



HAL
open science

Les univers sémiotiques de la danse : Formes et parcours du sens dans le tango argentin

Valeria de Luca

► **To cite this version:**

Valeria de Luca. Les univers sémiotiques de la danse : Formes et parcours du sens dans le tango argentin. Linguistique. Université de Limoges, 2016. Français. NNT : 2016LIMO0063 . tel-01466263

HAL Id: tel-01466263

<https://theses.hal.science/tel-01466263>

Submitted on 13 Feb 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.

Université de Limoges
École Doctorale Cognition, Comportements, Langage(s) (ED 527)
Centre de Recherches Sémiotiques (CeReS)

Thèse pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Limoges
en Sciences du Langage / Sémiotique

Présentée et soutenue par :

Valeria DE LUCA

Le 2 décembre 2016

Les univers sémiotiques de la danse.
Formes et parcours du sens dans le tango argentin

Thèse dirigée par Jacques FONTANILLE

JURY :

Président du jury

M. Pierluigi Basso Fossali, Professeur des Universités, Université Lyon 2 Lumière/ENS
de Lyon

Rapporteurs

M. Pierluigi Basso Fossali, Professeur des Universités, Université Lyon 2 Lumière/ENS
de Lyon

M. Yves-Marie Visetti, Directeur de Recherche, CNRS – LIAS/IMM EHESS

Examineurs

M. Nicolas Couegnas, Maître de Conférences HDR, Université de Limoges

M. Frédéric Pouillaude, Maître de Conférences, Paris-Sorbonne



*A la mémoire de mon père,
à A. B. et aux initiales*



*Cette vie du sens est notre vie même,
elle est notre liberté non pas de choisir telle ou telle possibilité
pré-donnée, mais de courir l'aventure du sens, sans préjuger de ce qu'il est ou sera,
mais en sachant qu'il est du côté du vivre et non du mourir.*
Marc Richir¹

*Je vous en supplie
faites quelque chose,
apprenez un pas,
une danse,
quelque chose qui vous justifie
qui vous donne le droit
d'être habillés de votre peau, de votre poil.
Apprenez à marcher et à rire
parce que ce serait trop bête
à la fin
que tant soient morts
et que vous viviez
sans rien faire de votre vie*
Charlotte Delbo²

*Le minotaure commença à danser. Il dansa la danse de la fraternité,
la danse de l'amitié, la danse du bien-être, la danse de l'amour,
la danse de la proximité, la danse de la chaleur. Il dansa son bonheur,
il dansa le partage de son être, il dansa sa délivrance,
il dansa la fin du labyrinthe [...]*
Friedrich Dürrenmatt³

¹ Richir, M., (1999), *Le corps, essai sur l'intériorité*, Paris, Hatier

² Delbo, C., (1970), *Prière aux vivants*, extrait de *Une connaissance inutile. Auschwitz et après II*, Paris, Minuit

³ Dürrenmatt, F., (1990), *La mort de la Pythie* suivie de *Minotaure*, Lausanne, Éditions de Fallois/L'Age d'Homme

Remerciements

Remercier est un acte double, puisque double est la *merci* qui y est impliquée. Etymologiquement, remercier signifie « rendre grâce, exprimer sa gratitude », mais la *merci* de quelque chose ou de quelqu'un est également celle à laquelle on s'expose.

Mes remerciements attestent à la fois toute ma gratitude, et l'appréciation et l'évaluation que les lecteurs de ce travail, ainsi que toute personne avec qui j'ai échangé à de divers degrés pendant ces années de recherche, ont bien voulu m'offrir.

Tout d'abord, je remercie mon directeur de thèse, M. Jacques Fontanille, pour ses indications efficaces, pour sa confiance, pour sa patience et pour sa lungimirance. Il a su voir à l'avance ce que je n'avais pas encore regardé. Aussi, ses conseils et sa conduite de direction ont représenté non seulement des consignes de travail, mais l'exemple en acte du métier de l'enseignant-chercheur, que j'essaie d'apprendre chaque jour.

Au sein de l'Université de Limoges, je remercie le CeReS, le laboratoire qui m'a accueillie pendant ces années grâce à une allocation doctorale de recherche, sans qui je n'aurais pas pu conduire mes recherches qui, je l'espère, auront pu contribuer à son rayonnement.

Je tiens à remercier M. Pierluigi Basso Fossali, dont les écrits constituent pour moi une source d'inspiration depuis mes années de Master. J'en remercie le chercheur et la personne, qui ont toujours fait preuve d'estime scientifique, de confiance et d'amitié à mes égards.

Je remercie également M. Yves-Marie Visetti, pour l'estime scientifique et personnelle qui m'a manifestée, pour ses idées tumultueuses et pour sa curiosité intellectuelle. Ce travail lui doit beaucoup.

Je remercie M. Frédéric Pouillaude et M. Nicolas Couegnas pour avoir pris le temps d'examiner cette thèse, ainsi que pour leurs commentaires.

Je remercie aussi M. Christian Puech, sans qui je n'aurais pas eu la possibilité de me plonger sur certaines questions théoriques qui ont acquis un rôle important dans ce travail.

Je dois remercier de nombreux collègues et amis, qui ont enrichi ma réflexion théorique et qui ont vécu mes joies et mes tourments avec moi, de près ou de loin : Alessandro, Angelo, Bernard, Corentin, Eric, Giuditta, Giulia, Ludovic, Michela, Pablo, Rémi, Sebastian, Thomas, Virginio.

Je remercie les étudiants avec qui j'ai pu expérimenter pour la première fois le métier d'enseignant. Il m'ont appris beaucoup plus qu'il ne le savent.

Mes remerciements s'adressent aussi à tous les danseurs de tango, sans qui je n'aurais jamais pu faire l'expérience de ce qui anime ces pages.

Je remercie ma maman, qui m'a supportée dans une période difficile pour les deux.

Enfin, il y a deux personnes envers lesquelles ma gratitude dépasse tout remerciement possible : ce travail leur est donc dédié.

Droits d'auteurs

Cette création est mise à disposition selon le Contrat :
« **Attribution-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de modification 3.0 France** »
disponible en ligne : <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/>



Table des matières

Introduction. Le geste dansé du tango argentin : quels défis pour la sémiotique ?.....	10
Chapitre I. Le tango. Ou de la fabrication de mondes.....	18
I.1. Fabrication, mondes, milieux.....	20
I.1.1. Goodman et le worldmaking.....	21
I.1.2. Monde-milieu : une alternance in(dé)finie	26
I.2. Mondes du tango, milieux disciplinaires.....	32
I.2.1. Une cartographie « tendancieuse »	36
I.2.2. Entre histoire et (ethno)musicologie : Carlos Vega et les autres.....	41
I.3. Thématiques actuelles entre anthropologie et sociologie.....	55
I.4. Déterritorisations-reterritorisations : les études culturelles	71
Chapitre II. Pensées de la danse	85
II.1. Pour un champ thématique des formes dansées.....	93
II.1.1. Geste	94
II.1.2. Pré-mouvement, imminence, émulation	117
II.1.3. Improvisation	124
Chapitre III. La sémiotique face à la danse.....	138
III.1. La danse, <i>point aveugle</i> de la sémiotique.....	140
III.1.1. Greimas et le pari catégoriel de la gestualité.	140
III.1.2. Kristeva ou le geste comme anaphore	146
III.1.3. René Thom, ou de la danse comme sémiurgie.....	150
III.1.4. L'icongicité et l'interaction en tant que problématiques générales dans l'étude de la danse.....	161
III.2. Des modèles syntagmatiques aux modèles sémiogénétiques	177
III.2.1. Syntagmatique et pluralisme des sémiotiques-objet : le modèle fontanillien	179
III.2.2. Forme et sémiogénèse : le modèle expressiviste	189
III.3. Vers une approche fédérée pour l'étude du tango argentin.....	201
III.3.1. Du point de vue de la danse et du geste « stricto sensu ».....	202
III.3.2. Du point de vue « existentiel » à partir de la danse.	206

III.3.3. Du point de vue « linguistique »	207
III.3.4. Du point de vue de l'entrelacs entre syntagmatique et sémiogenèse.....	214
Chapitre IV. « <i>Statique</i> » du tango	219
IV.1. Principes de mouvement	221
IV.1.1. L' « impulso suspendido »	224
IV.1.2. L' « abrazo »	226
IV.1.3. La dissociation	231
IV.1.4. Le système Dinzel.....	234
IV.2. <i>Formes et figures</i> du tango	243
IV.2.1. Formes et figures	244
IV.2.2. Motifs, expression et contenu	249
IV.2.3. L'actant « bulle »	261
IV.3. Les manuels de danse	267
IV.3.1. Constitution du corpus	269
IV.3.2. Contexte de production.....	270
IV.3.3. Quelle(s) inscription(s) ?.....	272
Chapitre V. « <i>Dynamique</i> » du tango	299
V.1. L'interaction au prisme de l'empathie : un modèle irénique ?.....	301
V.1.1. Entre neurosciences et captation du mouvement	302
V.1.2. Psychologie cognitive et culturelle et observation ethnographique.....	307
V.1.3. La pluralité de l'empathie.....	315
V.2. La <i>marcación</i> comme dispositif énonciatif	319
V.3. Retour sur l'improvisation	328
V.4. La <i>milonga</i> entre <i>codes</i> et <i>normes</i>	333
Chapitre VI. L'institution des gestes : des <i>styles</i> à la <i>patrimonialisation</i> du tango	343
VI.1. Le problème des <i>styles</i>	343
VI.1.1. Le tango : des <i>styles</i> , les <i>styles</i>	346
VI.1.2. Notes sur le <i>style</i>	357
VI.2. <i>Style</i> , <i>stratégies</i> et <i>institution</i>	364

VI.2.1. Style et stratégie.....	367
VI.2.2. Des stratégies aux institutions	369
VI.3. Trans-régionalisation et patrimonialisation	373
VI.4. Improviser pour persister.....	379
Conclusion	385
Références bibliographiques.....	388



Introduction. Le geste dansé du tango argentin : quels défis pour la sémiotique ?

Le présent travail illustre les résultats d'une recherche conduite à partir d'une *pratique* sémiotique et d'une *pratique vécue* qui ont été inaugurées désormais il y a plus de dix ans. Les recherches effectuées pendant les années doctorales constituent à cet égard un approfondissement, un élargissement et un peaufinage à la fois théoriques et méthodologiques de lectures et de réflexions précédentes ainsi que de la connaissance « ordinaire » du tango qui se sont sédimentées au fil du temps. En effet, l'« urgence » du regard sémiotique sur le tango argentin pris en sa globalité – en tant qu'interaction corporelle, pratique et milieu culturel – dérive en premier lieu de la nécessité d'apporter un degré de *réflexivité* ultérieur sur ma propre pratique de cette danse et sur la fréquentation – voire l'appartenance – de ce *monde*. En deuxième lieu, cette urgence et cette nécessité se voient renforcées dès lors que, au vécu de l'acteur social – la danseuse de tango –, se superpose le regard de la sémioticienne, qui ne peut qu'être, en vertu de la nature même de la sémiologie et de la sémiotique, un regard réflexif, visant à dégager, décrire et articuler les dimensions et les niveaux des médiations propres à toute activité ou phénomène dotés de sens. Dans cette perspective, les motivations qui animent le choix du tango argentin en tant qu'« objet » d'étude, et qui ont guidé les observations et les hypothèses contenues dans ces pages, sont nombreuses.

Tout d'abord, ce qui a retenu notre attention c'est le caractère, pour ainsi dire, auto-évident du tango pour ceux qui le pratiquent : un moment de partage social et de rencontre corporelle avec autrui le temps d'une chanson et d'une soirée dansante, un métier qui nécessite beaucoup d'entraînement (pour les danseurs et les musiciens professionnels), bref, une source de bien-être, une habitude, un loisir, une passion. Qui plus est, à cause de la qualité « sociale » de cette danse, la maîtrise technique du tango, ainsi que l'existence d'« œuvres chorégraphiques »⁴ (spectacles, chorégraphies réalisées à des fins de compétition face à un public), s'avèrent insuffisantes pour qu'un statut artistique soit attribués au tango, tout comme la qualification même de danse qui est ici défendue. Deuxièmement, le tango argentin apparaît à première vue,

⁴ Pour un examen critique de la notion d'« œuvre chorégraphique » cf. Pouillaude, F., (2009), *Le désœuvrement chorégraphique – étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin.

notamment pour ceux qui ne le pratiquent pas, comme un ensemble assez figé de représentations stéréotypées – qu’il s’agisse d’un imaginaire seulement évoqué ou bien d’objets textuels ou visuels – : poses audacieuses et érotisantes, vêtements sensuels, ambiance mystérieuse et malfamée, allure extatique – ou, au contraire, conflictuelle – conférée à l’interaction corporelle, atmosphère mélancolique et intimiste suscitée par l’écoute de certaines compositions musicales. En somme, aussi bien du premier point de vue que du deuxième, toute prédication autour du tango se résoudrait en des qualifications et des équivalences qui ne dépasseraient pas le niveau du sens commun d’un côté et qui, d’un autre côté, pourraient être efficacement comprises dans et par des recherches sociologiques ou psychologiques ou en études culturelles, ce qui est par ailleurs, comme on le détaillera plus tard, le cas des sources scientifiques actuellement disponibles. Troisièmement, si l’on se focalise sur les spécificités gestuelles du tango, on constate que, bien qu’elles n’aient pas véritablement retenu l’attention des études chorégraphiques proprement dites, celles-ci font de plus en plus l’objet de recherches, notamment en sciences cognitives, très éloignées des autres disciplines qui ne sont convoquées qu’à titre de références historiques et bibliographiques. Finalement, le tableau qui se dresse affiche deux difficultés ou résistances majeures que le tango oppose à l’interprétation : i) la possibilité de dire quelque chose de « sensé » sur le tango, qui ne se réduise ni à la simple description ni à l’adhésion a-problématique au point de vue ou aux récits des acteurs, et ii) la possibilité de tenir réellement ensemble et d’articuler les aspects concernant le geste dansé et les caractéristiques de l’interaction corporelle du tango avec ses aspects de pratique sociale et d’héritage culturel, d’autant plus que tous deux font depuis 2009 – c’est-à-dire depuis l’inscription du tango *rioplatense* dans la Liste du Patrimoine culturel immatériel de l’Humanité de l’UNESCO – l’objet d’un processus de patrimonialisation qui est en cours.

Dès lors, l’approche sémiotique qui est soutenue dans ce travail vise avant tout à remettre en cause de nombreuses idées reçues sur le tango, repérables aussi bien dans le sens commun que dans certaines lectures scientifiques, tout en interrogeant la rationalité de ces idées mêmes.

Dans cette perspective, la démarche qui est poursuivie dans cette étude peut s’apparenter à celle revendiquée par l’anthropologue Clifford Geertz lorsqu’il énonce les spécificités d’une anthropologie interprétative sémiotiquement orientée et fondée

sur la notion de « description dense »⁵, qui vise précisément à investiguer qualitativement et réflexivement⁶ l’agir de sociétés ou groupes culturels. A l’égard des tâches et de la conduite de l’analyse, l’anthropologue affirme que

« toute analyse culturelle sérieuse commence par un vrai début et s’achève, lorsqu’elle s’arrange pour le faire, avant d’avoir épuisé son impulsion intellectuelle. Les faits découverts précédemment sont mobilisés, les concepts élaborés antérieurement sont utilisés, et les hypothèses précédemment formulées sont mises à l’épreuve ; mais le mouvement ne va pas d’un théorème déjà prouvé à un autre, il va d’un tâtonnement maladroit visant la compréhension la plus élémentaire jusqu’à l’affirmation étayée d’un accomplissement et d’un dépassement. Une étude représente un progrès si elle est plus incisive – quel que soit le sens que l’on donne à ce terme – que celles qui l’ont précédée ; mais elle s’appuie moins sur les épaules de celles qui précèdent qu’elle ne se développe parallèlement, lançant elle-même le défi ou y répondant »⁷.

Dans ce sens, le fait de porter un regard sémiotique sur un phénomène tel le tango argentin constitue un véritable défi théorique et disciplinaire, et non seulement par rapport aux aspects que l’on vient de mentionner. En effet, l’examen d’un phénomène culturel multidimensionnel et, du moins par rapport à notre point de départ, fort centré sur le mouvement et le geste, engendre des interrogations vertigineuses pour une approche sémiotique : les gestes dansés ont-ils un sens ? Et si oui, dans quelle mesure, comment font-ils sens ? À quel niveau ? Que veut-il dire le fait que l’on se rencontre et que l’on se reconnaît à travers la pratique sociale d’une danse qui persiste depuis plus d’un siècle partout le monde et avec des déclinaisons très différentes ? Pour répondre à ces questionnements, il est par conséquent nécessaire de remettre en perspective les modèles théoriques et d’analyse dont nous disposons, en essayant de voir s’ils sont aptes à accroître la connaissance de l’objet et quels aspects ils peuvent

⁵ Pour une discussion épistémologique sur l’architecture théorique de C. Geertz, voir, entre autres, Lacour, P., « Interprétation, traduction et rationalité clinique dans l’anthropologie de Clifford Geertz », *Texte ! Textes et cultures*, vol. XVIII, n°4 2013, en ligne : <http://www.revue-texto.net/index.php?id=3352> .

⁶ Pour une mise à jour de la notion d’interprétation à l’aune des *formes de vie* et au croisement des problématiques de la perception et de l’énonciation, cf. Basso Fossali, P., « L’interprétation dans son espace phénoménologique : jeux de langage et implémentation publique », *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, vol. 3, n°1 2015, pp. 113-138.

⁷ Geertz, C., « La description dense », *Enquête*, n° 6 1998, pp. 73-105, extrait de Geertz, C., (1973), *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, chapitre premier, en ligne : <http://enquete.revues.org/1443> .

restituer. Rappelons brièvement – car nous consacrerons plusieurs pages à ce sujet – que la sémiotique, en dépit du tournant passionnel, esthésique, perceptif des vingt dernières années, s’est relativement peu occupée de cas d’étude concernant la danse ou, à tout le moins, des pratiques corporelles diverses.

Dès lors, ce travail constitue une mise à l’épreuve des formulations et des modèles existants ; il constitue également une tentative de réunir, sous l’égide d’une approche spécifique, des données et des suggestions provenant de milieux et traditions disciplinaires différents. En particulier, nous croyons – et nous chercherons à le montrer – que, à cet égard, la sémiotique peut se frayer une place qui lui soit propre parmi les autres sciences humaines et sociales précisément en ceci qu’elle permet de rendre visibles les seuils et les frontières à partir et dans lesquels le geste dansé et une pratique font l’objet d’investissements en termes de valeurs. Autrement dit, une approche sémiotique permet de mettre en relief les enjeux – normatifs, identitaires, etc. – qui font qu’un phénomène culturel émerge, se stabilise et persiste dans le temps, comme dans le cas du tango. Dans cette perspective, le défi sémiotique est aussi profondément théorique et épistémologique, car la mise à l’épreuve des théories et des modèles existants qu’un travail tel celui-ci effectue, rétroagit sur les théories et les modèles mêmes. De ce point de vue, le tango argentin, et plus particulièrement la portée culturelle et pratique du geste dansé, constituent également un « prétexte » pour une interrogation véritablement théorique sur la sémiose dans le cadre d’une *anthropo-sémiotique* ou d’une *anthropologie sémiotique* d’inspiration phénoménologique. Comme l’on verra, la méthode d’analyse mise en place résulte d’une imbrication entre des formulations sémiotiques appartenant à des filiations différentes mais complémentaires. En particulier, les spécificités du geste dansé à l’intérieur d’un cadre pratique et culturel, ainsi que les modes d’émergence et d’évolution du tango requièrent à notre avis des approches qui soient à la fois synchroniques et diachroniques et qui puissent rendre compte en même temps aussi bien d’une dynamique de variation constante que de processus de répétition, de stabilisation et d’institution qui gèrent la persistance du tango dans le temps. Ce dernier est un volet qui n’est qu’esquissé dans la partie conclusive de cette étude et qui pourtant constitue un deuxième défi pour une recherche sémiotique, à savoir un des défis sociétaux⁸ tel celui du *patrimoine culturel*, dont le tango *rioplatense* fait à bon

⁸ Cf. Fontanille, J., « La sémiotique face aux grands défis sociétaux du XXI^e siècle », *Actes Sémiotiques*, n° Valeria DE LUCA | Thèse de doctorat | Université de Limoges | 2 décembre 2016

droit partie. Nous sommes convaincus que, sans une compréhension des dynamiques générales proprement sémiotiques qui investissent toute substance d'expression du tango à différents niveaux – des corps aux textes, etc. –, il n'est pas possible d'entamer des actions de patrimonialisation à même de sauvegarder le caractère foncièrement vivant, voire instable, du tango. En d'autres termes, si l'on ne saisit pas, par exemple, le lien entre l'improvisation corporelle de la danse et la valence identitaire de la pratique du bal, on n'est pas en mesure de décider ce qui doit être « patrimonialisé » et comment. Certes, la voie sémiotique ne possède pas toutes les réponses à ces questions, mais elle peut légitimement trouver une place *médiane* entre des recherches esthétiques, des interrogations philosophiques et des études anthropologiques et ethnographiques *stricto sensu* en vertu de sa vocation modélisante, diagrammatique, à mi-chemin entre description et ontologie. Celle-ci est la raison pour laquelle la présence de notre objet d'étude pourrait paraître à première vue intermittente. D'autres recherches, qui font partie de nos sources bibliographiques, ont approfondi les aspects historiques et aussi linguistiques du tango, que nous mentionnons mais qui ne rentrent pas dans nos préoccupations théoriques et méthodologiques premières. Pour la même raison, l'on pourrait objecter l'absence dans ce travail d'une investigation sur la musique, qui est indubitablement une composante sensible et culturelle fondamentale du tango. En effet, nous n'en parlons rapidement que par reflet par rapport à la danse, mais non pas parce que nous n'accordons pas de pertinence sémiotique à la musique ou bien parce que nous posons une dépendance de la musique vis-à-vis de la danse. Les motivations de l'exclusion partielle de la musique de notre investigation résident d'un côté dans la spécificité sémiotique de la musique aussi bien du point de vue de l'expérience de l'écoute que de celui de la composition, ce qui aurait élargi le champ de notre réflexion bien au-delà des limites de ce travail. D'un autre côté, certaines dynamiques repérées dans l'examen de l'articulation entre improvisation et pratique peuvent – nous semble-t-il – être partiellement transposables de la danse à la musique. De surcroît, notre visée première concerne la constitution du geste dansé en tant que doté de valeur dès son incarnation corporelle jusqu'à sa normativisation stratégique, ce qui motive par ailleurs la concision de la description des séquences d'actions dans la pratique du bal. En revanche, une place consistante du travail est consacrée à l'établissement de croisements interdisciplinaires

à partir de la gestualité et de la danse, ainsi qu'à l'explication de certains choix effectués en termes de modélisation.

Plus précisément, le texte est structuré de la manière suivante.

Dans le premier chapitre, nous menons une réflexion à la fois historique et épistémologique portant sur notre positionnement théorique et méthodologique, ainsi que sur la constitution du tango en tant qu'objet d'étude. Dans ce cadre, sont discutées les acquis disciplinaires d'horizons divers autour du tango ; ainsi se dresse un tableau qui permet de mieux situer notre recherche, aussi bien pour ce qui concerne l'apport d'une approche sémiotique du tango que par rapport à ses aspects spécifiques qui sont abordés dans les chapitres successifs.

Dans le deuxième chapitre, l'on met en place un champ sémantique et thématique des notions concernant la danse et les disciplines (esthétique, philosophie, études chorégraphiques) qui l'ont abordée. En particulier, nous nous intéressons à certaines notions qui ont des retombées proprement sémiotiques à l'égard du tango. La constitution d'un tel champ nous permet également de compléter le panorama esquissé dans le chapitre précédent à propos des différentes démarches poursuivies par chaque discipline relativement à l'étude du tango ou de la danse. La référence aux recherches en danse s'avère nécessaire d'une part afin de montrer la place accordée au tango dans le domaine de la danse et, d'autre part, en raison du nombre exigu d'études qui se focalisent réellement sur le tango en tant que geste et danse.

Dans le troisième chapitre, nous parcourons épistémologiquement et, en partie, historiquement, plusieurs positions sémiotiques vis-à-vis du geste et de la danse. Cet examen nous permet tout particulièrement d'explicitier les difficultés et les limites mais aussi le potentiel d'une approche proprement sémiotique du geste dansé et de la pratique du tango. Les réflexions sur l'analogie avec le modèle linguistique, sur les différentes conceptions de la langue et sur la morphogenèse du champ de la danse nous permettront de concevoir notre propre modèle sur la sémiose de la danse ; ce dernier résultera de l'approfondissement et de l'imbrication entre deux approches sémiotiques différentes, telles le modèle fontanillien des niveaux de pertinence sémiotique et le modèle sémiogénétique et continuiste des formes sémantiques conçu en sémiolinguistique par Pierre Cadiot et Yves-Marie Visetti.

Le quatrième et le cinquième chapitre sont consacrés tous deux à l'analyse de plusieurs éléments de la danse et de la pratique du bal. Ils forment deux blocs complémentaires,

visant à interroger et décrire des mêmes aspects de points de vue légèrement différents. Le chapitre quatrième élabore une « statique » du tango à travers l'extraction temporaire des principes de mouvement de l'interaction dansante. Cette extraction est nécessaire pour la conception d'un modèle de formation et d'émergence de la forme et des figures gestuelles, ainsi que pour l'explicitation des actants impliqués dans la danse. Dans ce chapitre est également analysé un corpus iconographique issu de manuels de danse et de sites internet, allant du début du XX^e siècle jusqu'à nos jours, qui, interpolé avec d'autres données historiques, nous éclaire sur le traitement et les transformations proprement sémiotiques des formes et des figures gestuelles. En revanche, le chapitre cinquième propose une « dynamique » du tango et s'intéresse notamment à des éléments qui concernent l'interaction et aux liens entre improvisation et pratique. On discute de manière critique la notion d'empathie ainsi que certaines données scientifiques issues de recherches sur le tango, conduites entre neurosciences et sciences cognitives. La problématisation de la notion d'empathie nous permet de revenir sur la notion d'improvisation, abordée dans le chapitre deuxième, et de l'articuler avec un examen de la pratique. Cela nous conduira à distinguer deux niveaux d'improvisation qui, grâce à l'articulation avec la pratique du bal, permettent de faire émerger une dialectique avec un degré de normativisation. Le sixième et dernier chapitre approfondit, quant à lui, la stabilisation de normes esthétiques, éthiques et identitaires à partir d'un examen de la notion de style et de la polémique sur les styles de danse dans le tango. En particulier, l'on cherche à assigner une place à la notion de style à l'intérieur du modèle d'analyse mis en place précédemment. Dans ce cadre, les styles de danse du tango constituent les figures d'un niveau stratégique où l'agir de gestes instituants et des institutions se rend davantage perceptible.

Dès lors, on esquisse une petite réflexion sémiotique sur les notions complémentaires d'institution et d'institutions, qui nous permet d'ouvrir la question de la récente patrimonialisation du tango. Le travail se conclut sur ce champ problématique ouvert et sur la dimension imaginaire et instituante du patrimoine même.

Partant d'un constat apparemment évident, le tango dit « argentin »⁹ pourrait être défini à *minima* comme un ensemble transculturel¹⁰ qui recouvre à *la fois* un répertoire gestuel, des productions textuelles, des pratiques normées et l'institution de valeurs constituant des imaginaires et des identités. Plus particulièrement, il n'est pas seulement cet « ensemble » aux frontières difficilement traçables, mais également tout ce qui évoque, rappelle et finalement est qualifié « tango », du moment où il est reconnu comme un emblème, même s'il peut demeurer vague et indéterminé en lui-même. Une couleur, un accord de musique, un talon, l'amorce d'un mouvement suffisent parfois à faire exister du tango là où on ne l'attend pas, à teindre une ambiance (que ce soit dans un récit, dans un morceau de musique ou bien dans une autre danse) des valences qui lui sont propres.

De ce fait, le tango peut être considéré comme un phénomène sémiotique complexe qui fait résistance au dire sémiotique, non pas qu'il ne produise pas de sens en ses attestations ou par rapports aux agents impliqués (celui-ci est un postulat fondateur de la sémiotique en tant que discipline), mais en ceci que, par ses modes de formation, institution et transposition, il laisse difficilement réduire son hétérogénéité à des configurations ou à des composants stables et nettement identifiés ou identifiables. Le propre du tango, nous semble-t-il, réside, d'un côté, dans ses dispositifs et ses dynamiques de déploiement – ce que l'épistémologue Nelson Goodman¹¹ appelle « fabrication de mondes » relativement aux manières d'aborder l'art et aux modes opératoires de l'art même – et, de l'autre côté, dans le va-et-vient entre *milieu* et *monde* que le philosophe Paolo Virno¹² retrace à propos de la *régression à l'infini* en tant que

⁹ En effet, la doxa qualifie le tango comme « argentin », mais celui-ci est en lui-même un point problématique dès lors que, à titre d'exemple, l'UNESCO, ayant inscrit en 2009 le tango sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité, le définit comme « un *genre musical* qui associe danse, musique, poésie et chant, et qui est considéré comme l'une des principales manifestations de l'identité des habitants de la région de Río de la Plata » (nous soulignons). En dehors de toute réflexion sur les héritages multiples ayant abouti à la forme « tango », on devrait parler de tango « rioplatense », où l'adjectif se réfère précisément au territoire rassemblant Argentine et Uruguay, correspondant à l'estuaire des fleuves Paraná et Uruguay. Source : UNESCO <http://www.unesco.org/culture/ich/fr/RL/00258>

¹⁰ Comme nous le verrons, le tango est non seulement répandu par tout le monde, mais il est aussi reterritorialisé dans des cultures spécifiques.

¹¹ Cf. notamment Goodman, N., (2006), *Manières de faire des mondes*, Paris, Folio essais Gallimard.

