthodes informatives, correctives, éthiques d'une manière de penser et de faire l'expérience du tango. Ensuite, la plupart des méthodes d'enseignement employées pouvaient être qualifiées de somatiques : «*savoir sentir pour agir*». Puis, cette particularité du mode de transmission a fait ressortir en même temps la nature de ce qui est incorporé. Le danseur est encouragé à prendre conscience de ce qu'il fait, de ses sensations et de la relation sensorielle qu'il établit avec son co-danseur. Autrement dit, ce qu'il apprend, ce n'est pas uniquement une manière de mettre en forme un aspect visuel de la danse, mais une manière particulière et consciente de s'engager dans l'expérience et conséquemment, s'appliquer à *générer une expérience* pour lui-même et son co-danseur. Ainsi, je peux dire que les découvertes de cette enquête ont été surprenantes. Au préalable, le fait de s'intéresser au processus de construction de l'expérience visait avant tout à mieux saisir l'apprentissage d'un mode particulier de perception de l'expérience. Or, cette enquête a permis de révéler aussi l'apprentissage d'un mode particulier d'engendrement de l'expérience. Faire corps avec l'autre, se sentir en harmonie avec la musique, vivre le plein éveil de ses sensations sont des expériences que le danseur tente de produire. Il ne les subit pas uniquement. Si l'art de danser devait être comparé à la peinture, le danseur est lui-même son tableau, sa propre réalisation. L'expérience du tango est à la fois quelque chose qui lui arrive, à la fois une réalité qu'il crée dans la danse. Soit, une qualité de la pratique du tango que l'on pourrait rapprocher du rituel dans le sens où l'entendent Carlos Severi et Michael Houseman. La mise en scène et la reproduction de gestes visent à produire un effet particulier. Ainsi, semblerait-il que la danse vise à mettre en forme le monde, créer un nouveau rapport avec lui plutôt que d'en être l'empreinte ou l'expression de l'état d'âme du danseur.

En m'intéressant au processus de construction de l'expérience chez les danseurs montréalais, j'ai tenté de décrire tous les paramètres impliqués dans la production d'un habitus. En plus de révéler comment les différentes modalités d'incorporation orientent une manière de penser et de percevoir l'expérience, mes observations ont montré comment l'expérience sociale du milieu participe à ce processus. Notre enquête incite autrement dit à réfléchir sur la relation qui existe entre l'expérience et le sens. À partir des résultats de notre enquête, on peut déduire que l'expérience n'est pas simplement donnée, soit, qu'elle

n'est pas indépendante des constructions mentales de celui qui l'appréhende. Un indice étant que le danseur initié ne rapporte pas la même expérience du tango de la même manière que le danseur expérimenté. De plus, nos résultats montrent que l'expérience du tango a une forme, une particularité structurelle que l'on peut décrire. Ainsi, la manière qu'ont les danseurs de percevoir l'expérience du tango n'est pas uniquement le produit de constructions mentales, mais aussi d'expériences répétées. En ce sens, nos résultats invalident la prévalence du mentale sur les processus corporels, structurels et interactifs. L'expérience concrète du danseur est socialement structurée et située dans un cadre spatiotemporel délimité. La danse elle-même engage le danseur dans des rapports particuliers à lui-même et aux autres qui développe ses habiletés techniques ainsi qu'une conception de l'expérience. Autrement dit, les qualités structurelles de la danse servent aussi de principes générateurs d'un habitus. Nous avons vu aussi que la structure de l'expérience participe même au processus d'objectivation d'une expérience idéale. Puis, il a été abordé que non seulement le contexte pratique du tango induit certaines habitudes, mais que les circonstances précises du contexte de mémorisation des dispositions du danseur rappellent leurs usages spécifiques. Le contexte sert à l'activation des dispositions intériorisées. Toutefois, nous avons observé que certaines dispositions incorporées sont moins affectées par un changement dans les circonstances de reproduction de dispositions incorporées. Du point de vue du danseur, l'essence de la pratique est préservée en tant qu'une certaine logique relationnelle est préservée.

