



Le plaisir de la danse : des représentations aux propriétés formelles

Christophe Apprill

► To cite this version:

Christophe Apprill. Le plaisir de la danse : des représentations aux propriétés formelles. Tango, corps à corps culturel, , 2009, Santé et société, 978-2-7605-2392-0. <hal-04024496>

HAL Id: hal-04024496

<https://hal.science/hal-04024496v1>

Submitted on 25 Nov 2024

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.



HAL Authorization

Christophe Apprill, 2009, « Le plaisir de la danse : des représentations aux propriétés formelles », in France J. (dir.), *Tango, corps à corps culturel*, Québec, PUQ, pp. 99-117.

Le plaisir de la danse : des représentations aux propriétés formelles

« Pour vivre, pour exister, nous avons besoin de n'être pas réduits à nous-mêmes, il nous faut participer à une circulation qui passe par des gens et des choses, matérielles ou immatérielles. » François Flahaut, 2002, p. 25.

Le développement des pratiques dansées est souvent analysé sous l'angle des motivations ou des bénéfices attendus. Parmi ces derniers, les bienfaits sur l'équilibre psychique sont l'objet de stages qui font intervenir des professionnels spécialisés (psychologue, art thérapeute, etc.). Considérer le tango comme un facteur de développement personnel, c'est présumer que ses propriétés sont dotées d'une capacité à agir sur le physique et le psychisme des personnes qui en font la pratique. Analyser les liens entre cette pratique et le développement personnel revient donc à s'interroger sur les propriétés du tango : en quoi serait-il lié au développement de soi ? Cette pratique fournit-elle un espace où peuvent s'articuler des possibilités de développement personnel ? Quels seraient les indicateurs qui permettraient d'étayer cette hypothèse ? L'analyse des propriétés du tango peut être conduite sur le double terrain des moments de pratique fondés sur l'immersion et sur celui des moments de recherche fondés sur la distanciation. Mais aussi bien du côté des pratiquants que du côté des observants, les représentations constituent un filtre. Se cantonner à une seule étude des représentations, tout comme à la seule présentation de la formulation et des interprétations des acteurs, empêcherait d'accéder à une grande part des processus à l'œuvre dans la pratique¹. Je chercherai davantage à distinguer ce qui relève des propriétés formelles et ce qui est de l'ordre des propriétés historiques du tango, en m'inscrivant dans les voies ouvertes en sociologie et anthropologie des pratiques sportives, et en mobilisant ma propre expérience de la pratique.

¹ Le travail du sociologue ne consiste pas en un seul compte rendu des comptes rendus des acteurs. Bourdieu, 2000, p. 237. Voir également Lahire, 2002, pp. 7-24.

La réalisation d'une étude sur l'opportunité ou non d'une certification pour les danses du monde² constitue un bon laboratoire pour examiner les sentiments des pratiquants vis-à-vis du tango. En France, seul l'enseignement des danses classique, jazz et contemporaine est réglementé : il est indispensable d'être titulaire du Diplôme d'Etat pour pouvoir donner des cours. Pour toutes les autres danses, aucune certification n'est à ce jour requise pour enseigner. La conduite de cette étude a été perçue par certains acteurs du tango comme une menace. Les réactions ont été majoritairement hostiles, aussi bien à l'éventuelle perspective d'une certification qu'à la réalisation de l'étude, si bien que nous avons même rencontré un boycott de la part de certains responsables d'associations. Ces réactions ne concernaient pas directement la question des liens entre la pratique du tango et le développement personnel. Mais, comme il s'agissait de défendre la pratique, les opérations discursives ont souvent consisté à définir le tango ou à en dégager les principales caractéristiques. Ces propos constituent donc une matière qui permet de comprendre comment les praticiens envisagent certaines propriétés historiques du tango. Leur confrontation avec une analyse des dimensions agissantes met au jour leurs articulations avec les propriétés formelles de la danse.

Les propriétés formelles désignent ce qui est fixé plus ou moins durablement, soit sous l'effet d'une contrainte, soit découlant d'une règle, comme dans les pratiques sportives (Darbon, 1999). Cette notion ne se limite pas aux strictes formes de la pratique mais elle englobe des éléments culturels, c'est-à-dire puisant dans l'histoire des pratiques. Ce formalisme s'étend donc à l'analyse de la place durable qu'une pratique occupe dans une société donnée³. Ces invariants sont soumis à des fluctuations selon les époques et les cultures ; ces déclinaisons qui dépendent d'un contexte culturel et social composent des propriétés historiques, qui, elles, sont placées sous le signe de la variabilité⁴.