¹² Cf. Virno, P., (2013), *Et ainsi de suite. La régression à l'infini et comment l'interrompre. Logique et anthropologie*, Paris, éditions de l'éclat.

tendance spécifiquement humaine. Or, le concept de fabrication de monde et l'idée d'une circularité entre milieu et monde peuvent s'articuler et s'avérer fécondes sur une voie double : i) celle de l'épistémologie dans l'acception de matrice anglo-saxonne du terme, soit une théorie et une forme de connaissance, à l'égard du phénomène investigué et ii) celle d'une réflexion épistémologique préalable sur le dire sémiotique qui animera cette enquête, à savoir sur les outils à la fois théoriques et méthodologiques et sur la perspective à partir de laquelle se développe notre recherche. C'est précisément en ce sens, sur cette ligne dédoublée, que le dire et le faire sémiotique peuvent se configurer en tant que tels, à savoir, respectivement, en tant que sémiotique(s) spécifique(s), qui, suivant Umberto Eco, « décrivent ces systèmes d'interprétations qui sont les différents systèmes de signes [...] peuvent aspirer à une dignité de science, élaborent des hypothèses falsifiables, mettent en place des outils prévisionnels »¹³ ainsi qu'en tant que sémiotique générale, c'est-à-dire

« une réflexion sur les conditions de possibilité des sémiotiques spécifiques et, dès lors, elle est une réflexion sur le signe, ou sur la sémiose [...] cette sémiotique générale n'est pas une science : *elle est une activité philosophique* [...] Une sémiotique générale est une philosophie de la sémiose, elle trouve la sémiose même au-delà des échanges intentionnels, dans les profondeurs de la nature et [...] au-delà des rapports codifiés, dans le mécanisme même [...] du hasard hypothétique ou abductif »¹⁴.

C'est en suivant ce type de dédoublement que l'on pourra, d'une part, esquisser le tableau des recherches autour du tango provenant d'autres domaines disciplinaires, en

¹³ Eco, U., (1985), *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milan, Bompiani, p. 331 (nous traduisons). Version originale en italien : « descrivono quei sistemi di interpretazioni che sono i vari sistemi di segni [...] possono aspirare a dignità di scienza, elaborano ipotesi falsificabili, provvedono strumenti previsionali ». Rappelons que, lorsque Eco parle de « signe(s) », il se réfère à l'acception pericrienne de ce terme, à savoir tout élément, toute interprétation qui, entrant dès le début dans un rapport avec un interprétant ou un objet, *est* la sémiose même et produit de habitudes de conduite et de croyances. Par-là même, le signe étant ainsi conçu, la question du format ou de sa taille (comme dans la tradition de la linguistique et de la sémiotique structurales et structuraliste), ne se pose pas ou, si elle se pose, c'est toujours par rapport à des modes de relation avec l'interprétant ou l'objet.

¹⁴ *Ibidem*, p.331-332, nous traduisons, italiques dans le texte. Version originale en italien : « una riflessione sulle condizioni di possibilità delle semiotiche specifiche, e quindi è una riflessione sul segno, o sulla segnità [...] questa semiotica generale non è una scienza : *è una attività filosofica* [...] Una semiotica generale è una filosofia della semiosi, e trova la semiosi anche al di là degli scambi intenzionali, nel profondo della natura e al di là [...] dei rapporti codificati, nel meccanismo stesso [...] dell'azzardo ipotetico o abduktivo ».

essayant d'y repérer aussi bien les points déficitaires que les apports et les ouvertures transdisciplinaires. D'autre part, on pourra de la sorte distinguer et développer notre approche en tant que : examen des formes d'émergence de la sémiotique, repérage de ses figures et des modes de différenciation continue, description et diagrammatisation de leurs configurations, investigation des déclinaisons de leurs métamorphoses, questionnement autour de la dimension figurale-imaginaire innervant la complexité des phénomènes sémiotiques tels le tango, dans le cadre d'une sémiotique continuiste d'inspiration phénoménologique.

Dans les paragraphes qui suivent nous approfondirons premièrement les notions de « fabrication de mondes » et le couple monde-milieu afin de poser les problématiques théoriques et méthodologiques qui expliquent les raisons de la résistance du tango face à certaines positions en sémiotique. Secondairement, nous relaterons les contributions parmi les plus significatives s'inscrivant dans les axes de recherches qui ont été privilégiés pour l'étude du tango. Troisièmement, nous éclaircirons les points distinctifs de notre approche et qui seront par la suite détaillés tout au long de cette enquête.

I.1. Fabrication, mondes, milieux

Tout d'abord, on pourrait se demander pourquoi, afin de cartographier les savoirs où un « objet » nommé « tango » apparaît, serait nécessaire de convoquer préliminairement des réflexions qui portent globalement sur l'art (chez Goodman), ou bien qui portent, (chez Virno) sur l'un des « traits saillants de notre forme de vie » - s'identifiant, comme on le verra dans les lignes suivantes avec la *régression à l'infini* - qui « constituent [...] la *base logique de la métaphysique* »¹⁵. Il s'agit en effet de remarques d'ordre général qui apparemment ne construisent guère un « objet » d'analyse sémiotique *stricto sensu*. Il est possible d'apporter plusieurs réponses qui s'étalent sur un large spectre allant d'une sémiotique générale aux sémiotiques spécifiques ou, autrement dit, de présupposés épistémologiques et théoriques à partir desquels procèdent les modèles d'analyses jusqu'aux dits objets et à leurs statuts.

Les formulations sur lesquelles on s'attardera s'avèrent cruciales à notre avis car elles incarnent le sens et les objectifs de toute recherche, à savoir, dans les termes de

¹⁵ Virno, *op. cit.*, p. 7.

Charles Sanders Peirce : « toute tentative de comprendre quelque chose - toute quête - suppose, ou du moins *espère*, que les objets qu'elle étudie soient eux-mêmes sujets à une logique plus ou moins identique à celle que l'on emploie pour les étudier »¹⁶ (C.P. 6.189). Une telle assomption s'inscrit dans le cadre de la *logique de la continuité tripartite*¹⁷ qui, pour le fondateur du pragmatisme et de la sémiotique nommée par la suite interprétative, régit autant l'apparaître et le faire sens des phénomènes que les procédés – dans le cas du philosophe américain, l'inférence abductive – moyennant lesquels leur modélisation s'avère possible. A son tour, le résultat de la modélisation même n'est point un véritable objet mais il n'est rien d'autre que l'aboutissement temporaire - une habitude, une croyance, une norme - d'un pari interprétatif dont l'efficacité est validée non seulement par la communauté qui en partage les valeurs - qui les perçoit en tant que telles -, mais également par ses « propres » effets *pratiques*, à savoir par la capacité à être habité, incorporé par des individus, à constituer, en somme, un milieu tout en ouvrant les possibilités d'un monde découlant de ses interprétations successives.

1.1.1. Goodman et le worldmaking

D'un côté, L'argumentation goodmanienne autour des processus de *worldmaking*, à savoir de *fabrication de monde(s)*, se configure comme une investigation visant à déceler les « symptômes de l'esthétique "immanents" à l'œuvre d'art, ou mieux [...] à son fonctionnement sémiotique »¹⁸, ce qui constitue une problématique intimement impliquée dans le tango, en particulier en sa dimension de (devenir)-danse¹⁹, toujours clivée entre des qualifications telles « danse traditionnelle » et « folklorique » d'un côté

¹⁶ Charles Sanders Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 8 volumes, vols. 1-6, éd. Charles Hartshorne et Paul Weiss, vols. 7-8, éd. Arthur W. Burks. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1931-1958. Version électronique éditée par John Deely. (Nous traduisons), cursif et gras dans le texte. Version originale en anglais : « Every attempt to understand anything -- every research -- supposes, or at least *hopes*, that the very objects of study themselves are subject to a logic more or less identical with that which we employ. »

¹⁷ La tripartition est celle des catégories cénopythagoriennes, soit *Priméité*, *Secondéité*, *Tercéité*, qui représentent tantôt les modes d'être des phénomènes, tantôt les Univers d'expérience, selon qu'il s'agisse d'une perspective logique, sémiotique ou métaphysique. Nous verrons comment dans la constitution du geste dansant intervient précisément une activité imaginative, appelée par Peirce *musement*, consistant en une traversée des trois Univers.

¹⁸ Cf. Basso Fossali, P., (2002), *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Rome, Meltemi, p. 140 (nous traduisons). L'ouvrage présente un examen critique des différentes théories esthétiques d'un point de vue sémiotique.

¹⁹ Ce devenir ne concerne pas que la prise en compte de la diachronie des phénomènes sémiotiques : il touche plus particulièrement à la constitution même de l'objet, à la nécessité de rendre compte, dans les procédés d'analyse, du *magma* de significations, du façonnage figural continu à l'œuvre dans les phénomènes sémiotiques « en acte » et qui n'est pas réductible uniquement à une virtualité déterminée de sémantisations.

et « danse sociale » de l'autre, tandis que, concernant le (devenir)-musique du tango, des formes musicales singulières et spécifiques²⁰ ont pu s'autonomiser et être *instituées* en tant que productions artistiques. D'un autre côté, en partant de l'interrogation sur les conditions qui circonscrivent, pour ainsi dire, des conditions d'émergence, un moment, un champ dans lesquels l'esthétique affleure - la question portant sur la *quand* de l'art et non pas sur le *quoi* -, la conceptualisation goodmanienne représente également une tentative d'ordre métathéorique et métalinguistique afin de repenser aussi bien le faire de différentes disciplines que la relation et le statut de leurs objets. Comme l'affirme Pierluigi Basso Fossali, en remarquant en cela une convergence avec le pragmatisme,

« étant donné que la théorie de Goodman est manifestement elle-même une version du monde, ses catégorisations [...] ainsi que son modèle ne sont que normatifs, c'est-à-dire acceptables ou non en termes d'efficacité, en vertu de ce qu'ils nous permettent de faire et de comprendre par rapport à notre manière de donner sens au monde »²¹.

En effet, la théorisation du philosophe américain débute par une interrogation sur la pensée et la notion de *formes symboliques* d'Ernst Cassirer et, plus particulièrement, sur le constat de la capacité (anthropologique, au fond) de produire d'innombrables et multiples mondes par l'usage des symboles. Goodman se demande « en quel sens au juste y a-t-il plusieurs mondes ? [...] De quoi les mondes sont-ils faits ? Quel rôle jouent les symboles dans ce faire ? »²². La multiplicité de mondes et de ce qu'il appelle versions du monde – à savoir le résultat de la constitution des mondes de la part des sciences, de l'art, de la littérature et plus généralement des cultures – dépendent de la manière dans laquelle les systèmes de description sont conçus et opèrent concrètement. Cette multiplicité de versions dépend également des mondes mêmes à partir desquels les différents savoirs ont pu chacun se constituer comme mode spécifique d'observation du déploiement d'une activité, ou d'un événement quelconques devenus par la suite « un » modèle du monde. En d'autres termes, « quoi qu'on ait à décrire, on est limité par les manières de décrire. A proprement parler,

²⁰ L'on pense, par exemple, à la renommée internationale du compositeur Astor Piazzolla (1921-1992) ou au groupe de tango *electrónico* Gotan Project.

²¹ Basso Fossali, P., *op. cit.*, p. 174.

²² Goodman, N., *op. cit.*, p. 16

notre univers consiste en ces manières plutôt qu'en un monde ou des mondes »²³. Celle-ci pourrait paraître une position fort nominaliste, qui n'est certes pas absente chez Goodman ; néanmoins, il faut souligner que, d'une part, par rapport à l'étude du domaine esthétique-artistique, cette remarque met en garde contre nombre d'interprétations intuitionnistes de l'art. D'une autre part, il s'agit selon nous d'un glissement *in nuce* vers une approche plus « écologique » de la connaissance et de la modélisation. En effet, le philosophe précise, en fournissant une explication de la notion de création, que

« les différentes substances dont les mondes sont faits - matière, énergie, ondes, phénomènes - sont faites en même temps que les mondes. Mais faites à partir de quoi ? En définitive pas à partir de rien, mais à *partir d'autres mondes*. Pour construire le monde comme nous savons le faire, on démarre toujours avec des mondes déjà à disposition ; faire, c'est refaire. [...] Mon intérêt ici concerne plutôt les procédés qui permettent de construire un monde à partir des autres »²⁴.

Le glissement, par exemple par rapport à un immanentisme radical, réside en ceci que chaque investigation, chaque système de description (Goodman n'emploie pas le terme « analyse »), chaque version *correcte*²⁵ (dans le sens d'une correspondance, d'un ajustement, d'une efficacité quant au fonctionnement des symboles engagés dans une description, une dénotation ou une exemplification, selon les différents systèmes symboliques) du monde, ne peuvent ni produire des « objets » résultant de la mise à l'épreuve d'une théorie qui ne soient pas en même temps des objets culturels « vivants », ni penser leur propre démarche sans qu'elle ne soit aussi une investigation sur le sens d'être de toute activité ou événement. A ce propos, Goodman ajoute que

« les faits s'effacent-ils au profit de certaines relations entre versions [...] Les mondes sont faits en faisant ainsi des versions avec des mots, des nombres, des images, des sons, ou tous autres symboles de toutes sortes dans n'importe quel medium ; et l'étude comparative de ces versions et visions autant que de leur construction, est ce que j'appelle une critique de la construction du monde »²⁶.

²³ *Ibidem*, p. 17

²⁴ *Ibidem*, p. 22, italique dans le texte.

²⁵ Goodman ne donne pas une véritable définition de la correction (*rightness*). Pour un examen critique voir Pouivet, R. (ed.) (1992), *Lire Goodman : les voies de la référence*, Paris, Éditions de l'éclat.

²⁶ *Ibidem*, p. 134-135

L'étude comparative des différentes versions représente à notre avis le questionnement autour de la nature de la différenciation des pertinences sémiotiques qui distinguent chaque description, ou bien sur les différences premièrement perceptives qui fondent la reconnaissance et l'institution de chaque système symbolique et de chaque cadre de référence. Autrement dit, si le monde est sémiotisé et peut engendrer des effets de sens, cela ne l'est pas tant ou seulement en raison de sa modélisation constituant un « objet » de facture sémiotique de la part d'une théorie, mais plutôt en vertu du fait qu'il est sémiotique dès le début. Ce caractère se manifesterait lorsqu'un agent se co-constitue avec le monde en se percevant lui-même et en percevant, en habitant un environnement qui est à son tour façonné par lui. Le glissement est significatif et de nature « écologique » dans le sens où l'explique le philosophe Patrice Maniglier en discutant précisément de la relation entre langue, milieux culturels et cognition humaine²⁷. Il examine d'abord les différents modèles de l'esprit et de la cognition – allant du représentationnalisme au connexionisme – et formule ses thèses en s'appuyant sur la théorie des milieux de van Uexküll, et tout particulièrement sur l'exemple du comportement de la tique qui, dans l'acte même de se rendre sensible à trois paramètres physiques afin de constituer son propre milieu d'action et de vie, installe en quelque sorte dans l'environnement, dans la nature – et grâce à l'interaction avec elle – des paramètres qui ne lui préexistaient. Autrement dit, elle rend pertinentes des variations en installant des différences sur la base d'une relation extérieure. Cette relation extérieure que l'on constate à un stade germinatif chez la tique, se voit magnifiée chez l'Homme par son faire proprement linguistique et sémiotique, puisqu'elle devient – comme l'on verra dans la circularité entre monde et milieu chez Virno –, une véritable relation *symbolique* (en ceci qu'elle est une relation seconde et puis tierce, etc.), qui se « détache », s'éloigne de plus en plus des qualités immédiates²⁸ de la perception tout en y revenant comme reformulation et élargissement de ce champ même. En effet, le philosophe soutient que

« langues et milieux ont en commun d'être des manières de constituer des ensembles de variations pertinentes ordonnées les unes aux autres à partir d'un

²⁷ Maniglier, P., « Milieux de culture : une hypothèse sur la cognition humaine », intervention à l'Ecole Normale Supérieure le 30 Octobre 2006 dans le cadre des « Lundis de la Philosophie ».

²⁸ Lorsque nous disons qu'il y a une immédiateté de la perception, nous entendons celle-ci au sens d'une actualité, du moment de genèse et déploiement de formes, jamais au sens d'une activité ou d'un phénomène dépourvu de médiations. Au contraire, C'est précisément le caractère « médié » de l'activité perceptive qui en fait une activité sémiotique.

environnement où celles-ci n'apparaissent pas comme telles [...] Ne peut-on dire que ce qui caractérise la capacité de penser qui est la nôtre, c'est précisément de pouvoir établir des identités et des discontinuités qui ne reposent pas sur les ressemblances et les singularités du signal eux-mêmes ? »²⁹.

Ce constat lui permet également de définir autrement l'agent cognitif et sa relation au monde – ce qu'il appelle penser – en des termes proprement sémiotiques, à savoir suivant la capacité de conférer des « métriques » d'évaluation – en un seul mot, des valeurs – qui ne sont pas pour autant le résultat d'une « extraction » au préalable. Somme toute, dit Maniglier, « penser, ce n'est pas représenter, c'est évaluer. Penser, ce n'est pas prendre des vues du monde, c'est constituer des mondes »³⁰.

Concernant notre recherche, ces remarques se traduisent, comme l'on verra dans les pages consacrées à l'état des lieux autour de l'archipel tango, en un examen comparatif, différentiel et, en ce sens, critique, des contributions qui seront parcourues. Il s'agira, dans un effort de traduction des connaissances produites dans d'autres domaines disciplinaires en un regard proprement sémiotique, d'identifier d'un côté la pertinence exacte de chaque description, voire de chaque récit produit par telle ou telle autre discipline. De l'autre côté, il s'agira de creuser précisément les zones théoriques les plus rigides et lacunaires à la fois, là où échouent les tentatives de réduction du tango à une seule de ses dimensions, là où, pendant que les métalangages cherchent à brider l'indétermination de leur objet et à s'exclamer « *ça suffit comme ça !* »³¹, le cours des habitudes et des pratiques afférentes au tango a déjà changé, les styles de danse sont différemment perçus et classés par ceux qui en font l'expérience, ou encore, des sonorités nouvelles sont appelées tango.

Ceci est bien peut-être un paradoxe nécessaire du principe (méthodologique) d'immanence ainsi que de la sémiotique entendue comme voie, comme méthode : suspendre la prolifération de son propre discours au profit d'une description qui puisse commercer avec une communauté et un milieu, et pourtant, se retrouver toujours, en tant que pensée qui (se) pense elle-même, avec des coupures – ces mêmes « objets » – aux marges délabrées, dans une déchirure qui n'est qu'attente de re-motivation.

²⁹ Maniglier, P., *op. cit.*

³⁰ *Ibidem.*

³¹ Cf. Virno, P., *op. cit.* « *ça suffit comme ça* » est la formule résumant les procédés qui interrompent la régression à l'infini qui va suivre dans la discussion.

I.1.2. Monde-milieu : une alternance in(dé)finie

En ouverture d'un ouvrage consacré à l'étude des déclinaisons actuelles de la danse contemporaine, de ses dimensions et de ses implications sociales, politiques et culturelles, la sociologue Gabriele Klein, en reprenant précisément l'idée goodmanienne de *worldmaking*, s'interroge sur les modes par lesquels la danse peut créer des mondes. Klein remarque que, afin de discerner ces manières, la

« question n'est pas premièrement tournée vers l'interprétation de productions et de pièces de danse dans un sens académique traditionnel, mais elle cherche au contraire de se focaliser sur les processus performatifs de production des significations et, ce faisant, de se concentrer sur les processus - propres à la danse autant que possible - qui organisent la création de significations (sociales) »³².

Penser la danse en tant que fabrication de mondes à partir de l'éventail de possibilités, esthétiques aussi bien que sociales, promues par l'action de et sur le corps et par l'organisation du mouvement, permet de la sorte, non seulement d'entamer un programme de recherche véritablement interdisciplinaire, mais aussi de porter un autre regard sur le développement, les « données » et les catégorisations historiques de la danse. Il s'agit également d'aspects, comme on le montrera par la suite, qui s'avèrent cruciaux relativement au tango et à ses facettes que différentes études ont recomposées et restituées. En particulier, il sera question, comme du reste dans la double piste que l'on tente d'esquisser et de suivre, du rapport à l'origine en tant qu'à la fois point de détermination et persistance ou fondement sous-jacent du déterminé.

Ce rapport à l'origine ou, mieux, les seuils et les frontières qu'à chaque fois on établit à l'égard de l'origine, la distanciation ou le rapprochement que l'on cristallise par le biais de notre activité de langage ainsi que de toute production humaine – des rites aux métalangages –, constituent l'un des traits typiquement humains que Virno identifie sous le nom de *régression à l'infini*, à savoir la possibilité d'un « et ainsi de suite ». La *régression à l'infini*, ainsi que la *négation* et la *modalité du possible* qui l'engendrent, représentent pour le philosophe les trois catégories à partir desquelles il est possible de

³² Klein, G. et Noeth, S. (éds.), (2011), *Emerging Bodies. The performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, Bielefeld, Transcript Verlag, p. 9, nous traduisons. Version originale en anglais : « Question is not primarily directed at interpreting productions and dance pieces in the traditional academic sense, but instead seeks to focus on performative processes of the generation of meaning and, in doing so, concentrate on processes that organize the - possibly dance specific - creation of (social) meaning ».

conduire une anthropologie matérialiste qui soit à même de penser les relations entre pensée, langage, institutions, pratiques et subjectivité(s). Plus précisément, comme l'affirme l'auteur :

« il est justifié de parler de régression à l'infini lorsque la solution d'un problème, qu'il soit cognitif ou pragmatique, ne fait autre chose que de proposer à nouveau, à un niveau plus abstrait, le problème même qu'elle paraissait avoir tout juste résolu. [...] La régression s'efforce... de revenir à 'une situation ancienne, originaire' : son objectif inatteignable est en fait une condition si originaire qu'elle n'est pas elle-même conditionnée [...] La régression à l'infini [...] se caractérise... comme une inflexible stratification hiérarchique [...] Ce n'est qu'en elle que le dépassement d'une limite *implique* la reproduction élargie (c'est-à-dire qui lui fait atteindre un niveau supérieur de généralité) de cette limite »³³.

D'un côté, la régression à l'infini est une tendance manifestement exprimée par les métalangages, et par là même par l'activité de langage en tant que telle, dans la mesure où les métalangages comportent, par l'emploi récursif du langage, la constitution d'un objet qui dit quelque chose sur un fait du monde, en le mettant ainsi à distance, et, en même temps, une description de cet objet par le même langage qui décrit lui aussi le tel fait du monde. La description de l'objet, censée accroître la connaissance sur un fait du monde, implique, par le même coup, l'étalement de l'activité métalinguistique sur l'objet et sur le système de description, à savoir le langage. C'est là que la pensée franchit les limites de ses objets par le même outil qui rend possible son propre déploiement. C'est là que, par rapport à une sémiotique-objet, la « sémiotique » qui l'investigue devient elle-même une sémiotique-objet de niveau supérieur nécessitant un nouveau plan d'appréhension... et ainsi de suite, dans un court-circuit des enchaînements de l'expression et du contenu, où leurs différentiations continues, étant le mode même de leur apparaître, de leur genèse, l'emportent sur la possibilité de revenir générativement, à rebours, sur des configurations premières, fondamentales ou, si l'on veut, originaires.

D'un autre côté, on constate que la régression à l'infini, en tant que tendance intrinsèque de la pensée et du langage qui se base sur l'alternance entre nouveauté et répétition, ne reflète que le rapport particulier que l'animal humain entretient avec son

³³ Virno, P. *op. cit.*, p. 11, 14, 15.

milieu. Ce rapport se décline suivant trois caractéristiques, telles l'*hyper-réflexivité*, la *transcendance* et la *dualité d'aspect* qui garantissent l'adaptation à un contexte de vie à la fois biologique et culturel. Elles constituent des véritables nécessités biologiques propres à l'Homme et sont définies respectivement comme :

- i) la nécessité de « se représenter ses propres représentations et d'opérer des interventions sur ses propres opérations »
- ii) la nécessité de « se projeter au-delà de l'ici et maintenant pour mieux le saisir [...] d'être constamment en dehors de soi-même pour parvenir à une lueur d'identité »
- iii) la nécessité « d'une existence artificielle ou historico-culturelle, en tout cas extra-biologique »³⁴.

Ces trois caractéristiques peuvent se résumer en la *dualité d'aspect*, à savoir « le fait que l'homme est un animal *naturellement artificiel*, autrement dit un organisme dont le trait biologiquement distinctif est la culture »³⁵. Elles expliquent l'écart entre les sollicitations environnementales et des tâches vitales proprement dites qui ne correspondent pas à la prolifération des stimuli ou, autrement dit, la *distanciation* progressive de l'animal humain de « son propre contexte vital » qui le contraint « à instituer à son égard une relation supplémentaire »³⁶. C'est précisément le mouvement de distanciation/rapprochement qui donne lieu à l'alternance monde/milieu comme forme de régression qui est à la fois principe d'homéostasie et d'invention, de norme et de différenciation, et réceptacle de la germination de formes sémiotiques, toutes aurorales et pourtant toutes soumises à une appréciation qui les remet en perspective. Chacune d'entre elles peut en effet, être élevée à son tour au rang de valeur instituée d'où découlent les autres. Chacune d'entre elle peut, en définitive, se faire valoir, faire valoir, produire un déplacement de la différence – si petit soit-il – en mesure d'y promouvoir chacune au rang de signification stabilisée et dominante. Cette dynamique montre également les seuils vagues et flottants en parcourant lesquels un monde se spécifie en un milieu, qui, en augmentant à son tour le degré d'incertitude et d'indétermination déborde en un monde. En effet, explique Virno,

« l'animal humain ne dispose pas d'un *milieu* au sens strict, c'est-à-dire une niche écologique dans laquelle règne un rapport proportionné entre stimuli perceptif et

³⁴ *Ibidem*, p. 26

³⁵ *Ibidem*, p. 30, italique dans le texte.

³⁶ *Ibidem*, p. 30

tâches fonctionnelles. Il a un *monde* historico-culturel [...] Le monde découle toujours de l'indétermination croissante du milieu. Et indétermination signifie ici accroissement démesuré de la potentialité [...] A l'inverse, le milieu est le résultat d'une *détermination* provisoire du monde. Et détermination signifie : passage à une actualité bien définie »³⁷.

Dès lors, « la culture se présente alors comme une exigence exclusive du “milieu”, c'est-à-dire de la niche historico-sociale capable d'offrir une protection artificielle (technique, habitudes, institutions) contre la redoutable potentialité du monde »³⁸. C'est en ce sens que, relativement à ce qui nous concerne ici, le tango peut, d'une part, être interprété comme un horizon, un des mondes créés dans les enchevêtrements de différents milieux culturels, ou bien comme un milieu à part entière où, dans sa pratique et dans l'expérience que les agents en font, se jouent les négociations et les polémiques visant à déterminer davantage, à instituer des configurations, des figures identifiables, partageables et transmissibles. Néanmoins, le tango peut, d'une autre part, constituer cette toile de fond, ce monde, dans lequel il apparaît comme milieu selon le dire et le faire disciplinaires qui se font milieu eux-mêmes en tant que discours sur un fait du monde. C'est de ce point de vue que ces objets-milieux non seulement sont exposés par leur propre facture à la métamorphose des formes grâce auxquelles on aborde leurs figures, mais ils restituent également les observations secondes, tierces, etc. de chaque dire et de chaque faire sur le déroulement de la vie des significations en général. Or, c'est aussi dans cette perspective que le dire – le dire sémiotique – n'est pas qu'un dire, mais il se configure comme un véritable faire, ou, en d'autres termes, comme une *pratique*. Il s'agit de la voie dessinée par Jacques Fontanille dans son *Pratiques sémiotiques*³⁹ et qui trouve un répondant et un nouvel élan dans l'intérêt croissant de la sémiotique actuelle vers les « formes de vie ». L'ouvrage, en retraçant l'histoire théorique de la sémiotique d'inspiration greimassienne en dialogue avec d'autres domaines contigus, dont notamment la philosophie pratique de Pierre Bourdieu et l'herméneutique de Paul Ricœur, propose un modèle qui est à la fois un modèle opérationnel en vue de l'analyse de « nouveaux » champs phénoménaux pour la sémiotique, tels les pratiques et les formes de vie, et un modèle, une hypothèse théorique quant aux modes de constitution et de déploiement du plan de l'expression,

³⁷ *Ibidem*, p. 35, italiques dans le texte.

³⁸ *Ibidem*, p. 40

³⁹ Fontanille, J., (2008), *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.

à savoir un modèle établissant un parcours génératif du plan de l'expression, parallèle à celui du contenu. Qui plus est, un glissement significatif s'opère à l'égard du rôle même de la sémiotique, entendue désormais comme pratique intégrant les textes relevant du discours scientifique qu'elle produit. Le texte ouvre plusieurs questionnements d'ordre épistémologique et théorique qui seront approfondis lorsque le plongement dans la description et dans l'analyse des différentes dimensions du tango nous amènera à réfléchir sur les conditions et les formes de la signification et à avancer quelques suggestions théoriques. Pour l'instant, il suffit de rappeler que la thèse fondant le modèle examiné tout au long de l'ouvrage, énonce la possibilité pour la sémiotique d'élargir son champ d'étude tout en gardant sa « vocation scientifique »⁴⁰. Cet objectif est poursuivi à travers la multiplication des plans d'immanence sur lesquels s'étaient des niveaux de pertinence spécifiques à chaque « objet » sémiotique, soit à chaque sémiotique-objet, tels les signes-figures, les textes-énoncés, les objets, les pratiques, les stratégies et les formes de vie. Les différents niveaux peuvent suivre un chemin allant des factures minimales des signes aux configurations plus vastes des formes de vie et, de ce fait, constituent à juste titre un véritable parcours génératif de l'expression. Cependant, les passages entre un niveau et l'autre opèrent par *intégration*, concept que Fontanille tire de Benveniste, permettant des sauts entre niveaux ou encore des parcours tant ascendants que descendants⁴¹. Moyennant l'intégration d'un niveau à un autre,

« des grandeurs sémiotiques quelconques apparaissent comme 'distinctives' dans le mouvement descendant, en ce sens qu'à niveau donné, elles indiquent la 'forme' procurée aux grandeurs distinctives du niveau inférieur ; inversement, des grandeurs sémiotiques quelconques apparaissent 'signifiantes' dans le mouvement

⁴⁰ L'expression, qui appartient à A.J. Greimas, revient dans *Pratiques sémiotiques* ainsi que dans diverses contributions (entre autres, les interventions de F. Marsciani et de S. Badir) où les points en question concernent précisément le statut de la recherche sémiotique, ses présupposés théoriques - ses indéfinissables - et, par là-même, la portée des concepts tels le plan d'immanence, l'expression et le contenu, le « génératif » du Parcours greimasien, etc. Ce sont les mêmes points autour desquels s'est animé le débat antérieurement et à la suite de la publication du volume de Jacques Fontanille. Et il s'agit en filigrane, nous semble-t-il, du même débat où la sémiotique se trouve actuellement à définir sa position par rapport aux autres sciences humaines et sociales dans le cadre dudit *tournant ontologique* en sciences sociales.

