



**HAL**  
open science

## Le tango argentin comme pratique corporelle étayante d'un nouveau mode de lien au monde

Françoise Hatchuel

► **To cite this version:**

Françoise Hatchuel. Le tango argentin comme pratique corporelle étayante d'un nouveau mode de lien au monde. L'Autre, 2010, Arts et soins, 11 (2). hal-01657054

**HAL Id: hal-01657054**

**<https://hal.science/hal-01657054>**

Submitted on 6 Dec 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**« Le tango argentin comme pratique corporelle étayante d'un nouveau mode de lien au monde »**

In *L'autre*, vol 11, n°2 (dossier « Art et soin »), p. 177-188

Françoise Hatchuel

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Centre de Recherches en Education et Formation

Equipe « Clinique du rapport au savoir »

200 av de la République 92001 Nanterre Cedex

hatch@u-paris10.fr

**Résumé** Le présent article tente de montrer comment le tango argentin, danse d'hommes exilés, dans sa dimension à la fois corporelle et rituelle, peut constituer un mode de lien au monde pertinent pour nous aider à penser « l'hypermodernité » et la façon dont elle touche le sujet et son psychisme.

**Mots-clés** : tango argentin, approche clinique d'orientation psychanalytique, exil, enveloppe psychique.

**The argentine tango: a body practice to support a new way to bind oneself to world »**

**Abstract** : This article try to show how the argentine tango, which is a dance of exiled men, can illustrate a pertinent way to bind oneself in a "hypermodern world" and to think how it can touch the person. The study will turn on ritual and corporal dimensions of the dance.

**Keywords**: Argentine tango, Clinical research with psychoanalytical orientation, exile, psychic envelope.

**« El tango argentino: una practica corporal para apoyar un nuevo moda de vincularse con el mundo »**

**Resumen**: este articulo habla del tango argentino y intenta mostrar, estudiando sus dimensiones corporal y ritual, que este baile de hombres exilados puede constituir un modo pertinente para vincularse con el mundo "híper moderno" y apoyar el psiquismo de la persona.

**Palabras claves**: tango argentino, enfoque clínico con orientación psicoanalítica, exilio, envoltura psíquica

## Introduction et problématisation

La réflexion que je vais présenter ici s'origine dans la rencontre entre une assez longue pratique personnelle du tango argentin en France et en Argentine et un ancrage professionnel d'enseignante-chercheuse en sciences de l'éducation. Mes objets de recherche « usuels » s'appuient sur la notion de rapport au savoir pour questionner, à travers des perspectives à la fois anthropologique et psychanalytique, ce qui peut « faire sujet » dans une société. Je m'efforce notamment de montrer, en particulier à travers les notions de don, de rituels et de filiation-affiliation, comment les différentes cultures construisent des savoirs en proposant des réponses aux questions universelles qui se posent aux psychismes humains. Je travaille pour ce faire au sein de l'équipe « clinique du rapport au savoir » du CREF (Centre de Recherches en Education et Formation) de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense où nous défendons la notion de « clinique des situations », cherchant avant tout à comprendre comment certaines situations, notamment groupales, vont favoriser ou entraver certains fonctionnements psychiques, puisque nous considérons que le psychisme du sujet n'est jamais figé et va se construire dans sa confrontation avec le monde extérieur.

Dans ce cadre, qui est celui d'une clinique à orientation psychanalytique en sciences humaines telle que l'ont proposée des auteurs comme Georges Devereux (1965/1980), Claude Revault d'Allonnes (1983) ou nous-mêmes (Blanchard-Laville et alii 2005), la dimension du « care » est à entendre dans le sens du « prendre soin de » et non dans celui d'une quelconque tentative d'éradication d'une pathologie dangereuse et/ou malsaine. Nous pensons que la dimension du « prendre soin » doit être inhérente à l'acte même de former, dans une posture qui puisse accompagner et soutenir, chez autrui, la découverte d'un nouveau savoir et/ou d'un remaniement de son fonctionnement professionnel. Notre collègue Bernard Pechberty (2009) souligne ainsi la dimension toujours opérante, chez l'enseignant-e ou le formateur, du désir de soigner, réparer ou guérir, qui le fait sortir de sa mission initiale. Reprenant les travaux de Winnicott (1970), il souligne ainsi que : « Dans ce texte, D. Winnicott s' imagine un instant en position de malade pour montrer que ce qu'il attendrait alors du médecin, c'est sa fiabilité et la confiance qu'il peut alors lui faire, ceci, dans sa théorisation, renvoyant au holding maternel (...) Le *care* insiste sur cette nécessité psychique qu'a le patient ou l'utilisateur de dépendre du praticien ». Le *care* souligne donc que, parce que l'autre dépend de nous, cela nous donne une responsabilité tout à fait particulière dans la façon que nous aurons de l'accompagner sur le chemin du changement.

Ce sont ces principes que nous appliquons au sein du parcours de master « formation à l'intervention et à l'analyse de pratiques » dont j'assure la coordination pédagogique. Ce master se donne pour objectif de former des

professionnel-le-s de l'enseignement, du soin, et du travail social à animer des groupes d'analyse de pratiques et à intervenir auprès d'équipes, dans une perspective est à la fois psychosociologique et psychanalytique, *via* un travail de réélaboration du parcours professionnel des étudiant-e-s qui leur permet, dans un premier temps, de revisiter leurs histoire professionnelle en lien avec les attentes et les modes de faire installées dans l'enfance, apprivoisant ainsi peu à peu leurs défenses inconscientes avant de mettre à profit ce travail d'élaboration pour accompagner au mieux leurs collègues, dans l'acceptation de leurs doutes et de leurs inquiétudes.