² Cette étude a été réalisée par une équipe de chercheurs composée d'Aurélien Djakouane (sociologue), Maud Nicolas-Daniel (anthropologue) et moi-même, à la demande de la Direction de la Musique, de la Danse, du théâtre et des Spectacles du Ministère de la Culture.

³ « La structure formelle de ce qui, au premier abord, pourrait apparaître comme une compétition sportive, est en tous points similaire à celle d'un pur rituel, tel que le Mitawit ou Midewiwin des mêmes sociétés algonkines, où les néophytes se font symboliquement tuer par les morts dont les initiés jouent le rôle, afin d'obtenir un supplément de vie réelle au prix d'une mort simulée. » Lévi-Strauss 1962, p. 46.

⁴ L'analyse de la variabilité des danses revient aux travaux précurseurs de J. M. Guilcher (2006). Il a analysé trois catégories de variations. La variabilité géographique : Les formes de danse collectées dans une commune correspondent à une déclinaison parmi d'autres. L'exemple retenu n'est donc qu'une version-type, mais cette version n'était pas la même dans les villages/communes/terroirs proches. La variabilité historique : Si anciennes soient-elles, les versions collectées s'inscrivent dans une évolution ; un collectage 20 ans plus tôt n'aurait pas recueilli le même matériau. La variabilité individuelle : Au sein du groupe dansant, les possibilités de distinction de styles et de manières de danser existaient hier comme aujourd'hui. Ces distinctions varient selon plusieurs critères : le sujet, son état, son corps, son engagement, les circonstances individuelles et collectives. Nous y ajoutons la variabilité sociale et culturelle : Les formes, les valeurs et les finalités varient selon les groupes sociaux et l'aire culturelle. Les transferts (de la rue au studio) engendrent des modifications qui affectent les

Tenter de dégager des propriétés formelles serait une démarche à la fois ambitieuse et vaine : dans chaque milieu de danse, de l'expert au simple pratiquant, quelqu'un finit toujours par rappeler que le style d'un danseur est unique. Aussi faut-il manier la notion de propriété formelle avec précaution en lui adjoignant celle de propriété historique : une façon de rappeler que l'une et l'autre sont artificiellement présentées de façon séparée, alors que l'observation et la pratique les trouvent étroitement emmêlées. Enfin, j'aborde cette pratique *du dedans* et selon plusieurs postures : celle du danseur et celle du professeur, mais en étant toujours connecté à un état de pratique en mouvement, c'est-à-dire relié à la posture de l'apprenti. C'est donc en me référant à une approche sensible que je manie ces outils conceptuels.

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

I/ Les propriétés du côté des pratiquants

Une étude nationale menée sur les conditions professionnelles de l'encadrement de danses dont l'enseignement n'est pas réglementé avait pour objectif de dresser un état des lieux des conditions d'exercice des professeurs de danses du monde et traditionnelles, en examinant notamment leur position vis-à-vis d'une éventuelle certification. Le milieu du tango a réagi de manière particulièrement vive à cette étude. Etant donné que la communauté n'est pas organisée pour des raisons historiques en fédération⁵, les réactions ont été médiatisées à travers un blog spécialement mis en place pour l'occasion. Des discussions avec le concepteur et l'un des initiateurs de ce blog ont permis de constater que la peur d'une standardisation était au cœur de ses préoccupations. C'est donc assez naturellement que la

manières de transmettre. La prise en compte de cette variabilité contredit l'immobilité conceptuelle de la plupart des praticiens (amateur et enseignants). Elle introduit une instabilité là où ces derniers s'efforcent de définir des répertoires, de consolider des styles et de renforcer des appartenances.

⁵ Le développement du tango s'est réalisé à travers la création spontanée d'un réseau associatif, qui s'est démarqué des écoles privées de danse de salon (Apprill, 1998).

page de garde a orienté les débats sur des positionnements bipolaires entre les partisans et les opposants (majoritaires) au diplôme⁶.