⁴¹ Et c'est précisément en ceci que ce type de parcours se distingue du parcours génératif dit du contenu, où la *conversion* entre structures a posé nombre de problèmes dans l'enceinte des sémioticiens de l'École de Paris. Cf. notamment Fontanille, J., « La sémiotique est-elle générative ? », *Linx*, n° 44/2001, en ligne : <http://linx.revues.org/1047>

ascendant, en ce sens qu'à un niveau donné, elles fournissent le sens des grandeurs intégratives du niveau supérieur »⁴².

Les avantages des procédures d'intégration consistent en le fait que leurs effets entre deux niveaux de pertinence sémiotiques différents « relèvent de deux processus d'analyses distincts et discontinus »⁴³ et plus généralement, du point de vue du discours épistémologique de la sémiotique, en le fait que « si le "niveau $n + 1$ " est défini comme celui de la pratique, la délimitation et la définition des plans d'immanence obéissent au moins à quatre nouvelles contraintes, qui interdisent aussi bien le fonctionnement *récuratif* que le fonctionnement *réflexif* »⁴⁴. Ces contraintes sont :

- 1) la définition de chaque niveau par rapport à son champ d'expression, l'irréductibilité de chacun à l'autre et des règles de construction différentes de chaque métalangage pour chaque niveau
- 2) la hiérarchisation de chaque niveau selon la pertinence de la production du plan de l'expression
- 3) les opérations d'intégration (et/ou des « syncope ») comme mode de relation entre niveaux.

Toutes ces contraintes se présentent manifestement comme des techniques d'interruption de la régression à l'infini, dans la mesure où « interrompre la régression ne signifie pas autre chose que d'en récapituler la structure : le 'ça suffit comme ça' est efficace dans la mesure où il présente une image statique ou une section transversale de l'"ainsi de suite" »⁴⁵. Autrement dit, la régression, ainsi que les modalités de son interruption, représentent une véritable nécessité anthropologique – biologique et culturelle –, et il en va de même pour la constitution et l'alternance monde/milieu. L'étude et la compréhension de ces mécanismes à l'œuvre dans la constitution même d'un objet de recherche, permettent d'échapper au choix entre nominalisme et réalisme des descriptions en ceci que, en montrant le caractère fabriqué, de médiation, de tout phénomène anthropologique et sémiotique, ils retrouvent des « motivations » (d'ordre perceptif, historique ou pratique) innervant les faits culturels qui, à leur tour, remotivent en quelque sorte le regard et le discours que l'on porte sur eux.

⁴² Fontanille, J., *Pratiques sémiotiques*, op. cit., p. 45-46

⁴³ *Ibidem*, p. 46

⁴⁴ *Ibidem*, p. 115

⁴⁵ Virno, P., op. cit., p.85

I.2. Mondes du tango, milieux disciplinaires

Avant d'élucider notre approche méthodologique ainsi que les suggestions théoriques animant les analyses qui suivront dans les prochains chapitres, il est tout d'abord nécessaire de situer notre travail par rapport aux mondes et aux milieux fabriqués dans et par le biais du tango. Cela revient à passer en revue les contributions majeures, issues de domaines disciplinaires différents, qui, d'un côté, engendrent, tout en les laissant irrésolus, des questionnements auxquels les outils sémiotiques peuvent au contraire apporter des réponses, et qui, d'un autre côté, fournissent des propositions et des éléments de réflexion précieux et originaux du point de vue de l'accroissement de la connaissance et de la compréhension de ce phénomène culturel.

En effet, dès lors que l'on se plonge dans la pourtant très vaste bibliographie au sujet du tango pris dans sa globalité, le regard du sémioticien ne peut que s'apercevoir à la fois de la prédominance de certains axes thématiques et de la pénurie d'autres. Dès le départ, il peut constater des grandes *configurations discursives*, des univers de discours et des problématiques spécifiquement sémiotiques qui ont bâti l'imaginaire et la vie sémiotique du tango – ses pratiques et leurs changements en diachronie – et régissant en même temps le regard et les coupes épistémologiques des disciplines ou des chercheurs singuliers qui l'ont abordé en contribuant rétroactivement à son devenir.

Afin de cartographier un tel ensemble de « données » très différentes entre elles, autant en termes de facture sémiotique, allant de textes à des notations chorégraphiques, qu'en ceux de stratégies rhétoriques dans lesquelles ces données figurent, – des chronologies et des périodisations qui se veulent factuelles et objectives jusqu'aux anecdotes et aux témoignages singuliers de toutes époques –, il convient d'abord d'explicitier la nature des deux volets mentionnés et de les rattacher aux diverses voix globalement entendues en tant que *sujets parlants*⁴⁶, tels des corps, des rôles, des statuts, des entités qui se constituent dans et constituent eux-mêmes

⁴⁶ Cf. la formule merleau-pontienne. Dans une perspective d'inspiration phénoménologique, nombre de travaux se situant à la charnière entre linguistique et sémiotique, ont montré comment le sujet parlant est un dispositif se situant au carrefour de pratiques langagières et culturelles, processus d'institution, virtualités et incorporations corporelles. Dans ce sens, comme l'affirme P. Basso Fossali, c'est la textualité, ainsi que d'autres moyens d'homogénéisation sémiotique – telles, suivant J. Fontanille, les pratiques et les formes de vie – qui peuvent modeler, stratifier et restituer la portée en termes de valeurs et identités de ces voix, de ces instances qui ne sont telles que rétrospectivement. Si, d'une part, les sujets sont les acteurs de leurs propres reprises tout au long des pratiques dans lesquelles se constituent, d'une autre part, le repérage de configurations instituées et relevant des normes, peut contribuer à approcher autrement la question de l'énonciation en sémiotique et en les différentes sémiotiques.

l'expérience du tango.

Premièrement, à l'égard des axes thématiques qui nous semblent être privilégiés, maintes études, qu'elles soient rattachées ou non à telle ou telle autre discipline (anthropologie, sociologie, etc.), portent respectivement, dans la quasi-totalité des sources considérées sur : i) la genèse, l'histoire et l'évolution du tango, notamment du point de vue musical (genèse et évolution de la musique, rôle des instruments musicaux, etc.) ainsi que socio-culturel (par exemple : histoire et évolution du tango au sein de différents groupes sociaux, thématization des rôles de « genre » dans les chansons et dans la pratique du tango, déterritorialisation et reterritorialisation du tango et ses reconfigurations identitaires et (trans)nationales conséquentes) ; ii) l'histoire et les « politiques » corporelles du tango en tant que danse, comme par exemple dans le cas des débats anciens sur ses inconvénients ou de ceux actuels sur ses bienfaits en termes médicaux, corporels, psychiques et expérientiels ou encore, dans le cas de l'identification des traits originaires du tango, de la classification et l'explication de sa structure, de ses pas et figures ; iii) la langue et les paroles du tango dans la double acception du mot, telles qu'en témoignent les recherches sur l'origine du mot « tango », sur le *lunfardo*, à savoir le type de sociolecte/pidgin spécifique parlé par les premiers immigrés et habitants de la ville de Buenos Aires et devenu langue des paroles des tangos, ainsi que les analyses sur les mêmes chansons.

En dépit de l'abondance de références sur ces sujets, d'autres thématiques paraissent abordées de survol, peu traitées ou totalement absentes, telles, pour n'en citer que quelques-unes : i) les relations entre motifs musicaux et figures de danse, ii) les rapports entre expérience corporelle intersubjective, émotions du vécu et configurations passionnelles inscrites dans les chansons, d'un point de vue qui puisse sortir autant du cadre du témoignage en première personne que de celui d'une interprétation strictement psychologique de la pratique de la danse, iii) les liens entre les documents et les traces qui y sont inscrites à l'égard de l'institution du tango et de ses valeurs – et par conséquent l'examen des statuts desdits documents – et le remaniement, la reprise, les métamorphoses de ces mêmes valeurs en synchronie, de manière à interroger le présent d'un tel phénomène et à envisager des horizons de développement de ses formes.

En second lieu, comme on cherchera à le montrer tout au long des analyses, il nous semble que la cause de la faible remise en question – voire de son absence – de la

manière dans laquelle l'histoire du tango (et par là même le tango en tant que tel) s'est au fur et à mesure constituée à travers différents matériaux ayant acquis le statut de sources historiques, réside en une sorte d'enveloppe sémiotique qui s'était rendue d'un côté nécessaire aux fins de l'invention d'une *tradition*. Comme le souligne Jacques Fontanille,

« une tradition [...] est une *pratique* dont la valeur tient à sa relation avec une profondeur originelle qui la fonde, et cette relation doit pouvoir être à tout moment actualisée par les pratiquants, notamment parce que le relais des pratiques antérieures n'a jamais été rompu, ou du moins parce que la forme actuelle de la pratique est perçue et crue en parfaite continuité avec les précédentes, dans une profondeur temporelle et existentielle sans hiatus »⁴⁷.

D'un autre côté, cette enveloppe a normalisé, voire aplati, les diverses voix en leur propre confrontation avec cette tradition. Elle peut se résumer globalement par les points suivants :

- i) la création et l'entretien d'un « mythe de l'origine » ou des origines du tango, se traduisant en l'historicisation de tout un flux sémiotique dont l'étoffe était, dès les débuts du tango, de nature fictionnelle et narrative ;
- ii) par conséquent, un rapport exclusivement véridictoire, non seulement à l'origine, mais au tango même, à ce qui en saisit non tant son identité, mais plutôt sa quiddité, d'où il descend,
- iii) le rêve et la pratique définitoires et taxinomiques de styles, genres et époques, ainsi que,
- iv) d'une part, le privilège accordé au témoignage conçu non pas comme récit mais en tant que restitution vraie et immédiate, abolissant toute forme de médiation, d'une « scène » ou d'une « expérience » et, d'une autre part, la prédilection pour les éléments biographiques et anecdotiques de sujets devenus – tel Carlos Gardel, le chanteur-mythe de l'époque d'or du tango – des véritables figures du tango en tant que forme de vie.

Dans cette perspective et dans le cadre de la sémiotique de l'empreinte telle que Fontanille l'a conçue, si les corps, les corps-actants, sont à même de témoigner dans la

⁴⁷ Fontanille, J., (2011), *Corps et sens*, Paris, PUF, p. 122, nous soulignons.

mesure où ils gardent en et sur eux « les traces et les empreintes de [leurs] interactions avec d'autres corps », dès lors, du point de vue de la praxis énonciative,

« il n'y a jamais d'énonciation originelle, il n'y a pas d'énonciation qui ne fasse référence à d'autres énonciations, il n'y a donc jamais de corps énonçant sans [...] passé d'énonciation, sans mémoire d'interactions antérieures »⁴⁸.

Dans une étude autour du reportage et du témoignage, le sémioticien précise que non seulement « le sujet d'énonciation ne se suffit pas de la connaissance acquise par l'expérience et il passe par le filtre interprétatif des empreintes qu'elle a laissées en lui », mais également que « son énonciation est associée à la manifestation et à l'interprétation de ces empreintes » ce qui, de ce fait, la légitime en tant que telle comme un « ajustement d'ajustements »⁴⁹. Par conséquent, fonctionnant à la manière d'une empreinte, le témoin, qu'il soit un corps ou un objet, constitue le lieu d'arbitrage d'empreintes diverses et stratifiées. De plus, en les réactualisant, le témoin est nécessairement inscrit dans une scène autre, celle de son énonciation singulière, qui à son tour modifie le paysage et l'interaction avec les corps, les objets et les traces actuelles qui ne cessent de se stratifier au cours même de l'action. Il en découle, suivant Fontanille, la nécessité même de l'origine pour le témoignage. Cependant, « comme il n'y a pas d'origine absolue des énonciations et des témoignages, cette origine ne peut être que relative à l'énonciation actuelle, et elle ne peut avoir d'autre statut que celui d'une 'profondeur' temporelle et existentielle »⁵⁰.

Or, ce sont précisément la nature de la profondeur temporelle et existentielle de chaque énonciation, à la fois singulière et inscrite dans une pratique – telle la pratique du tango – sociale, publique, partagée, ainsi que les choix référentiels stratégiques par rapport aux stratifications des empreintes à manifester et légitimer, qui peuvent éclairer l'état des contributions et les connaissances acquises sur le tango afin d'en établir un état de l'art.

En effet, et il s'agit ici du troisième et dernier point d'introduction à cette cartographie des savoirs, nombre de témoignages, des voix, parcourant un chemin qui de l'expérience et de la pratique conduit à une réflexion seconde, à la textualisation, à

⁴⁸ Fontanille, J., *op. cit.*, p. 119

⁴⁹ *Ibidem*, p. 120

⁵⁰ *Ibidem*, p. 122

l'archivage, à la transmission des valeurs du tango, en dépit de choix stratégiques diversifiés, ont ceci en commun : les corps-témoins, dans la quasi-totalité des cas, appartiennent à et opèrent à plusieurs niveaux dans le « monde » du tango, qui dès lors, en tant que monde, englobe les différents milieux scientifiques dans lesquels baignent ces mêmes corps. La double compétence des sujets, à la fois danseurs et chercheurs, s'avère une condition à la fois privilégiée et très complexe. En effet, la double distance, entendue comme mise en perspective du savoir et du vécu, que les statuts croisés permettent, ne s'accorde pas toujours avec la double implication, entendue comme incorporation de croyances et socialisation de valeurs, que l'adhésion aux deux pratiques (la pratique scientifique et celle du tango) demande. En d'autres termes, prises dans le clivage signalé par Emmanuel Bouju à propos de la distinction relevée autrefois par Émile Benveniste entre l'*histor* (-juge) et l'*istor* (-témoin) par rapport à l'(h)istoricisation en littérature, les voix sur le tango – les voix du tango – semblent ne pas toujours repérer « cette place interstitielle, entre deux garants (entre le *témoin oculaire* et le juge, l'*arbitre*) » qui puisse faire de leurs énonciations « le moyen [...] d'une "autopsie" (une vue par soi-même), au présent, du passé »⁵¹.

I.2.1. Une cartographie « tendancieuse »⁵²

Dès lors, le tableau disciplinaire et thématique, nécessairement perspectif et non exhaustif, tel que l'on esquisse ici, se caractérise tout d'abord par sa nature hybride., où un même texte se pose à la croisée de différentes disciplines. Dans ce cadre, ce type de tableau se compose, au sein d'une même discipline ou bien transversalement à plusieurs champs du savoir, de documents diversifiés, eux-mêmes hybrides, mêlant très souvent, comme l'on a mentionné, description scientifique, témoignage, récit.

Il est également important de remarquer que, en dépit du caractère hybride des contributions, une uniformité référentielle paraît être stabilisée dans les différentes sciences humaines et sociales concernant les ouvrages considérés comme des sources

⁵¹ Bouju, E., « Note sur l'historicisation de la fiction », *Acta fabula*, vol. 14, n°5, « L'aire du témoin », juin-juillet 2013, <http://www.fabula.org/revue/document7988.php>

⁵² Cf. le titre de l'article de Paolo Fabbri « Una svolta tendenziosa » in *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza, 1998-2003. Dans cet essai, le sémioticien italien fait le point de l'état (*in*)actuel de la sémiotique - du moins au moment où il écrit -, en retraçant précisément son histoire ainsi que ses « annaux manquants » afin d'ouvrir des horizons épistémologiques de renouvellement de la discipline. La reprise du titre incarne bien les problématiques qui sont les nôtres au sujet de l'histoire - des histoires - des connaissances autour du tango et de ses horizons de développement. Comme la sémiotique, le tango a maintenant plus qu'un siècle et, précisément en tant que Patrimoine immatériel de l'Humanité, il faut interroger cet ensemble de savoirs épars dans la perspective d'une transmission qui ne fige pas son objet mais qui soit à même d'en perpétuer sa force vivante.

incontournables lorsque l'on aborde le tango. En effet, malgré la pléthore de recherches et d'anthologies à caractère notamment historique – qu'il s'agisse d'histoire sociale ou musicale – publiées au fil du temps en Argentine, le nombre de références qui circulent dans un champ international et multilingue de recherches, du Brésil à la France, de l'Italie à la Finlande, se voit considérablement réduit. Même dans le milieu francophone, voire français⁵³, maintes études hispanophones ne sont pas traduites en d'autres langues ou bien n'accèdent pas au statut de « source », ce qui s'avère en ouverte contradiction précisément avec la valeur conférée aux autres textes de référence. C'est la raison pour laquelle, d'une part, force est de constater la perpétration de stéréotypes historiques et culturels à l'intérieur de recherches qui se veulent pourtant scientifiques, et qui portent notamment sur l'évolution du tango à partir de certaines origines. D'une autre part, cela constitue une des motivations qui ont guidé la sélection des textes et des informations ici présentées. Outre les travaux qui ont été largement questionnés et commentés par la plupart des chercheurs, d'autres écrits, peut-être moins connus, acquièrent une place dans ce panorama en vertu de leur capacité de restituer un cadre renouvelé, voire troublant, par rapport aux acquis ratifiés. Au demeurant, l'importance de dresser un tableau composite réside en ceci qu'il constitue le point de départ ainsi que le point d'appui sur lequel nos analyses ainsi que nos propositions théoriques vont s'étayer.

En sciences humaines et sociales, plusieurs disciplines se disputent une place sur cette carte imaginaire. En termes de production, de récurrence et d'apport concret de détails et d'informations, on peut y repérer les suivantes : l'histoire, l'ethnomusicologie, la musicologie, l'anthropologie et les études culturelles (*cultural studies*, englobant également des études de *genre*), la sociologie, notamment dans le milieu français, et, plus récemment, les sciences cognitives. A ces disciplines, il faut ajouter des recherches de toute époque, dans la majorité des cas sous la forme de manuels, qui portent sur des questions chorégraphiques *stricto sensu*, mais qui ne se rattachent ni aux études chorégraphiques à proprement parler – comme dans le cas des recherches en danse contemporaine – ni à une seule des disciplines signalées plus haut, qui se situent d'une manière générale à mi-chemin entre histoire et (ethno)musicologie. Figurent également d'autres études qui portent sur des aspects divers et variés du tango et qui ne trouvent pas une collocation définitive dans une seule de ces disciplines. Cela est dû

⁵³ La France a joué un rôle majeur dans l'affirmation à l'étranger ainsi que dans la transformation de la forme « tango ».

non pas à l'absence d'une tradition disciplinaire – à l'instar des recherches consacrées à la danse en tant que technique –, mais plutôt en raison de la formation, des intérêts et de la production de chercheurs singuliers. Quelques-uns de ces derniers ne s'inscrivent pas dans une démarche scientifique à part entière, et adoptent un cheminement intellectuel dirigé par l'exercice de métiers côtoyant le tango sous différents angles, tels la psychanalyse, la musique ou la poésie.

En outre, et en complément de ce qui a été énoncé dans l'introduction à cette cartographie, on peut affirmer que, par rapport aux sujets abordés par chaque discipline ou dans des approches transdisciplinaires, les investigations soit se concentrent sur des macro-dimensions du tango telles la musique, l'identité nationale, etc., soit elles y interprètent d'autres dimensions sous les espèces d'une seule, dans une structure explicative à enchâssements, telle celle que l'on décèle tout particulièrement à propos de la danse, de la musique et de leurs relations, qui apparaissent aussi bien séparément que dans des dépendances univoques ou qui, encore, sont rattachées à des causes jugées comme premières.

Au vu de tous ces facteurs, une illustration par discipline ainsi que par voisinage disciplinaire a été choisie dans son ensemble. Néanmoins, sur ce fond de découpage par domaines, des contributions ou des auteurs qui nous paraissent particulièrement féconds peuvent se détacher. De la même manière, la préférence pour l'homogénéité chronologique ou bien thématique a été donnée en fonction du sujet traité ainsi que de l'état global des connaissances dans chaque discipline. Par conséquent, des rapprochements inédits sont possibles, de même que des chevauchements thématiques ou temporels. En revanche, on a cherché autant que possible à épurer les différents matériels de redondances présentes en termes de contenu et de positionnement théorique.

Si l'on entend le tango en tant que forme à la fois musicale et chorégraphique qui s'incarne en des pratiques telles la composition et les performances musicales ainsi que la pratique de la danse dans des lieux députés à cet effet, tous les documents qui nous sont parvenus s'accordent sur un point, à savoir l'établissement d'un véritable début dudit « tango » entre 1870 et 1897, quand « le métis Rosendo Mendizábal avait composé et interprété *El enterriano* chez *María la Vasca*, *casa de baile* bien connue à

Buenos Aires dans laquelle il travaillait comme pianiste »⁵⁴. En particulier – et cela constitue un glissement interprétatif révélateur –, la datation du tango est souvent fixée à 1880, année marquant une frontière entre la période des guerres civiles précédentes et l’instauration de la présidence de Julio Argentino Roca (1847-1914). La présidence de Roca s’était caractérisée par l’accomplissement du processus de fédéralisation de la ville de Buenos Aires, qui passait dès lors sous le contrôle direct du pouvoir exécutif national, à travers des politiques libérales et conservatrices en économie qui favorisèrent la croissance des exportations. En particulier, ce gouvernement était caractérisé par un idéal positiviste fondateur de développement de l’état argentin qui subissait la fascination pour les cultures des grands états européens tels notamment la France. Ainsi, au cours de cette époque, plusieurs initiatives législatives et politiques furent lancées afin de favoriser les échanges et l’immigration provenant de l’Europe, car, comme l’affirmait Juan Bautista Alberdi quelques années auparavant

« grâce aux coutumes qu’il nous transmet, chaque Européen qui vient s’installer sur nos terres nous apporte plus de civilisation que le meilleur livre de philosophie. [...] Voulons-nous que prime en Amérique l’habitude de l’ordre et de l’industrie ? Alors sachons le peupler de gens profondément imprégnés de ces mœurs transmissibles : au contact de l’industriel européen, l’industriel américain se formera très vite »⁵⁵.

Le reflet obscur de cette fascination se concrétisa, entre autres, par l’inauguration à cette époque de politiques d’ « épuration » progressive des populations autochtones d’origine indienne et de la population noire, notamment dans la ville de Buenos Aires.

⁵⁴ Plisson, M., (2001), *Tango. Du noir au blanc*, Paris, Actes Sud, p. 13, italique dans le texte. *Enterriano* : littéralement l’homme de la ville d’Entre Rios (cité également par Horacio Salas). *Casa de baile* ou *academia de baile* : il s’agissait de salons de thé, à mi -chemin entre café et maison close, situés dans les faubourgs (*barrios*) de la ville de Buenos Aires, où, de manière générale, les hommes se rendaient pour écouter la musique et pouvaient éventuellement danser avec des filles travaillant dans la casa en tant que serveuses. La danse était soumise au paiement de la prestation et avait apparemment une durée courte et fixée à l’avance vu le grand nombre de clients seuls qui transitaient entre les après-midis et les soirées. Horacio Salas dans son *Le tango*, fait une distinction entre ce type de dancings et les véritables salons de thé du centre-ville ; il n’en reste pas moins que, au fur et à mesure que le tango allait s’affirmer même en dehors des dancings, dans les *conventillos* - les très petites habitations avec un patio en commun où résidaient plusieurs familles d’immigrés -, les *casas de baile* se transformèrent en des *milongas*, des soirées dansantes ouvertes à tous, telles celles qu’on connaît aujourd’hui.

⁵⁵ Déclaration faite en 1845 au journal chilien *El Mercurio*, in Salas, H., (1989), *Le tango*, Arles, Actes Sud, p. 48

Cependant, à l’instar de l’étymologie du mot tango même et des débats à ce sujet, il semble que les rassemblements dans lesquels il y avait de la musique et de la danse qui rentraient dans la qualification de tango, concernaient dans nombre de cas précisément les « cosas de negros », les coutumes des noirs, suivant la formule adoptée par le chroniqueur Vicente Rossi qui, au tout début du XX^e siècle avait entrepris une archéologie des « racines noires » du tango. Toujours est-il que, plutôt que de parler de tango dans son acception actuelle, au cours des trente dernières années du XIX^e siècle, apparaissent des images, en particulier des couvertures de partitions musicales où le mot tango figure. Sur ces mêmes images (voir illustration 1) le statut de la population noire est vraisemblablement caricaturé par une déformation des traits des visages et par la restitution des gestes et des mouvements. Il faut néanmoins préciser à ce sujet que cette forme émergente de mouvement qui était le tango « des origines » se serait

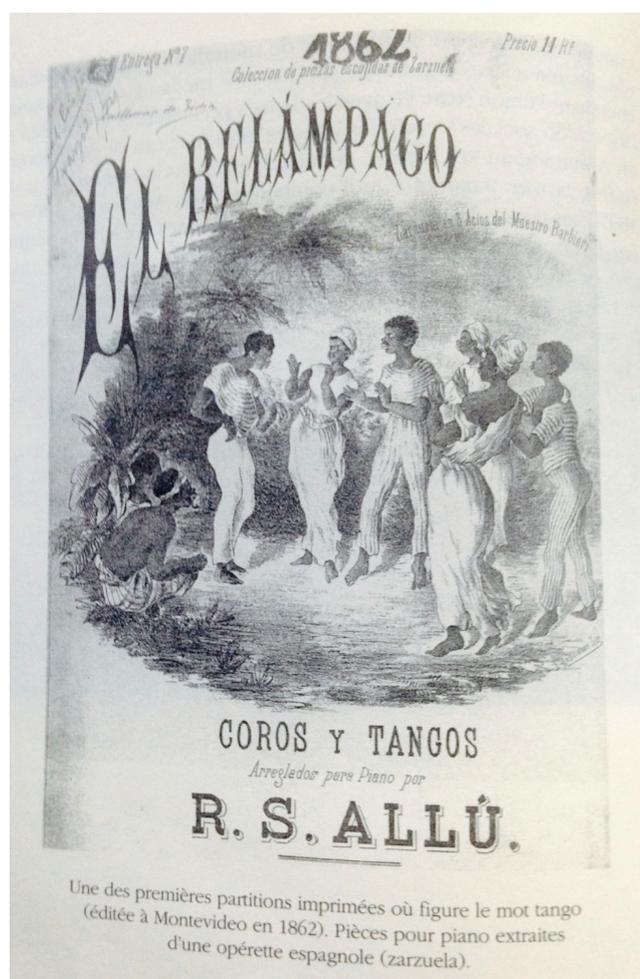


Figure 1 : D’après Plisson (2001)

caractérisé par des mouvements déhanchés que le tango d’aujourd’hui ne connaît plus, et qui se seraient apparentés avec les formes, elles aussi naissantes, de la milonga.

I.2.2. Entre histoire et (ethno)musicologie : Carlos Vega et les autres

D'une manière générale, on peut constater que, entre les années 1914 et les années 1930, à une époque donc où le tango connaissait un succès international, voire mondial et où ses formes se reproduisaient à travers tous les média disponibles (de la radio à l'industrie cinématographique, en passant par les magazines), apparaît une exigence de systématisation des « données » historiques ainsi que d'autres traces concernant des chroniques des bals, visant à définir et encadrer des matériaux que l'époque précédente avait laissés.

Cette exigence se manifeste à une époque où déjà plusieurs strates de conduites et de formes expressives du tango s'étaient superposées. Si l'on peut repérer les toutes premières circulations des mots tango et milonga par exemple déjà entre 1830 et 1850⁵⁶, on constate facilement que les études dont il est ici question remontent à un siècle après, c'est-à-dire après un laps de temps dans lequel des transformations majeures se produisent, non seulement en termes de diffusion du tango en Europe, mais également en ceux de transformations sociales (augmentation cruciale de l'immigration européenne en Argentine, affirmation du tango malgré les polémiques et les interdictions ecclésiastiques), techniques (apparition et diffusion du bandonéon), ainsi que pratiques (institutionnalisation définitive de lieux consacrés à la danse). Le projet d'écriture de cette histoire, qui s'avère une véritable invention d'une tradition, se produit dans le cadre de l'ethnomusicologie naissante par de nombreux historiens, dont, entre autres, Carlos Vega et José Gobello, et puis par les commentateurs successifs. A partir de cette époque, les recherches s'articulent en effet sur l'examen des origines du tango et se concentrent tout particulièrement sur un positionnement véridictoire quant à l'imputation d'authenticité desdites origines. Selon la perspective et l'origine choisies, la composante ethnique, musicale et sociale est estimée comme la « vraie » et comme celle ayant joué le rôle de premier rang dans la formation du tango. Se dresse ainsi un tableau dans lequel on peut repérer les pôles suivants :

- i) les études dans lesquelles prime la lignée et l'influence de la *milonga* en tant que rythme musical et forme de mouvement typiquement « *criollo* »⁵⁷, expression du mélange identitaire argentin entre cultures urbaine et campera (du *gaucho*, campagnarde) ;

⁵⁶ Pour une chronologie exhaustive et détaillée des différentes occurrences du mot « tango » et de son entourage sémantique, voir Giorlandini, E., « Las raíces del tango - Cronología », en ligne : http://www.edutecne.utn.edu.ar/tango/raices_del_tango_cronologia.pdf

⁵⁷ *Criollo* : créole.

- ii) les recherches où les vraies racines du tango se nichent dans les coutumes et dans les rythmes venus avec les esclaves, de Cuba et d'outre-Atlantique, plus précisément des côtes des pays de l'Afrique occidentale, repérables dans les formes de la *habanera*, du *candombé* (appelé *candomblé* au Brésil), du *maxixe*, ainsi que dans les rassemblements festifs et rituels, tel le Carnaval de Montevideo, dans lesquels ces rythmes et leurs manières d'être employés comme accompagnement de danses en couple, commençaient à se propager ;
- iii) les investigations, telle celle de Vega, qui rattachent les spécificités véritablement constitutives du tango à l'héritage des musiques et danses de filiation européenne et en particulier espagnole, où l'on peut remonter, à l'égard de la musique, jusqu'à des structures de composition musicale du moyen-âge et, relativement à la danse, jusqu'aux contredanses de la Renaissance en tant que prodromes dudit *tango andaluz* (andalou).