Or, aussi paradoxal que cela puisse paraître tant les champs peuvent sembler éloignés l'un de l'autre, les liens me semblent de plus en plus prégnants entre la pratique du tango dit « argentin »<sup>1</sup> telle que je la vis et nos choix de formation et de recherche tels que je viens de les évoquer. Je les appréhende à partir de deux sources : d'une part, la grande sensation de bien-être, que j'éprouve moi-même lorsque je danse et dont témoignent tou-te-s les danseurs et danseuses rencontré-e-s, d'autre part certains éléments d'histoire et de culture argentine que j'ai pu apprendre et ressentir lors de séjours prolongés à Buenos-Aires. Ces éléments historiques et culturels ont attiré mon attention sur la façon dont une telle pratique corporelle et artistique avait pu émerger dans ce monde en pleine construction qu'était l'Argentine de la fin du 19<sup>e</sup> siècle et sur le succès grandissant qu'elle rencontre aujourd'hui en France et dans le monde<sup>2</sup>. Bien entendu, ce questionnement n'est pas sans rejoindre ma problématique personnelle autour de l'exil et de l'étrangeté (voir Hatchuel 2010). La rencontre avec Luis Bruni, danseur et chorégraphe travaillant avec beaucoup de finesse sur ce qu'il appelle les « fondamentaux du tango » m'a alors aidée à mieux comprendre en quoi le tango argentin pouvait constituer à la fois une métaphore

---

<sup>1</sup> Pour le distinguer du tango « de salon » qui prévalait pendant des années en France et du tango « de scène » auquel on peut assister régulièrement, par exemple dans certains théâtres parisiens.

<sup>2</sup> Un recensement rigoureux de la pratique contemporaine du tango argentin resterait à faire mais, outre l'ouvrage de Christoph Apprill (1998) pour ce qui concerne la décennie du « renouveau » du tango en France, internet (qui n'est pas étranger à la « mondialisation » du tango) peut donner assez facilement un aperçu de la situation. L'article « tango » sur Wikipédia souligne que, « à Paris, entre 1998 et 2001, la fréquence des milongas [bals dédiés au tango argentin] a quadruplé, passant de quatre soirs par semaine en moyenne, à 2 ou 3 lieux différents pour danser chaque soir ». Aujourd'hui, plusieurs sites spécialisés (voir <http://www.letempsdutango.com/>, <http://www.republique-des-lettres.fr/tango-argentin.php> ou <http://danse-a-2.com>) s'efforcent de recenser les lieux de pratique et donnent, pour la seule région parisienne, une cinquantaine de salles se consacrant régulièrement (de une fois par mois et six soirs par semaine) au tango argentin, offrant en moyenne deux (le lundi) à six (le dimanche) lieux où danser chaque soir. Dans le monde entier, il suffit de taper le nom d'une ville suivi de « tango » dans un moteur de recherche pour avoir de forte chance de trouver au moins deux ou trois milonga par semaine (j'ai personnellement fait l'expérience pour Prague, Valparaiso et Rio de Janeiro)

et un outil concret pour questionner le mode de lien de chacun-e au monde, notamment dans une société hypermoderne (au sens que lui donne les auteur-e-s de l'ouvrage coordonné par Nicole Aubert, 2004), en insistant sur l'importance de la dimension rituelle pour repérer comment le tango parvenait à instaurer des espaces où ce lien au monde pouvait se vivre sur un mode ressourçant. Ceci m'a conduite à proposer une séance à autour du tango, articulant travail corporel et élaboration verbale en groupe à partir de ce que le travail corporel aura mis en mouvement, dans le cadre de mon cours « anthropologie et éducation -approche psychanalytique » et à envisager de développer cet outil au sein d'un atelier « corps en culture » proposé au service culturel de l'université. C'est ce parcours, étayé par l'apport théorique de psychanalystes qui se sont particulièrement intéressé-e-s aux sensations premières du nouveau-né (voir par exemple Winnicott 1957/1978, Anzieu, 1981, ou Aulagnier 1975 et 1984) que je tenterai de donner à voir dans cet article.

### **Le tango argentin : des codes extra-ordinaires<sup>3</sup>**

#### *Origines*

Le tango argentin n'est pas une danse de couple ordinaire. En un sens, il me semble qu'il réussit la synthèse impossible des danses animistes ou chamaniques traditionnelles et des danses de couple européennes telles qu'elles ont pu émerger et être codifiées en Europe entre le 17<sup>e</sup> et le 20<sup>e</sup> siècle. Si cette hypothèse s'avérait juste, son histoire n'y serait évidemment pas étrangère puisqu'il s'origine dans la rencontre, à la fin du 19<sup>e</sup> siècle en Argentine et en Uruguay, de trois groupes sociaux : une société créole dominante, venant d'accéder à l'indépendance et reproduisant les danses européennes, non sans les mâtinier de rythmes propres à la « créolité », tels la habanera cubaine ; des esclaves noirs qui empruntent à leurs maîtres et y ajoutent leurs rythmes propres ; et enfin des immigrants arrivant alors en très grand nombre, non seulement parce qu'ils sont attirés par le « boom argentin » (essentiellement dû à l'amélioration des techniques de conservation et de transports qui permettent à la viande et aux produits agricoles argentins d'atteindre l'Europe en bon état) mais aussi parce que les portes de l'immigration états-uniennes se referment. Nombre de jeunes Italiens partis pour New-York finiront ainsi quelques milliers de kilomètres plus au Sud, dans l'autre grand port atlantique des Amériques. Confronté à la nécessité de « faire corps » tout en pactisant plus ou moins avec les autres éléments présents, chaque groupe joue le jeu de l'imitation et de la moquerie, empruntant et réinventant, mixant, déformant... Ce qui fait dire à Michel Plisson (2004) : « Les Noirs empruntent de leurs anciens maîtres les