Ainsi, il semble que les altérations produites par la délocalisation de la pratique du tango affecte beaucoup plus ses connotations symboliques que sa logique interactive. Les associations typiques de la poésie lyrique entre le tango et la rupture amoureuse étaient quasi absente, puis les références faites à son côté nostalgique étaient certainement plus rare que celles faites à la relation de complicité vécue dans la danse. Même les références faites aux représentations globales du tango très présentes dans le discours des danseurs débutants comme l'érotisme, la pulsion ou la domination d'un sexe sur l'autre étaient perçus par les danseurs expérimentés comme étant stéréotypées puisqu'en direct inadéquation avec l'expérience concrète de la réciprocité des rôles féminins et masculins. Tout au plus, le symbolisme retrouvé dans le discours des danseurs sur l'expérience rappelait la sentimentalité de la poésie tanguera, en accord aussi avec des canons de pensée transnationaux puisque la logique sentimentale accorde au tango une valeur jugée plus

profonde que purement sexuelle. Ou encore, on aurait pu établir le lien entre la poésie tanguera et la façon qu'ont les danseurs d'exprimer une sorte de cynisme à l'égard de l'ère moderne. Toutefois, il ne faut pas oublier que ces courants de pensée ne sont pas unique au contexte argentin et qu'ils s'inscrivent dans un courant plus large. Rappelons aussi l'argument de Zanchetta qui interprète ces thèmes de la valorisation des temps passé et du cynisme face à la nouveauté comme des stratégies discursives propre au courant de la pensée poétique. À la lumière de mes observations, je retiens davantage cette impression que le fait d'attribuer aux rapports humains actuels une sorte de superficialité centrée sur l'appât du gain, la performance, le paraître plutôt que sur le contact social, l'intériorité et le partage est lié à l'impression qu'ont les danseurs de vivre une expérience qui est concrètement en rupture avec leurs interactions quotidiennes. Ensuite, chacun des danseurs puisent dans un répertoire épars de symboles, de citations, de légendes, soit de savoirs qui se présentent comme une version objectivée d'une réalité qu'on arrive difficilement soi-même à objectiver. L'usage de multiples références transnationales, de représentations typiquement argentines et parfois inspirées de la poésie tanguera n'était pas absent de leur discours. Toutefois, c'est plus souvent la logique pratique qui l'emportait ou servait d'arbitre à toutes ces multiples références. En somme, non seulement l'expérience agit tel un agent de socialisation, mais elle institue également une logique relationnelle qui résiste mieux aux changements liés à la déterritorialisation de la pratique.

En résumé, toutes nos conclusions liées au thème de l'expérience font ressortir l'importance accordée à *l'expérience relationnelle* dans le système de valeurs esthétiques du tango. La qualité d'un danseur est en grande partie définie par sa capacité à engendrer et à reconnaître des modèles spécifiques d'interaction. Les interactions donnent à la danse une valeur sociale à laquelle les danseurs s'identifient et qui leur permet de se distinguer de leurs interactions quotidiennes. Danser le tango est autrement dit une modalité de l'action. On vise à faire quelque chose, avant de chercher à signifier quelque chose. Nous avons également vu que même dans les situations particulières du spectacle où on se servait du tango comme mode de représentation, les danseurs montréalais privilégiaient la représentation de l'expérience relationnelle. Puis, nous sommes arrivés à la conclusion que l'esthétique intériorisée n'est pas non plus analysable indépendamment de l'intention de celui qui le danse. Le sens n'est pas émanent, transparent au regard du chercheur, mais produit par le danseur lui-même à chaque pas de danse. En évoquant le cas de la poésie

lyrique du tango, nous avons remarqué une tendance équivalente à interpréter hâtivement la poésie comme le reflet du réel plutôt qu'une stratégie discursive visant un effet. C'est donc l'approche savante dans l'analyse de l'art en général qui est à revoir. L'art n'est pas que le reflet d'un système culturel, mais une réalité que l'on crée. S'attarder uniquement au résultat visuel du tango est justement ce que le danseur juge superficiel et tabou. La démarche intérieure et intentionnelle est tout aussi importante. Plus encore, elle a une valeur étique et pratique. Établir un équilibre entre être et paraître ainsi qu'entre soi et l'autre n'est pas perceptible de l'extérieur, ce n'est pas non plus quelque chose qu'on tente d'évoquer, mais plutôt, un idéal relationnel que l'on tente de mettre en pratique. Le sens émane donc aussi des actions et des sensations du danseur. Chaque soupire, chaque impression d'être connecté à la musique ou à son partenaire, d'être sur son axe, de danser en parfaite harmonie avec son partenaire, représentent des nuances subtiles et pourtant combien importantes pour les danseurs de tango de Montréal. Pas seulement par ce qu'il faut en maîtriser le code, mais parce qu'il faut vivre et s'engager dans la danse pour comprendre la logique spécifique au tango. En somme, en dehors de l'écart culturel qui sépare l'anthropologue et son sujet d'étude, si les représentations des acteurs à l'étude nous semblent arbitraires, ce n'est pas forcément parce que l'imaginaire de l'Homme est sans limites matérielles, mais parce que nous avons difficilement accès à la logique sociale profondément incorporée et inscrite dans leurs actions, leurs interactions et leurs émotions.