1.1 Le moment historique d'une réflexion sur la réglementation

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

La peur de l'altération constitue une part importante des réactions face à la perspective d'une certification. Certains craignent que le tango argentin ne soit réduit à une forme de danse de salon, ce qui signifierait pour les amateurs une forme d'appauvrissement⁷. « *L'émotion, l'art, l'essence* » sont des notions invoquées pour argumenter le refus d'une certification. Ces notions s'opposent dans les démonstrations des intervenants du blog à « *l'enfermement, le carcan, la standardisation, la codification, la stérilisation, l'encadrement, le conditionnement* » qui surviendrait avec une certification. Toute la part vivante, vibrante et sensible de la danse serait menacée⁸. D'un côté la liberté, de l'autre, une « *réglementation de plus, sèche, réductrice, contraignante* »⁹. Ces arguments confondent souvent la certification que devraient passer les professeurs avec la réglementation de l'accès au tango pour les amateurs. Mais le registre de la peur laisse entrevoir de multiples manières de parler de l'objet qui s'organisent autour de sa définition.

A ces peurs s'ajoutent des qualifications positives, comme celle selon laquelle le tango serait une « *danse sociale et populaire* ». Un intervenant analyse la mise en place d'un

⁶ Les intervenants du blog ne peuvent être considérés comme représentatifs du milieu tango en France. Le nombre d'intervenant est faible (25 début avril 2008) et ils sont majoritairement composés de responsables d'associations. Ce support numérique permet d'émettre ses idées sans se présenter préalablement, voire en restant dans l'anonymat. Au final, ce matériau d'enquête apparaît très incomplet ; Néanmoins, il constitue un complément aux entretiens, aux observations et aux données quantitatives recueillies lors de l'étude.

⁷ « Mon message (...) est une mise en garde contre les tentatives d'"enfermement" qui risquent de couper les élans et les énergies associatives et d'appauvrir le panorama de la pratique amateur. » Claire P., Association Artefacto.

⁸ « Nous devons nous élever contre toute croyance qui consistera à dire qu'un diplôme te donnera le permis tango comme on a le permis moto ! Les argentins eux-mêmes ne s'y sont pas risqués pour la simple raison que l'on ne peut pas codifier une transmission orale ! On ne touche pas au sacré ! On ne codifie pas la vie ! ». Marion O., Academia del Tango Argentino.

⁹ Robert.

diplôme comme un moyen d'encadrer le marché, qui limiterait le nombre d'enseignant et consacrerait la création d'une corporation, protégeant « *la rente du professeur* », ce qui fermerait l'accès à la discipline. Desseins qu'il oppose aux propriétés formelles du tango :

*Le tango est, comme vous le soulignez tous, une danse sociale, une danse d'échange. Il entre dans le cadre du Don. Il n'a, par conséquent, pas de valeur économique, ni de valeur d'usage. À ce titre, le Tango possède une /valeur de lien/ au même titre que l'amitié ou l'amour.*¹⁰

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

*Les personnes qui viennent nous voir entrent par la porte de la salle de danse. Cependant ils ne cherchent pas un "prof de danse", mais une introduction à une pratique sociale, une certaine esthétique de comportement, un peu (pas trop) de mise en jeu corporelle. En un mot, ils ont une vraie démarche culturelle. Nous pensons qu'ils sont implicitement sensibles aux valeurs vivaces à contre-courant qui font l'actualité du Tango Argentin contemporain : un noyau de résistance dans un monde où l'on ne se touche plus, où les relations sociales sont inesthétiques, où le corps ne parle plus, où les relations hommes-femmes ne sont en réalité jamais remises en question. Un monde où la fonction sociale du jeu disparaît comme peau de chagrin ...*¹¹

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

¹⁰ Eric.

¹¹ Sabina et Michel, responsables de l'association Tango & Co.

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

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

Le tango est une danse, un art, en constante évolution depuis plus d'un siècle. Jusqu'à maintenant il n'y a pas eu de façon significative de « diplôme » pour garantir un savoir en tango argentin. Pourquoi ? Parce que les artistes, artisans du tango ont puisé leur savoir dans la pratique du bal, - dans la recherche et l'inventivité, dans la création. Les maîtres n'ont pas eu besoin d'estampille pour se faire reconnaître de leurs disciples, « ils ont fait école » parce qu'ils étaient de vrais artistes et créateurs, parce qu'ils avaient en eux la fibre pédagogue pour accoucher les esprits de leurs élèves. Le tango c'est avant toute chose une émotion pure, qui se répand comme un parfum, ou se transmet comme un virus.¹²

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

¹² Elisabeth D., responsable de l'association Todo Tango.