---

<sup>3</sup> Les rituels décrits ici (à partir de mon expérience personnelle et du travail de Sol Bustelo (2004, voir ci-dessous) sont ceux des « milongas » traditionnelles argentines. Pour des raisons qu'il serait trop long d'exposer ici, ils ne sont pas respectés en France et c'est, à mon avis, une des raisons, davantage que le strict « niveau » des danseurs et danseuses, qui rend le tango moins riche ici que là-bas.

danses de couples que la tradition africaine ignore. Les danses de salons européennes comme la mazurka, la polka se déforment à leur contact car les Noirs les investissent d'éléments culturels qui sont étrangers à ces danses. Le *compadrito*<sup>4</sup> reprend des Noirs ces formules nouvelles, sans se rendre compte, qu'en se moquant des Noirs, il invente dans la danse des pas nouveaux » tout en précisant que « c'est dans les bas-fonds et les bordels que cette alchimie se produit. » et que le tango naît donc avant tout de la rencontre, de l'incertitude et de la précarité.

La danse qui en émerge, populaire et provocatrice, gagnera ses lettres de noblesse en se diffusant en Europe, où son succès au début du 20<sup>e</sup> siècle permettra à la bourgeoisie *porteña*<sup>5</sup> de s'encanailler loin de chez elle avant d'en ramener une version plus autorisée. Danse d'emprunts et d'allers retours, le tango argentin ne cesse ainsi de se chercher au travers de ce que chaque groupe autorise et espère. C'est pourquoi il diffère fondamentalement, pour certains éléments, des danses de couples traditionnelles.

*Des rituels rendant possible une rencontre singulière*

Un ouvrage comme celui de Christian Dubar (1997) montre ainsi la danse de couple, dans une perspective très goffmanienne, sous l'angle principal (c'est d'ailleurs le titre de l'ouvrage) de l'invitation mais il semble qu'il extrapole un peu rapidement les usages des salons du 19<sup>e</sup> siècle, notamment lorsqu'il souligne à plusieurs reprises que l'homme est chargé d'inviter et que la femme ne peut refuser deux fois le même danseur, mais qu'elle peut ensuite s'en aller à la fin de la première danse, les codes sociaux se chargeant ainsi de prémunir l'homme de l'affront qu'il y aurait à être trop ostensiblement « refusé ». Ce faisant, finalement tout doit se jouer à la première danse, voire avant (la danseuse saura à l'avance si elle souhaite ou non danser plusieurs danses avec ce partenaire qu'elle est obligée d'accepter).

Or, dans le tango argentin, la solution adoptée pour prémunir de l'affront les deux partenaires (et non plus seulement l'homme) est quasiment à l'opposé de celle que décrit Christian Dubar. Car l'enjeu du tango n'est pas seulement de ne pas perdre la face, comme le conceptualise Christian Dubar, mais bien de délimiter très strictement un espace d'absolue liberté pour une rencontre entre deux corps et donc, dans la perspective qui est la mienne, deux psychismes. Pour Sol Bustelo, enseignante de tango argentin, qui tente de théoriser son enseignement<sup>6</sup>, le tango est comme une autobiographie, et elle considère elle-

---

<sup>4</sup> Immigrant aux activités plus au moins licites résidant dans les quartiers populaires de Buenos-Aires.

<sup>5</sup> Nom donné aux habitant-e-s de Buenos-Aires (littéralement « ceux du port »).

<sup>6</sup> Sol Bustelo est reconnue comme une des meilleures enseignantes, sur la place de Paris, du tango dit « milonguero », c'est-à-dire le tango de bal, improvisé et dansé dans une grande proximité corporelle. Le parcours universitaire dans lequel elle s'est engagée est à saluer car il nous donne des textes parmi les plus précis concernant ce qui peut se jouer dans la pratique du tango. Notons aussi, et ce n'est sans doute pas étranger au fait que je retrouve tout à fait mes sensations dans son travail, qu'il s'agit, à ma connaissance, d'une des premières femmes, avec Nicole Nau-Klapwijk (2000), à écrire sur le tango.

même que ce qu'elle tente de décrire c'est le « processus par lequel les danseurs arrivent à construire une danse qui véhicule leur personnalité » (Bustelo, op. cit., p. 5). Ce processus s'appuie sur quatre codes tout à fait précis : la répartition des danseurs potentiels dans l'espace avant la danse, la *tenda* (set), la *mirada* (le regard) et le *cabeceo* (signe de tête).

Dans une milonga traditionnelle, les danseurs et danseuses sont accueilli-e-s personnellement par la personne organisatrice, qui leur attribue une place à une des tables qui entourent la piste, selon divers critères (arrivée seul-e ou en couple, habitué-e ou non, style d'habillement, etc). Cette place restera immuable tout au long du bal, c'est un lieu sécurisé d'où chacun-e va pouvoir s'aventurer à la rencontre de l'autre. Nouvellement arrivé-e dans une milonga, on s'installe, commande à boire, et on observe. « Le tango, c'est d'abord tu regardes ! » dit ainsi, avec son inimitable phrasé argentin, Sandra Messina, ma première enseignante de tango.