BIBLIOGRAPHIE

- Addi, Lahouari (2002), « Sociologie et anthropologie chez Pierre Bourdieu : le paradigme anthropologique kabyle et ses conséquences théoriques », *Armillaire*, Paris: La Découverte, Coll. « Armillaire », 203 p.
- Affergan, Francis, et Daniel Dubuisson (2002). « Construire le savoir anthropologique », *Homme*, vol.162, p. 312-314.
- Amselle, Jean-Loup (2001), « Branchements : anthropologie de l'universalité des cultures », Paris:

Flammarion, 265 p.

- Appadurai, Arjun (1996), « Modernity at large : cultural dimensions of globalization », *Public worlds*, Minneapolis: University of Minnesota Press, Coll. « Public worlds », 229 p.
- Apprill, Christophe (1998), « Le Tango argentin en France », *Anthropologie de la danse*, Paris: Anthropos, Coll. « Anthropologie de la danse », 180 p.
- Apprill, Christophe (2000). « Les milongueros ont bon dos », *La Salida* [en ligne], vol., n° 17, février mars.
- Apprill, Christophe (2005), « Sociologie des danses de couple : une pratique entre résurgence et folklorisation », *Logiques sociales Série Musiques et champ social*, Paris: L'Harmattan, Coll. « Logiques sociales Série Musiques et champ social », 364 p.
- Apprill, Christophe (2008), « Tango : le couple, le bal et la scène », Paris: Autrement, Coll. « Collection Mutations », p. 154 p.
- Archetti, Eduardo P. (1999), « Masculinities: Football, Polo and the Tango in Argentina », Eduardo P. Archetti: Berg, 212p.
- Audreu, J., F. Cerdan, et A. M. Duffau (1985). « Le tango. Hommage à Carlos Gardel. », *Actes de Colloque International sur le Tango*, Toulouse 13-14 novembre, 302p.
- Baim, Jo (2007), « Tango: creation of a cultural icon », Bloomington: Indiana University Press, p. 214. Balint-Zanchetta, Jacqueline (2002). *Le lunfardo à travers les paroles de tango : mythes et réalités de l'argot du Rio de la Plata. Étude lexicale, fonctionnelle et culturelle du vocabulaire lunfardo et du "langage du tango"*. Doctorat, Brest: Université de Bretagne Occidentale.
- Barbalet, J. M. (1990). « A Theory of Social Interaction », *Theory, Culture & Society*, vol. 7, n° 1, p. 163-166.
- Barberousse, Anouk (1999), « L'expérience », *GF Corpus*, Paris: GF Flammarion, Coll. « GF Corpus », 254 p.
- Barrientos, Stephanie (1997). « Sex and Danger in Buenos Aires: Prostitution, Family and Nation in Argentina », *Journal of Gender Studies*, vol. 6, n° 3, p. 344-345.
- Berger, Harris M. (2009), « Stance : ideas about emotion, style, and meaning for the study of expressive culture », *Music/culture*, Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, Coll. « Music/culture », 167 p.
- Blacking, John (1983). « Movement and Meaning: Dance in Social Anthropological Perspective », *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 1, n° 1, p. 89-99.
- Blacking, John, et Joann W. Kealiinohomoku (1979), « The Performing arts : music and dance », *World anthropology*, The Hague: Mouton Publishers, Coll. « World anthropology », 344 p.
- Bockelman, Brian (2011). « Between the Gaucho and the Tango: Popular Songs and the Shifting