L'investigation de Vega s'inscrit dans un plus vaste projet de recension des danses folkloriques en Argentine et s'est vu attribuer la qualification de *teoría hispanista del tango*⁵⁸. Dans ce cadre, et cela vaut également pour les autres contributions prises en examen, l'objectif de l'ethnomusicologie est celui de tracer une histoire « sociale » des musiques et des danses. La formule « histoire sociale » doit s'entendre ici dans le sens d'une collation des musiques et des danses en fonction des groupes ethniques ou sociaux d'appartenance et non pas dans celui d'une fonction culturelle et/ou sociale desdites musiques et danses. La tâche, certes laborieuse et épineuse en vertu du caractère « expérientiel », basé sur l'oralité et sur la visualité, de la transmission des modes d'exécution des danses et des musiques, vise chez Vega à répertorier les danses argentines ainsi que des autres pays d'Amérique⁵⁹ afin de cartographier l'ensemble des

⁵⁸ Cf. la formulation de Pablo Kohan qui sera mentionnée dans les pages suivantes.

⁵⁹ La formule, telle celle d'« Amérique latine » qui est employée aujourd'hui, figure dans des écrits plus tardifs, aussi bien chez Vega que chez d'autres historiens ou écrivains comme Horacio Salas. Ceci constitue un énième point de débat car la « latinité » apparaît d'un côté comme le lexème qui institue la différence culturelle entre les musiques et les danses provenant de l'Amérique du Sud et les musiques et danses, par exemple, de salon ou sportives s'inscrivant dans une tradition exclusivement occidentale (telles la valse, la polka, la mazurka, etc.). Or, on constate déjà le caractère illusoire de la pureté de cette même latinité englobant plusieurs histoires transnationales ainsi que différentes formes expressives mêlées dès les débuts avec des formes de musique et de danse occidentales. La stigmatisation de la différence « latine » implique par le même coup l'aplatissement de la dimension folklorique (se référant plutôt à des rythmes et des danses telles la *zarzuela*, la *chacarera*, le *gato*, la *chamamé*) qui dès lors se présente comme un « trait » narcotisé de la définition de la latinité : en effet, si elle joue un rôle dans une première identification de formes « typiques » régionales et nationales des pays de l'Amérique du Sud, il disparaît par la suite, en cédant la place à un *token*, dont le *type* n'existe pas. Le caractère

dances et des musiques dites *folkloriques*. La production de Carlos Vega (1898-1966) se consacre dans un premier temps à l'étude des racines médiévales européennes du folklore américain par la publication en 1931 de l'ouvrage *La música de un códice colonial del siglo XVII*, texte fondateur de ses prémisses théoriques concernant la théorie « hispaniste » du tango. Dans les vingt années suivant la publication de cet ouvrage, entre 1936 et 1956, paraissent des textes majeurs tels *Danzas y Canciones Argentinas* (1936), *Las danzas populares argentinas* (1952) et *El origen de las Danzas folklóricas* (1956)⁶⁰, où figurent les premières esquisses d'une théorie des origines du tango. Cependant, c'est dans d'autres textes épars que l'on peut repérer le cheminement théorique ainsi que les propositions de Vega au sujet du tango. On parle de textes épars car en effet il s'agit de documents faisant partie d'un ouvrage que le musicologue avait amorcé au début des années 1960 et qu'il n'avait pas eu le temps

« latin », d'un autre côté, se marie en effet mal avec le tango, qui, au cours de ses réceptions européennes et mondiales, a échappé à cette classification, étant défini par contre à la fois comme *danse sociale* et comme expression *folklorique* du Rio de la Plata. On voit émerger à nouveau le *type* folklorique comme garant d'une authenticité, mais quelque peu amoindri de sa déclinaison « latine », remplacée par contre par la construction du trait de l'*argentinité* qui, lui, se fonde en revanche sur le figement d'un devenir identitaire. La qualité « argentin », qui prévaut dès lors sur le « folklorique » en vertu de sa reconnaissance externe octroyée par des processus d'appropriation/réappropriation des formes du tango pendant les cinquante premières années du XX^e siècle, opère par un épurement sémantique des profilages afférents à des valeurs de métissage social et culturel à la fois rural et urbain et par l'installation et la répétition d'un imaginaire de motifs relatifs aux conflits sociaux dans la ville de Buenos Aires (violence, origines posttribulaires, quartiers malfamés, etc.), détachés de leur ancrage populaire (les *letras* des tangos en tant que fictionnalisation, de mise en récit des vécus de plusieurs générations d'immigrés) et, plus généralement, de leur vie sémiotique au sein d'une société (ayant engendré, entre autres, la fondation de l'*Academia porteña del Lunfardo*, le développement de l'industrie discographique, etc.). Il s'agit, somme toute, d'un problème d'institution de code tel qu'Eco l'explique en parlant de *ratio difficilis* et d'appropriation plutôt que de traduction sur le versant culturel, tout d'abord parce que l'on ne peut parler d'une culture ayant nettement délimité, suivant Lotman, son *extra-système* et, secondairement, parce que l'*argentinité* paraît un attribut - un monde - fabriqué à plusieurs à partir de visées différentes (nécessité de reconnaissance en tant qu'état nation à la hauteur de l'Europe pour l'Argentine, constitution d'un exotisme cultivé, notamment en France et Angleterre, à même de thématiser, peut-être pour la première fois par rapport à l'époque à laquelle on fait référence, le rôle du corps et de l'interaction inter-corporelle. Si c'est le cas, l'enracinement de la découverte d'autrui dans un lieu mythique, dangereux, conflictuel, a pu vraisemblablement représenter une phase de la dialectique entre *Körper* et *Leib*, sinon une issue possible de cette dialectique au moyen même des interdits hygiéniques, sexuels, etc. De surcroît, on préfère parler pour l'instant d'appropriation, un concept qui sera davantage détaillé dans les sections consacrées à l'analyse, car le processus d'édulcoration des qualités de mouvement du tango dansé - l'*adecentamiento* - en tant que reconfiguration, *reprise*, d'une forme tout aussi émergente, semble être une stratégie biopolitique de contrôle des relations intersubjectives et, en même temps, la constitution d'une voie d'accès à cette expérience du contact inter-corporel avec autrui, mais précisément sur le mode sinon d'une négation, du moins de l'affirmation d'une non-appartenance. A propos de ces questions, cf. les recherches de Christophe Apprill, sur lequel nous reviendrons dans le paragraphe où nous passerons en revue les apports des contributions de la sociologie dans le milieu francophone.

⁶⁰ Pour la bibliographie complète des œuvres de Carlo Vega, consulter le site de l'*Instituto Carlos Vega* : <http://www.institutocarlosvega.com/>.

d'achever de manière unitaire et homogène⁶¹. En particulier, nous disposons d'un article de 1962 paru dans la *Revista Musical Chilena* intitulé *Las especies homónimas y afines de « Los orígenes del tango argentino »*⁶², ainsi que de deux textes publiés posthumes en 1977 par le même Institut, tels *Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas* et *La formación coreográfica del tango argentino*⁶³. A l'égard de ces trois documents, remarquons tout d'abord que Vega, malgré les critiques théoriques qui lui seront adressées par ses commentateurs et dans des recherches postérieures, conçoit une méthode d'investigation du tango qui deviendra un canon méthodologique transversal aux sciences sociales jusqu'aujourd'hui. En effet, la recherche consiste, en premier lieu, en une comparaison des apparitions et des usages des mots *tango* et *milonga* au cours des siècles et, en deuxième lieu, en une comparaison critique des traces textuelles, notamment des partitions musicales, des chroniques ainsi que des documents administratifs, qui peuvent soutenir et démontrer ses hypothèses. En revanche, on constate l'absence de références à des corpus par exemple visuels, comprenant les domaines de l'audiovisuel ou bien de la mode. Par ailleurs, il s'agit également de textes qui, en dépit de leur étendue multidisciplinaire, ne sont que très faiblement mentionnés dans des travaux francophones.

La thèse principale que les textes soutiennent est celle d'une filiation, même directe, du tango des musiques et des danses de matrice espagnole pénétrées en Amérique à partir du XVIII^e siècle, et ce en dépit de la reconnaissance de l'existence d'usages lexicaux, de rythmes musicaux, de formes de mouvement et de pratiques sociales d'origine africaine connus sous le mot « tango ». De ce fait, l'« hispanisation » du tango peut s'accomplir grâce à une dé-africanisation préalable des sources disponibles qui, à son tour, implique une idée précise quant à la formation et à la possibilité de

⁶¹ Sur les détails des manuscrits qui auraient dû constituer l'ouvrage inachevé *Los orígenes del tango argentino*, voir l'article de Pola Suárez Utrubey, (1967), « Los trabajos inéditos de Carlos Vega ». *Revista Musical Chilena*, 21 (101), pp. 66-71. <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14464/14777>

⁶² Vega, C., (1967), « Las especies homónimas y afines de "Los orígenes del tango argentino" », *Revista Musical Chilena*, 21 (101), pp. 49-65. <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14463/14776>

⁶³ Cf. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica « Carlos Vega »*, 1, 1997, pp. 9-10 et 11-19. Les deux articles sont consultables en lignes aux adresses : <http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/uca/facultad-de-artes-y-ciencias-musicales/instituto-carlos-vega/publicaciones/textos-on-line/carlos-vega-acerca-del-origen-de-las-danzas-folkloricas-argentinas/> et <http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/uca/facultad-de-artes-y-ciencias-musicales/instituto-carlos-vega/publicaciones/textos-on-line/carlos-vega-la-formacion-coreografica-del-tango-argentino/>

percevoir et d'identifier une forme de mouvement et un rythme en tant que spécifiques de l'objet tango.

En effet, en ouverture de *Las especies homónimas y afines de "Los orígenes del tango argentino"* - dorénavant LEH⁶⁴ - le musicologue affirme clairement que

« le courant millénaires des danses ne sont perçues qu'en la réalisation de chaque espèce [d'entre elles]. Nous ne voyons pas de "danses" ; nous ne pouvons observer qu'un ou plusieurs couples apparaissant subitement qui, dans la tâche de réaliser une chorégraphie - la chorégraphie d'un type de danse -, déroule le répertoire correspondant d'images en série pendant quelques minutes, et qui désappariassent en laissant dans la mémoire du spectateur un souvenir d'instantanées confuses et distinctes [...] Il n'y a pas de "danses" ; ce que l'on voit c'est l'expression temporaire de chacune : le menuet, la contredanse, la valse, la polka, le tango. Les enchaînements millénaires se reconstruisent historiquement au travers des réalisations figuratives de ces familles [de danses] [...] Il n'y eut ni il n'y a aucun problème concernant l'africanité du tango argentin en tant que danse. Ce qui triompha à Paris et dans le monde entier, ce fut *une chorégraphie*, et cette chorégraphie est indiscutablement portègne et argentine [...] La chorégraphie du tango n'est qu'une heureuse variante de celle que l'Europe nous confia avec le nouveau cycle du couple enlacé [...] Ce que les passionnés ont prétendu attribuer aux africains est *le rythme* de l'accompagnement, avec ou sans formules rythmiques mélodiques ou bien la structure des phrases. Mais cela n'est pas le tango argentin. Ce qui différencie ce type des autres est son articulation chorégraphique »⁶⁵.

⁶⁴ Par concision de présentation, nous utiliserons les abréviations suivantes : AO pour le texte *Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas* et FCT pour le texte *La formación coreográfica del tango argentino*.

⁶⁵ Carlos Vega, LEH, *op. cit.*, p. 49, italiques dans le texte, nous traduisons. Version originale en espagnol : « Las milenarias corrientes de danzas se perciben sólo en la realización de cada especie. No vemos "danzas"; vemos una o más parejas que aparecen de pron-to y que, en la grata empresa de realizar una coreografía -la coreografía de una especie- desarrolla el correspondiente repertorio de imágenes en serie durante pocos minutos y desaparecen dejando en la memoria del espectador un recuerdo de instantáneas confusas o distintas [...] No hay "danzas"; vemos la momentánea expresión de cada una: el minué, la con-tradanza, el vals, la polca, el tango. Las cadenas milenarias se reconstruyen históricamente por las realizaciones fugitivas de esas familias [...] No hay ni hubo nunca problema alguno sobre la africanidad del tango argentino como danza. Lo que triunfó en París y en el mundo entero fue *una coreografía*, y esa coreografía es porteña y argentina [...] la coreografía del tango argentino no es otra cosa que una afortunada variante de la que Europa nos mandó con el entonces nuevo ciclo de la pareja enlazada [...] Lo que los aficicnados han pretendido atribuir a los africanos es *el ritmo* del acompañamiento, con ó sin fórmulas rítmicas melódicas y las estructuras de los períodos. Pero esto no es el tango argentino. Lo que diferencia a esta especie de las demás es su articulación coreográfica ».

Cette formulation, qui paraît une véritable déclaration d'axiomes fondés sur l'hypostasie de la relation « argentin » vs « africain » (l'autre, mais un autre bien spécifique), plutôt que l'énonciation de simples hypothèses de travail, est cependant riche de suggestions dès lors que l'on lui ôte sa charge idéologique. Des grandes problématiques relatives à l'étude des interactions de corps en mouvement sont effectivement posées, telles : le rapport entre « image » et « mouvement », les modes d'incorporation subjective des gestes et la relation avec une mémoire figurative partagée et diachronique, la légitimation du tango par le succès européen et tout particulièrement parisien, la reconnaissance de la stabilisation d'une forme à travers les processus de son institution, l'identification de qualités génériques et en même temps déterminantes dans la constitution de la forme tango en comparaison des autres. C'est finalement cette capacité à complexifier le statut de la forme de mouvement ce en quoi réside toute la richesse des apports de Vega. Le texte présente par la suite un bref examen des occurrences du mot tango qui remontent aux premières années de 1800, soit presque un siècle avant le commencement que l'imaginaire et les attestations ont hérité et divulgué. C'est une donnée intéressante précisément à l'égard des choix de datation ainsi que de l'institution et du figement des origines du tango, comme si les sources mêmes, utilisées afin de confirmer une descendance univoque et unilatérale, montraient elles-mêmes le brouillage d'un moment inchoatif pourtant très étalé dans le temps. L'on apprend – et il s'agit ici d'une autre donnée circulant dans toutes les recherches à ce sujet – que « tango », proche du mot « tambo », désignait

« l'emplacement, l'abri, ou le lieu ainsi que la fête qui se déroule dans ce lieu ; en outre, la musique animant la fête et ses participants [...] cette entrée est très ancienne dans le continent [américain] et il est fort probable que son origine soit africaine [...] Comme l'on peut voir, l'entrée "tango" ne désigne pourtant aucune espèce chorégraphique »⁶⁶.

Comme on peut le constater, l'opération de Vega, si d'un côté elle atteste l'existence d'un tango en tant que phénomène culturel mixte, d'un autre côté, elle se configure

⁶⁶ *Ibidem*, p. 51, nous traduisons. Version originale en espagnol : « significa el paradero, la ramada, o el lugar y la fiesta que se hace en ese lugar; además, la música que anima la fiesta y hasta las comparsas [...] Esta voz es muy vieja en el Continente, y es muy probable que su origen sea africano [...] Como vemos, todavía la voz "tango" no designa nin-guna especie coreográfica particular ».

comme une sorte de morcellement de l'acte de référence. En effet, puisque le tango n'était pas encore connu sous sa forme stabilisée en tant que danse et musique, c'est comme si, les usages précédents de provenance noire signifiaient autre chose, d'autres tangos que celui dont il est question. Le morcellement des références engendre dès lors l'énumération d'espèces homonymes de tangos, qui se succèdent dans la suite de LEH. Le musicologue y en identifie cinq : les tangos *gitano*, *americano*, comprenant les formes de provenance espagnole et portugaise apparues et développées à Cuba et dans toute l'Amérique latine, *africano*, *brasileño* ou *maxixe*, et la *habanera*. Pour chacun de ces types, il apporte des éléments de distinction, les plus souvent rattachés à des différences de composition rythmique ou, relativement à la danse, à l'opposition entre couple séparé (*pareja suelta*) / couple enlacé (*pareja enlazada*). A l'intérieur de cette taxinomie, remarquons par ailleurs que la cellule rythmique du « 2x4 », le « dos por cuatro » permettant de distinguer les premières formes de habanera, de milonga et de tango, était diffusée aussi bien en Afrique centrale – et Vega tient à souligner que « les noirs [...] ne connaissaient pas les autres rythmes, les ternaires »⁶⁷ – qu'en Europe, sous la forme du chansonnier binaire médiéval. Cependant, c'est la ligne espagnole-cubaine qui apparaît comme la seule progénitrice du tango cubain, dont « la vitesse était majeure de celle de la habanera et de celle du tango argentin »⁶⁸.

Dans les écrits successifs que l'on a mentionnés, AO et FCT⁶⁹, la filiation espagnole s'étale sur une autre axiologie, où l'opposition ne se fait plus entre « hispanité » et « africanité », mais entre « cultivé-urbain-central » versus « criollo-rural-périphérique » ou, plus globalement, entre classes « dominantes » versus « dominées ». Le « folklore » apparaîtrait alors comme le terme complexe résultant d'une créolisation cultivée des danses européennes, le *criollo europeo*, une thèse que Vega déploie dans AO en l'articulant selon les points suivants :

« 1. Les danses créoles sont les anciennes danses courtisanes européennes américanisées. Les salons et les théâtres sont les voies principales de pénétration [...]

⁶⁷ *Ibidem*, p. 54, nous traduisons. Version originale en espagnol : « Los negros [...] no conocieron los otros ritmos- los ternarios ».

⁶⁸ *Ibidem*, p. 60, nous traduisons. Version originale en espagnol : « su velocidad era mayor que la de la habanera y que la del tango argentino ».

⁶⁹ Voir note 50.

2. Nos danses arrivèrent depuis l'Espagne, mais aussi à travers l'Espagne ou directement de France [...]
4. Les danses courtoises européennes s'installèrent dans les villes vice-royales où se créèrent des foyers indépendants de transformation et de diffusion [...]
5. Les danses européennes ne se mélangèrent point avec les danses indiennes ou africaines afin d'élaborer les danses créoles ; elles descendirent des salons supérieurs vers les autres groupes que les sociologues qualifient 'inférieurs' [...] »⁷⁰.

Une telle généalogie apparaît néanmoins sous un autre jour car elle se bute contre les apports fournis par Vega dans FCT, où il se consacre totalement aux formes de mouvement. Dans ce texte, non seulement sont répertoriées des danses qui avaient disparu déjà à l'époque de la reconnaissance pleine de la forme « tango », telles la *Gavota*⁷¹, le *Churre* ou le *Paspié*⁷², mais une vision davantage dynamique de la circulation de musiques et de danses émerge. Par conséquent, se dessine une véritable cartographie d'un devenir-forme du tango dont les contours sont peu à peu perçus comme propres à lui, et qui se détachent d'un fond instable où plusieurs rythmes musicaux et plusieurs formes de mouvement partageaient des modes de composition ainsi que des figures de danse à proprement parler. Carlos Vega remarque en effet les conséquences de la décadence des contredanses, dansées séparément, qui avaient cédé leur place aux danses, telles la valse, la habanera déjà citée, la polka, la mazurka, qui prévoyaient l'enlacement et triomphaient dans les salons :

« on insiste sur le fait que des lieux de danse se trouvaient partout et également dans le centre, ainsi sur le fait que les danseurs étaient aussi bien de bonne famille que d'autres extractions [...] L'hôtel Oriental suscitait l'enthousiasme des aristocrates pour les scintillements chorégraphiques... Et c'est là le plus important : la création d'une forme 'nouvelle' et d'un nouveau 'style' pour le *son*⁷³ et non pas

⁷⁰ Carlos Vega, « Acerca del origen... », *op. cit.*, nous traduisons. Version originale en espagnol : « 1) Los bailes criollos son los antiguos bailes cortesianos europeos americanizados. La corriente de los salones y la del teatro son las principales vías de transporte y de penetración [...] 2) Nuestros bailes llegaron de España; pero también a través de España, y directamente de Francia [...] 4) Los bailes cortesianos europeos se instalaron en las ciudades virreinales y se crearon en ellos focos independientes de transformación y difusión [...] 5) Los bailes europeos no se mezclaron con los indios y los africanos para elaborar los bailes criollos; descendieron de los salones superiores a todos los grupos que los sociólogos llaman "inferiores" ».

⁷¹ La gavotte, danse populaire apparemment venue de France.

⁷² Types de contredanses.

⁷³ Rythme musical proche de la habanera et de provenance cubaine.

pour le tango qui n'existait pas encore, mais pour la mazurka et la milonga. Dans les deux, on faisait des *cortes*, des *quebradas* et des *agachadas* »⁷⁴.

La possibilité pour le couple de s'étreindre en bougeant ensemble non seulement donne lieu à, mais constitue elle-même des formes corporelles qui se rendent visibles en des figures⁷⁵, telles les *cortes* et les *quebradas*. De surcroît, quand bien même Vega cherchait à *inventer* et à isoler l'origine du tango, ce qui se dresse c'est un tableau où, pour ainsi dire, des lignes de force s'agencent de manière à ce que cette concaténation de motifs fluctuants puisse se stabiliser en un profil vécu identifiable, pouvant être pris en charge par une pratique en tant que matériau sémiotique à inscrire dans un cadre stratégique. Les sources mêmes mentionnées par Carlos Vega témoignent de ce processus. Dans les pages d'un chroniqueur, on peut effectivement lire que « à son époque⁷⁶, et cela fait déjà plusieurs années, dans les *lupanares*⁷⁷ les plus anciens de la province [...] il se souvient que “tout se dansait *con corte*” »⁷⁸. Cette *étendue* – en les termes de la sémiotique tensive – du *corte y quebrada*⁷⁹ gagne en *intensité* au fur et à mesure que la pratique (du tango) s'institue en tant que telle, ce qui, de fait, fait tirer au musicologue la conclusion selon laquelle :

« la nouvelle chorégraphie portègne du *corte y quebrada* est répandue jusqu'à la frénésie [...] La nouvelle chorégraphie et la nouvelle musique, qui déjà depuis vingt années marchent en parallèle [...] commencent à s'unir »⁸⁰.

⁷⁴ Carlos Vega, « La formación coreográfica... », *op. cit.*, nous traduisons, souligné par nous. Version originale en espagnol : « Insistamos en que los lugares de bailar estaban en todas partes, incluso en el centro y en que los bailarines eran de buena familia y de familia no buena [...] El Hotel Oriental concitaba los entusiasmos de los aristócratas para lucimientos coreográficos... Y aquí viene lo más importante: la creación de una nueva “forma” y de un nuevo “estilo” porteño al son, no del Tango que aún no existía, sino de la Mazurca y de la Milonga. En ambas se hacían cortes, quebradas y agachadas ».

⁷⁵ Nous approfondirons cet aspect dans le chapitre 4.

⁷⁶ Celle de Miguel A. Washington, un noir « américain » dont Vega relate son témoignage.

⁷⁷ Les lupanars, à savoir les maisons closes des faubourgs de Buenos Aires.

⁷⁸ Carlos Vega, « La formación coreográfica... », *op. cit.* Nous traduisons, souligné par nous. Version originale en espagnol : « hace ya muchos años, que en los más antiguos lupanares provinciales [...] “todo se bailaba con corte” ».

⁷⁹ Le *corte* et la *quebrada* indiquent, dans un jeu de rimes entre les flux gestuel et musical, respectivement une pause (*corte* est littéralement une césure, une coupure), un presque-arrêt qui peut assumer la forme d'une oscillation ou d'un *adorno* (fioriture) dans la danse et d'un étirement mélodique ou d'une syncope en musique, et une sorte de « brisure » - *quebrar* signifiant casser -, d'interruption de la verticalité de l'axe du partenaire durant la marche se traduisant en une inclinaison de l'axe rapprochant les poitrines l'une de l'autre. On peut affirmer pour l'instant que le *corte* et la *quebrada* constituent des attitudes de mouvement plutôt que des figures à part entière.

⁸⁰ *Ibidem*, nous traduisons, souligné par nous. Version originale en espagnol : « La coreografía nueva y la nueva música, que desde veinte años atrás está funcionando, cada cual por su lado, en círculos independientes, empiezan a unirse ».

Les recherches de Vega, certes pionnières en matière de relations entre danse, musique et société, n'ont pas manqué de susciter des critiques envers les sources considérées ainsi qu'à l'égard de leur utilisation. Un ensemble vaste et disséminé de chercheurs lui a en effet opposé toute une autre généalogie rééquilibrant le rôle joué dans la constitution du tango précisément par les ascendances africaine-cubaine, campagnarde et populaire des rythmes tels les déjà cités *habanera* et *milonga*, de celui du *canyengue*⁸¹, tout comme des formes-chanson de type *gauchesque*⁸² telle la *payada*⁸³ ou encore, des formes rituelles et mixtes telle le *candombe*. Dans cette pléthore de contributions, il est intéressant de remarquer tout d'abord que, comme le souligne le musicologue Pablo Kohan,

« Vega s'était préoccupé d'étudier les migrations culturelles entre l'Amérique, l'Europe et l'Afrique, mais il n'avait guère approfondi les déplacements *intra-américains*, à savoir ceux qui eurent lieu de ce côté de l'océan [...] L'on peut affirmer que l'éclosion du tango se produit lorsqu'une partie de la population marginale et démunie de Buenos Aires et de Montevideo - en tant qu'épicentres remarquables - reconnaît en cette nouvelle entité musicale *quelque chose* qui la différencie de la *habanera*, du *tanguillo* ou de la *milonga*, bien que toutes ces entités partagent une même peau rythmique - suivant Vega, "un rythme ancien". [...] Le tango argentin [...] est une création authentique, originelle, populaire et artistique du Rio de la Plata »⁸⁴.

⁸¹ La qualification de « canyengue » n'identifie pas à un rythme musical *stricto sensu*, quant plutôt la façon de jouer ou de danses les premiers tangos suivant des rythmes ayant des réminiscences noires. Dans ce sens, tous les tangos d'avant la formation de l'« orchestre typique » étaient des tango-canyengue.

⁸² Concernant le *gaucho* : paysan du Rio de la Plata chargé de manière générale de s'occuper du bétail. L'emblème du gaucho est représenté en littérature par le *Martin Fierro* de José Hernández.

⁸³ Type de composition musicale à la guitare, accompagnée par le chant, diffusée dans la culture champêtre de la Pampa argentine, du Sud du Brésil et de la zone centrale du Chili, organisée suivant une structure de contrepoint, d'appel-réponse.

⁸⁴ Kohan, P., « Carlos Vega y la teoría hispanista del origen del tango », *Espacios de crítica y producción*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 34, junio de 2007, pp. 74-85, p. 84, nous traduisons, italiques dans le texte. Version originale en espagnol : « Vega se preocupó en estudiar las migraciones culturales entre América, Europa y África pero no profundizó en demasía sobre los desplazamientos *intraamericanos*, es decir, los que se dieron de este lado del océano [...] o demos afirmar que el tango tiene su alumbramiento cuando un grupo poblacional conformado por los sectores marginales y desposeídos de Buenos Aires y de Montevideo, como epicentros más notables, reconoce en esa nueva entidad musical *algo* que la diferencia de la *habanera*, del *tanguillo* o de la *milonga*, aún cuando todos compartan aquel pie rítmico, al decir de Vega, "un ritmo antiguo" [...] el tango argentino es [...] una auténtica y original creación cultural, popular y artística del Río de la Plata ».

Deuxièmement, c'est à partir de ce constat que l'on peut repérer d'autres pôles de l'origine du tango, à savoir un pôle plutôt « africaniste », représenté par les recherches, entre autres, de musicologues tel Nestor Ortiz Orderigo et d'historiens tels Omar Freixa et Sylvain Poosson, ainsi qu'un pôle pour ainsi dire « créole urbain », se focalisant plutôt sur les enchevêtrements des rythmes ruraux et marginaux – quelle que soit leur provenance ethnique – et des ceux importés par les migrations italienne, espagnole et juive. Sans pouvoir trop rentrer à l'intérieur du débat autour du statut, du rôle et de la légitimation des communautés et plus globalement de la culture noire dans l'histoire nationale de l'Argentine, puisqu'il s'agit de controverses toujours en cours depuis des décennies⁸⁵, il est néanmoins important de mentionner des propositions et des avancées théoriques qui concernent de plus près l'histoire sémiotique du tango telle qu'on la retrace ici. L'intérêt de ces études consiste en effet en ceci qu'elles, bien qu'en perpétuant globalement l'infrastructure épistémologique de Vega, permettent premièrement de mieux cartographier certains éléments formels, notamment en relation avec la musique, qui, en s'entremêlant et en se transposant, font émerger et stabiliser la forme « tango ». En deuxième lieu, et en conséquence du premier point, par le biais de cet ensemble de documents, sont débattues des différentes thèses concernant les modes d'échange ou de pénétration ou d'absorption réciproque des musiques, des danses et des pratiques. Il s'agit de différentes conceptions qui questionnent la nature et le déploiement aussi bien de la formation d'une *forme de vie* en tant qu'homogénéisation de cadres de valeurs avec une montée en généralité, que de la rencontre culturelle et de sa facture de traduction, telle que la sémiotique de Youri Lotman l'évoquait. Troisièmement, ces contributions complexifient le cadre de Vega à l'égard de la multiplicité de pratiques faisant du tango – ou de ses prodromes – leur scène expressive.

L'historien et linguiste Sylvain Poosson souligne par exemple la mixité ethnique des *payadores*, composés autant de *gauchos* que des noirs (avec une proportion majeure de *gauchos* dans les campagnes), la relation entre pratiques de danse et de musique de la communauté noire, ainsi que les interdictions de celles-ci et les thèmes récurrents dans cette forme musicale. Il remarque en effet que

⁸⁵ Cf. Freixa, O., « La raiz afro negada en Argentin. Un repaso por la formación del tango », en ligne : http://www.africafundacion.org/IMG/pdf/FREIXA_-_Origen_del_tango_argentino-.pdf

« les “chanteurs” dans les *contrapuntos* [...] n’étaient pas tous des gauchos ; on voit également des *payadores* noirs [...] Pendant que l’élite créole les contrôlait et qualifiait leurs danses “lascives” jusqu’à les interdire, la communauté noire allait fabriquer un matériel culturel qui aurait été exploité - consciemment ou inconsciemment - par les nouveaux leaders en tant que ‘fictions guide’ dans la construction de l’Argentine. On peut interpréter ces *payadas* comme une demande de reconnaissance d’un statut politique à l’intérieur du gouvernement de Buenos Aires piloté par les élites »⁸⁶.