On regarde donc. Les couples sur la piste, les partenaires potentiels, on s'imprègne de l'ambiance, de la musique. Une *tenda*, deux *tenda*, trois *tenda*. Une *tenda* c'est-à-dire une succession de quatre ou cinq morceaux d'un même style (même rythme, même orchestre), séparée de la *tenda* suivante par un court extrait d'une musique très différente (la *cortina*, ou « rideau ») durant lequel tous les danseurs vont regagner leur place, avant que le jeu des invitations ne reprenne au début de la *tenda* suivante. Libre alors à chacun-e d'y participer ou non, c'est-à-dire de continuer à regarder la piste ou de balayer du regard l'ensemble de la salle. Celui ou celle qui voudra entrer dans le jeu pourra à tout moment focaliser peu à peu son regard vers les personnes du sexe opposé désignées comme disponibles par leur placement dans la salle, signalant par là sa recherche d'un-e partenaire, puis s'attarder insensiblement vers tel-le ou tel-le. Préfigurant déjà la danse, mais sur un laps de temps très court, les regards vont se rencontrer, se soutenir, hésiter, se séparer, chercher les autres regards susceptibles de s'attarder, revenir, pour finir par s'accorder. Il faut noter que, jusqu'à ce stade, les rôles sont parfaitement symétriques, si bien que si, formellement c'est l'homme qui ensuite se déplace pour inviter, tout s'est joué avant. En effet, lorsque l'accord se fait, la femme va sourire, l'homme faire un signe de tête interrogatif, accompagné parfois d'un « *bailas* » (« tu dances » ?) à lire sur les lèvres<sup>7</sup> et la femme lui répondra d'un signe de tête affirmatif. L'homme pourra alors se lever en direction de sa future partenaire qu'il attendra sur le point de la piste le plus proche de la table qu'elle occupe.

C'est également jusqu'à ce point, qui représente pour elle comme le seuil entre sa place sécurisée et la piste, qu'il la reconduira à l'issue de la danse. En principe,

---

<sup>7</sup> Tout ceci se joue d'un bout à l'autre de la salle de bal, ce qui est une garantie supplémentaire que, tant que l'homme ne se sera pas levé, rien ne sera visible de l'extérieur de ce qui se joue entre les deux partenaires potentiels.

d'ailleurs, cela se fait « automatiquement » puisque les danseurs doivent faire en sorte que le bal, qui tourne toujours dans le même sens, effectue un seul tour de piste par tango, ramenant à chaque fois le couple là où il l'a pris. Les danseurs ont donc également comme responsabilité de faire en sorte que la piste soit, pour les danseuses, un espace exclusivement consacré à la danse et à la proximité qu'elle instaure. Si le code est assez connu (et c'est l'honneur d'un danseur que de terminer la *tenda* pile devant la table de sa danseuse), je n'en ai jamais entendu d'explication. Pour ma part, je le ressens comme une garantie supplémentaire d'une séparation claire entre la danse, lieu de la musique et de la rencontre des corps, et le reste du monde, représenté par la salle, lieu de la parole et de la convivialité. C'est d'ailleurs dans ce lieu liminaire qu'est le bord de la piste le plus proche de la table de la danseuse que se joue la transitionnalité puisque, outre qu'il constitue le point de passage entre les deux mondes, il est également le lieu où l'on passe du langage vocal au langage corporel. En effet, au début de chaque tango, sur une durée approximative d'une vingtaine ou une trentaine de seconde, le couple nouvellement formé va échanger quelques propos tout en s'imprégnant de la musique. La construction de l'*abrazo* (c'est-à-dire de l'ensemble formé par l'enlacement réciproque des deux danseurs) répondra alors à la même logique que l'invitation par le regard, dans un jeu subtil où l'un-e indique à l'autre sa disponibilité, sa présence et son désir de rapprochement, par d'infimes déplacements corporels (le buste se redresse, les bras se décollent légèrement du buste) dans le même temps que l'autre se prépare à répondre à cette indication. Une fois le couple enlacé, le silence est de rigueur, jusqu'à la fin du tango où l'*abrazo* se défait pour redonner place, comme une respiration, à la parole, avant de se ré-unir pour le tango suivant. La séparation finale ne peut avoir lieu qu'à la fin de la *tenda* et je ne me serais jamais aventurée, à Buenos-Aires, à quitter un danseur, même désagréable, avant. La phase d'observation est d'ailleurs censée se prémunir de cela, car on apprend à ressentir, en observant la piste, ce qui nous conviendra ou non, chaque danseu/se étant par ailleurs jugé-e par l'ensemble de la salle. « Le tango c'est d'abord tu regardes » non seulement pour le plaisir de voir les autres danser, pour s'imprégner de leurs modes de faire et ainsi enrichir sa propre danse, pour choisir avec qui on a envie de danser, mais aussi pour obliger chacun-e au respect des codes, le risque majeur étant d'être exclu-e du jeu, ou au moins exclu-e des partenaires les plus convoité-e-s. Comme le souligne Sol Bustelo (op. cit., p. 41), « chacun a son rôle et tous ces rôles sont actifs » évoquant ici à la fois l'absence de clivage entre danseurs et spectateurs, fondamental pour distinguer le tango de bal, qui est une construction collective d'une œuvre commune, du tango de scène à la logique consumériste, mais aussi la symétrie des rôles masculin et féminin.

### **Masculin/féminin**



Il faut ici souligner que, contrairement à l'imaginaire trop souvent véhiculée, le tango argentin est pour moi une danse absolument non machiste dans ses fondamentaux même si elle est parfois en quelque sorte « recouverte » d'un « vernis » de domination masculine. Je crois en effet que le tango argentin, parce qu'il est au plus près de l'authenticité de chacun-e, permet à chacun-e de l'investir de son mode profond d'être au monde. Ce n'est pas le tango qui est machiste, mais certains danseurs peuvent évidemment l'être... et certaines danseuses se soumettre ! Surtout, dans une société où la domination masculine est une réalité, les codes du tango me semblent un moyen de « sauver la face » d'un homme qui déciderait de tout (c'est ce qui est présenté à l'extérieur, comme nous avons pu le voir avec l'invitation), alors que dans l'intimité du couple, les choses sont beaucoup plus partagées. Enfin, il faut insister avec Sol Bustelo (op. cit. p. 16), sur le fait que « le dialogue que construit le tango ne concerne pas les sexes mais les rôles ».