- Landscape of Modern Argentine Identity, 1895–1915 », *The American Historical Review*, vol. 116, n° 3, p. 577-601.
- Bonoli, Lorenzo (2007). « La connaissance de l'altérité culturelle : expérience et réaction à l'inadéquation de nos attentes de sens », *Le Portique [En ligne]*, vol. 5-2007 Recherches, 21 décembre.
- Bonte, Pierre, et Michel Izard (1991), « Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie », PUF Presses Universitaires de France, Paris, p. 842.
- Bourdieu, Pierre (1972), « Esquisse d'une théorie de la pratique : précédé de trois études d'ethnologie kabyle », *Travaux de droit, d'économie, de sociologie et de sciences politiques*, Genève: Droz, Coll. « Travaux de droit, d'économie, de sociologie et de sciences politiques », 269 p.
- Bourdieu, Pierre (1980), « Le sens pratique », *Le sens commun*, Paris: Les Editions de Minuit, Coll. « Le sens commun », p. 475 p.
- Browitt, Jeff (2000), « Nationalising the Popular : Ritual, Resistance and Survival in Latin American Popular Culture », La Trobe University, *Popular Culture in Latin America*, Melbourne: Journal of Iberian and Latin American Studies Coll. « Popular Culture in Latin America », p. 1-25.
- Buckland, Theresa (1999), « Dance in the field : theory, methods and issues in dance ethnography », Basingstoke: Macmillan, 241 p.
- Buckland, Theresa (2001). « Dance, Authenticity and Cultural Memory: The Politics of Embodiment », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 33, p. 1-16.
- Buckland, Theresa (2006), « Dancing from past to present : nation, culture, identities », Madison, Wis. ; London: University of Wisconsin Press, 246 p.
- Buckland, Theresa (2011), « Society dancing : fashionable bodies in England, 1870-1920 », Basingstoke: Palgrave Macmillan, 248 p.
- Bustelo, Barbara Sol (2004). *Le tango milonguero : une pratique de l'art et de la vie*, Maîtrise, Paris: Université Paris 8.
- Castro, Donald S. (1990), « The Argentine tango as social history, 1880-1955 : the soul of the people », *Latin American studies*, Lewiston: E. Mellen Press, Coll. « Latin American studies », 273 p.
- Clark, W.A. (2002), « From tejano to tango: Latin American popular music », New York/London: Routledge, 286 p.
- Collier, Simon Daniel White, et Ken Haas (1995), « Tango! : the dance, the song, the story », London: Thames and Hudson, 208 p.
- Csordas, Thomas J. (1994), « Embodiment and experience : the existential ground of culture and

- self », American Ethnological Society, Cambridge/New York: Cambridge University Press, 294 p.
- Dante, Cacho (2000). « Qu'est-ce qu'un milonguero ? », *La Salida* [en ligne], vol., n° 17, février mars.
- Desmond, Jane C. (1993). « Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies », *Cultural Critique*, vol., n° 26, p. 33-63.
- Emerson, R.M., R.I. Fretz, et L.L. Shaw (2001), « Participant observation and fieldnotes », *Handbook of ethnography*, Coll. « Handbook of ethnography », p. 352-368.
- Faure, Sylvia (1999), « Les processus d'incorporation et d'appropriation des savoir-faire du danseur », *Education et Societes*, 2, Belgium, Coll. « Education et Societes », p. 75-90.
- Faure, Sylvia (2002), « Processus et modalités d'incorporation », *Corps et société*, Université Lumière Lyon- 2: Consulté [en ligne], Coll. « Corps et société », p. 24.
- Featherstone, Mike, Mike Hepworth, et Bryan S. Turner (1991), « The Body : Social Process and Cultural Theory », Mike Featherstone: SAGE Publications, 408 p.
- Geertz, Clifford (1973), « Thick description: Toward an interpretive theory of culture », *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York: Basic Books, Coll. « The Interpretation of Cultures: Selected Essays », p. 3-30.
- Ghasarian, Christian, et Stéphane Dorin (2004). « De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux », *Genèses*, vol. 54, p. 167-168.
- Giurchescu, Anca (1973). « La Danse comme objet sémiotique », *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol. 5, p. 175-178.
- Giurchescu, Anca, et Lisbet Torp (1991). « Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 23, p. 110.
- Goertzen, Chris, et María Susana Azzi (1999). « Globalization and the Tango », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 31, p. 67-76.
- Goulet, Jean-Guy, et Bruce G. Miller (2007), « Extraordinary anthropology : transformations in the field », Lincoln: University of Nebraska Press, 456 p.
- Grau, Andrée (1993). « John Blacking and the Development of Dance Anthropology in the United Kingdom », *Dance Research Journal*, vol. 25, n° 2, p. 21-31.
- Grau, Andrée (2003). « Tiwi Dance Aesthetics », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 35, p. 173-178.
- Hanna, Judith Lynne (1979). « Toward Semantic Analysis of Movement Behavior: Concepts and Problems », *Semiotica*, vol. 25, n° 1 - 2, p. 77-110.