Par ailleurs, à l’instar du cayengue, la payada non seulement se fondait sur une structure dyadique et conflictuelle, c’est-à-dire le défi verbal, mais elle était une forme improvisée. Les sujets mis en musique – des véritables topoï de la chanson gauchesque – concernaient l’affection envers la terre, l’errance du chanteur-voyageur, les mésaventures et la condition de solitude et d’incertitude des errants. Dès lors, une liaison peut vraisemblablement se tisser entre les motifs de la prise de parole, du positionnement face à l’autre, de l’indétermination de l’espace (autant géographique que social et imaginaire) de la payada et l’affirmation de la *milonga*. *Milonga*, forme qui aurait précédé le tango, mais qui nous paraît plutôt comme contemporaine à celui-ci, serait un mot d’origine africaine signifiant précisément « mot, palabre ». Considérée comme forme spécifiquement créole, la milonga descendrait d’un côté de la habanera afro-cubaine et, de l’autre, de l’urbanisation de la payada. On affirme que

« dans ce moment [...] de transculturation entre le candombe, la habanera, le tango andalou, le folklore [...] un rythme de danse court, vif et léger se crée. Il hérite la marque du chant court *con cifra* et le vers bref et vif de la payada. On dit que la guajira flamenca avait influencé la guajira cubaine, d’où dérive la milonga. Les deux premières s’écrivent en 6x8 (6/8) et les guitaristes de Buenos Aires, puisqu’il ne savaient lire la musique ni maîtrisaient l’instrument, le simplifièrent en 2x4 (2/4). Mais on constate tout de même la présence de la polyrythmie afro : le rythme la

⁸⁶ Posson, S., « Entre Tango y Payada. The Expression of Blacks in 19th Century Argentina », *Confluencia*, vol. 20, n°1 (Fall 2004), pp. 87-99, p. 88. <http://www.jstor.org/stable/27923034>. Nous traduisons, italiques dans le texte. Version originale en anglais : « the “singers” in the *contrapuntos* [...] were not all Gauchos ; one could see Black *payadores* [...] while the Creole elite was keeping them under control and calling their dances “lascivous” and even prohibiting them, the black community was producing a great deal of cultural material that was used – consciously or unconsciously- by the new leaders as “guiding fictions” in the construction of Argentina. We could see those *payadas* also as a demand for a political status within the elite-controlled government of Buenos Aires ».

plus connu [...] des candombes se déployait sur 4x4 binaire juxtaposé aux 3x4 et 2x4 »⁸⁷.

Le rythme binaire, de provenance africaine et puis créole, était donc partagé par la milonga, la habanera et le cayengue. En particulier, comme le souligne Nestor Ortiz Oderigo – et cela constituerait la composante spécifique de l’apport « afro » –, les trois rythmes se distinguaient par « l’accentuation des temps faibles du rythme binaire »⁸⁸. Du côté du mouvement, toutes ces musiques s’enchevêtraient dans une forme de danse qui, partant des mouvements frénétiques et rituels du candombe où le couple était séparé, cherchait peu à peu le rapprochement dans la frontalité. Il n’en reste pas moins que, comme l’affirme Vicente Rossi, le tango et la milonga gagnèrent en popularité tout en étant estimés comme des *cosas de pobres* (des choses de pauvres). Les comparaisons techniques entre les modes de composition des différents rythmes permettent ainsi d’établir un champ très diversifié où la reconnaissance, l’émergence et la stabilisation des formes se joue entre, comme l’on a vu, les interdictions et une sorte de normalisation diluée, de diffusion routinière de pratiques, transversale aux classes sociales bien que toujours soumise à l’appropriation de la part de chaque groupe social (des gauchos devenus *compadres* en ville, des immigrants à la bourgeoisie des théâtres d’inspiration européenne). C’est à partir de cette variété historique toujours en devenir que maints auteurs ont essayé non seulement, comme on l’a dévoilé, d’isoler et de fixer une origine, mais ils ont cherché également à reconstruire une véritable généalogie, une syntagmatique de transformations, thématiques aussi bien que temporelles. Dès lors, à l’instar de ce qui a été transmis et de ce qui se produit même actuellement en matière de classifications de styles de musique et de danse, plusieurs tableaux de synthèse nous sont livrés suivant les différentes lignées de tradition élaborés. L’historien Omar Freixa, tout en privilégiant l’apport « afro » dans la genèse du tango, passe en revue ces différentes reconstructions. Il relate par exemple que, selon le poète Héctor

⁸⁷ AA.VV., (2001), *Doce ventanas al tango*, Buenos Aires, Fundación El Libro, nous traduisons, souligné par nous. Version originale en espagnol : « en ese momento [...]de transculturación entre el candombe, la habanera, el tango andaluz, el folklore [...] e va creando un ritmo de baile corto, picado y ligero. Que va teniendo la marca de la herencia del canto corto con cifra y del verso corto y picado de la payada. Se ha dicho que la guajira flamenca influyó sobre la guajira cubana, de la que descende la milonga. Las dos primeras se escriben en 6 x 8 (6/8) y los guitarreros de Buenos Aires, al no saber leer música y sin llegar a dominar totalmente el instrumento, la simplificaron ejecutándolas en 2 x 4 (2/4). Pero, sin embargo tenemos que dentro del polirritmo afro: “...el ritmo más conocido [...]de los candombes se explayaba sobre el binario 4 x 4 yuxtapuesto a los compases 3 x 4 y 2 x 4 ».

⁸⁸ Nestor Ortiz Oderigo, « Las huellas del negro en la música popular », en ligne : http://www.elortiba.org/pdf/Nestor_Ortiz_Orderigo_-_Latitudes_africanas_del_tango.pdf

Bates et son frère Luis, le tango est une *synthèse* de « la ligne mélodique-sentimentale et la force de la *habanera*, la chorégraphie de la *milonga* et le rythme du *candombe* »⁸⁹. En revanche, il est relaté que Blas Matamoro, l'avait défini comme « le produit résultant du mélange d'éléments issus de différents chansonniers »⁹⁰ ou encore que, selon l'historien Carlos Ibarguren « le tango n'est pas tant argentin mais le véritable produit hybride de l'*arrabal* portègne »⁹¹. La restitution de l'hypothèse de José Gobello, président pendant longtemps de l'Academia Porteña del Lunfardo et récemment disparu, nous montre le tango d'abord comme

« une manière différente de danser les danses populaires de ces époques-là : la polka, la mazurka, la quadrille et la milonga [...] en imitant la chorégraphie du candombe mais en l'appelant milonga [...] bien qu'après il commença à se nommer tango lorsque le tango andalou se diffusa à partir de 1880 »⁹².

De la sorte, suivant Gobello, le tango ne serait que l'africanisation de la mazurka et de la milonga, une manière différente de danser des rythmes déjà connus. Cette réflexion nous conduit bien au-delà de la problématique de l'origine et de la prédominance d'une tradition sur un autre. L'enjeu se déplace en effet de l'individuation d'un socle identitaire stable et commun auquel superposer les dynamiques de créolisation vers, d'un côté, l'admission implicite de l'existence d'un champ de forces se disputant la visibilité et leur propre durée et, d'un autre côté, vers un questionnement d'ordre pour ainsi dire *proportionnel* quant aux répartitions de rôles, de pouvoir et d'effets. Ces répartitions s'étaient en effet distribuées dans le temps, pendant même que le tango s'était déjà engagé dans son propre devenir.

Il s'agit là en quelque sorte de modèles qui tentent de penser la partie *instituyente* en partant d'une construction fictionnelle de l'*institué*⁹³, alors qu'il serait envisageable et

⁸⁹ Omar Freixa, *op. cit.*, nous traduisons, souligné par nous. Version originale en espagnol : « la línea melódico-sentimental y la fuerza emotiva de la habanera, la coreografía de la milonga y el ritmo del candombe ».

⁹⁰ *Ibidem*, nous traduisons. Version originale en espagnol : « producto resultante de la mezcla de elementos tomados de diversos cancioneros ».

⁹¹ *Ibidem*, nous traduisons. Version originale en espagnol : « el tango no es siquiera argentino sino un producto híbrido del arrabal porteño ». *Arrabal* : faubourg, quartier malfamé de périphérie.

⁹² *Ibidem*, nous traduisons. Version originale en espagnol : « una manera distinta de bailar las danzas populares de aquellos tiempos: polca, mazurca, cuadrilla y la milonga [...]imitando la coreografía del candombe, y llamándola milonga [...]aunque después se lo llamó tango cuando el tango andaluz comenzó a difundirse a partir de 1880 ».

⁹³ La dialectique ou, pour mieux dire, l'enchevêtrement entre instituant et institué est issue de la pensée du philosophe et psychanalyste d'origine grecque Cornelius Castoriadis à propos du rôle de l'imaginaire

davantage profitable de saisir l'instituant et l'institué dans leur devenir conjoint des pratiques, des zones liminaires, des territoires frontaliers où leur relation et leur tension défait et renoue les mailles d'un sens de l'être et du faire à long terme.

I.3. Thématiques actuelles entre anthropologie et sociologie

Si l'on se tourne vers d'autres sciences humaines et sociales, telles l'anthropologie et la sociologie, dont par ailleurs, dans le cas du tango, les frontières disciplinaires ne sont pas toujours nettement définies, on peut constater en premier lieu le maintien d'un noyau thématique afférent à la construction de l'origine du tango telle que l'on a discutée dans les pages précédentes. Cependant, il s'agit d'un noyau qui est dépouillé de la tension entre les différentes lignes directrices à l'œuvre dans les études fondatrices du tango. La recomposition du noyau thématique de ce phénomène culturel se fait en effet en les termes très généraux d'une danse et d'une musique d'origine vaguement noire et notamment posttribulaire, façonnant un univers structuré autour de la sensualité, du figement des rôles masculin et féminin, de la séduction ainsi que, au même temps, de l'idéalisation du rapport à l'autre et au temps passé, marqué par le souvenir, la nostalgie, la perte, l'impossibilité de trouver une place dans le temps présent.

En deuxième lieu, bien que la restitution de l'ensemble des contributions à ce sujet ne puisse pas être totalement exhaustive, on peut tout de même remarquer quelques différences majeures entre les perspectives généralement adoptées respectivement par des recherches d'outre-Atlantique, notamment dans l'enceinte des sciences sociales en Argentine, et celles du milieu francophone et tout particulièrement français⁹⁴. Les différences concernent principalement les angles d'attaque choisis, les éléments soumis à l'investigation et à l'enquête, ainsi que les axes problématiques privilégiés. D'une manière générale, on peut affirmer qu'en Argentine, le tango est abordé dans sa

dans la constitution de la société. Cette dialectique se rapproche des formulations de Basso Fossali à propos de la notion d' « organisation » (cf. chapitre 6) et de la gestion de l'indétermination, telle qu'elle est exposée dans « Organisation et politique des valorisations », *Communication et organisation*, 39|2011, en ligne : <http://communicationorganisation.revues.org/3074>.

⁹⁴ Une précision se rend nécessaire à ce sujet. On parle ici de francophonie puisque l'on repère une activité transdisciplinaire autour du tango également dans le milieu canadien qui, à la différence des recherches de la sociologie et de l'anthropologie françaises, paraît s'inscrire plutôt dans le domaine disciplinaire des études culturelles ou *cultural studies*, un domaine qui, par conséquent, doit être examiné séparément malgré certaines convergences avec les deux disciplines mentionnées.

globalité en tant que phénomène hétéroclite, à la fois témoin, manifestation, expression et textualisation, représentation, processus de fabrication d'un Volkgeist *rioplatense* et *boanerense*⁹⁵. Dans cette perspective, le tango et notamment ses *letras* (les paroles des chansons qui s'étaient affirmées définitivement comme éléments constitutifs du tango en tant que musique à partir de l'exécution en 1917 du tango *Mi noche triste* écrit par Pascal Contursi et chanté par Carlos Gardel) sont mis en corrélation avec la naissance et le développement de foyers identitaires à l'intérieur de la ville de Buenos Aires aussi bien qu'avec l'expérience sociale, économique, géographique du passage à la modernité dans et de cette ville et de ses habitants.

Comme l'avait déjà signalé Horacio Salas, à partir des années 1920

« les paroles des tangos, qui jusque-là se limitaient à quelques couplets audacieux, s'articulèrent autour d'un argument [...] En transformant une simple danse en chronique, en portrait ou en estampe, Contursi a permis à un rythme de devenir une expression littéraire où ceux qui n'avaient jamais fait entendre leur voix pouvaient enfin s'exprimer »⁹⁶.

Dans ce domaine, à cheval entre investigation sociologique et littéraire, nombreuses sont les études⁹⁷ qui se consacrent à l'analyse de pans entiers d'un corpus textuel très

⁹⁵ Rioplatense : adjectif relatif au Rio de la plata. Bonaerense : adjectif relatif à la ville Buenos Aires, à ne pas confondre avec portègne qui, tout en dénotant la zone portuaire d'une ville, met l'accent, une fois associé au mot tango, sur la spécificité géographique, culturelle et identitaire des quartiers du port dans le processus de son urbanisation. *Tango orillero, arrabalero, porteño, de barrio* : la coprésence de ces adjectifs retrace la pénétration et la stabilisation des pratiques du tango des deux côtés de la ville (de la périphérie au centre, du fleuve et de l'océan vers l'intérieur), tout en soulignant des spécificités stylistiques que la géographie des migrations et des politiques de réaménagement de la ville avaient engendrées.

⁹⁶ Salas, H., *Le tango*, op. cit., pp. 189 et 197.

⁹⁷ En guise de vue panoramique sur les différents thèmes des paroles des tangos, nous renvoyons aux travaux suivants : García-Olivares, A., « Metáforas del saber popular (ii). La filosofía de la vida en el tango », *Acciones e Investigaciones Sociales*, n°19/2004, pp. 163-197, en ligne : https://sociales.unizar.es/sites/sociales.unizar.es/files/users/sociales/AIS/19_AIS/ais-1907.pdf, Dalbosco Dulce, M., « Alteridades masculinas y femeninas en las letras de tango (1917-1945) », *Gramma*, vol 1, n°3/2010, en ligne : <http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/1975/2499>, Gasparri, J., « Che, varón. Masculinidades en las letras de tango », *Caracol*, n°2/2011, en ligne : <http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/57660/60715>, Gliatta, M. C., « La lexicografía lunfarda en el tango y su etimología probable », *Gramma*, vol 14, n°35/2002, en ligne : <http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/330/444>, Ulla, N., « Marginalidad y testimonio en las letras del tango », *Gramma*, vol 24, n°50/2013, en ligne : <http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/2196/2742>, Hernando, A., « La suerte que grela: tango, sexo y sociedad », *Revista Iberoamericana*, vol 68, n° 201/2002, en ligne : <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5716/5862>. A propos des thématiques sociales et politiques, citons également le pamphlet de Javier Campo, jeune chercheur en sciences sociales à l'Université de Buenos Aires, intitulé *Las ideas libertarias y la cuestión social en el*

vaste et étendu sur plus de quarante années, allant du repérage de conceptions générales sur la vie jusqu'à la constitution de figures sociales historiquement situées (le *compadre*, la *milonguera* et la *milonguita*, le *tano*, la *madre*, etc.), de la construction des identités de genre jusqu'à l'examen des thèmes libertaires, de dénonciation des injustices sociales et de la condition des classes sociales plus démunies. Ces thèmes avaient par ailleurs été censurés dès le moment de leur apparition sur le marché musical ou bien à partir de 1955, durant les années des putschs militaires qui conduisirent à l'instauration définitive de la dictature du général Jorge Rafael Videla en 1976.

Ces analyses révèlent, suivant Oscar Conde, chercheur en langue et littérature argentine et auteur de nombreux textes sur le *lunfardo*, la nature du tango en tant que « représentation sociale », notion concernant « la manière dans laquelle on appréhende la réalité quotidienne »⁹⁸. Autrement dit, la textualisation d'objets et de pratiques, contemporaine au devenir même desdits objets et desdites pratiques (on peut citer, entre autres, la stabilisation de clubs et cafés de danse repartis en les différents quartiers de la ville, la formation de l'orchestre typique ou encore, l'affirmation définitive du bandonéon en tant qu'instrument emblème du tango)⁹⁹ n'a pas tant modifié les routines et les conduites des pratiques à partir desquelles les textes ont été engendrés. La textualisation a plutôt forgé la perception que les acteurs avaient d'eux-mêmes au sein des pratiques du tango, ainsi que l'imaginaire de l'argentinité ou de la *tanguidad*, telle qu'elle est définie par Julio Mafud :

« la *tanguidad* est un style de vie à part entière. C'est toute une 'métaphysique' et une psychologie rassemblant un ensemble de caractéristiques argentines et *rioplatenses*. *Tanguero* n'est pas que celui qui chante ou danse le tango. C'est aussi celui qui, sans faire aucune de ces choses, vit et incarne le *modus* qui s'exprime dans la manifestation du tango. Comme il y a un type argentin de l'intérieur [...]

tango, Buenos Aires, Federación Libertaria Argentina/Editorial Reconstruir, 2009, en ligne : <https://grupodeestudiosgomezrojas.files.wordpress.com/2009/09/ideas-libertarias-en-el-tango.pdf>

⁹⁸ Conde, C., « La poética del tango como representación social », Jornadas de Hum.H.A., 11-13 août 2005, intervention en ligne : <http://www.jornadashumha.com.ar/jornadas2005.html>, p. 7, nous traduisons.

⁹⁹ Des situations et des objets correspondant à des tangos célèbres, tels « Cafetín de Buenos Aires » (1948, écrit par Enriqués Santos Discépolo), « Che, bandoneón » (1949, écrit par Homero Manzi), « Una emoción » (1943, écrit par José María Suárez), « Barrio de tango » (1942, écrit par Homero Manzi) et bien d'autres. Pour une large sélection de paroles de tangos, consulter le site : <http://www.todotango.com/musica/> déclaré d'intérêt national. Pour la traduction française de tangos célèbres, cf. Deluy, H. et Yurkievich, S., (éds), (2006), *Les poètes du tango*, Paris, Gallimard.

exprimé par le folklore, de la même manière il y a un type *rioplatense* de la ville exprimé par le tango »¹⁰⁰.

Oscar Conde renforce cette idée en l'articulant à la lumière des dynamiques de déterritorialisation-reterritorialisation, lorsqu'il affirme que

« dans le monde, le tango est valorisé en tant que musique et notamment par l'enchantement visuel de la manière de le danser, mais les paroles du tango constituent pour nous un véritable miroir dans lequel se refléter et, au même temps, un refuge où l'on trouve tantôt une consolation, tantôt une sagesse de vie. C'est parce que dans les paroles du tango, une vraie axiologie est sous-jacente, un système de valeurs à part entière qui s'est profondément enraciné dans la majorité des habitants du Rio de la Plata, en particulier entre 1920 et 1960 »¹⁰¹.

Les liens entre textes, pratiques, et formations identitaires transparaissent non seulement dans l'attention portée par ces recherches aux paroles du tango en tant qu'emblèmes d'un imaginaire thématique et rhétorique à l'œuvre, mais également à travers l'accent mis sur la spatialité du tango, autant physique que figurale, aussi bien historique que pratique. Les lieux de la pratique du tango (*milonga, práctica*, etc.) se configurent, à l'instar finalement de ce qui se produisait au tout « début » du tango, comme des pratiques des lieux, un aspect fort visible à Buenos Aires et repérable dans d'autres villes dans des déclinaisons différentes, afférentes à des pratiques autres, telles celle du « flash mob » ou de l'occupation « illégale » et pacifique d'endroits des villes (comme dans le sit-in). Partant de chaque quartier jusqu'à la totalité de la ville de Buenos Aires, la contribution de la sociologue Sofia Cecconi dessine une carte des changements culturels et historiques du tango et de sa spatialité. A travers cette carte, les formes de la spatialité du tango – espaces, lieux, territoires – ne représentent pas

¹⁰⁰ Mafud, J., (1966), *Sociología del tango*, Buenos Aires, Américalée, p. 13, nous traduisons. Version originale en espagnol : « La tanguidad es todo un estilo de vida. Toda una 'metafísica' y una psicología que sostiene una suma de características argentinas y rioplatenses. Tanguero ya no es pura y únicamente quien canta o baila el tango. Es quien incluso, sin hacer nada de eso, vive y encarna el modus que hay tras la manifestación tanguística. Del mismo modo que hay un tipo de argentino del interior [...] expresado por el folklore, hay un tipo de rioplatense de la ciudad expresado por el tango ».

¹⁰¹ Oscar Conde, *op. cit.*, nous traduisons. Version originale en espagnol : « En buena parte del mundo el tango es valorado por su música y, en particular, por el encanto visual de su danza, pero para nosotros las letras de tango son un verdadero espejo en el que mirarnos y, al mismo tiempo, un refugio donde en ocasiones hallamos consuelo y sabiduría de vida. Es que en las letras del tango subyace una verdadera axiología, un completo sistema de valores que se enraizó profundamente en la mayoría de los habitantes de la región del Río de la Plata, sobre todo entre 1920 y 1960 ».

qu'un cadre déictique pour des scènes pratiques, mais constituent des acteurs à part entière dans l'ancrage stratégique par exemple du processus de patrimonialisation du tango.

De surcroît, ce qui émerge dans les dynamiques d'appropriation de l'espace et que l'auteure fait ressortir, c'est précisément la capacité de la musique, et par là même de la danse, de fabriquer des « milieux » :

« il y a une *spatialité* en musique – ou, pour mieux dire, une *territorialité* – qui est en relation avec sa capacité d'engendrer des pertinences et des identités et son aptitude à se spatialiser dans le terrain de la ville, en configurant des territoires chargés de vécus spécifiques en vertu de sa propre présence dans ces mêmes territoires. Par conséquent, la musique et le territoire s'entrelacent et leurs qualités se mélangent : le territoire "musical" est une forme de musique "territorialisée", une géographie dans laquelle les harmonies, les rythmes, les mélodies trouvent un terrain où se matérialiser. Ainsi, dans la vie urbaine, la musique se construit une place et constitue des espaces, délimite une cartographie, acquiert une présence tangible : se fait "milieu", étendue sensible pour l'articulation de traces identitaires, corporéités et territoires »¹⁰².

C'est à partir de cet angle de vue qu'on peut observer, encore une fois en les termes de la sémiotique tensive, une trajectoire qui, de l'étendue liminaire des *orillas*, des marges flottantes entre ville et campagne (où selon la sociologue le tango était spatialisé mais non pas territorialisé), procède vers une condensation de l'espace qui gagne en intensité. Cette condensation établit de la sorte des valences spécifiques de chaque *barrio* (quartier). Elle se place d'abord sur la tension entre « cabaret » et « *piringundín* »¹⁰³ (à l'époque de l'immigration massive d'outre-Atlantique), puis sur la

¹⁰² Cecconi, S., « Territorios del tango en Buenos Aires: aportes para una historia de sus formas de inscripción », *Iberoamericana*, vol 9, n°33/2009, pp. 49-68, pp. 51-52, en ligne : <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/775/458>, nous traduisons. Version originale en espagnol : « Hay una *espacialidad* en la música –o mejor dicho, una *territorialidad*– que se relaciona con su capacidad para generar pertenencias e identidades y para "espacializarse" en el terreno de la ciudad, configurando territorios que cargan con sentidos particulares en virtud de su presencia en ellos. De modo que música y territorio se entrelazan y sus cualidades se mezclan: el territorio "musical" es una forma de música "territorializada", una geografía en la que armonías, ritmos y melodías encuentran un terreno donde materializarse. Así, en la vida urbana, la música se hace espacio, delimita una cartografía, adquiere una presencia tangible: se vuelve "ambiente", superficie de sentido que sirve de soporte para la articulación de señales identitarias, corporalidades y territorios. »

¹⁰³ D'après Salas, H., *op. cit.*, p. 430 : « expression péjorative désignant les lupanars où il y avait une salle de danse avec un orchestre et où l'on dansait le tango. Plus tard, le *piringundín* devint une sorte de bal populaire de mauvaise réputation mais ouvert à tous ».

construction de traits distinctifs de chaque quartier, à savoir sur une répartition du champ de valeurs en jeu, pour finalement négocier actuellement avec le processus de *gentrification* à l'œuvre dans la ville de Buenos Aires, ainsi qu'avec des modalités différentes de construction identitaire.

Cette dynamique, presque totalement absente dans d'autres réflexions théoriques, met également en perspective les transformations stylistiques ainsi que les conduites à la fois de l'interaction corporelle et de la pratique de danse. Les « styles » de danse, qui dans de nombreuses études sont présentés comme une donnée quasi-déterministe, dans un figement chronologique ou de stricte correspondance musicale, retrouvent ici de motivations d'ordre stratégique-institutionnel ayant forgé l'imaginaire du tango *for export*, et qui ont également des retombées sur la négociation continue des normes à suivre dans les bals.

En effet, par rapport au tango *liso*, *al piso* ou *de salón* qui s'affirma aux années 1940 et qui est maintenant promu et visé en tant qu'emblème du véritable tango, d'un véritable dialogue inter-corporel, Cecconi souligne que

« la migration du tango vers les “salons” de quartier avait impliqué la modification des formes de la danse : elle devient plus plaine, puis toute une série de figures associées à l'origine posttribulaire du tango sont ôtées. Les qualifications “*liso*” et “*al piso*” se réfèrent aux mouvements et aux figures acceptés à partir de ce moment : les pieds devaient rester au niveau du sol et les figures devaient accompagner ces déplacements “*alisados*”. Ce type de danse est connue généralement sous le nom de “salon” en vertu des endroits où elle se déroulait »¹⁰⁴.

Or, dans le milieu français des recherches sur le tango se situant entre sociologie et anthropologie, le cadre qui se dessine est radicalement différent et ce, malgré la longue histoire des relations entre Argentine et France en matière de tango. Tout d'abord, on constate la prédominance d'études afférentes à l'(ethno)musicologie, tels l'ouvrage et les travaux des musicologues Michel Plisson et Estéban Buch. Deuxièmement, on voit

¹⁰⁴ Cecconi, S., *op. cit.*, p. 57, note 15, nous traduisons, souligné par nous. Version originale en espagnol : « La migración del tango hacia los “salones” de barrio implicó la modificación de las formas de su baile: la danza se vuelve más plana pues se elimina toda una serie de figuras que estaban asociadas con el origen prostibulario del tango. Los calificativos “liso” y “al piso” remiten así a los movimientos y figuras aceptados a partir de entonces: los pies debían permanecer al ras del suelo y las figuras debían acompañar este desplazamiento “al- sado”. Este tipo de baile se conoce genéricamente como “salón” en virtud de los lugares en donde se desarrollaba ».

le tango plutôt en tant que matière destinée à un traitement d'ordre fictionnel ou de vulgarisation, comme il est le cas dans des revues spécialisées telles « La Salida » ou « Tout tango » produites à l'intérieur de communauté française. Troisièmement, on dispose finalement d'un nombre de publications scientifiques très restreint qui ne circulent ni dans la filière des études anthropologiques sur la danse, ni dans celle des études chorégraphiques à proprement parler. Dès lors, lorsque l'on amorce une recherche sur le tango en tant qu'univers culturel à part entière, il est nécessaire de se référer aux apports des esthétiques, des philosophies et plus généralement des pensées de la danse et du corps en mouvement¹⁰⁵, plutôt qu'à des contributions quelque peu isolées qui ne réussissent pas vraiment à inaugurer un courant d'études et qui, par conséquent, ne sont pas en définitive soumises à un regard critique ou du moins à des commentaires à même d'ouvrir des horizons et de donner de l'élan pour la poursuite de l'investigation dans ce domaine. De surcroît, en dépit d'une activité de recherche vivante dans les nombreux départements d'études en danse du milieu académique français, on assiste malheureusement au fait que le tango a relativement peu de place dans ce milieu, qui pourtant investit également le domaine de l'ethnologie et, dès lors, des danses dites folkloriques. Cela peut s'expliquer : i) par l'ambiguïté définitoire du tango, danse et musique à la fois *latine* (mais avec des réserves), *sociale*, *populaire* (mais aussi *cultivée*), et finalement *argentine*, ou bien ii) par ses propres modes de constitution et d'affirmation en tant que danse et musique collective, anonyme et improvisée, ou encore iii) par ses modes de transmission liés à l'oralité¹⁰⁶, à l'apprentissage et à la non-professionnalisation de l'enseignement¹⁰⁷ ou iv) en dernière instance, par la faiblesse de sa dimension spectaculaire (inscrite principalement dans le cadre de la compétition sportive) qui ne justifierait pas dans ce sens le rattachement au domaine artistique.

¹⁰⁵ Ce que nous ferons dans le prochain chapitre.

¹⁰⁶ Bien que ceci soit une modalité partagée par plusieurs musiques et danses où le caractère anthropologique est prééminent.

¹⁰⁷ On repère partout le monde l'existence d'écoles, d'académies, voire d'universités du tango, mais il s'agit là de noms donnés à partir de la référence à des usages de ces mots de la communauté argentine du tango ainsi qu'à l'histoire même de ces mots. On pourrait affirmer que les mots école ou académie apparaissent lorsqu'il y a une volonté de fédérer les participants autour d'une formation portant non seulement sur les aspects techniques de la danse, mais également sur la culture littéraire et en particulier musicale du tango. De même, les titres de « maître » (*maestro*) ou professeur sont attribués à des couples de danseurs par leur renommée internationale, leur visibilité, et par une sorte de consécration conférée de l'intérieur de la communauté sur la base de la capacité de ces couples d'incarner et de faire vivre la mémoire d'un tango pure et authentique à travers la manière de danser, la conduite générale ou encore par la filiation dans laquelle leur formation s'inscrit (et, de conséquence, par le fait de détenir des *yeites*, des secrets, des tuyaux hérités des couples légendaires).