En effet, la danse s'est construite à partir d'un couple enlacé en face à face et se déplaçant dans un sens giratoire précis, ce qui exige qu'un-e des deux partenaires marche en avant et l'autre en arrière. Un-e seul des deux peut donc indiquer direction et pas, tandis que l'autre s'attellera à maintenir, par la qualité de son mouvement, la régularité (« La femme c'est le métronome » dit Sandra Messina), la fluidité, l'axe et le lien du couple. « L'homme dit où on va, la femme dit comment on y va » estime ainsi Philippe Stainvurcel, un autre des enseignants avec qui j'ai travaillé.

Mais les deux rôles exigés par la danse sont traditionnellement sexués, notamment bien entendu parce qu'ils correspondent à la répartition culturelle traditionnelle d'un rôle féminin consacré au lien et à l'intériorité et d'un rôle masculin prenant en charge l'extériorité (voir par exemple Mendel 2004). Pourtant, tous les travaux sur la notion de genre, à commencer par le fondateur *Deuxième sexe* (Beauvoir 1949) soulignent qu'une telle attribution n'a rien d'intangible. Surtout, les passionnantes recherches de Bernard Saladin d'Anglure (1992) sur les enfants travestis chez les Inuits montrent, contrairement çà ce que l'on aurait tendance à croire spontanément, qu'une définition extrêmement précise des rôles n'implique pas pour autant une assignation, pour les sujets, à « coller » à ces rôles. Au contraire, ces travaux me font supposer que, si les rôles existent en dehors des sujets dans lesquels ils s'incarnent, ceux-ci ne sont pas tenus de les porter à bout de bras et peuvent relativement librement circuler d'un rôle à l'autre. Chez les Inuits, une répartition précise des tâches est nécessaire à la survie du groupe et les rôles masculins et féminins sont très strictement codifiés (activités, habillement, outils, circulations, relations etc.) dans ce qui pourrait sembler un monde très figé. Sauf qu'une part non négligeable des enfants, que l'auteur estime à 30%, est élevée dans une identité de genre différente de celle de son sexe biologique, que le travestissement soit complet

ou partiel (un enfant peut par exemple emprunter aux deux sexes pour ce qui concerne les pièces de vêtements qu'il porte où les outils qu'il utilise). Il me semble que le tango relève de cela, et l'on commence à (re)voir sur les pistes des couples unisexes. « Re »voir, car les travaux sur les origines du tango (voir par exemple Salas 1995) nous rappellent que, dans une société avant tout masculine comme l'était l'Argentine des années 1900, les hommes s'entraînaient d'abord entre eux.

C'est pourquoi, il faudrait parler, pour définir les deux rôles du tango, de guide et d'interprète, ou de dessinateur et de coloriste (je ressens personnellement beaucoup cela, que le ou la partenaire qui me guide dessine une figure à laquelle je m'efforce de donner une coloration). Le terme « suivre » lui-même est impropre puisque, comme le souligne Luis Bruni, le guidage n'est qu'une indication corporelle d'un pas que l'on laissera l'autre effectuer une fraction de seconde *avant* de l'exécuter soi-même.

Nous commençons donc à percevoir la précision et la subtilité des codes en même temps que leur rôle protecteur. Nul-le n'est tenu-e de s'engager, mais on ne s'engage pas à la légère et on se donne un minimum de chance que, dans la danse, chacun-e puisse exprimer quelque chose de sa singularité, à la fois en garantissant une durée minimale de danse qui laisse le temps de se découvrir et s'engager, et en protégeant très strictement chacun-e de l'humiliation d'être rejeté-e et de l'inquiétude qui résulterait d'un tel risque. La garantie d'être « accepté-e » jusqu'à la fin de la *tenda* découpe un espace qui autorise la prise de risque, tandis que le regard des spectateurs, élément essentiel de la « carrière » du danseur ou de la danseuse garantira que chacun-e s'efforcera de donner le meilleur de lui ou d'elle-même. Le jugement, qui porte sur le respect des codes et sur la créativité (un pas inédit pourra être salué), mais en aucun cas sur la virtuosité technique d'une figure préconçue, est ainsi en quelque sorte « déposé » à l'extérieur, il se dilue dans le collectif communautaire et n'est pas reçu et mis en scène directement. Quelqu'un qui danse peu (puisque c'est là la sanction « infligée » par le collectif) pourra toujours dire (et se dire) qu'il ou elle fatigué, n'avait pas très envie de danser ce soir, n'était pas très inspiré-e par la musique etc. Toutes choses nettement moins crédibles quand on se voit refuser une invitation ou « planté-e » là à n'importe quel moment.