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

En ce qui concerne l'assertion tango « *populaire* », elle mériterait d'être discutée car rien n'est moins sûr dans les conditions contemporaines de pratique et d'apprentissage. Sa transmission se réalisait jusqu'à une époque récente selon des modalités non académiques, dans un entre soi (quartier, famille, rue) et des formes de convivialité, plutôt ancrée dans des sociabilités populaires, accessibles au plus grand nombre. De nos jours, cette pratique est progressivement investie par des approches savantes mêlant praxis et théorie, tout en demeurant profondément nomade. Le qualificatif « populaire » sous-entend qu'il s'agit d'un univers de pratique ouvert, accessible et humain. On y entre et on évolue pour « *vivre sa passion* ». Ce vécu s'inscrit en référence au pulsionnel, au sensible (dans le sens de vie des sensations) et en contradiction avec la réflexion et l'examen critique. Conformément à l'influence du dualisme platonicien, la pratique de la danse est envisagée comme un relâchement des tensions, une libéralisation du corps, un espace et un temps ludique : à l'abstraction, au raisonnement, à l'intelligible, au cartésien et à la réflexivité (Laplantine, 2008) sont opposées les vertus de la danse qui permettrait d'échapper pour un temps aux sérieux, aux cadres et aux législations. Assouvir sa passion signifie qu'il devient possible d'échapper au politique et de se replier sur la sphère intime des relations à l'autre qui engendre un renouvellement des rapports à soi¹³. Selon cette représentation, le tango serait l'un des espaces où s'allège les pressions sociales, les aliénations et les sujétions de la vie en société.

1.2 La peur de la dépossession

Les correspondances enregistrées sur le blog émanaient majoritairement de responsables d'association qui gèrent leur structure de façon bénévole ; ceci est imposé par les statuts de la loi de 1901 qui stipule qu'une activité rémunérée ne peut être exercée par un des membres du bureau. D'une manière générale, ces acteurs insistent sur leur engagement bénévole et sur les vertus du bénévolat, ce qui est une façon tautologique de plaider pour la justesse de leur action sur un plan moral : « *On ne s'enrichit pas en faisant ce que l'on fait* », disent-ils. La qualité de bénévole est présentée comme une justification à l'assouvissement de leur passion. Une personne crée une association afin de promouvoir le développement de la

¹³ A propos de la passion en danse, cf. l'article de Rip, Vallerand, Fortin, 2008. Parmi les amateurs de tango, la « passion harmonieuse » aussi bien que la « passion obsessive » se manifestent.

culture du tango, ce qui lui permet soit de donner des cours, soit d'organiser des stages et des cours, parfois les deux. Bien souvent, elle ne tire aucun revenu de cette activité qui lui demande des investissements en temps, en compétences et en capital importants. Soit elle est à la retraite, soit elle dispose d'un conjoint qui permet de financer les affaires courantes, soit elle exerce un métier qui lui procure à la fois des revenus confortables et du temps libre : dans tous les cas, le désintéressement se manifeste dans des conditions matérielles et assurantielles confortables. Le responsable n'éprouve pas de souci pécuniaire, ni dans sa vie personnelle, ni au regard des activités qu'il organise au sein de son association.

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

Les positions de ces responsables sont infléchies par des cheminements marqués par l'empirie. Ils détiennent tous une expérience de la pratique dont ils s'occupent ; ceci n'est pas étonnant en soi, et caractérise une grande part du monde associatif, dont un des fondements est de réunir des personnes animées par une communauté d'intérêts autour d'un secteur, d'une pratique ou d'une cause. On se trouve donc objectivement en présence d'une catégorie de personnes qui disposent d'une expérience de la pratique qu'elles gèrent. La parole des responsables d'association émane donc toujours d'une expérience intime de la danse. Elle procède également d'une connaissance du milieu, qu'il s'agisse de l'histoire associative récente, de l'histoire, des propriétés et des acteurs qui évoluent dans le champ de la danse. C'est dire si les représentations qui peuvent se construire autour de l'objet ne proviennent pas de considérations de seconde main, mais d'une intégration - certes différenciée selon les acteurs - fondée sur l'expérience corporelle, sensible et sensuelle de l'objet.