Parmi les contributions les plus significatives dans ce domaine d'études, il faut mentionner en premier lieu les recherches du sociologue Rémi Hess et, en deuxième lieu et en continuité avec Hess, celles du sociologue et danseur Christophe Apprill. Il s'agit dans les deux cas de références presque obligées pour les raisons que l'on a expliquées plus haut.

L'investigation sur la danse de Rémi Hess, dont le parcours général de recherche se concentre sur l'éducation et sur les relations entre théorie et pratique, se consacre dans un premier temps sur la valse pour se tourner par la suite vers le tango. L'infrastructure théorique régissant ses lectures de la danse et spécifiquement du tango, est bâtie à partir de ladite « théorie des moments » qu'il tire de Henri Lefebvre, issue à son tour des formulations de Marx et de Hegel relativement à la constitution de la subjectivité et du rapport de celle-ci au quotidien, à l'expérience, à l'organisation des sociétés, aux agences de socialisation. Quant au moment, on apprend qu'il

« est non seulement la matrice accueillant une sédimentation du passé, mais aussi et surtout le cadre d'un futur et d'un développement possible. La description du moment devient projection vers un horizon, et cette projection est d'autant plus ambitieuse que l'enracinement du moment sera plus solide »¹⁰⁸.

La construction ou la reconstruction d'un moment intéresse le sujet à plusieurs niveaux, de celui de la formation de la conscience à celui des strates identitaires des sujets qui se superposent ou qui au contraire, peuvent se scinder en fonction d'un vécu et d'une pratique donnée. Par ailleurs, le « moment » est pour Hesse un outil permettant de repérer, dirions-nous, des enchaînements syntagmatiques qui rendent compte autant de la synchronie de l'expérience que de la diachronie des changements historiques au sein des groupes sociaux. En effet, le sociologue remarque que

« l'émergence du moment se fait par une intervention du sujet : style, ordre, liberté, civilisation et aussi, peut-être, philosophie. L'intervention sur la vie quotidienne consiste à répartir, les éléments, et les instants du quotidien dans les moments afin d'en intensifier le rendement vital »¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Delory-Momberger, C. et Hess, R., (2001), *Le sens de l'histoire*, Paris, Economica, p. 348.

¹⁰⁹ Hess, R., (2009), *Henri Lefebvre et la pensée du possible - Théorie des moments et construction de la personne*, Paris, Economica, p. 181.

Dès lors, le tango se configure pour Hess comme un moment à part entière, impliquant la saisie de traits propres et distinctifs, ou investissant par exemple l'expérience différente que les danseurs ont de la durée temporelle. Cependant, si, d'un côté, la notion de moment paraît fort heuristique dans la mesure où elle permet d'isoler des éléments temporels et de différenciation, elle nous semble, d'un autre côté, insuffisante afin d'appréhender les modalités d'organisation et de déploiement d'une expérience, d'une pratique, etc. De même, elle s'avère insuffisante afin de saisir leurs relations entre ces modalités et d'autres expériences, d'autres pratiques, des normes et des processus d'institution non immédiatement visibles dans celles-ci et qui néanmoins agissent tant en diachronie qu'en synchronie. Définir et détacher un moment d'un quotidien qui est dès le départ stratifié et historique, a comme conséquence, d'une part, le repliement finalement vers des logiques linéaires de développement et de transformation des expériences et des pratiques. D'une autre part, cela revient à installer une « monosémie », une facture sémiotique unitaire et univoque par rapport aux matériaux et aux formes concourant à la constitution du sens des faits humains sociaux et culturels.

Ces précisions se dégagent à partir de l'examen des textes consacrés au tango et en particulier de la manière même dans laquelle le tango est identifié (aussi en tant que moment). En effet, dans l'ouvrage *Le tango*¹¹⁰, qui restituent une vue panoramique sur cette forme culturelle, le sociologue présente le tango tout d'abord comme une « synthèse entre danse, musique, et poésie dans un contexte social particulier et dans un espace relativement étroit »¹¹¹ et, par conséquent, comme un moment à part entière¹¹². Cependant, dans la structuration des thèmes de l'ouvrage, la danse, la musique et la culture se voient détachées les unes des autres et chacune d'elles est qualifiée de « moment » constitutif du tango, puisque « leur invention et leur développement correspondent à des logiques propres »¹¹³.

Si l'organisation de l'examen du tango par axes thématiques est certainement compréhensible, des ambiguïtés affleurent à l'égard de l'identification de la taille et des matières composant chaque « moment ». Ce dernier apparaît tantôt comme une notion opérationnelle qui se réfère à une configuration sociale et historique, tantôt comme un état, une forme de structuration du vécu, se référant à l'expérience

¹¹⁰ Hess, R., (1996), *Le tango*, Paris, PUF

¹¹¹ *Ibidem*, p. 3

¹¹² D'où le titre d'un autre de ses ouvrages consacrés au tango, s'intitulant précisément *Le moment tango*.

¹¹³ *Le tango, op. cit.*, p. 7

singulière des partenaires de danse pendant l'interaction corporelle même du tango en tant que danse. A partir de la tripartition de moments séparés, le texte suit encore une fois le modèle de constitution inauguré par Vega, en donnant pour acquises les questions concernant l'origine et la dynamique d'émergence/stabilisation de la forme tango. Finalement, il semble établir un développement spatio-temporel linéaire : des bals populaires et des bordels et lupanars jusqu'aux salons du centre, par rapport à la danse, et des premiers orchestres à la formation des « genres » spécifiques après l'introduction du chant et du *bandoneón*, relativement à la musique.

En particulier, à l'égard de la danse, Hess affirme que « le tango est donc la synthèse entre l'invention du couple dansant qui s'impose au XIX^e siècle, et la richesse de la tradition qui a produit des formes de figures infinies en danse »¹¹⁴, tout en précisant pourtant que « ce qui fait l'originalité de la synthèse de toutes les danses présentes à l'origine du tango » est « l'introduction des figures dans la danse de couple »¹¹⁵. Or, s'il est incontestable que la création véritable du tango est l'insertion de la « figure » dans l'enlacement du couple, ce qui est davantage inédit est précisément le mode physique de constitution des figures¹¹⁶, à savoir les principes posturaux adoptés en fonction du type de *abrazo* (enlacement, étreinte)¹¹⁷, combiné avec le mode de réalisation des mêmes « figures », à savoir l'improvisation, constitutive, pour le sociologue, du « moment » tango. De surcroît, et précisément à l'instar de ce que Hess expose tout au long de l'ouvrage, les « figures » du tango ne constituent ni un répertoire de pas des autres danses, implémenté dans la configuration de l'étreinte, ni la simple restitution ou la réception argentine des tentatives états-uniennes et européennes de codification de la danse que l'on repère dans les manuels publiés au début du XX^e siècle. Les « figures » du tango – et on montrera à quel point la qualification même de « figure » soit problématique –, y compris celles qui ont été répertoriées à des fins didactiques, procèdent tout d'abord de ce que Vega, comme l'on a vu, avait appelé *corte* (suspension du mouvement) et *quebrada* (inclinaison/flexion de l'axe du partenaire), deux principes formels présents aussi bien dans les premiers tangos que dans ses

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 12

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 12

¹¹⁶ Comme l'on détaillera dans les chapitres consacrés à l'analyse de la structure et de l'interaction dansantes.

¹¹⁷ Il s'agit là, d'un côté, de contraintes mécaniques et musculaires générant le mouvement qui ne dépendent pas premièrement d'un choix individuel ou collectif, mais des possibilités du corps en tant que tel et, d'un autre côté, de processus d'imitation, de publicisation, d'institution, de transmission dépendant cette fois-ci très étroitement de la pratique du tango et de contraintes autres (configuration de l'espace, stratégies et conflits stylistiques, etc.).

manifestations les plus actuelles. Le sociologue paraît sous-estimer cet aspect qui pourtant figure dans son tableau du tango. Ainsi, en isolant la danse de son moment pratique et performatif, Hess distingue, en les hypostasiant, trois styles qui seraient émergés aux années trente en Argentine : 1) le style *elegancia* [élégance], « également appelé *compás* ou même, ces derniers temps, *salón*, [...] un style subtil et intime que l'on travaille toute sa vie », 2) le style *fantasia* [fantaisie] qui « inspire les danseurs de scène » et où « les figures sont sèches, voire violentes », 3) le style *canyengue*, « également riche en figures [...] c'est une danse rapide et compliquée qui s'oppose au premier style qui reste plus proche des origines afro-argentines »¹¹⁸. A ces styles s'ajouterait un quatrième, appelé style *club* ou *milonguero*, « parce qu'il était dansé par les vieux *milongueros* »¹¹⁹. Dès lors, si cette taxinomie, bien que discutable, peut revêtir un intérêt sociologique, afin de retracer au fil du temps les emprunts, les négociations aussi bien que les conflits entre groupes sociaux, éventuellement manifestés par les styles de danse, elle est en revanche présentée *de facto* comme une réalité a-historique, sans aucune interrogation autour, par exemple, des positionnements, des appropriations, des revendications stylistiques de la part précisément des acteurs impliqués dans la constitution et dans la perpétuation desdits styles¹²⁰. Tout au long de l'ouvrage, il en va ensuite de même pour la musique et brièvement pour d'autres réalisations sémiotiques du tango, telles la littérature et le cinéma, dans le sens où ces formes expressives, émergées dans et à partir de l'expérience de pratiques partagées, ne sont considérées que dans des transformations historiques et non pas pratiques, stratégiques ou identitaires. Malgré le fait que le terme « moment » se rapporte à une organisation du vécu des sujets, le même vécu est ôté de la réflexion. Si, d'une part, le « moment » et les vécus sont présents sous la forme de leur restitution dans les thèmes des paroles des tangos, d'autre part, aucune relation n'est établie par exemple, entre les expériences de la marginalité, de l'immigration ou de la pauvreté et l'opération de textualisation qui en a fait des topoï du tango chanté ainsi que de son imaginaire global. La notion de « moment » réapparaît en revanche dans un article où le sociologue voit dans l'improvisation la différence constitutive du tango par rapport, entre autres, à la valse : ce serait donc l'improvisation qui caractériserait le « moment » tango dans le vécu des danseurs. En s'appuyant sur les données de la phénoménologie

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 45. Italiques dans le texte.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 46. Nous soulignons.

¹²⁰ D'autant plus que, comme l'on a vu dans les pages précédentes, le *canyengue* n'était pas un style à proprement parler mais une « attitude » posturale qui n'identifiait pas le tango en tant que tel.

husserlienne et en particulier sur ses apports à l'égard de la saisie et de la scansion de la durée temporelle, Hess constate tout d'abord que l'expérience du tango consiste en « un rapport différencié au temps »¹²¹. Plus précisément, en reprenant la distinction entre reproduction d'objets temporels et impression, faisant référence à une donnée non totalement close, il affirme que

« les danses qui précédèrent le tango, la valse tout particulièrement, étaient dans un cadre de *reproduction* d'objets temporels. [...] Dans l'improvisation du tango, parti du point initial, j'opère un travail de rétention du *tout juste passé* sans en connaître la fin. [...] Dans le tango, on n'est jamais dans la reproduction, mais essentiellement dans l'impression »¹²².

Il en résulte que l'improvisation du tango, dont les enchaînements continuent d'être transmis oralement malgré les tentatives de notation et de codification de pas et de « figures » tout au long de son histoire, ainsi que les différentes temporalités vécues par les partenaires exécutant des mouvements différents, constituent le moment d'impression, qui est certes accompagné par une part de reproduction (notamment durant les phases d'apprentissage), mais qui semble primer et par conséquent déterminer le type d'expérience en acte. Bien que partiellement partageables, ces précisions sur le « moment » tango, d'un côté, immergent à nouveau la notion de moment dans le vécu, mais, d'un autre côté, elles ne détaillent pas les modalités dans lesquelles l'improvisation se fait. Elles ne creusent non plus l'aspectualité de l'acte de danse, en le réduisant à une trop simple opposition entre des données retenues en tant que telles et des instants à ajuster à la fois dans l'interaction et aux données dont les danseurs sont censés disposer. Dès lors, c'est maintenant la socialité, la publicité et l'historicité des formes d'incarnation du mouvement – qui ne sont pas réductibles à des objets temporels reproductibles –, qui sont évacués de la formulation du moment tango.

Dans le socle des travaux de Rémi Hess, la réflexion du sociologue et danseur Christophe Apprill s'articule sur la nature de danse « sociale » du tango, sur les

¹²¹ Hess, R., « De la valse au tango, une relation à trois. Le lieu d'où l'on cause », *L'Homme et la société*, n. 127-128, 1998, pp. 147-157, en ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/homso_0018-4306_1998_num_127_1_2942, p.152.

¹²² *Ibidem*, pp. 153, 154. Italiques dans le texte.

relations entre danse et musique et notamment sur la réception du tango dans le milieu associatif français. Sa démarche théorique ne fait pas exception relativement à la manière dans laquelle l'émergence et la stabilisation du tango sont traitées, ainsi que par rapport au morcèlement de pratiques historiquement conjointes, telles la musique et la danse. Il faut également souligner au préalable que le regard sociologique du danseur, étayé sur des enquêtes qualitatives (entretiens ouverts) et sur des statistiques concernant la segmentation socio-économique de la population française du tango, limite précisément la complexité de l'interaction corporelle de la danse, en l'assujettissant au prisme d'une interprétation sexuée et de genre de la relation entre les danseurs, et ce malgré l'attention portée particulièrement à l'improvisation même. En dépit de la dénonciation des stéréotypes qui ont formé une partie de l'imaginaire du tango et qui se perpétuent encore à l'heure actuelle, il nous semble que, l'interprétation des rôles de genre (masculin et féminin) en tant que données « naturelles » issues des récits, et non pas en tant que modalités de négociation des identités non seulement de genre, ait comme conséquence précisément le renforcement desdits stéréotypes. Cela s'avère une entrave pour une recherche qui, tel qu'il est ici le cas, s'interroge également sur l'accès à un statut éventuel d'artisticité du tango. Examinons de plus près les formulations majeures avancées par le sociologue. Dans l'ouvrage collectif *Danses latines. Le désir des continents* que la géographe et sociologue Élisabeth Dorier-Apprill a dirigé, on aborde la question de la latinité des danses et des musiques populaires, sociales et/ou créoles provenant de l'Amérique centrale et de l'Amérique du Sud. Malgré les questionnements autour des apports des différents groupes sociaux (populations autochtones, immigrés, stratifications sociétales) dans la germination et dans la stabilisation de formes de danse et de musique, une première différenciation et identification de la « créolité » - devenue par la suite « latinité » - paraît s'établir sur un plan corporel. Il est affirmé en effet que

« les frontières entre musique créole, musique populaire et musique folklorique ne sont pas toujours très claires et varient selon le contexte national et historique. Les musiques « créoles » conservent le mouvement des hanches [...] Le tango sublime les mouvements des jambes »¹²³.

¹²³ Bernard, C., « Danses populaires, danses latines : une esquisse historique », in Dorier-Apprill, E. (dir.) (2001), *Danses latines. Le désir des continents*, Paris, Autrement, p. 29.

A partir de la stabilisation des traits exotiques de la créolité, la « latinité » s'affirme au fil du temps grâce à la diffusion internationale que la radio permet, ainsi que, notamment, au succès remporté par ces musiques et danses aux États-Unis au début du XX^e siècle. Dans le cas du tango, cela s'est traduit en la rédaction de plusieurs manuels de danse :

« au-delà des styles nationaux et régionaux, ce qui est perçu c'est une certaine façon d'exprimer la sensualité et les émotions, qui échappe aux normes du puritanisme américain et qui ne s'identifie pas non plus avec les rythmes des minorités afro-américaines »¹²⁴.

Élisabeth et Christophe Apprill, tout en partageant la perspective de la construction de la latinité par l'extérieur de frontières nationales ou culturelles (ce qui reste à établir), distinguent l'« argentinité » du tango de la « latinité » des autres danses moyennant des critères divers, tels l'ancrage territorial – et non pas géographique *stricto sensu* –, et la relation qui s'instaure entre les partenaires de danse. Ils écrivent que

« l'imaginaire qui imprègne le tango dans sa version "argentine" est l'exact inverse de celui de la *salsa*. Le tango s'impose comme la face-à-face d'un homme et d'une femme pour une séduction grave et éperdue (robe fendue et femme fatale), une histoire trouble (les bas-fonds de Buenos Aires, ses prostituées) [...] Contrairement à la *salsa* qui vous connecte sur une ambiance latino-tropicale indéterminée, le tango est né quelque part. Cet ancrage est inscrit dans la chair de ses chansons »¹²⁵.

Dans une focalisation progressive sur la relation homme-femme qui suspend les questionnements autour du statut « créole », social ou populaire du tango, suivent dans l'ouvrage des contributions qui retracent le déroulement du bal. Ils prêtent une attention particulière aux rôles plus ou moins assumés lors de la pratique du tango et aux ressentis des personnes interrogées. Les sujets abordés concernent notamment : les déclinaisons de l'invitation à la danse, avec le respect ou au contraire avec la

¹²⁴ *Ibidem*, p. 31.

¹²⁵ Dorier-Apprill, E. et Apprill, C., « Entre imaginaires et réalités, la géographie mouvante des danses 'latines' », in Dorier-Apprill, *op. cit.*, p.42.

transgression dudit « code » de la *mirada* et du *cabeceo*¹²⁶, l'attente dans l'invitation, se structurant autour des pôles passivité-prédation, les éléments constitutifs du tango dansé, tel l'improvisation, le récit d'un voyage à travers des différentes *milongas* parmi les plus célèbres de Buenos Aires et, pour conclure, plusieurs entretiens à des danseurs ou des couples de danseurs argentins de la génération de l'exil du tango, qui ont appris à danser en famille mais qui gardent tout de même la mémoire de l'ambiance des bals de l'âge d'or. Ces matériaux, qui diffèrent par milieu, démarche et histoire, sont en quelque sorte unifiés sous l'égide notamment de la séduction comme modalité dominante de l'interaction. La modalité de la séduction est conçue non pas en tant qu'effet engendré par la dynamique du mouvement, mais plutôt en les termes tantôt d'une stratégie qui précède l'interaction, tantôt en ceux d'une sorte de mémoire imaginaire et mythique qui verrait en elle l'essence même du tango. Or, cela montre l'impasse dans laquelle se trouve une réflexion sur les identités et sur les rôles qui ne tient compte que des démarcations de genre, et ce malgré l'objectif de démonter ces mêmes rôles. Le problème principal consiste en effet en le fait, d'une part, de concevoir les rôles de genre comme entièrement superposables aux identités et aux corps dansants qui se constituent dans l'interaction et, d'une autre part, en le fait de les détacher finalement de la scène pratique et fictive dans laquelle ils peuvent agir. Ensuite, si une construction spécifique des identités de genre fabrique un imaginaire qui est à son tour incarné et renouvelé dans une pratique telle celle de la danse, cela ne tient pas aux rôles de genre en tant que tels, mais plutôt aux manières dans lesquelles ce figement éventuel s'est inséré dans une stratégie plus vaste de constitution du monde du tango, à savoir d'une trame de valeurs capable d'être reconnaissables dans et au travers de leurs propres transformations historiques, géographiques, sociales. Dans un autre ouvrage, le sociologue ne manque pas de rappeler ces points lorsqu'il affirme au sujet du tango que

¹²⁶ La *mirada*, littéralement regard, est le moment d'instauration du contact visuel entre les partenaires de danses visant à la constitution du couple. La *mirada* est elle-même une invitation, ou en tout cas sa première phase. Elle est effectuée dans un régime de réciprocité. Le *cabeceo*, petit geste de la tête effectué par le guideur, représente le moment de ratification de l'invitation heureuse ; au *cabeceo* suit en effet le déplacement du guideur vers la suiveuse ou le rapprochement des deux vers la piste de danse. Il s'agit de deux tactiques permettant une invitation qui est la fois directe et discrète, dans le sens où elle évite par exemple un refus, lorsque l'invitation est langagière, ou bien dans le sens où elle permet de former rapidement un couple dans des lieux très fréquentés et donc soumis à une concurrence forte. La *mirada* et le *cabeceo* permettent également de sélectionner assez finement le partenaire de danse, contrairement à d'autres formes d'invitation où le refus se rend difficile.

« les clichés les plus répandus touchent des registres qui ont trait aux relations entre les sexes, qu’elles soient hétérosexuelles ou homosexuelles, amoureuses ou érotiques [...] Leur hégémonie interroge sa qualité de *danse sociale* comme si cette expression dansées de l’ordre social manifestait socialement les tourbillons du désir qui la constitue »¹²⁷.

Néanmoins, contrairement au propos de déconstruction des clichés qu’il semblait avoir entrepris, Apprill soutient, tout au long d’un examen des relations entre danse et musique à partir des polarités social-populaire/savant, que

« la médiation de la danse sur la musique est loin d’être anodine puisqu’elle joue sur le terrain du corps ; à la différence du contact improvisation, il ne s’agit pas d’un rapport déssexualisé mais au contraire d’une étreinte plus ou moins enlacée, dont la puissance évocatrice [...] fait mauvais ménage avec le qualificatif de savant »¹²⁸.

Finalement, l’interprétation de l’interaction dansante sous le prisme de la sexualisation, associée à une délimitation des frontières de la qualité de « sociale » de la pratique du tango, infirment toute possibilité de promouvoir le tango à la reconnaissance artistique, non tant de ses manifestations spectaculaires (tournées théâtrales ou spectacles dans le cadre de compétitions mondiales ou nationales) mais précisément des mêmes formes expressives (musique, danse, littérature) qui ont pourtant accédé au rang de patrimoine immatériel. Il s’agit ici de questions concernant la nature et les conceptions adoptées par rapport à l’art, à l’expérience esthétique que nous ne pouvons pas détailler davantage, mais qui constituent un horizon de notre investigation.

En conclusion, c’est Apprill même qui, en tombant dans le piège taxinomique, renferme manifestement le tango dans un cadre restreint de « latinité », en dépit de ses déterritorialisations. En effet, il isole

« cinq caractéristiques ou propriétés formelles [qui] permettent de rendre compte de cette danse : l’enlacement, un répertoire de figures, un ensemble de rythmes, les sociabilités et la latinité. [...] Le tango appartient, dit-on aux danses latines [...]

¹²⁷ Apprill, C., (2008), *Tango. Le couple, le bal et la scène*, Paris, Autrement, p. 8

¹²⁸ *Ibidem*, p.41

pourtant, d'un point de vue formel, le tango est la moins latine des danses latines en ce qu'il est caractérisé par une posture corporelle propre aux danses enlacées occidentales »¹²⁹.

I.4. Déterritorisations-reterritorisations : les études culturelles

La faiblesse de la perspective d'Apprill réside, en définitive, en un regard monolithique du tango qui, à tous ses niveaux – de l'interaction corporelle des danseurs à la production musicale, en passant par sa diffusion internationale et ses différentes réceptions culturelles – ne le considère que comme le résultat homogène, a-historique, naturalisé et finalement idéalisé du travail pratique ainsi qu'imaginaire des clichés qui l'animent. Pourtant, maintes contributions qui peuvent être regroupées dans le cadre disciplinaire des études culturelles, complexifient ces formulations.

Il s'agit ici d'une sélection de propositions assez diversifiées par milieu disciplinaire de formation de ses auteurs, par intérêts disciplinaires spécifiques de chaque contribution, ainsi que par provenance géographique. Même lorsque ces recherches ne revendiquent pas une affiliation sinon une appartenance au domaine des études culturelles, elles partagent néanmoins toutes une préoccupation théorique à l'égard des problématiques de la constitution d'un ou plusieurs univers culturels – *mondes* – du tango, un questionnement autour des conséquences de la diffusion du tango partout le monde, et par là même sur les modes de sa réception, traduction et/ou appropriation, et, finalement, une pensée plus vaste sur les significations et les valeurs du tango en relation avec d'autres domaines d'expérience et de pratique. Traversant les milieux des études culturelles *stricto sensu*, de la réflexion théorique à partir de l'enseignement du tango, de la philosophie sociale et même des suggestions à la charnière entre sémiotique et anthropologie sociale, cet ensemble de travaux constitue une base solide et novatrice à partir de laquelle on peut entamer une réflexion exquisément sémiotique, caractériser notre approche, et sur laquelle étayer les éléments qui font l'objet de notre analyse.

Tout d'abord, on constate la récurrence, transversale à ces études, d'une série de notions-clé convoquées afin de montrer les degrés d'instabilité/de stabilisation internes et externes, selon que l'on considère les frontières argentine ou rioplatense, du tango dans la globalité de ses manifestations, telles : la « trans-régionalisation », la

¹²⁹ *Ibidem*, pp. 111-112

déterritorialisation-reterritorialisation issue de Deleuze & Guattari et la « transculturation », issue des travaux de l'anthropologue cubain Fernando Ortiz. Le champ sémantique qui se dégage de ces usages, plus ou moins fidèles aux berceaux théoriques originaires, focalise l'attention d'une part sur le devenir du tango, dans un cadre de continuité et non pas de césure, par exemple relativement à la définition et aux mutations de styles de danse et de musique. D'une autre part, ce champ s'inscrit dans une démarche dialogiste à l'égard des différents matériaux du tango et des facteurs rendant compte de ses différentes versions. D'une manière générale, on peut affirmer que, d'après ces recherches, le tango, est conçu non pas tant en ce qu'il pourrait ou en ce qu'il est, mais plutôt à partir des places multiples qu'il peut occuper en fonction des *lignes de force* qui innervent ses réalisations.

L'ethnomusicologue Irma Ruiz, dans un article consacré aux composants symboliques de la trans-régionalisation du tango, propose un cadre interprétatif complexe et fascinant des valorisations du tango à partir de deux oppositions catégorielles, à savoir l'opposition intérieur/extérieur et historicité/a-historicité, à même de rendre compte de la soi-disant « argentinité » du tango et du caractère de « sensualité » qui imprègne son imaginaire et qui se décline différemment selon les milieux dans lesquels il est incorporé. Dans une réponse idéale aux arguments fournis par Christophe Apprill, Ruiz affirme en premier lieu que des associations telles

« tango/Argentina, samba/Brésil [...] malgré le rejet qu'elles génèrent dans toutes les zones de ces pays qui ne sentent pas représentés, constituent des exemples de danses ou de genres dansables populaires qui émergent dans une portion localisée de ces pays et furent projetés à leur totalité, à partir du concept d'état-nation. Ils se constituèrent ainsi en tant que symboles qui [...] satisfont la nécessité d'appréhender de manière simpliste et naïf les pays du monde, en réduisant la diversité culturelle à un nombre restreint de traits, sélectionnés et jugés représentatifs finalement depuis l'extérieur »¹³⁰.

¹³⁰ Ruiz, I., « Componentes simbólicos de la transregionalización del tango », *TRANS*, n°2, 1996, en ligne : <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/285/componentes-simbolicos-de-la-transregionalizacion-del-tango> , nous traduisons. Version originale en espagnol : « tango/Argentina, samba/Brasil [...] pese al rechazo que estos pares generen en todas las zonas de esos países que no se sienten representadas, son algunos ejemplos de danzas o géneros danzables populares que tuvieron origen en una porción de esos países y fueron proyectadas a la totalidad, a partir del concepto de nación-estado. Pasaron así a constituirse en símbolos que [...] satisfacen la necesidad de aprehender de modo facilista e ingenuo los países del mundo, reduciendo su diversidad cultural a unos pocos rasgos asibles, seleccionados y estimados representativos fundamentalmente desde afuera ».

En deuxième lieu, l'auteure souligne comment l'appellation de « musique nationale » attribuée au tango soit une conséquence de la perception extérieure des relations et des équilibres entre le tango et l'Argentine en matière de représentativité. En effet,

« à l'intérieur de l'Argentine, cette qualification [...] ne serait acceptée que par un secteur des portègues – c'est-à-dire des natifs de Buenos Aires –, appartenant à des générations précédentes. [...] Pour les jeunes générations portègues des dernières décennies, le tango n'est pas vécu en tant que musique nationale, à cause de son enracinement dans le passé. [...] Dès lors, comment se fait-il qu'il y ait des possibilités d'identification ? Il paraît, à travers l'exile des argentins »¹³¹.

L'expérience de l'exile, partagée par plusieurs générations d'Argentins¹³², ferait du tango un vecteur identitaire capable de garantir une survivance du moins imaginaire des valeurs déjà disponibles au partage social dans le milieu d'arrivée. Néanmoins, ce seraient précisément, d'un côté, la disponibilité de ces ressources en termes de significations et, d'un autre côté, la normalisation passionnelle de ces mêmes ressources en les termes de la fabrication du sentiment de nostalgie, qui ouvriraient un espace à des dynamiques d'exotisme, voire d'auto-exotisme :

« la "représentativité ethnique" du tango à l'extérieur, et donc relativement à l'exile, conduit les Argentins à l'appropriation de cette signification [...] En dehors de leur propre espace géographique et culturel, ils résemantisent les contenus et vivent le tango comme un lien authentique avec le passé historique et national. L'idéalisation et la resémantisation des symboles est différente en fonction de la distance ; ces mêmes symboles possèdent d'autres significations dans la vie

¹³¹ *Ibidem*, nous traduisons. Version originale en espagnol : « dentro de la Argentina, esa calificación [...] sería aceptada sólo por un sector de los porteños -es decir, de nacidos en la ciudad de Buenos Aires-, de unas cuatro o cinco generaciones atrás [...] para miles de jóvenes porteños de las últimas décadas, el tango no fue ni es vivido como música nacional, por estar enraizado en el pasado [...] ¿Cómo podría darse entonces la posibilidad de identificación? Al parecer, fundamentalmente a través del exilio de los argentinos ».

¹³² Depuis le début de la diffusion du tango en Europe et tout particulièrement à Paris, comme le témoigne le célèbre tango « Anclao en París » (littéralement ancré, renfermé à Paris), composé en 1931 par Enrique Cadícamo et chanté par Carlos Gardel, en passant par l'exile des années 1980, tel qu'il est mis en images par le film « Tangos, l'exil de Gardel », jusqu'à la permanence, notamment en France, de plusieurs danseurs de tango, initiateurs dudit « tango nuevo », tel Mariano Chicho Frumboli, au début des années 2000, sans oublier les vagues migratoires datant des mêmes années faisant suite à la débâcle financière de l'Argentine.

quotidienne du pays d'origine, puisqu'il ne s'agit pas de l'histoire individuelle de l'exilé, mais plutôt d'une histoire sociale »¹³³.