### **La posture**

Intimement liée au rituel (cf la présentation du cours de Sol Bustelo sur internet), la posture du tango argentin telle qu'elle est enseignée aujourd'hui reprend des éléments de la danse contemporaine tout en insistant sur la dimension du lien. C'est en effet en confiant à l'autre quelque chose (mais quelque chose seulement) de ce qui lui est le plus fondamental, à savoir son centre, que le

danseur ou la danseuse va pouvoir vivre les sensations de la danse. La posture se caractérise par un mouvement d'aspiration abdominale, qui fait du plexus solaire l'aboutissement d'un socle extrêmement stable, orienté à la fois vers le haut et vers l'autre. Ce socle constituera à la fois le point de contact entre les danseurs, le point de départ des mouvements et la base sur laquelle tout le reste du corps pourra s'appuyer pour se relâcher et pouvoir ainsi rester disponible pour la fluidité du mouvement. L'essentiel tient, et le reste peut s'ouvrir à la surprise et à l'inattendu. C'est sans doute dans un mouvement similaire que Jean Rouch peut dire, lorsqu'il filme les danses de possession du *Horendi* (1966/ 1972) au Niger, que plus l'apprentissage technique de la danse progresse, plus le danseur ou la danseuse peut s'ouvrir à la transe. Il s'agit donc d'accepter de ne pas tout maîtriser, de laisser du vide, conditions pour que l'inattendu puisse advenir. Mais si l'on veut que cette « acceptation » ne soit pas une simple injonction moralisante, il importe d'en saisir les préalables. Comprendre en profondeur la posture qu'exige le tango argentin en constitue un outil précieux, et la sensation de parvenir, à un moment, à « poser » tout le haut du buste sur cette base mouvante mais néanmoins stable, en lâchant chaque fibre musculaire l'une après l'autre, est une des sensations les plus sécurisantes que je connaisse. C'est que nous sommes ici dans cette stabilité que Didier Houzel (2005) qualifie de « structurelle » et qu'il oppose à la stabilité « fixe » dont l'image est la balle de golf au fond du trou : le monde est stable, certes, mais plus rien ne se passe. Dans la stabilité structurelle « tout bouge, tout change mais au sein même de ce mouvement des formes stables s'organisent et demeurent identiques » (ibid. p. 101)<sup>8</sup>.

Or je crois que l'hypermodernité, la « liquidité » comme la nomme Z. Bauman (2006), fait disparaître les éléments de stabilités traditionnellement déposés dans les structures sociales, ces « points de certitude symboliques » comme les définit Piera Aulagnier (op. cit.). Si nous reprenons la théorisation de Didier Houzel (2005, op. cit.) sur les enveloppes psychiques, il me semble alors que nous devons de plus en plus intérioriser nos enveloppes, même si celles-ci peuvent être soutenues par des éléments d'enveloppes externes, et que c'est exactement ce que nous retrouvons dans le tango argentin. Didier Houzel prolonge en effet la réflexion de Didier Anzieu (op. cit.), lequel théorisait une conception du « Moi » non pas comme un contenu mais comme un contenant, construit à partir de la relation étayante entre l'adulte nourricier/ère et l'enfant, et permettant d'établir une limite mais aussi un échange entre le monde interne et le monde externe. Cette théorisation extrêmement féconde nous aide ici à saisir ce qui peut se jouer lorsque les bras des deux danseurs se réunissent pour former un *abrazo* protecteur et d'autant plus soutenant que l'*abrazo* est non seulement un

---

<sup>8</sup> Cette notion telle que la travaille Didier Houzel doit beaucoup aux travaux du mathématicien René Thom. Elle serait à relier à l'ipséité selon Ricoeur (2004).

accompagnement attentif de la danse de l'autre (redisons le encore une fois : la personne qui guide ne le fait pas avec les bras, elle indique un mouvement avec le buste, si bien que ses bras accompagnent ensuite le mouvement effectué) mais aussi une indication de légèreté puisqu'il s'efforce d'accompagner le corps de l'autre vers le haut, prolongeant ainsi le mouvement d'aspiration abdominale. L'*abrazo* accompagne et soutient, il ne porte pas, et là encore le parallèle avec les situations d'enseignement, de soin ou de travail social me semble évident.

Souvenons-nous alors de ce que disait Winnicott (1970, op. cit., p. 173) : la notion de *care* renvoie à « la tendance naturelle des médecins et des personnes soignantes à répondre aux besoins de dépendance des malades ». Ici, les deux protagonistes dépendent l'un-e de l'autre, ou plus exactement ils dépendent, pour que la danse existe, du lien qu'ils réussissent à maintenir entre eux. Ils acceptent que ce centre, qui est la base de leur sécurité et de leur sensation de bien-être, soit en contact étroit avec l'autre pour ce qui est de la danse et de l'échange, tout en restant de leur responsabilité exclusive pour ce qui est de la stabilité. J'existe indépendamment de l'autre, et je peux à tout moment retrouver cette sensation-là, mais si je veux partager les émotions qu'éveillent en moi la musique et la présence de l'autre, alors je dois accepter que ce qui fonde ma sécurité soit momentanément confié à autrui pour en faire le vecteur de cette communication, puisque le guidage du tango passe justement par un partage de sensations au niveau du buste. Il en résulte une finesse extrême de ce partage, amplifiée par une attention soutenue aux points de contacts avec l'autre (mains) et avec le sol (pieds), retrouvant ainsi (ou même « trouvant ») le sens de ce que j'appellerai, par opposition aux « sensations fortes », des sensations douces et subtiles, le geste imperceptible et attentif, l'exacte pression de la main et du bras qui diront la présence et l'accompagnement mais pas l'enfermement, l'attente et l'adaptation au corps, au rythme et à la gestuelle de l'autre.