- Hanna, Judith Lynne et coll. (1979). « Movements Toward Understanding Humans Through the Anthropological Study of Dance [and Comments and Reply] », *Current Anthropology*, vol. 20, n° 2, p. 313-339.
- Hanna, Judith Lynne, et Daniel Avorgbedor (2003). « Aesthetics: Whose notions of appropriateness and competency, what are they, and how do we know? [Esthétique : Les notions de l'adéquation et de la compétence, quelles sont-elles, et comment pouvons nous savoir ?] », *World of music (Wilhelmshaven)*, vol. 45, n° 3, p. 29-55.
- Herzfeld, Michael (1997), « Cultural intimacy : social poetics in the nation-state », New York ; London: Routledge, 226 p.
- Hess, Rémi (1996), « Le tango », Paris: Presses universitaires de France, Coll. « Que sais-je »?.
- Hess, Rémi (1997), « Le moment tango », Paris: Anthropos, 300 p.
- Hess, Rémi (1998), « Les tango maniaques », Paris: Anthropos Research & Publications, 320 p.
- Houseman, Michael (2003). « Vers un modèle anthropologique de la pratique psychothérapeutique », *Thérapie familiale 3*, vol. 24, p. 289-312.
- Houseman, Michael (2006), « Relationality », J. Snoek and M. Stausberg J. Kreinath, *Theorizing Rituals. Classical Topics, Theoretical Approaches, Analytical Concepts*, Brill, Leiden/Boston: Brill, Coll. « Theorizing Rituals. Classical Topics, Theoretical Approaches, Analytical Concepts », p.413- 428.
- Houseman, Michael, et Carlo Severi (1994), « Naven ou Le donner à voir : essai d'interprétation de l'action rituelle », *Chemins de l'ethnologie*, Paris: CNRS-Éditions : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Coll. « Chemins de l'ethnologie », 224 p.
- Jakobson, Roman (1963), « Essais de linguistique générale », Paris: Éditions de Minuit, Coll. « Arguments (Paris, France) ».
- Joyal, France (2009), « Tango, corps à corps culturel : danser en tandem pour mieux vivre », *Congrès de l'Acfas*, Québec: Presses de l'Université du Québec (PUQ), 247 p.
- Joyal, France (2010). « Tango sans frontières », *Congrès de l'Acfas*, Québec: Presses de l'Université du Québec (PUQ).
- Julien, Marie-Pierre et al. (2006). « Le corps : matière à décrire », *Corps*, vol. 1, p. 45-52.
- Kaepler, Adrienne L. (2000). « Dance Ethnology and the Anthropology of Dance », *Dance Research Journal*, vol. 32, n° 1, p. 116-125.
- Kaepler, Adrienne L. (2001). « Dance and the Concept of Style », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 33, p. 49-63.
- Kearney, M. (1995). « The Local and the Global: The Anthropology of Globalization and Transnationalism », *Annual Review of Anthropology*, vol. 24, p. 547-565.