1.3 Un engagement hédoniste

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

L'engagement associatif, avec ce qu'il contient de désintéressement, de temps investi et de passion sublimée, sert de légitimation au discours tenu par ces acteurs sur les propriétés de la danse. Leur façon d'en parler révèle qu'ils se posent avant tout en connaisseur, parce qu'ils possèdent une expérience de la pratique, mais aussi parce qu'ils ont organisé une importante partie de leur existence autour de cette passion. Celle-ci constitue pour eux une réserve à l'écart du bruit et de la fureur du monde, des codes et des contraintes, de la mollesse du quotidien et de la fadeur de la réalité. L'exercice passionné de la danse apparaît comme un moyen de se sentir exister : c'est cela que le « populaire », « l'art », « l'essence » et la « passion » expriment. La passion qui animait la correspondance des blogueurs témoigne du prix et de la valeur qu'ils accordent à ce sentiment.

II/ Les propriétés formelles du côté des observants

A la perception subjective de cette catégorie de pratiquants, je propose d'adjoindre non pas une tentative d'objectivation neutre et *absolument* distanciée, mais la présentation succincte de quelques propriétés du tango, en nous limitant aux aspects qui intéressent la notion de développement personnel¹⁴ : l'hétérosexualité normative et les principaux composants de son univers de référence que sont le nomadisme et l'improvisation.

2.1 Permanences de l'hétérosexualité normative

Les danses de couple comme le tango procèdent d'une mise en scène de la différence sexuée¹⁵. Elle y apparaît irréfutable à travers la répartition des rôles, la dissymétrie de l'étreinte, les codes vestimentaires d'où se distinguent les manières d'être chaussé. Les rôles attendus procèdent d'une stricte division sexuelle du travail : « *l'homme guide et la femme suit* » entend on encore souvent dans les cours. Il s'y lit les traces d'une acceptation silencieuse, tacite et conventionnelle d'une hiérarchie où l'homme est dominant. Le tango demeure une célébration de l'hétérosexualité, voire une dictature de la norme, nuancée par le fait que le moment de danse apparaît également comme l'actualisation d'une dualité et d'une altérité, dont le régime est le partenariat. Au rouleau compresseur de l'imaginaire hétérosexuel répond l'extrême vigueur de l'imaginaire homosexuel : il semblerait que les figures de la rénovation s'orientent plus facilement vers le développement d'un tango *queer* que vers la recomposition des rôles au sein de la figure du couple normatif (Apprill, 2008).

L'émergence de formes de pratiques qui tendent à neutraliser le jeu des rôles sexuels distinctifs, en les rapprochant du principe de la *danse contact*¹⁶, est une manière singulière de travailler la norme car elle entraîne un double déplacement. Le tango rejoint l'univers de

¹⁴ Je laisse de côté tout ce qui concerne le matériau de la danse, comme les éléments de postures, les pas, les figures, les relations à la musique, etc.

¹⁵ Françoise Héritier montre que « l'inégalité n'est pas un fait de nature ». Elle consiste en une vision archaïque qui résulte d'une série d'opérations de classification : « La classification bute sur un même fait : toutes les espèces, aussi dissemblables soient-elles, entre elles et en leur propre sein, sont partagées par une même constante, ni maniable, ni récusable : la différence sexuée. (...) Nous penserions sans doute différemment si nous n'étions pas sexués et soumis à cette forme particulière de reproduction qu'est la procréation. L'appréhension intellectuelle de la différence sexuée serait ainsi concomitante de l'expression même de toute pensée » Héritier, 2007, pp. 16-17.

¹⁶ La compagnie Tangible, fondée par Edwine Fournier, organise à Paris des ateliers de tango contact improvisation. « *L'alliance du vocabulaire du contact impro et du tango argentin, en fait une pratique privilégiant l'écoute des deux partenaires sans savoir qui guide et qui est guidé, en laissant libre cours à l'improvisation naissant de l'écoute de la relation, tout en gardant l'espace et le jeu du bal. On s'y sent plus libre, plus dégagé de la structure parfois contraignante, stéréotypée et sérieuse du bal de tango argentin. On s'y amuse beaucoup en faisant voler les codes du bal traditionnel : femme-femme, homme-homme, trios, quatuors, sol, vertical, portés, musiques exotiques, bons et mauvais danseurs...* ». Propos de Karine G., professeure de Tango contact improvisation.