Les processus d'exotisation et d'auto-exotisation sont rendus possibles, suivant l'ethnomusicologue, par l'historicité ou au contraire l'a-historicité des valeurs et de leur devenir en tant que modalités opposées de perception sociale du tango. En particulier, ce serait imputable à l'a-historicité précisément ce que, en les termes de Greimas et Fontanille¹³⁴, on appelle l'opération de *moralisation* des passions des sujets, à savoir l'évaluation sociale de la sensibilisation et de la conduite des sujets de la part d'observateurs impliqués eux-mêmes dans la constitution des configurations passionnelles. De ce fait, les passions de la mémoire et par là même leurs différentes moralisations, offusquent, selon Ruiz, d'autres facteurs, tels des facteurs socio-idéologiques, qui pourraient contenir la portée de la dynamique d'exotisation. Comme le remarque-t-elle,

« il est certes plus faciles [...] de fonder l'attraction pour une danse sur une histoire lointaine enracinée dans les bordels. Une danse qui, en plus, est distante géographiquement et socialement. Il est tout aussi facile le fait de s'approprier une version ancienne, que ce soit en tant qu'observateurs de danseurs de *escenarios* [de scène, fantaisie] *for export*, produit de la promotion de l'auto-exotisme, ou en tant que danseurs actifs par rapport à quelque chose d'étranger à leur vécu. Néanmoins, cette vision persistante [...] et cristallisée du tango comme danse lascive, luxurieuse et machiste, est très distante de la réalité actuelle, ainsi que de la danse socialisée des années 40 et 50 »¹³⁵.

¹³³ Ruiz, I., *op. cit.*, nous traduisons. Version originale en espagnol : « La "representatividad étnica" del tango en el exterior, y por ende en el entorno del exilio, conduce a los argentinos a la apropiación del símbolo [...] Fuera de su espacio geográfico y cultural, resemantizan sus contenidos y viven el símbolo como lazo genuino con su pasado histórico nacional. La idealización y resemantización de los símbolos es diferente a la distancia; esos mismos símbolos tienen otros *significados* en la vida diaria del país de origen, porque ya no se trata de la historia individual del exiliado, sino de la historia social ».

¹³⁴ Cf. Greimas, A. J. et Fontanille, J., (1991), *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, en particulier ch.2 « A propos de l'avarice ».

¹³⁵ Ruiz, I., *op. cit.*, nous traduisons. Version originale en espagnol : « Es mucho más fácil [...] basar la atracción por una danza en una lejana historia asentada en burdeles. Una danza, además, lejana geográfica y socialmente. También lo es asirse a esa visión antigua, sea como observadores de diestros bailarines de *escenarios for export*, producto de la promoción del autoexotismo, o como activos bailarines de un producto ajeno a sus vivencias. Pero esa persistente [...] y cristalizada visión del tango como danza lasciva, lujuriosa y machista es muy distante de la realidad actual, y aun de la realidad de la danza socializada de los años 40 y 50 ».

Ce cadre est complexifié davantage par les formulations de l'anthropologue argentine Marta Savigliano à l'égard précisément des dynamiques d'inscription et d'assomption des rôles de genre dans le tango et du rapport entre la sexualisation des relations de genre et sa propre valeur, de nature stratégique, dépendant des modes d'organisation et d'action du pouvoir. Savigliano souligne comment une certaine sexualisation incarnée par et à travers la pratique du tango se configure en tant que *tactique* ponctuelle – suivant la distinction que Michel De Certeau avait faite entre stratégie et tactique – de la part de sujets dépourvus du pouvoir, afin de s'appropriier un lieu identitaire et un espace de visibilité et de reconnaissance face aux stratégies politiques et économiques de la modernité. L'anthropologue affirme en effet que

« le tango débuta en tant que danse, une danse tendue, dans laquelle l'étreinte entre un homme et une femme avait essayé de se *prendre soin* [dar cura] des divergences de race et de classe occasionnées par l'urbanisation et la guerre. Néanmoins, ce *soin* sexuel, séducteur, ne fut jamais achevé et les tensions ré-émergèrent et se reproduisirent en transformant le tango lui-même. Les rencontres du tango furent un catalyseur des nouvelles tensions raciales et de classe accrues par la vague migratoire européenne. Le tango contribua à déclencher à la fois ces rencontres désaccordées [encuentros desencuadrados] et sa propre apparition »¹³⁶.

La problématique se déplace dès lors de l'expérience de déracinement des sujets distincts (aussi bien les gauchos de la campagne que les immigrants européens) qui a alimenté l'origine posttribulaire du tango, vers l'expérience collective et anonyme de l'oppression, de la condition de subalternité. La sexualisation comme une des modalités de gestion d'une pratique *mineure*, peut alors constituer un véritable *soin*¹³⁷

¹³⁶ Savigliano, M., « Malevos llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clases e imperialismo », *Relaciones - Sociedad Argentina de Antropología*, n° 19, 1993-1994, pp. 79-104, p. 80, en ligne : <http://www.saanropologia.com.ar/textos/malevos-llorones-y-percantas-retobadas-el-tango-como-espectaculo-de-razas-clases-e-imperialismo/>, nous traduisons. Version originale en espagnol : « El tango se inició en una danza, un baile tenso, en el que el abrazo entre un hombre y una mujer intentó dar cura a los desencuentros de raza y clase provocados por la urbanización y la guerra. Pero esa cura sexual, seductora, nunca fue completa y las tensiones reemergieron y se reprodujeron transformando al mismo tango. Los encuentros tangueros fueron un catalizador de nuevas tensiones raciales y de clase, aumentadas con la avalancha inmigratoria europea. El tango contribuyó a provocar estos encuentros desencuadrados expresando, al mismo tiempo, su ocurrencia ».

¹³⁷ Le lien entre *soin*, ou selon la terminologie anglaise *care*, gestion du quotidien, formation du sens commun, est un champ d'étude très vaste et actuel, issu, comme il est le cas par exemple des travaux de Sandra Logier, de la réflexion wittgensteinienne sur la forme de vie et l'expérience ordinaire.

pour la gestion plus globale de valences identitaires à bâtir dans le quotidien, ce qui met au jour également le mode même de constitution du tango en tant que danse.

L'interaction corporelle paraît être effectivement le lieu privilégié où les conflits sont littéralement incorporés et où, dans les termes de la topique fontanillienne du corps actant, les corps-chair et les corps-enveloppe se constituent et s'extériorisent. Savigliano observe que les négociations entre les différents groupes d'opprimés – les *encuentros desencuadrados* (rencontres désaccordées) – se faisaient spécifiquement sur le terrain des gestes, des mouvements propres de chaque danse présente dans le moment magmatique de formation du tango. En particulier, selon l'anthropologue, cette confrontation était caractérisée par l'imitation réciproque des mouvements respectifs des noirs et des blancs et par la ridiculisation de ces mêmes mouvements :

« le tango-danse surgit de ces conflits raciaux et de classe, en compétition pour un lieu propre parmi les danses en vogue : danses noires, métisses, blanches. Les corps des hommes et des femmes exhibaient dans le tango les tensions entre l'« acceptable » et l'« inacceptable », entre le « civilisé » et le « primitif », entre l'« authentique » et la « parodie » ; toutes ces tensions se déployaient sexuellement, en conférant aux conflits une patine de naturalité, d'universalité et d'inévitabilité »¹³⁸.

Par conséquent, non seulement la masculin et le féminin du tango ne représentent pas seulement, en tant que constructions historiquement situées, une réponse ou un défi envers les normes de genres produites au sein de la bourgeoisie moderne argentine à partir d'un certain modèle européen. Ils représentent également (chacun avec ses propres moyens chorégraphiques, textuels, etc.) des stratégies de résistance de l'un face à l'autre, notamment du féminin face au masculin, et des deux par rapport à plusieurs domaines de gestion du sens.

Si, d'un côté, la sexualisation ainsi conçue a été un moteur d'abord de la constitution du tango comme pratique de gestion de conflits divers, puis en tant qu'élément de composition d'un imaginaire (auto)exotisé à exporter à l'extérieur, il ne faut pas oublier que, d'un autre côté, le simple examen du dialogue des sensibilités à l'œuvre dans la

¹³⁸ Savigliano, M., *op. cit.*, p. 82, nous traduisons. Version originale en espagnol : « El tango-baile surgió de estos conflictos raciales y de clase, compitiendo por un lugar propio entre las danzas en boga: bailes de negros, mestizos y blancos. Los cuerpos de los hombres y mujeres exhibían en el tango las tensiones de lo "correcto" y de lo "incorrecto", de lo "civilizado" y de lo "primitivo", de lo "auténtico" y de la "parodia"; y todas estas tensiones se desplegaban sexualmente, dándole a los conflictos una patina de naturalidad, universalidad e inevitabilidad ».

danse, et par conséquent l'effet de sensualité¹³⁹ engendré par l'interaction sensible, relativise le poids même de la sexualisation. C'est à partir de cette perspective que s'articule la recherche de la psychanalyste et danseuse Lidia Ferrari, telle qu'elle est exposée dans son dernier ouvrage *Tango. Arte y misterio de un baile*¹⁴⁰, recueillant des textes écrits au cours de plusieurs années de recherche et d'enseignement. L'ouvrage englobe la quasi-totalité des strates du tango, de la danse à l'histoire, de la musique à ses « personnages », des chroniques aux styles, et réussit, par le prisme du mouvement et de ses éléments constitutifs, dans la tâche audacieuse de démystification de plusieurs mythes, tels précisément ceux de la domination du guidage de l'homme sur la femme, de l'origine posttribulaire du tango et du figement des styles de danse.

A l'égard de la diatribe sur la différenciation des styles de danse, Ferrari démontre par exemple que les différents enchaînements de mouvements, les différentes « figures » du tango, souvent encadrés dans des macro-styles distincts – tels le tango *milonguero* (dansé dans la milonga, dans le bal) ou le tango *nuevo* (nouveau, dansé également en bal) – se génèrent à partir de mêmes éléments posturaux partagés et transmis au fil du temps. Ferrari affirme très clairement que :

« si l'on conçoit les styles comme des instances fermées, on néglige des aspects partagés par tous les styles. L'improvisation, en tant que trait essentiel du tango, rend possible la multiplicité de l'expérience chorégraphique. Lorsque l'on établit que le huit coupé [*ocho cortado*] est *milonguero*, lorsque l'on dit que la *volcada*¹⁴¹ c'est du tango *nuevo*, on fige l'expressivité et la créativité du tango. Tout d'abord, car cela n'est pas certain. Il s'agit de moments dans l'évolution incessante des jeux chorégraphiques. Il est tout à fait possible que le huit coupé soit dansé sur une musique de Piazzolla, tout comme la *volcada* est absolument compatible avec le

¹³⁹ Voir à ce sujet l'article de la sémioticienne María De los Angeles Montes, « Tango, senses and sensuality », *Ocula*, n° 15, novembre 2014, en ligne : <http://www.ocula.it/rivista.php?id=25>, où, dans un cadre théorique et méthodologique peircien, la chercheuse montre l'existence d'un clivage entre les représentations sexualisées du tango et l'expérience sensible et par conséquent sensuelle qu'en font les danseurs de tango de la ville de Cordoba, en Argentine.

¹⁴⁰ Nous tenons particulièrement à cet ouvrage, en ayant eu la possibilité d'échanger personnellement avec l'auteure et d'y assister à la présentation de l'édition originale à Paris en 2012. Après une tournée de présentation en France et en Italie (où l'auteure est basée), le livre a été traduit en français et en italien. Nous avons choisi de nous référer à l'édition originale précisément au vu des commentaires, des retours échangés et de la confiance de l'auteure.

¹⁴¹ Nom d'une « figure » du tango. Il n'existe pas une traduction de ce mot en tant que référent de ladite figure. *Volcada* est la participe passé féminin du verbe *volcar* qui, en espagnol, signifie « dicho de una persona: inclinarse exageradamente o abalanzarse sobre algo o alguien », c'est-à-dire s'incliner excessivement ou se déséquilibrer sur quelqu'un ou quelque chose. Cf. Diccionario de la lengua española, Real Academia Española, entrée « volcar », <http://dle.rae.es/?w=volcar&m=form&o=h>

tango milonguero, d'autant plus qu'elle dérive d'une étreinte *apilada*¹⁴², inclinée »¹⁴³.

A l'instar de ce qui s'était révélé dans les recherches de S. Cecconi, la danseuse remarque, à propos de la différence entre tango *espectáculo* (ou *escenario*, de scène) et tango *salón* (ou *milonguero*, de bal), que plus qu'une question de styles,

« il s'agit de la différence entre le lieu ou le contexte où on danse et l'intention ou les propos avec lesquels on danse [...] A mon avis, le style *milonguero*, plus qu'une manière spécifique de danser, représente une réaffirmation de l'espace de la *milonga* »¹⁴⁴.

De la même manière, la complémentarité corporelle des rôles de danse, associée à la l'exigence de transmission et de visibilité de la danse naissante, remettent en perspective selon l'auteure, l'image et les images¹⁴⁵ des hommes dansant entre eux et, de conséquence, les mythes de l'origine posttribulaire du tango et de l'homosexualisation du tango des « origines » :

¹⁴² Pareillement, l'adjectif *apilado*, signifiant couramment « entassé », est employé dans le tango pour indiquer une forme spécifique d'enlacement qui non seulement est fermé, mais qui présente également une inclinaison majeure des axes de deux partenaires. Dans l'*abrazo apilado*, le point de contact étant la poitrine, l'inclinaison des axes fait monter plus haut la barycentre d'équilibre des corps. L'emphase mise sur cette inclinaison bloque partiellement la possibilité de dissociation buste-bassin à la base du « huit » (et du huit coupé), d'où en descend la possibilité de provoquer une *volcada*.

¹⁴³ Ferrari, L., (2011), *Tango. Arte y misterio de un baile*, Buenos Aires, Corregidor, p. 52. Nous traduisons, italiques par nous. Version originale en espagnol : « Se piensan los estilos como estancias cerradas, lo que déjà de lado aspectos que comparten todos los estilos. La improvisación, como rasgo esencial del tango, posibilita la multiplicidad de experiencia coreográfica. Cuando se establece que el ocho cortado es milonguero, cuando se dice que la volcada es tango nuevo se congela la expresividad y creatividad del tango. En primer lugar, porque no es cierto. Porque son momentos en la evolución incesante de los juegos coreográficos. El ocho cortado es posible que sea bailado con música de Piazzolla, la volcada es claramente accesible al tango milonguero, es más deriva de un abrazo apilado ».

¹⁴⁴ *Ibidem*, pp. 55, 80. Nous traduisons.

¹⁴⁵ Les images ci-dessous sont issues du magazine *Caras y Caretas*, n°227, 7 février 1903, Buenos Aires, numérisé par la Biblioteca Nacional de España, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004147627&search=&lang=es>

« dans l'histoire des origines du tango, figure un couple d'hommes dansant le tango. Au-delà du fait que ces hommes dansaient quotidiennement dans la pratique, pour le plaisir de danser ou bien pour transmettre leurs connaissances, l'image de deux hommes qui dansent le tango – à l'instar de ce qui se produit aujourd'hui – est très intéressante : un homme apprend à un autre la manière de danser et de marquer [*marcar*] en tant qu'homme, en le faisant danser dans l'autre rôle, en tant que femme. C'est une situation exemplaire pour montrer ce que j'entends : la fonction homme dépend étroitement de la fonction femme et inversement. Cela est tout le contraire d'une position machiste. Le machiste ne pourra jamais considérer que ce qu'il est en train de faire, il le fait en fonction de la femme, et inversement »¹⁴⁶.

Dès lors, l'élément postribulaire ne serait que l'une des résultantes des dynamiques deleuziennes de (re)territorialisation-déterritorialisation que le musicologue Ramón Pelinski, a employées dans ses recherches et qui fédèrent les nombreuses contributions de l'ouvrage *El tango nómade. Ensayos sobre la diáspora del tango* qu'il a dirigé.



Figures 2 et 3 : Hommes dansant le tango dans le magazine Caras y Caretas (1903)

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 103, nous traduisons. Version originale en espagnol : « en la historia sobre los orígenes se habla de la pareja de dos hombres bailando tangos. Más allá de que en la práctica lo hicieran cotidianamente para bailar o para transmitir sus conocimientos creo que es muy interesante la imagen de dos hombres bailando tangos, cosa que hoy también ocurre, pues un hombre enseña a otro hombre como bailar y marca como hombre haciéndolo bailar como mujer. Ejemplar situación para mostrar lo que quiero decir : la función hombre está en estricta dependencia de la función mujer y viceversa ».

Recueillant des lectures provenant de différents domaines disciplinaires, de la musicologie à la sémiotique, ainsi que d'écrivains et musiciens, l'ouvrage est entièrement consacré à l'étude des différents modes de déterritorialisation ou, pour ainsi dire, de (re)constitution de la forme tango dans différents milieux culturels nationaux et transnationaux, de la réception du tango en France au début du XX^e siècle, au tango finlandais en passant par la relation très controversée et fort fascinante entre le tango et le monde juif. L'intérêt d'un tel projet réside précisément en ceci que, en retraçant ces formes multiples de danse, de musique, de production textuelle et audiovisuelle qui tombent toutes sous l'appellation « tango », il remet en perspective les problématiques autour de la détermination de la forme « tango » et de la définition de son caractère « argentin ». Dès lors, maintes questions se posent, qui sont aussi les nôtres : en paraphrasant Deleuze¹⁴⁷, à quoi reconnaît-on le tango ? Ou, suivant Goodman, quand y a-t-il tango ? Et, encore, si le tango est avant tout « argentin », qu'est-ce qui se transpose – ce qui perdure et ce qui se perd – dans la diffusion du tango, dans ses multiples appropriations, médiations, et traductions de toute sorte ? Pelinski esquisse un modèle interprétatif qui pourrait répondre partiellement à ces interrogations. Il commence par différencier deux types de tango, l'un qui serait « endoculturel » et territorialisé, à savoir le tango portègne, et l'autre, qu'il qualifie « diasporique », transculturel et déterritorialisé, à fois uchronique et utopique, dans la mesure où il « mélange les temporalités (le simultané avec le non-simultané) et les espaces (le proximal avec le distal, le proche avec le lointain) »¹⁴⁸.

Plus précisément, l'auteur affirme que

« le tango diasporique implique une transformation de sa relation à autrui, un changement des relations humaines. Contrairement au tango territorialisé, qui vit de par sa propre distinction, le tango transculturel oublie son origine ethnique pour atteindre un espace culturel pluriel où le contact interculturel lui confère un nouveau sens. Le “tango-culture” se transforme en “tango-transculture”, le tango “territorialisé” en tango “déterritorialisé”. Le processus d'appropriation par les

¹⁴⁷ Cf. le texte de 1969 intitulé « A quoi reconnaît-on le structuralisme ? », in Deleuze, D., (2002), *L'île déserte et autres textes (1953-1974)*, édition préparée par David Lapoujade, Paris, Les éditions de minuit.

¹⁴⁸ Pelinski, R., (éd.), (2009), *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*, Buenos Aires, Corregidor, p. 22, nous traduisons. Version originale en espagnol : « tiende a mezclar tiempos (lo simultáneo con lo no-simultáneo), espacios (lo próximo con lo lejano) ».

différentes cultures avec lesquelles le tango argentin est entré en contact, a eu comme résultat la prolifération de plusieurs types de tango »¹⁴⁹.

Dans ce cadre, il ne s'agit pas tant de deux ordres de réalité figés, mais plutôt de deux pôles d'un même processus de métamorphose, deux modes de (dé)stabilisation de la même forme. En effet, on serait tenté d'objecter que le tango portègne, le tango territorialisé, est en lui-même le point d'émergence de plusieurs lignes de fuite, ce que Pelinski n'oublie pas de remarquer. Néanmoins, ce qui constitue le trait de différenciation du tango territorialisé est, selon l'auteur, l'ancrage (spatio)temporel de nature fictive et énonciative à un passé dont la valeur est soutenue par une sorte de répétition, de retour du même, qui rendrait ce passé incontestable et immuable par la force même de cette itération. Comme si la répétition était à elle seule une garantie de teneur dans le temps, comme si elle était un processus sans restes, sans différences ni lacunes, qui investirait la totalité d'un champ de valeurs. Du côté du tango déterritorialisé, il serait alors à l'œuvre une dynamique de différenciation continue et de constitution indéfinie de nouveaux horizons temporels, typique, selon Pelinski e la transculturation qui rend le tango « nomade ». En effet, le tango nomade

« relance ses origines ethniques et les transpose dans un espace culturel pluriel pour les resémantiser à travers l'autre [...] Le tango nomade fait jouer les possibilités du tango portègne, en minimisant ses traits distinctifs, en nomadisant son centre et en bouillant ses frontières. [...] Cette transition d'une culture à l'autre implique une appropriation réciproque [...] d'éléments culturels. Elle implique tout particulièrement une transformation de sa relation à autrui. Transculturation veut dire devenir au travers de l'altérité [...] c'est, finalement, l'expérience du 'non-lieu' nomade »¹⁵⁰.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 22, nous traduisons. Version originale en espagnol : « el tango diaspórico implica una transformación de su relación al otro, un cambio en las relaciones humanas. Contrariamente a lo que ocurre con el tango territorializado que vive de su diferencia, el tango transcultural olvida su origen étnico para elevarse a un espacio cultural plural en el que el contacto intercultural le otorga un nuevo sentido. El "tango cultura" se transforma en "tango transcultura", el tango "territorializado" en tango "reterritorializado". El proceso de apropiación por las diferentes culturas con las que el tango argentino entró en contacto, ha dado por resultado la profliferación de diversos tipos de tango ».

¹⁵⁰ Pelinski, R., *op. cit.*, pp. 33, 37, nous traduisons. Version originale en espagnol : « retoma su origen étnico y lo transpone a un espacio cultural plural para otorgarle un sentido a través del otro [...] el tango nómade tensa las posibilidades del tango porteño, marginalizando su diferencia, nomadizando su centro y desdibujando sus fronteras [...] esta transición de una cultura a otra implica una adquisición recíproca [...] de elementos culturales. Implica sobre todo una transformación de su relación con el otro. Transculturación es devenir através de la alteridad [...] es, en fin, experiencia del "no-lugar" nómade ».

De ce fait, le nomadisme du tango le soumet à tout type de variation et d'altérité – en un mot, dans toute forme de médiation sémiotique – possibles, que l'auteur interprète en les termes de flux et de paysages, pratiques, techniques, médiatiques, économiques, etc., qui engendrent une indétermination des relations entre ces facteurs de variation et un non-isomorphisme de leurs itinéraires. C'est précisément à partir de ce nomadisme que, au sein du tango, des formes nouvelles du lien social, d'implication dans une forme de vie peuvent s'instituer. Tel il est le cas de ce que Pelinski appelle, en reprenant la formule de Benedict Anderson, « communautés imaginées », à savoir des formes intermédiaires de stabilisation des identités, à mi-chemin entre la pratique qui instaure la constitution de nouveaux corps (sociaux) et la forme de vie tango qui tente d'homogénéiser ses modes d'adhésion et d'appartenance. Suivant l'auteur,

« dans le cas du tango, ses “communautés imaginées” se reterritorialisent sous les formes de clubs, ateliers de danse, associations, qui constituent les foyers de diffusion de la culture du tango [...] Ces communautés fonctionnent en tant que médiateurs entre le “tango itinérant” de Buenos Aires ou le tango nomade local, et la “communauté imaginaire” des passionnés de tango »¹⁵¹.

Au demeurant, le contact qui se produit grâce à l'interaction dansante du tango, son *toucher*, s'avère capable d'exploiter, suivant la philosophe Erin Manning, un potentiel relationnel d'individuation et, par conséquent, de créer des nouveaux corps, des nouvelles identités dans une dimension qui est toujours à *déterminer*. Manning appelle les déploiements de cette faculté « politiques du toucher », dont le tango en est l'emblème. En guise d'esquisse d'un horizon de réflexion davantage rattaché à des thématiques perceptives et corporelles qui seront abordées dans le chapitre suivant, citons pour conclure un passage qui résume clairement le rapport entre le tango et une politique du toucher :

« Puisque le mouvement du tango est toujours à venir, il est impossible de parler d'“un” tango, d'un geste idéal ou d'une politique “circonscrite”. Le tango opère plutôt diffusément comme une tentative investie dans l'exploration de la relation

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 41, nous traduisons. Version originale en espagnol : « en el caso del tango, sus “comunidades imaginadas” se reterritorializan en la forma de clubes, ateliers de danza, asociaciones que son los centros de la difusión de la cultura tanguista [...] estas comunidades funcionan como mediadoras entre el “tango itinerante” de Buenos Aires o le tango nómada local, y la “comunidad imaginaria” de los amantes del tango ».

dans le contexte de politiques-à-venir *potentielles* [...] Le tango en tant que geste politique représente la monstration de l'*entre* : entre mon interprétation et ta création, entre mon guidage et ta réponse. [...] Le tango demeurera la danse du milieu - de l'*in-between* »¹⁵².

¹⁵² Manning, M., (2006), *Politics of touch. Sense, Movement, Sovereignty*, Minneapolis, Minnesota Press, pp. 2, 17, nous traduisons. Version originale en anglais : « Since the movements of tango are always to come, it is impossible to speak of “a” tango, of an ideal gesture or a “contained” politics. Rather, tango operates throughout as an invested attempt to explore relation in the context of a *potential* politics-to-come [...] Tango as a political gesture is the exhibition of the between: between my interpretation and your creation, between my lead and your response [...] Tango will remain the dance of the milieu—the in-between ».



Chapitre II. Pensées de la danse¹⁵³

Nous avons essayé de montrer l'hétérogénéité constitutive du tango argentin dès sa formation. Néanmoins, en suivant une approche sémiotique, notre point de départ est le noyau actoriel et figuratif que l'on retrouve, plus que d'autres de ses dimensions constitutives, dans différents domaines ou régimes sémiotiques, à savoir son caractère d'interaction inter-corporelle *dansée*, en entendant avec cette formule la production, dans le mouvement, d'une gestualité spécifique, de formes reconnaissables, plus ou moins stabilisées et transmissibles.

A partir de cette perspective, bien que l'on puisse affirmer que le tango est aussi une danse, force est de constater d'un côté, une distance séparant le tango de la danse telle qu'elle est généralement entendue et, d'un autre côté, une méconnaissance à son égard – sauf quelques contributions récentes¹⁵⁴ – de la part desdites *études chorégraphiques*, telles qu'elles ont été institutionnalisées en francophonie et notamment en France¹⁵⁵. Il faut préciser qu'il s'agit de deux aspects différents et néanmoins historiquement liés. Essayons, par-delà les traces textuelles ainsi qu'audiovisuelles que l'histoire et les histoires des diverses disciplines nous ont livrées, de reconstruire fictivement le paysage de la vie culturelle et des « loisirs » - tels les « cabarets » évoqués par Erwin Straus dans ses théorisations de l'espace de la danse¹⁵⁶ - des débuts du XX^e siècle en Europe. On peut facilement imaginer une pléthore de lieux, notamment à Paris par exemple, où avaient lieu les bals-tango ainsi que les premiers spectacles et performances de la nouvelle danse inaugurée aux États-Unis par des pionnières de la danse moderne et puis contemporaine telles Loïe Fuller et Isadora Duncan :

¹⁵³ Le titre de ce chapitre s'inspire de l'ouvrage de Basile Doganis, *Pensées du corps*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, qui, parmi d'autres, a nourri notre réflexion, et dont certaines propositions seront discutées dans les lignes suivantes.

¹⁵⁴ Cf. par exemple, Olsson-Forsberg, M., « Construire l'état de danse à travers l'empathie kinesthésique. L'exemple de l'apprentissage du tango argentin », *Staps*, n° 102, vol. 4 2013, pp. 89-89, en ligne : <http://www.cairn.info/revue-staps-2013-4-page-89.htm>

¹⁵⁵ Cf. Bernard, M., « Parler, penser la danse », *Rue Descartes*, n° 44, vol. 2 2004, pp. 110-115, en ligne : <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2004-2-page-110.htm>

¹⁵⁶ Pouillaude, F., « De l'espace chorégraphique : entre extase et discrétion (sur un article d'Erwin Straus) », *Philosophie*, n°93, vol. 1 2007, pp. 33-54, en ligne : <http://www.cairn.info/revue-philosophie-2007-1-page-33.htm>

des scènes théâtrales, des salons de thé, des café-théâtre, des cabarets et ainsi de suite. On peut facilement imaginer également à quel point la circulation de formes musicales et gestuelles différentes ait pu être hybridée et concomitante grâce à l'image cinématographique - de la constitution du mythe de Carlos Gardel à la danse expressionniste et libre allemande - jusqu'aux débuts de la Seconde Guerre mondiale et tout particulièrement en Allemagne par exemple, où une forme-tango était repérable dans le monde yiddish¹⁵⁷ et où l'on assistait à une réaffirmation de l'expression corporelle que le régime nazi s'appropriera par la suite - comme du reste, ce fut le cas également pour le tango. De surcroît, on peut encore facilement imaginer, que, à tout le moins, une partie du public des spectateurs des premiers spectacles de la danse « moderne » était le même public qui s'adonnait avec fureur au tango, représenté par la bourgeoisie urbaine parisienne, à en juger des chroniques de l'auteur connu sous le nom de Sem¹⁵⁸ ainsi que des magazines de l'époque.

Cependant, malgré le fait que les premières tentatives de notation et de codification du tango - comme l'on verra - proviennent du monde anglo-saxon (des États-Unis et d'Angleterre), où précisément la danse moderne était apparue, il semblerait que ces deux mondes aient été imperméables l'un à l'autre dès le début.

Or, il est vrai que l'on peut repérer des raisons historiques et culturelles de cette séparation première, attribuable par exemple au voisinage que la danse moderne a entretenu dès son apparition avec les avant-gardes artistiques et plus généralement avec l'art, en revendiquant immédiatement une filiation ainsi qu'un projet qualifiable d'artistique. En même temps, une séparation seconde entre tango argentin et « danse » semble s'être établie, due cette fois-ci à des raisons qui concernent la naissance, l'affirmation et l'autonomisation de la recherche en danse en France.