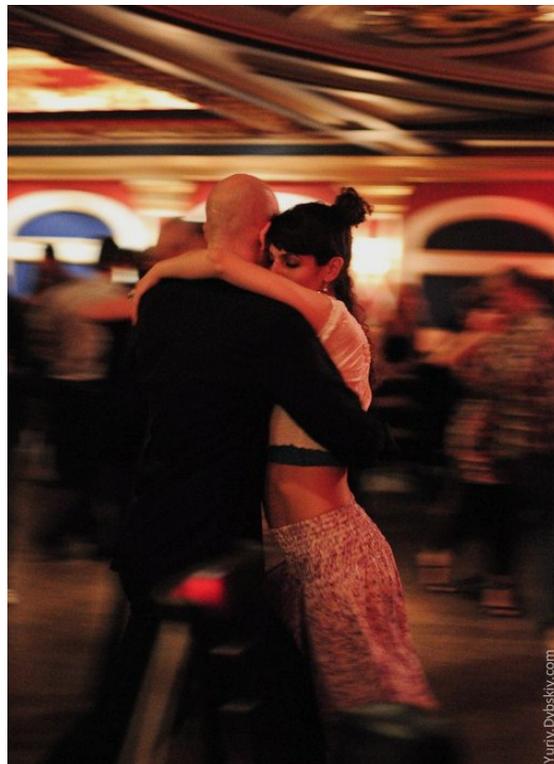
- Kilani, Mondher (1994), « L'invention de l'autre : essais sur le discours anthropologique », *Sciences humaines*, Lausanne: Éditions Payot, Coll. « Sciences humaines », 318 p.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (1995). « Theorizing Heritage », *Ethnomusicology*, vol. 39, n° 3, p. 367- 380.
- Lahire, Bernard (2005), « L'homme pluriel : les ressorts de l'action », *Essais et recherches*, Paris: Armand Colin, Coll. « Essais et recherches », 271 p.
- Le Breton, David (2004), « Les Passions ordinaires. Anthropologie des émotions », Paris: Payot, Coll. « Petite Bibliothèque Payot », 352 p.
- Leavitt, John (2005). « Structuralisms and Myths », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 29, n° 2, p. 45-67.
- Lévi-Strauss, Claude (1971), « L'homme nu », Paris: Plon, 688 p.
- McGuire, Meredith B. (2003). « Why Bodies Matter: A Sociological Reflection on Spirituality and Materiality », *Spiritus: A Journal of Christian Spirituality*, vol. 3, n° 1, Spring 2003, p. 1-18.
- Merleau-Ponty, Maurice (1971), « Phénoménologie de la perception », Paris: Gallimard, Coll. « Bibliothèque des idées », 531 p.
- Monette, Pierre (1991), « Le guide du tango », *Les guides culturels Syros*, Montréal/ Paris: Triptyque ; Syros/Alternatives, Coll. « Les guides culturels Syros », p. 257 p.
- Monette, Pierre (1991), « Macadam tango : essai », Montréal: Éditions Triptyque, p. 186 p.
- Montenegro, Rafael Flores (2007), « Carlos Gardel. Tango à l'infini ». Julian Garavito, Stuttgart, p. 191.
- Nahachewsky, Andriy (1995). « Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories », *Dance Research Journal*, vol. 27, n° 1, p. 1-15.
- Ness, Sally Ann Allen (2008), « Being a Body in a Cultural Way: Understanding the Cultural in the Embodiment of Dance », Blackwell Publishing Ltd, Coll. « Cultural Bodies », p. 121-144.
- Parviainen, Jaana (2002). « Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance », *Dance Research Journal*, vol. 34, n° 1, p. 11-26.
- Pelinski, Ramón Adolpho (1995), « Tango nomade : études sur le tango transculturel », Montréal: Triptyque, p. 469 p.
- Salas, Horacio (1989), « Le tango », *Série Musique*, 1re éd., Arles France: Actes Sud, Coll. « Série Musique », 356 p.
- Savigliano, Marta (1995), « Tango and the political economy of passion », Boulder: Westview Press, Coll. « Institutional structures of feeling », 289 p.

- Savigliano, Marta E. (1995). « Whiny Ruffians and Rebellious Broads: Tango as a Spectacle of Eroticized Social Tension », *Theatre Journal*, vol. 47, n° 1, p. 83-104.
- Severi, Carlo (2006), « Theorizing rituals: issues, topics, approaches, concepts », Jens Kreinath, Jan Snoek et Michael Stausberg, *Social Anthropology*, Brill, 17, Leiden/Boston: Blackwell Publishing Ltd, Coll. « Social Anthropology », chap Language, p. 583-593.
- Sklar, Deidre (2001). « Toward Cross-Cultural Conversation on Bodily Knowledge », *Dance Research Journal*, vol. 33, n° 1, p. 91-92.
- Spencer, Paul (1985), « Society and the dance : the social anthropology of process and performance », Cambridge Cambridgeshire ;New York: Cambridge University Press, 224 p.
- Steingress, Gerhard (2002), « Songs of the Minotaur - Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization. A comparative analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English urban folk », *Populare Musik and Jazz in der Forschung*, Berlin: LIT-Verlag, Munster, p. 325.
- Tambiah, S.J. (1981). « A Performative Approach to Ritual », *Proceedings of the British Academy*, vol. 65, p. 113-169.
- Taylor, Julie (1987). « Tango », *Cultural Anthropology*, vol. 2, n° 4, p. 481-493.
- Taylor, J. (2000). « Tango, gifle et caresse », *Terrain*, vol. 35, p. 125-140.
- Taylor, J. M. (1998), « Paper tangos », *Public planet books*, Durham: Duke University Press, Coll. « Public planet books », 124 p.
- Tedlock, Dennis, et Bruce Mannheim (1995), « The Dialogic emergence of culture », Urbana: University of Illinois Press, 302 p.
- Thompson, Robert Farris (2005), « Tango : the art history of love », 1st, New York: Pantheon Books, 360 p.
- Turner, Terence (1995). « Social Body and Embodied Subject: Bodiliness, Subjectivity, and Sociality among the Kayapo », *Cultural Anthropology*, vol. 10, n° 2, p. 143-170.
- Turner, Victor Witter (1974), « Dramas, fields, and metaphors; symbolic action in human society », *Symbol, myth, and ritual*, Ithaca N.Y.: Cornell University Press, Coll. « Symbol, myth, and ritual », 309 p.
- Turner, Victor Witter (1988), « The Anthropology of Performance », New York: PAJ Publications, 185 p.
- Turner, V.W. (2006), « Structure, Process, Form », J. et al. Kreinath, *Theorizing Rituals : Issues, Topics, Approaches, Concepts*, Leiden/Boston: Brill, Coll. « Theorizing Rituals : Issues, Topics, Approaches, Concepts », p. 207-246.