pratique de la danse contemporaine en termes de rapport au corps et entre les corps, en termes d'esthétique et en termes de travail sur la conscience du mouvement ; c'est-à-dire un domaine de la culture savante orienté vers des formes de pratique non plus « populaire » mais scénique. Par ailleurs, l'altération qui procède d'une neutralisation des rôles sexués interroge les frontières de la danse : s'agit-il encore d'une forme « tango » ? Ces recompositions interrogent la définition objectivée de la forme d'une danse, non pas son « *essence* », mais ce qu'elle a d'objectif, dans ses acceptions à la fois historiques et sensibles. Rien n'interdit de penser qu'une forme déssexualisée ne puisse pas atteindre les subtilités d'un tango sexualisé. Pourtant, dans un cours de tango, lorsqu'un partenaire doit former un couple avec un partenaire du même sexe, le plaisir ne semble pas à la hauteur des attendus : on touche bien là aux incidences des propriétés formelles et historiques de la danse sur le développement personnel, qui ne peut se réaliser dans le déplaisir... Se pose également la question de savoir en quoi la différence sexuée produit de la danse, et particulièrement une danse typifiée comme le tango¹⁷.

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

2.2 Une danse nomade

Certaines danses voyagent, tandis que d'autres demeurent attachées à leur foyer d'origine. Le Gwoka par exemple est une expression propre à la Guadeloupe et seulement dansée dans l'île, à l'exception de quelques foyers de pratiques dans les grandes villes de la métropole. Au contraire, le tango est plus pratiqué dans le monde entier qu'en Argentine. L'origine exotique – quoiqu'il s'agisse d'un *exotisme blanc*, le peuplement de l'Argentine s'étant effectué majoritairement avec des immigrants européens – n'est pas le moindre des facteurs qui contribuent à la séduction de cette danse. Comme pour la plupart des danses du monde dont la matrice se situe en dehors de la métropole, le rapport à l'origine suscite une quête de vérité. Elle s'exprime dans plusieurs directions, celle de l'étymologie, et de l'histoire principalement, auxquelles s'ajoute l'attrait pour le voyage à Buenos Aires qui seul permet d'évaluer les dimensions sensibles de la danse dans sa temporalité. Roland Barthes précisait ainsi son rapport à l'origine du mot : « Dans l'étymologie, ce n'est pas la vérité ou l'origine

¹⁷ La différence sexuée est un idéal-type au sens webérien du terme, c'est-à-dire un moyen d'ordonner un donné empirique foisonnant. Ce qui ne signifie pas qu'il s'agisse d'une essence du tango.

du mot qui lui plaît, c'est plutôt *l'effet de surimpression* qu'elle autorise : le mot est vu comme un palimpseste » (Barthes, 1975, p. 82). C'est tout le contraire chez les mateurs de tango : l'origine sert de fixateur à une expression qu'il pressent mouvante. Elle sert également à développer le thème de l'authenticité : la pureté serait celle de la danse des origines, étalon suprême brandi pour s'y repérer dans le maquis des appellations, des styles et des manières de danser. Le recours à ces notions transmue la matière de la danse en un produit défini et strictement circonscrit ; l'origine détient une fonction d'usage : c'est un peu l'arrêt sur image du pratiquant sur sa propre pratique qui le dépasse, l'excède, le submerge. C'est une façon de *s'y retrouver*. Cette quête des origines et de l'authenticité témoigne du référencement à une loi unique. Comme le note R. Barthes, cela permet de ne pas se soumettre à d'autres lois que seraient l'Histoire, l'Idéologie, l'Inconscient (*Op. cit.*, p. 110).

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

les notions de transfert de poids du corps¹⁸, de structure, d'organisation du mouvement et de musicalité. Mais le fossé semble grandir entre les attentes des pratiquants et l'évolution récente de l'enseignement : l'idée selon laquelle il s'agit d'une danse nécessitant peu de compétences l'emporte encore.