### **Hyper modernité et liquidité**

Le renouveau du tango à Buenos-Aires même depuis quelques années, son succès grandissant dans toutes les grandes capitales occidentales me poussent alors à penser qu'il peut constituer la métaphore d'un mode de lien au monde pertinent pour l'individu « hypermoderne » où il s'agirait (et c'est bien ce que disent à la fois la « figure posturale » inventée par le tango et les rituels qui président à la formation et la dissolution des couples) d'être dans le même temps totalement en lien avec un-e autre privilégié-e tout en ne laissant pas de côté le reste du monde, représenté par la salle de bal et par la musique. Cette synthèse quasi-impossible entre l'ancrage que constitue la tension du centre du corps vers l'autre et la disponibilité qu'occasionne le relâchement de l'enveloppe musculaire extérieure peut ainsi constituer l'illustration d'un mode original et peut-être pertinent d'être au monde où un retour aux « savoirs corporels » des sociétés

traditionnelles (voir Mauss, 1936) pourrait permettre d'affronter la « liquidité ». Comme le souligne Merce Cunningham, un des inventeurs de la danse contemporaine : « il me semble que nous travaillons de la manière dont la société fonctionne aujourd'hui. Etre capable d'assembler des fragments longs ou courts est une chose que nous devons faire sans arrêt, dans la vie, sans même y penser. La société se disperse tellement. Regardez comme elle se désintègre. Tant de choses s'écroulent, tant de gens ont toutes sortes de problème. Il n'y a pas de centre. Or, le centre repose en chacun d'entre nous. Et c'est à chacun de trouver le sien... » (Vaughan 2002). La particularité réside dans le fait que le centre, ici, se construit dans le lien à l'autre. Comme le dit Pascale Coquigny, la partenaire de Luis Bruni « il se passe quelque chose au milieu ».

### **Une danse d'hommes exilés**

Il me semble alors que, pour comprendre comment une telle danse a émergé, il faut se souvenir qu'elle est avant tout une danse d'hommes exilés, souvent très jeunes, à la recherche du rêve d'un monde meilleur et plus accueillant que leur monde d'origine, leur permettant, justement de se construire comme hommes. La où la blague un peu éculée raconte que « les Mexicains descendent des Aztèques, les Péruviens des Incas, et les Argentins du bateau », j'ajouterai que les Argentins sont avant tout des très jeunes gens à 12000 km de leur mère. Si la nostalgie de la mère aimante et de l'enfance heureuse est très présente dans les paroles des tangos, je crois qu'elle se retrouve dans cet îlot de bien-être et de sécurité que construit l'alliance du bal et de l'*abrazo*. L'ici et maintenant de Buenos-Aires demeure le seul monde possible, au sein duquel il faut se construire une place, dans l'impossibilité du retour en arrière (ce que le tango illustre également puisque l'homme est « condamné » à la marche avant). Mais ce monde est lui-même en pleine émergence, et la communauté des immigrants doit donc trouver comment « faire société » au sens de Maurice Godelier (2007) alors qu'elle ne dispose pas d'un imaginaire commun.

Je fais alors l'hypothèse qu'assumer ce besoin d'une sécurité affective minimale aurait été impossible dans la vie réelle, justement faite d'incertitudes et de nécessité d'y faire face, sans s'effondrer, et que la danse qui se construit va justement constituer un des éléments permettant de « faire société » en s'appuyant sur cette nostalgie indicible qui constitue peut-être le principal point commun entre les immigrants. Le tango va ainsi constituer un lieu où l'on pourra venir puiser de cette sécurité sans l'avouer, les codes extérieurs du machisme venant donner l'illusion que l'homme en est le garant alors qu'elle émerge, justement, de l'interaction des deux danseurs et de la dynamique du bal. Il met en parole, en scène et en sensation l'impossible retour au pays et l'incertitude affective fondamentale qui, faute de pouvoir se dire, seront déposés dans la musique et la danse. Comme nous le rappelle Catherine Gransard (2009, p.46),

« [Tobie] Nathan envisageait la culture comme cet ensemble de codes et de pratiques qui permet de rendre le monde intelligible et surtout prévisible, de façon à protéger les humains contre la perplexité et la frayeur. Dans cette perspective, l'expérience de la migration, de par la rupture de « l'enveloppe culturelle » qu'elle occasionne nécessairement, est en soi susceptible d'entraîner une fragilisation des personnes ». Je pense ainsi à *Tango el exilio de Gardel*, très beau film de Fernando Solanas, qui donne si bien à ressentir la perte des repères physiques et sensoriels consécutifs à l'exil, le sentiment de dislocation qui en découle, et la façon dont le tango peut permettre d'intégrer les altérations et les ruptures singulières à une fluidité d'ensemble. Le travail corporel que propose Luis Bruni permet de saisir de l'intérieur comment, exactement comme le fait la partition musicale, chaque partie du corps jouera son propre pupitre dans un ensemble intégré.

Ce faisant, la danse met en présence ce que je crois être ce qu'il y a de plus intime chez chacun-e de nous, la façon dont nous avons été bercés, portés, et dont nous avons appris à nous mouvoir en sécurité dans le monde. A propos d'enveloppes, Didier Houzel (op. cit., p. 16) rappelle la « possibilité d'extraire de ces situations changeantes un invariant que l'enfant va justement dénommer « maman » » (p. 16) et les travaux de Piera Aulagnier (op. cit.) sur la notion de pictogramme nous font penser que cette invariance a sans doute à voir le rythme, l'odeur, la façon de se relier, se délier, dont je crois profondément qu'ils sont ce qui permet à chacun-e de nous de se construire (voir Hatchuel 2009). L'acceptation d'un corps qui a imprimé dans sa structure même un mode d'être au monde différent du nôtre, dans le désir de se déplacer ensemble dans le lien à la musique, n'a rien d'anodin, et la régulation de cette rencontre que permet le tango a propriétés cathartiques insoupçonnées mais dont peuvent témoigner tou-e-s les danseurs et danseuses. Si bien que l'érotisation qui caractérise le tango « touristique » m'apparaît comme une défense contre l'impossibilité d'exposer cette intimité des sensations premières, en fait bien plus forte, parce que bien plus archaïque, que celle des clichés qui viennent comme « saturer » le tango pour parvenir, malgré tout, à en montrer quelque chose.