- Turner, Victor W., et Edward M. Bruner (1986), « The Anthropology of Experience », Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 391 p.
- Vermersch, Pierre (1996), « L'entretien d'explicitation », Paris: ESF Éditeur, Coll. « Collection Pédagogies », 181 p.
- Vernant, Jean-Pierre (1974), « Mythe et société en Grèce ancienne », Paris: F. Maspero, 255 p.
- Viladrich, Anahi (2005). « Tango Immigrants in New York City: The Value of Social Reciprocities », *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 34, n° 5, p. 533-559.
- Wacquant, Loïc J. D. (2002), « Corps & âme : carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur », *Mémoires sociales*, 2e éd. rev. & augm., Marseille: Agone, Coll. « Mémoires sociales », 285 p.
- Zalko, Nardo (2001), « Tango, passion du corps et de l'esprit », *Les Essentiels*, Milan, Coll. « Les Essentiels », 69 p.

ANNEXES

ANNEXES I- PHOTOGRAPHIES DE LA MILONGA



Photographies de Yuriy Dybskiy ©
À l'occasion du Festival de Tango Nuevo de Montréal (19-23 mai, 2011)

ANNEXES II- LE CONTEXTE INFORMEL DES COURS



Photographies de Yuriy Dybskiy ©
À l'occasion du Festival de Tango Nuevo de Montréal (19-23 mai 2011)

ANNEXES III- LES PRESTATIONS DE PROFESSEURS



Photographies de Yuriy Dybskiy ©
Démonstration des professeurs invités à l'occasion du Festival de tango Nuevo de
Montréal (Montréal ,19-23 mai, 2011)

ANNEXES IV- CALENDRIER DES MILONGAS ET PRACTICAS RÉGULIÈRES

Lundi	Mardi	Mercredi	Jeudi
<p>Tango Social Club: Clinique tango : diagnostique pour accroître la santé de votre tango. Seul, en couple ou entre amis. 20h à 22h30.</p> <p>Al Sur : Activités suspendues. Fermeture de l'école</p>	<p>La Practica du mardi au Centre culturel Georges-Vanier. De 18h à 20h, 5\$.</p> <p>Tango Fabrika : Néo-Milonga. 70% traditionnel 30% moderne, DJ Manuel Soto. 21h à 1h30. 8\$ avec buffet.</p> <p>Tangueria : La milonga de Francis 21h au 6355 du Parc, Studio 200. 7\$ (10\$ les soires de démonstration</p>	<p>Studio Tango : Musique classique, 20h30 à 1h. 8\$</p> <p>Tango Libre : Pratique libre de 20h à minuit. 8\$ (gratuit pour les étudiants</p>	<p>Tango Plateau : Pratique supervisée de 20h à 22h. 3\$ Pause pour l'été.</p> <p>Tango Nuestro : Chez Lily, 20h30 à 1h. 8\$. DJ Keith Elshaw.</p> <p>MontrelGotan : au Café de Lima, Classe ouverte à 20h avec Leonel et Fernanda. 21h, classe de milonga traspie avec Jonas et prof invité. (12\$/ 7\$ étudiants par classe, incluant la soirée). Soirée de 22h, DJ Michel Auzat, 8\$</p>

Source: www.milonga.ca Dernière mise à jour: 30 avril 2012

ANNEXES V- CALENDRIER (SUITE)