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

L'usage du terme « maestro » en tango ne doit pas occulter le fait que la fabrication de la danse par soi-même est un des facteurs explicatifs du succès de sa diffusion contemporaine en France. Cette pratique s'est en effet construite contre les standardisations des modes d'apprentissage et de pratique du tango tel qu'il est enseigné dans les écoles de danse de salon (Aprill, 2005). Les amateurs ont été séduits par la puissance gestuelle et la force de retenue, mais tout autant par la possibilité de pouvoir construire sa danse par soi-même et d'explorer sa propre voie. Comme l'arbore en incipit l'association les Trottoirs de Marseille, l'une des plus vieilles de France, « le tango est une possibilité infinie » (Leopoldo Marechal). L'un des principes expliquant sa résurgence en Europe occidentale, dans des sociétés où il avait été introduit un siècle auparavant, repose en effet sur la place accordée à l'improvisation aussi bien dans les modes de transmission que dans les territoires de socialisation. Comme l'observe le chercheur en danse Marc Clerivet à propos de l'Avant-deux, l'étude des danses a

¹⁸ Sur l'importance de la notion de transfert du poids du corps en danse, voir Louppe, 1997.

aussi pour objectif d'éviter de se limiter à la seule copie dans la pratique des répertoires dansés ; respecter la variabilité des danses passe par la pratique mais également par les conditions de transmission : « Un tel enseignement reviendrait à transmettre à l'apprenti-danseur non pas des danses, mais des éléments de danse, avec comme recherche sous-jacente le développement personnel de trouver sa danse » (Clériver, 2006, p. 19). La vulgarisation de l'improvisation dans les modes de transmission contemporains a indéniablement contribué à constituer une communauté de *tangueros* pour qui la construction de la danse rejoint consciemment et/ou inconsciemment la construction de soi.

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

2.3 Soi et le « plaisir de la danse »

Cette communauté est traversée par une multiplicité¹⁹ de motivations et de désirs. Parmi ceux-ci, le souci de soi et le plaisir de danser. Danser le tango en cours et/ou en bal relève d'un travail sur soi par une implication corporelle, comprenant des impératifs propres au matériau de la danse et à la nécessité d'être en soi. Cet aspect est fondamental pour se mettre dans un état de danse, de même que pour se mettre en relation avec le partenaire. Ce travail sur soi est proche du ressenti et des sensations éprouvées par un patient et un thérapeute corporel dans une séance de fascia thérapie par exemple. Mais nous ne sommes pas en tango dans un contexte thérapeutique qualifié par une co-présence d'un soignant et d'un soigné, mais dans une situation qualifiée par une interaction des rôles et des positions sexuées (Apprill, 2009). Il y est bien question d'un rapport de soi à soi et de soi aux autres, activé par les dispositifs de la danse et par la normativité des interactions sexuées ; mais ce rapport, quoiqu'il ne soit pas exempt de tensions et de tourments, se réalise aussi dans le plaisir.

¹⁹ « La multiplicité (...) ne procède pas de la juxtaposition ou de la coexistence de parties « constitutives » d'un ensemble mais d'une activité qui est celle de la modulation et parfois du modelage. Alors que le pluriel est une opération de composition ou d'assemblage d'éléments divers ou identiques par adjonction pouvant aller jusqu'à la saturation (...). Laplantine, 2008, p. 37.

J'ai montré l'importance de ce sentiment qui, loin d'être propre au tango, traverse l'univers des danses sociales (Apprill, 2005). Ces plaisirs relèvent aussi bien des propriétés historiques que des propriétés formelles. Ils sont étroitement associés aux territoires du bal où la circulation du désir est exacerbée par les processus de mise en scène de soi, la rencontre avec l'autre sexe et l'étreinte propre à cette danse : «... En participant à un flux, en participant à un circuit de choses et de gens, on se trouve en adéquation avec ce qui aide à être soi. Alors, on se sent vivre, et c'est à juste titre » (Flahaut, 2002, pp. 26-27). Lorsqu'elle devient passion, la pratique du tango représente l'un de ces flux. Raison pour laquelle les sentiments de défense de cette raison d'exister sont si puissants, comme nous l'avons vu précédemment avec les réactions par rapport à une éventuelle certification. La pratique du tango procure un sentiment d'existence, une reconnaissance de soi. Cette reconnaissance passe par la sensation de son propre corps en mouvement, dans des aspects connus et dans d'autres qui excèdent la conscience ordinaire. On se sent vivre, bouger, respirer, la musique vous traverse et vous transporte, le corps du partenaire est une invitation à explorer des chemins de danse inconnus, c'est-à-dire à vous mettre en état d'improvisation : « On est soutenu par un certain processus, un courant qui passe entre l'intérieur de soi et l'environnement extérieur, on n'y fait plus attention, on finit par croire qu'on existe par soi-même et on s'en attribue le mérite. » (*Op. Cit.*, p. 24). Toutes les tentatives d'objectivation dégagées plus haut s'absentent dans ces moments de danse : seul reste le reste, c'est-à-dire la plaisir d'être là et le sentiment d'exister à travers la danse ; une danse de couple sociale qui place les corps dans une confrontation intime et silencieuse. Lorsque les lumières se rallument, la vraie vie reprend. Certains ne font-ils pas observer que le tango attire « *les personnes seules, dépressives et effrayées par le sexe* »²⁰ ? Ils sont en tango comme ailleurs ; et la danse constitue un moyen de prendre rendez-vous avec soi-même.