### **Conclusion : un outil formatif**

C'est pourquoi je crois que le tango argentin peut s'avérer un outil formatif puissant, parce qu'il nous aide à retrouver l'ancrage des sensations physiques dans le lien à autrui. Après quelques journées qui nous confortent dans le bien-fondé de notre démarche, nous cherchons ainsi à mettre en place avec Luis Bruni, un atelier articulant travail corporel et élaboration verbale en groupe à partir de ce que le travail corporel aura mis en mouvement et s'adressant à des professionnel-le-s des champs de la santé, du travail social ou de l'enseignement. C'est en effet à ce public, engagé dans le master de formation de formateur/trices d'orientation psychanalytique que je coordonne à Paris Ouest

Nanterre, que ce sont adressées ces premières séances où nous avons pu constater à quel point une première prise de conscience de la façon dont ils et elles vivaient corporellement leur lien à l'autre mettait effectivement en mouvement leur identité professionnelle en réinterrogeant leur histoire personnelle à travers les notions d'ancrage et d'appartenance. Nous espérons donc que ce travail pourra se poursuivre, et qu'il nous aidera à redonner une place à la réalité sensorielle face à ce que j'appelle la « virtualisation du monde ».

### Références bibliographiques

- Anzieu D. *Le Moi peau*. Paris : Dunod ; 1981.
- Apprill C. *Le tango argentin en France*. Paris : Anthropos ; 1998.
- Aubert N. (dir.) *L'individu hypermoderne*. Ramonville Saint-Agne : Erès (sociologie clinique) ; 2004.
- Aulagnier P., 1975 : voir Castoriadis-Aulagnier.
- Aulagnier P. *L'apprenti-historien et le maître sorcier. Du discours identifiant au discours délirant*. Paris : PUF ; 1984.
- Bauman Z. *La vie liquide*. Paris : éditions du Rouergue ; 2006.
- Beauvoir (de) S. *Le deuxième sexe*. Paris : Gallimard ; 1949.
- Blanchard-Laville C., Chaussecourte P., Hatchuel F., Pechberty B. Note de synthèse : l'approche clinique d'inspiration psychanalytique en sciences de l'éducation. *Revue Française de Pédagogie* 2005 ; 151 : 111-162.
- Bustelo S. *Le tango Milonguero. Une pratique de l'art et de la vie*. Mémoire de maîtrise (arts du spectacle), Université Paris 8 ; 2004 (dir. Patrice Pavis et Geneviève Schwoebel).
- Castoriadis-Aulagnier P. *La violence de l'interprétation : du pictogramme à l'énoncé*. Paris : PUF ; 1975.
- Devereux G. *De l'angoisse à la méthode*. Paris : Flammarion ; 1980 (1<sup>ère</sup> éd. angl. 1967).
- Dubar C. *L'invitation à la danse*. Paris : Anthropos ; 1997.
- Godelier M. *Au fondement des sociétés humaines. Ce que nous apprend l'anthropologie*. Paris : Albin Michel ; 2007.
- Gransard C. Enveloppe culturelle et attachement social, *Santé mentale* 2009, 135 : 46-49.
- Hatchuel F. *Du rapport au savoir à la fiction de soi : penser, vivre et faire grandir dans un monde incertain. Anthropologie clinique de la transmission*. Habilitation à diriger les recherches, Université Paris Ouest Nanterre La Défense ; 2009.
- Hatchuel F. Une autre langue : un espace pour penser ?, *L'Autre, Cliniques, Cultures et Sociétés* 2010 ; 11 (1) : 70-79.
- Houzel D. *Le concept d'enveloppe psychique*. Paris : In Press ; 2005.
- Mendel G. *Construire le sens de sa vie. Pour une anthropologie des valeurs*. Paris : La Découverte ; 2004.

Mauss Marcel (1936).- Les techniques du corps, *Journal de Psychologie*, XXXII, 3-4, mars - avril.

Nau-Klapwijk N. *Tango, un baile bien porteño*. Bs-As : Corregidor ; 2000.

Pechberty B. Formation et soin psychique : des rencontres de hasard ou de structure ?, *Cliopsy* (revue en ligne) 2009 ; 1 : 41-50.

Plisson M. *Tango, du noir au blanc*. Arles : Actes Sud ; 2004.

Revault d'Allonnes C. *La démarche clinique en sciences humaines*. Paris : Dunod ; 1983.

Ricoeur P. *Parcours de la reconnaissance*. Paris : Stock ; 2004.

Saladin d'Anglure B. Le « troisième sexe », *La Recherche* 1992 ; 245 : 836-844.

Salas H. *El tango*. Buenos-Aires : Planeta ; 1995

Vaughan D. *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse*. Paris : éd. Plume ; 2002 (cité dans *Le monde* 29/07/09, p. 17).

Winnicott D. W. Cure, in *Conversations ordinaires*. Paris : Gallimard (Folio essais) ; 1970 (réed. 2008), p. 161-174.

Winnicott D.W. *L'enfant et le monde extérieur*. Paris : Payot (Sciences de l'homme) ; 1978. (1ère éd. anglaise 1957).

#### **Filmographie :**

Solanas F. *Tango el exilio e Gardel*. Trigon-film difusion, 1985

Rouch J. *Horendí*. Paris : CNRS Productions ; 1972.

#### **Sitographie**

Site de Sol et Mariana Bustelo <http://www.bustelo-tango.com/>