Vendredi	Samedi	Dimanche
<p>Émission de radio sur le tango « Radio Tango de mi flor / Montréal Buenos Aires Montevideo vice-versa », produit par Daniel Saindon et diffusé par Radio Centre-Ville, FM 102,3 de 13h.</p> <p>Zone Tango : Soirée de danse les 3 premiers vendredis de chaque mois, 20h à 22h30. Musique variée, 7\$, gratuit pour les étudiants de l'école.</p> <p>Air de Tango : Practimilonga classique de 21h30 à 3h. 8\$. Précédée d'une pratique guidée à 20h30. 2\$</p> <p>Mon Tango : Pratique guidée de 20h-21h. 10\$ membres, 15\$ non-membres, milonga incluse. Milonga de 21h-1h, 5\$ membres, 8\$ invités.</p> <p>Tango Urbain : Prochaines soirées : Milonga aux 2 semaines. De 21h30 à 00h30 – entrée 8\$ - Pratique guidée en soirée.</p> <p>Tango Libre : milonga de 21h30 à 1h30. Nourriture disponible. Tarif milonga : 8\$/6\$ membre TL.</p> <p>Tango Fabrika : Vendredi : Néo-Milonga de 22h-3am. Musique 70% traditionnel 30% moderne DJ Liz Silva. 8\$ avec desserts (gratuit pour les étudiants de l'école)</p>	<p>Montréal Gotan : Cours de Vocabulaire et Technique avec Gérard Derminasyan de 19h à 21h (15\$/10\$ étudiants de Gotan)</p> <p>Al Sur : Activités suspendues. Fermeture de l'école.</p> <p>Tango Fabrika : 3^e samedi du mois. Fusion Party, Il y a toujours un thème spécial! Musique traditionnel et moderne. DJ Invité. 22h-3h, 8\$.</p> <p>Tango Social Club : Tous les samedis. 21h3—3h30. Musique traditionnelle, 10\$.</p> <p>Grand Bal Tango. DJ Michel Auzat, de 20h30 à 3h, 10\$. Au Théâtre Rialto de avril à septembre 2012.</p> <p>Dance Connigo : 1^{er} samedi du mois, milonga au Studio Métronome de 21h à minuit. Avec autres salles de danse pour Ballroom et Salsa.</p>	<p>Mon Tango : Café-croissant tango 13h-17h, 10\$, 8\$ membres. Précédé par une pratique guidée à midi.</p> <p>Tango Libre : Pratique supervisée de 15h à 18h. 8\$, 6\$ membres.</p> <p>Air de Tango : Pratique supervisée de 16h à 19h. 7\$, gratuit pour les étudiants de l'école.</p> <p>Air de Tango (Rive-Nord). Practica à 17h avec Christian et Diane, suivi de la milonga à 18h, Le Fan Club de St-Thérèse. DJ Christian, 8\$. Practica et Milonga 10\$.</p> <p>Studio Tango : Pratique supervisée de 15h à 18h. 5\$, gratuit pour les étudiants de l'école.</p> <p>Mala Junta : avec Gérard Derminasyan et Carolina Czaffit : 18h à 21h suivi d'une simulation d'une milonga à 21h à 21h30, 7\$.</p> <p>Tangueria : Classe ouverte de milonga ou de valse tango à 19h. Soirée dès 20h30 au Studio 200, 8\$.</p> <p>Las Piernas Tango : de 19h à minuit, 8\$ avant 21h, 10\$ après. DJs JP, Manu, Marina.</p> <p>Tango Rico : milonga du dimanche de 20h à 23h, 8\$. DJ Bernard.</p>

ANNEXE VI – VIDÉOS DE TANGO

Vidéos raccourcies disponibles sur *youtube* (mai 2012):

Démonstrations improvisées

1-Tomas Howlin (Professeur au Studio Tango)

- tango en style rapproché

<http://minu.me/6az3>

2-Bulent (Professeur à Fabrika)

- tango de style nuevo sur une musique alternative à Toronto

<http://minu.me/6az5>

3-Julio Otero et Carol Horowitz (Professeurs au Studio Tango)

- tango nuevo sur une musique traditionnelle

<http://minu.me/6az6>

4-Laura Steinmander et Paul Montpetit (Professeurs à la Tangueria)

- milonga sur une milonga traditionnelle

<http://minu.me/6az8>

Chorégraphies

5-Bobby Thompson (Troupe Graffiti tango dans le spectacle Tango évolution)

- Il s'agit d'une représentation du tango de spectacle tel que popularisé dans les années 1980 par le spectacle *Tango argentino*.

<http://minu.me/6az9>

6- Julio Otero et Carol Horowitz (Professeurs au Studio Tango)

- tango de scène présenté à Montréal

<http://minu.me/6azb>