Les chercheurs détiendraient des vérités fondées sur une démarche scientifiques quand les pratiquants demeureraient englués dans leurs mythologies ? Cette vision réductrice ne peut être critiquée qu'avec raison. Les représentations et les analyses proposées ici résultent d'une prise de distance avec l'objet, mais tout autant des cadres de pensées que les chercheurs

²⁰ Boris L. R., danseur.

mettent en œuvre pour interpréter la réalité. Aussi bien dans les univers de pratique que ceux de la recherche sont traversés par des schèmes de pensée ; du côté de la recherche, la force et l'inertie des représentations sont particulièrement vigoureuses dès lors que l'on s'intéresse à la danse, comme le montre l'indigence des traditions sociologiques (Berthelot, 1982). D'un autre côté, le fossé séparant les connaissances pratiques des responsables d'associations et la fabrication de représentations qui les éloignent des aspects pratiques du terrain atteste que même chez les acteurs les plus engagés, la force des représentations demeure vivace. Ces représentations constituent donc une donnée à part entière du champ de la recherche en danse qui mérite d'être étudiée. Par ailleurs, le développement d'une pratique comme le tango constitue un moyen d'interroger les terminologies usuelles de « pratique amateur » et de « loisir ». Aussi ne s'agit-il pas tant d'opposer la vérité du praticien à celle du chercheur, que d'essayer de mettre en lumière ce qui chez l'un et l'autre influence, structure et festonne les positions.

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

Bibliographie

Apprill C., (1998). *Le tango argentin en France*, Paris, Anthropos.

Apprill C., (2005). *Sociologie des danses de couple*, Paris, L'Harmattan.

Apprill C., (2008). *Tango. Le couple, le bal et la scène*, Paris, Autrement.

Apprill C., (2009). « L'hétérosexualité et les danses de couple », in Taraud C. (dir.). *L'histoire contemporaine de(s) hétérosexualité(s) : Un impensé de la recherche ?*, Paris, EPEL Editions, sous presse.

Barthes R., (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil.

Berthelot J. M., (1992). « Du corps comme opérateur discursif ou les apories d'une sociologie du corps », *Sociologies et sociétés*, vol. XXIV, n°1, pp. 11-18.

Bigot L., Clériveret M., Colleu Michel et al., (2006). *Musique, danse traditionnelles et territorialité*, Rapport Arts vivants en Ille-et-Vilaine.

Bourdieu P., (2000). *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Seuil.

Darbon S., (1999). « Pour une anthropologie des pratiques sportives. Propriétés formelles et rapport au corps dans le rugby à XV », *Techniques et culture*, n°39, *Sports et corps en jeu*.

Flahaut F., (2002). *Le sentiment d'exister*, Paris Descartes et Cie.

Guilcher J. M., (2006). *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*, Coop Breizh.

Héritier F., (2007). « Modèles dominant et usage des corps des femmes », in *Le corps, le sens*, Paris, Seuil, pp. 15-85.

Lahire B., 2002. *Portraits sociologiques. Dispositions et variations individuelles*, Paris, Nathan.

Laplantine F., (2008). *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre.

Lévi-Strauss C., (1962). *La Pensée sauvage*, Paris, Plon.

Louppe L., (1997). *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Editions Contredanse.

Rip B., Vallerand R. J. et Fortin S., (2008). « La passion de danser. Les deux côtés de la médaille », in Fortin S. (dir.), *Danse et santé*, Québec, Presses de l'Université du Québec, pp. 183-196.