¹⁵⁷ Cf., entre autres, Weich-Schahak, S., « El tango sefardí entre los sefardíes » in Pelinski, R., (ed.), (2000), *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*, Buenos Aires, Corregidor, Denigot, G.-H., Mingalon, J.-L. et Honorin, E. (éds.), (2015), *Dictionnaire passionné du tango*, Paris, Seuil, entrée « Yiddish », Biagini, F., (2004), *Il ballo proibito. Storie di ebrei e di tango*, Florence, Le lettere.

¹⁵⁸ Cf. Humbert, B., « El tango en París de 1907 a 1920 », in Pelinski, R., (ed.), (2000), *op. cit.*

Bien que le retraceur de l'histoire de la danse moderne, post-moderne et contemporaine ne figure pas parmi nos objectifs premiers, il est nécessaire de souligner des éléments dont la convergence a engendré cette deuxième séparation. En effet, à partir des années 50 et 60 on constate, d'une part, l'effervescence et les explorations esthétiques des chorégraphes tels, entre autres, Merce Cunningham et puis son élève Steve Paxton, dont la recherche artistique avait encore comme épice les États-Unis, qui ont fondé la *post-modern dance* ainsi que la danse *contact-improvisation*, dans un lien étroit avec un renouvellement des formes et des cadres de la spectaculaire et de la *performance* artistique - des *happenings* aux *jams* -, en sortant, pour ainsi dire, de la scène (du théâtre, du plateau, de l'Opéra) pour ouvrir la danse à une dimension pratique, sociale, vécue et partagée. D'une autre part, dès Mai 68, on assiste en France¹⁵⁹, contre la logique de l'Opéra et du ballet dominant à l'époque, ainsi que face à la disparité des politiques étatiques de soutien aux arts (notamment le théâtre et le cinéma), à la revendication de l'identité et du rôle de la danse. Le terrain de cette revendication fut à la fois le paysage institutionnel, du point de vue de la production artistique, et le milieu du savoir disciplinaire, du point de vue de sa constitution en tant qu'objet d'étude et d'enseignement universitaire. En particulier, au sein de la naissante Université Paris 8, furent menées de nombreuses initiatives qui menèrent à la création du Département de Danse en 1989 par le philosophe Michel Bernard.

Par conséquent, les *études chorégraphiques* en France n'ont pu se constituer qu'en entreprenant un chemin disciplinaire marqué par la détermination préalable d'un périmètre *artistique* dans lequel circonscrire l'objet « danse ». Contrairement à la sémiotique et à son histoire en tant que discipline, dont l'autonomisation a été possible à travers l'établissement d'une voie et d'une méthode spécifiques et dont la conjonction de la généralité de son objet théorique - le sens - avec la spécificité de sa méthode a permis une ouverture à

¹⁵⁹ Cf. Pagès, S., Papin, M., Sintès, G., (dirs.), (2014), *Danser en Mai 68*, Paris, Micadanses/Université Paris 8.

plusieurs de ses épiphénomènes et objets, les études chorégraphiques semblent pratiquer une sorte de restriction thématique dans un cadre interdisciplinaire.

De manière générale, l'« objet » danse est investigué en ses dimensions artistique et esthétique et en leurs implications politiques, techniques, sociales. Ce périmètre, bien que flottant, n'a pas manqué d'engendrer des paradoxes concernant la nature artistique de la danse ainsi qu'à l'égard de son rôle culturel et social. Comme le souligne encore une fois Gabriele Klein, en s'inspirant des réflexions de Jacques Rancière sur les relations entre esthétique et politique,

« il y a un paradoxe qui est profondément ancré dans la modernité : d'un côté, l'emphase est mise sur la liberté et l'autonomie de l'art [...] (dans le cas de la danse en tant qu'art physique, art éphémère, etc.) et de l'autre côté, sur l'aspiration des avant-gardes à jouer un rôle dans l'accomplissement des idéaux de la modernité. Ce paradoxe se fonde sur deux positions antagonistes. En premier lieu, on a une position postulant l'autonomie de la danse, qui l'identifie comme un art pur. Selon cette perspective, la danse a un pouvoir singulier, en ses traits poétiques produits à travers l'utilisation d'un langage abstrait et libéré des fonctions ordinaires du corps. [...] Un des représentants les plus éminents de cette esthétique de la danse est le travail de Merce Cunningham. [...] L'autre position définit la danse comme un mode de vie. [...] La danse est à cet égard une modalité physique et sensorielle spécifique d'accès au monde mise en œuvre à travers des formes déterminées d'«éducation esthétique» »¹⁶⁰.

Selon la sociologue, ces positions ont donné lieu au cours de l'évolution des formes de danse à des esthétiques diverses. En particulier, si l'on entend par

¹⁶⁰ Klein, G. « Dancing Politics: orldmaking in Dance and Choreography », in Klein, G. et Noeth, S. (éds.), (2011), *Emerging Bodies, op. cit.* (cf. note 22 chap. 1), pp. 22-23, nous traduisons. Version originale en anglais : « It is a paradox that is deeply ingrained in the modern age: on the one hand, there is the emphasis on the freedom and autonomy of art [...] (in the case of dance as a physical art, transient art, etc.) and on the other, the aspiration of the avant-garde to play its part in the fulfillment of the principles of modernity. This paradox is based on two antagonistic positions. First, we have a position that postulates the autonomy of dance and identifies it as pure art. According to this position, dance has special powers, because it produces poetry via abstract language liberated from the everyday functions of the body. [...] A prominent example of this dance aesthetics is the work of Merce Cunningham. The other position is one that defines dance as a way of life [...] Dance is therein a specific physical-sensual way of accessing worlds and by providing people with this specific form of 'aesthetic education' ».

danse une forme d'expérience esthétique¹⁶¹ s'étalant sur plusieurs domaines et niveaux, de l'art à la politique, du travail aux formes de loisir, cela implique du même coup une conception de la danse en tant que *méta*-monde par lequel remettre en perspective des expériences « premières ». Cependant, Klein relève un autre paradoxe que cette formulation recèle, à savoir la superfluité du concept même d'art notamment lorsqu'il se confond avec un projet politique.

Dans les études chorégraphiques, le substrat théorique soutenant la voie ouverte par la réflexion sur l'expérience esthétique, s'étaye d'un côté sur les acquis de la phénoménologie husserlienne et merleau-pontienne ainsi que ceux de l'esthétique proprement dite¹⁶² et, d'un autre côté, sur les formulations provenant des recherches sur le corps et le mouvement dans des cadres thérapeutiques¹⁶³ ou

¹⁶¹ Sur les relations entre art et expérience esthétique voir, entre autres, Shusterman, R., (1999), *La fin de l'expérience esthétique*, Pau, PUP. Dans cet ouvrage au titre provocateur, le philosophe fondateur de la « soma-esthétique » essaie de reformuler, à partir de l'examen de différentes théories esthétiques, les rapports entre art et expérience esthétique dans une perspective pragmatiste. Il s'agit en particulier, de récuser l'opposition ancienne art/réalité et de détacher le repérage de l'artistique de sa portée symbolique et interprétative. En commentant la formulation goodmanienne, Shusterman affirme explicitement que « la définition purement sémiotique de l'expérience esthétique fournie par Goodman ne saurait délimiter le domaine de l'art ». Or, il y aurait plusieurs remarques à faire à ce propos, qui concernent tout d'abord l'usage de l'adjectif sémiotique en relation à la théorie goodmanienne car le problème de la signification de l'art chez Goodman se réfère à un double cadre théorique, celui plus analytique dont témoignent les questionnements sur les modes de référence et l'autre, tel qu'il est clairement montré dans les premières pages de *Manières de faire des mondes*, se référant à la philosophie des formes symboliques de Cassirer. Dès lors, la charge sémiotique des symptômes de l'artistique ne se limite ni aux modes de la référence ni à la réflexion sur les propriétés qui l'instaurent. De surcroît, c'est précisément la référence à Cassirer qui est l'indice d'une ouverture implicite à une réflexion sur la signification et le sens dépassant une perspective uniquement sémantique. Et cela ne serait pas en contradiction avec la nature pragmatiste (notamment deweyenne) du projet de Shusterman, bien au contraire : on ne peut penser à l'expérience esthétique et à l'autonomisation de l'artistique en tant que domaine sans réfléchir au préalable sur les formes d'institution, de négociation, d'attribution de valeurs qui sont premièrement sémiotiques (cf. Basso Fossali, P. (2002), *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Rome, Meltemi).

¹⁶² De Kant et Hegel jusqu'à l'esthétique de matrice analytique de Nelson Goodman que l'on vient de mentionner. Pour un approfondissement de l'approche philosophique et en particulier de l'esthétique analytique à l'étude de la danse, voir J. Beauquel, J. et Pouivet, R. (éds), (2010), *Philosophie de la danse*, Rennes, PUR. Pour une vision plus proche de la phénoménologie de Bergson à Merleau-Ponty, voir Bardet, M., (2011), *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*, Paris, L'Harmattan. Pour un dialogue entre la danse et les pensées de W. Benjamin et G. Deleuze voir Fabbri, V., (2007), *Danse et philosophie. Une pensée en construction*, Paris, L'Harmattan.

¹⁶³ Telles les recherches d'Hubert Godard. Parmi les références classiques dans ce domaine, citons les travaux de Mathias Alexander et Moshe Feldenkrais, pionniers à l'égard des méthodes et des pratiques somatiques visant à une majeure et meilleure conscience du corps-propre ainsi qu'à des fins à la fois thérapeutiques et artistiques. D'autres méthodes, telles le Body Mind Centering, le Rolfing (qui a profité de la rencontre avec Hubert Godard), la Release Technique, n'auraient vu le jour sans la brèche ouverte par Alexander et Feldenkrais. Pareillement, la méthode labanienne

encore de type physiologique, jusqu'à inclure - tel il est le cas aujourd'hui - une ouverture importante aux sciences cognitives et aux neurosciences, dans un va-et-vient entre conception théorique, application pratique et expérimentation artistique. Une telle ouverture a déterminé également, depuis plus d'une dizaine d'années, l'utilisation de modèles mathématiques dans la création chorégraphique ainsi que l'exploitation d'équipements et de moyens technologiques divers¹⁶⁴, des interfaces de types différents aux capteurs de son et de mouvement, en passant par des logiciels d'enregistrement, de traduction des signaux électriques, et de transcription/production graphique. Cela a eu comme conséquence une focalisation théorique autour du statut de l'œuvre chorégraphique, des questions concernant la temporalité des œuvres et de l'expérience du danseur et du spectateur, ou encore autour du rapport entre le vécu corporel de l'acte de danse et la possibilité de sa restitution en temps réel moyennant les outils technologiques¹⁶⁵.

En dépit de cette vaste palette méthodologique, de nombreuses analyses s'attachent à la description des processus et des procédés de création chorégraphique et/ou d'improvisation, à celle du déroulement et de la « partition » d'une pièce, ou encore à la mise en relief des composantes kinesthésiques, perceptives et dialogiques de telle ou telle autre danse, sans pour autant questionner une éventuelle sémiose propre à la danse (tant en production qu'en réception) ou miser sur la constitution de modèles d'émergence, de développement et d'interaction que pourtant des réalisations chorégraphiques très différentes entre elles demanderaient. Nombre des notions et des modèles les plus fréquemment employés dans les études chorégraphiques, provenant d'autres disciplines, ne sont spécifiques ni à la danse en tant que telle - mais plutôt à l'agentivité du corps - ni à l'interaction dansante en tant que telle, mais plutôt

même basée sur le concept d'*effort*, avait été conçue à des fins aussi bien artistiques qu'ergonomiques.

¹⁶⁴ Cf. entre autres, Klein, G. et Noeth, S., (éds.), *op. cit.*

¹⁶⁵ Cf. par exemple, l'installation interactive *Double skin/double mind (DS/DM)* conçue par Emio Greco et Pieter Scholten : <http://www.ickamsterdam.com/en/academy/education/ick/double-skin-double-mind-20>

aux relations entre langage et geste ou au rôle de la gestualité comme indice des différenciations socio-culturelles à l'œuvre dans les interactions de toute sorte.

Dès lors, plusieurs implications se dégagent de ces considérations préliminaires. Premièrement, l'autonomisation des études chorégraphiques telle celle qui a été décrite relativement au cadre français, comporte visiblement l'exclusion de tout autre type de danse dans le spectre des objets sujets à un examen théorique et évidemment à l'analyse. Cela se traduit sommairement en l'établissement implicite d'une ligne de partage entre toute danse pouvant relever de l'artistique, c'est-à-dire toutes les réalisations s'inscrivant dans un cadre artistique *matériel*, et tous les autres types d'interaction corporelle dansée issus d'autres contextes de production, c'est-à-dire toutes les danses dites *sociales* ou *folkloriques* ou les danses propres à des pratiques religieuses. De ce fait, on comprend pourquoi l'étude des autres danses, et par là même du tango, ait été, comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, l'apanage d'un côté de l'anthropologie - et pour cause - et, d'un autre côté de la sociologie, et ce malgré le statut ambigu du tango face aux qualifications « folklorique » et « artistique ». En deuxième lieu, l'appui et la référence à des macro-cadres conceptuels tels ceux que l'on a mentionnés permettent en revanche, sinon des comparaisons, du moins des rapprochements entre des formes dansantes « phylogénétiquement » différentes mais présentant des similarités ponctuelles aussi bien que des modes d'articulation répondant aux mêmes organisations syntagmatiques.

Dès lors, afin de développer notre propre approche sémiotique du tango, l'on doit se mouvoir dans un espace (inter)disciplinaire liminaire, dans des territoires conceptuels lacunaires, où faire intervenir le lien entre éléments hétérogènes et la structuration qui constituent le projet sémiotique, notamment en ses développements actuels. Pour ce faire, il est nécessaire d'établir des passerelles interdisciplinaires entre le tango et certains thèmes caractéristiques que l'on retrouve dans les recherches en danse afin d'y interroger par la suite leur intérêt proprement sémiotique. De manière schématique, on peut d'abord signaler :

- i) le repérage d'un voisinage corporel, dans le sens d'un partage de certaines

contraintes ou manières, de certaines *techniques du corps*¹⁶⁶, entre le tango argentin et la danse contemporaine,¹⁶⁷

- ii) l' « avance » que le tango, en tant qu'interaction corporelle dans le cadre d'une pratique, affiche à l'égard de certaines problématiques et thématiques d'investigation en danse contemporaine,
- iii) le partage d'une non-autonomie disciplinaire ou d'une non-sectorialisation disciplinaire commune aux recherches en danse et à celles ayant comme objet d'analyse le tango,
- iv) le repérage d'un clivage disciplinaire concernant la nature et/ou la fonction présumées de différents types de danse, d'où découle une focalisation théorique et méthodologique différente relativement à l'organisation du mouvement.

Les points iii) et iv) relèvent d'une réflexion générale que l'on a abordée dans le chapitre précédent ainsi que dans les lignes d'ouverture de cette section et apparaîtront en filigrane de ce chapitre. En revanche, les points i) et ii) seront traités à travers la convocation de quelques concepts-clé qui permettront d'ouvrir le terrain pour l'analyse. Ainsi, on procédera par une présentation thématique de ces concepts se situant, par rapport au tango, à mi-chemin entre réflexion théorique et implications méthodologiques.

Il s'agira de l'examen des blocs de notions suivants : improvisation, (pré)mouvement et mouvement résiduel, geste et d'autres notions corrélées à celles-ci.

¹⁶⁶ Suivant la formulation de Mauss, M., « Les techniques du corps », in Id., [1950] (2001), *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, pp. 365-386.

¹⁶⁷ Par commodité d'explication, nous incluons dans la formule « danse contemporaine » la danse-contact (nommée en anglais *contact-improvisation*). Ce choix s'explique par plusieurs raisons : d'une part, la filiation historique de la danse-contact, issue en tant que parcours personnel de recherche de Steve Paxton, de la (post)modern dance inaugurée depuis les années 1950-60 par son maître Merce Cunningham et, d'une autre part, par l'ensemble de principes de mouvement partagés par la danse moderne et contemporaine et la danse-contact. En effet, ce qui peut différencier véritablement la danse contemporaine de la danse-contact - et c'est précisément ce qui rapproche davantage la danse-contact du tango - est le caractère de *pratique* de la danse-contact par-delà ses formes spectaculaires éventuelles, accessoires dans sa définition contrairement à la danse contemporaine.

II.1. Pour un champ thématique des formes dansées

Le choix d'une présentation et d'une discussion thématiques de notions parmi les plus récurrentes dans les recherches en danse pouvant être intégrées dans la réflexion et dans une analyse sémiotique, répond à diverses raisons.

Tout d'abord, s'agissant de concepts, à savoir d'éléments (méta)-linguistiques élaborés au sein de différentes disciplines, ces notions configurent un véritable champ sémantique du discours de et sur la danse qu'il s'agit de déployer.

Deuxièmement, le caractère hybride aussi bien de la recherche en danse - mêlant souvent investigation théorique et pratique somatique et artistique - que de la doxa relative à l'expérience de la danse, dans laquelle il n'est pas rare de constater l'usage de mots tels *empathie*, *sensation*, *conscience du mouvement*, complexifient le statut de ces concepts en faisant d'eux non seulement des lexies disciplinaires, mais des éléments signifiants du vécu de la danse.

Dans ce sens, ces concepts peuvent être interprétés en tant que *thèmes* à proprement parler, du moins en suivant le modèle de description des phases d'émergence et de stabilisation des *formes sémantiques* développé par P. Cadiot et Y.-M. Visetti dans le cadre d'une anthropologie sémio-linguistique d'inspiration gestaltiste phénoménologiquement orientée. Par *thématique*, les auteurs entendent parler

« d'une dynamique de construction et d'accès à un *posé* motivé et profilé linguistiquement [...] il s'agit d'un accès *global*, pris lui-même en tant que *posé* : donc une trace en construction d'un ensemble d'accès [...] Sous le nom très générique de *thématique*, nous regroupons aussi bien les résultats du parcours interprétatif, que le parcours lui-même et ses opérations : ouvertures et fermetures, renominations, reprises et développements, compositions et décompositions, généralisations et particularisations. »¹⁶⁸

En d'autres termes, l'activité de thématization relève précisément de la médiation linguistique et plus généralement sémiotique assurant les transitions entre

¹⁶⁸ Cadiot, P. et Visetti, Y.-M., (2001), *Pour une théorie des formes sémantiques. Motifs, profils, thèmes*, Paris, PUF, pp. 138-139.

monde phénoménal et univers linguistique, tous les deux conçus en tant que modes de donation « à partir d'une souche phénoménologiquement commune »¹⁶⁹. Autrement dit, l'activité thématique témoignerait du processus de textualisation qui, selon Pierluigi Basso Fossali, se replie sur l'expérience dans une boucle de diffraction des valences expérientielles concourant à la stabilisation des valeurs en langue ainsi que dans d'autres manifestations sémiotiques par le biais d'une dialectique entre créativité, engagement et gestion de la part des institutions et des organisations. En effet, comme les auteurs l'affirment

« l'activité de thématisation [...] peut être considérée [...] comme un accès global à d'autres de ses "couches" moins directement linguistiques : conceptuelles, imaginatives, perceptives ou pragmatiques. Celles-ci peuvent être étagées par prise en compte de cercles de plus en plus larges de toutes sémiotiques pertinentes, disponibles dans l'entour physique, social, ou culturel des sujets »¹⁷⁰.

Dès lors, l'examen de ces concepts en tant que thèmes permet d'une part de comprendre ce qui a été identifié et reconnu en tant que danse dans un vaste spectre disciplinaire. D'une autre part, et par rapport à notre objet d'étude, cela nous permet de considérer ces concepts comme autant de dimensions, de déclinaisons d'analyse qui pourront être englobées ou traduites dans le(s) modèle(s) disponibles en sémiotique.

II.1.1. Geste

On ne peut pas évaluer les enjeux sémiotiques de l'interaction dansante et dans notre cas du tango si l'on ne regarde de plus près la nature, le statut et la signification du geste et plus globalement de la gestualité. Si d'une part il est vrai que le corps et la corporéité sont souvent placés au début de toute réflexion portant sur la danse, d'une autre part, ce qui façonne le corps de manière à la fois singulière et partagée dans toute forme de danse, sont précisément les gestes par lesquels on peut immédiatement distinguer et reconnaître une forme de

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 141.

¹⁷⁰ Cadiot, P. et Visetti, Y.-M., *op. cit.*, p. 141

mouvement en la qualifiant de danse. A première vue, un constat s'impose, à savoir celui d'un enchevêtrement, d'une superposition entre les termes danse, geste et mouvement, dont les frontières ne sont nettes ni dans les définitions des dictionnaires, ni dans celles des recherches en danse. En effet, selon le CNRTL, la danse est un « mouvement rythmique du corps de l'homme ; activité ludique d'une personne seule ou de plusieurs partenaires, consistant à exécuter une suite de pas, de mouvements et d'attitudes rythmiques [...] ensembles de pas »¹⁷¹ ; à son tour le geste est défini comme un « mouvement extérieur du corps (ou de l'une de ses parties), perçu comme exprimant une manière d'être ou de faire (de quelqu'un) »¹⁷². Ces définitions s'avèrent équivalentes à celle de la danse fournie en milieu anglophone par le Random House Dictionary of the English Language : « un groupe successif de pas rythmiques ou de mouvements corporels, ou les deux, généralement effectués en musique »¹⁷³. Ce que l'on retient de prime abord est dès lors la presque synonymie entre la danse - une forme de mouvement - et le geste - des types de mouvements du corps -, les pas étant eux aussi à la fois des gestes, dans le sens où ils se produisent par le mouvement du corps, et du mouvement, dans le sens d'un déplacement dans l'espace.

Cette difficulté définitoire, liée également au rapport avec la musique, a marqué toutes les approches de la danse, notamment à partir de la modernité où, avec l'apparition de la danse moderne et puis des danses contact-improvisation et contemporaine, les rapports entre corps et geste et entre geste et musique ont été soumis à des révisions profondes et où la nature supposée de la danse et du geste dansé a engendré des questionnements concernant l'essence de l'art.

De surcroît, comme l'on essaiera de montrer, c'est précisément à travers le prisme des différentes interprétations et analyses du geste et de la gestualité que l'on peut déceler des séparations disciplinaires établies à partir du dédoublement de l'objet « danse ». En effet, on peut d'abord identifier deux grands champs disciplinaires en fonction des démarches théorique et méthodologique à l'égard du geste : d'un côté celui représenté par les recherches sur les danses non

¹⁷¹ <http://www.cnrtl.fr/definition/danse>

¹⁷² <http://www.cnrtl.fr/definition/geste>

¹⁷³ Cf. Karlsson, M., « Les lapins pourraient-ils danser ? », in Beauquel, J. et Pouivet, R. (2010), *Philosophie de la danse*, Rennes, PUR, p. 49.

folkloriques qui puisent dans l'appareillage conceptuel de la philosophie¹⁷⁴ et de la neurobiologie et, de l'autre côté, représenté par les recherches à caractère anthropologique et ethnologique, qui, au cours de leur évolution, ont intégré dans leur méthode les acquis de l'analyse kinétique de Ray Birdwhistell ainsi que les modèles linguistiques et communicationnels issus du structuralisme linguistique et anthropologique. Ensuite, à cause de la montée en puissance des sciences cognitives, ces deux grandes familles semblent actuellement se rapprocher davantage notamment du point de vue théorique.

Concernant le premier champ d'investigation, l'esthéticienne Anne Boissière affirme que la danse « n'est pas seulement un art du geste mais un art qui fait geste »¹⁷⁵, en ceci qu'elle a progressivement gagné une autonomie face aux autres arts dès le début du XX^{ème} siècle moyennant la libération du geste même, jadis encadré uniquement dans les codes du ballet classique. En particulier, selon la philosophe, le geste dansé

¹⁷⁴ Bien qu'en termes de définitions du geste dansé des ambiguïtés sémantiques demeurent même aujourd'hui. Comme nous l'exposerons dans les lignes suivantes, les définitions et les encadrements conceptuels du geste les plus convaincants sont repérables chez des philosophes dont l'intérêt pour la danse et pour le geste n'est pas immédiatement lié à des pratiques ou œuvres concrètes - tel il était encore le cas par exemple de Paul Valéry -, mais s'insérant dans des questionnements de type politique, phénoménologique, littéraire ou métaphysique, où la danse et le geste deviennent des emblèmes, des déploiements de modalités d'être, d'entités. C'est également dans ce territoire que se situe à notre avis une problématique cachée dans certaines des recherches en danse qui s'approprient une perspective philosophique, à savoir le fait de transvaser un appareillage conceptuel d'un niveau à un autre - du niveau de l'interrogation philosophique à celui de la détermination épistémologique et d'un objet d'analyse - sans pour autant garder la teneur de l'interrogation philosophique. En d'autres termes, cela signifie que soit on se demande ce que le geste et la danse sont et comment ils se manifestent - et alors il s'avère nécessaire une approche anthropologique, voire sémiotique ; soit l'on poursuit un parcours philosophique à proprement parler, en essayant de tirer de la danse et du geste des questions et/ou des réponses à des problèmes philosophiques plus généraux qu'ils peuvent poser, tel il est sera le cas, au cours de notre argumentation, de la possibilité de concevoir une danse chez d'autres êtres vivants, ce qui concerne les problématiques de la conscience et de l'intentionnalité. En dehors de ces alternatives - qui peuvent se croiser -, une analyse en danse risque fortement de se réduire à une description poétique ou stylistique à laquelle serait corrélé un lexique philosophique qui, à lui seul, n'explique pas la nature ou le statut d'un phénomène, entre autres puisqu'il a été conçu pour parler d'autres choses. Pour ne prendre qu'un exemple simple : on entend souvent parler d'empathie (kinesthésique) à propos de la danse et récemment dans le cas du tango (Cf. Olsson-Forsberg 2013, que l'on discutera en détail dans les chapitres consacrés à l'analyse), mais le fait de reconnaître un processus confirmé également par les données des neurosciences, ainsi que le fait d'indiquer où et par quelles dynamiques corporelles il se manifeste, ne suffit pas à en faire une analyse, encore faut-il d'un côté, déployer ses articulations possibles et, d'un autre côté, faire ressortir les enjeux - pour nous en termes de sens notamment - qu'un tel concept implique une fois référé à une pratique donnée.

¹⁷⁵ Dans Boissière A., et Kintzler, C., (2006), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, p. 7.

« soulève la question [...] de la possibilité d'une forme ouverte sur l'inconnu et l'imprévisible, dans un rapport paradoxal de continuité et de discontinuité avec le passé qui la précède [...] La question est, en soi, celle du commencement mais aussi celle de l'effectuation du geste »¹⁷⁶.

Le problème du geste est dès lors posé en relation avec la notion de forme et celle d'action que l'effectuation d'un geste comporte. On peut repérer des mêmes préoccupations chez la philosophe et esthéticienne Susanne Langer qui, dans le célèbre ouvrage *Feeling and form*, visant à éclairer les relations entre le « feeling » (dans l'acception de sensation, de la relation entre un organisme, une forme vitale et son environnement¹⁷⁷) et la capacité des arts (notamment la musique et la danse) de constituer des « formes expressives », manifeste explicitement sa position vis-à-vis de recherches en danse de son époque :

« Parmi tous les arts, il n'y a aucun qui subit des tels jugements sentimentaux, des telles incompréhensions et interprétations mystiques comme la danse. La littérature critique à son égard et, pire encore, sa littérature non-critique, pseudo-ethnologique et pseudo-esthétique, rendent la lecture fatigante »¹⁷⁸.

Avant d'exposer sa théorie personnelle sur le geste et la danse, la philosophe américaine remarque la prédominance de deux approches principales dans toutes les recherches portant sur la danse : d'une part le point de vue « le plus largement accepté » selon lequel « l'essence de la danse est musicale »¹⁷⁹ et dont la danseuse Isadora Duncan aurait été la représentante la plus connue ; d'autre part, « il y a une autre interprétation de la danse, inspirée du ballet classique [...] : la danse est

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 9

¹⁷⁷ Cf. Demartis, L. « L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer », *Aesthetica Preprint* n°70, avril 2004.

¹⁷⁸ Langer, S., (1953), *Feeling and Form. A theory of art*, New York, Charles Scribner's Sons, p. 169. Version originale en anglais : « No art suffers more misunderstanding, sentimental judgment, and mystical interpretation that the art of dancing. Its critical literature, or worse yet its uncritical literature, pseudo-ethnological and pseudo-aesthetic, makes weary reading », nous traduisons.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p.169.

un des arts plastiques, un spectacle d'images en mouvement constant ou de patterns animés ou de statues en mouvement »¹⁸⁰. Néanmoins, pour Langer, ces deux perspectives ne suffisent pas à caractériser la spécificité des *formes dansantes* ; en revanche, ce sont la nature du geste, sa constitution ainsi que sa capacité de faire du mouvement une « forme symbolique », qui peuvent éclairer la différence entre la gesticulation et la danse, entre un sautillerment, une nuée d'oiseaux et une levée de jambes ou encore, la déformation d'un mouvement quelconque (par exemple la simple marche) par rapport à son « exécution » ordinaire¹⁸¹. Ainsi poursuit-elle :

« dès lors, qu'est que la danse ? Si elle est un art indépendant, tel il semblerait le cas, la danse doit comporter une 'illusion primaire'. Est-ce le mouvement rythmique ? En effet, celui-ci est un processus actualisé et non pas une illusion. L'"illusion primaire" d'un art est quelque chose créée d'emblée, dans notre cas avec le premier mouvement, performé ou même invisible [...] Le geste est un mouvement vital ; pour celui qui l'exécute, il est saisi précisément comme une expérience cinétique, c'est-à-dire une action et, quoique plus pour la vue, comme un effet. [...] La gesticulation, en tant qu'elle fait partie de notre comportement concret, n'est point art. Elle est un simple mouvement vital. Un écureuil [...] s'asseyant avec la patte contre son cœur, fait un geste [...] [mais] Il n'est pas en train de danser. Seulement lorsque le mouvement, qui était un geste authentique chez l'écureuil, est *imaginé* et dès lors exécuté par l'écureuil en dehors d'une situation spécifique [...], il devient un élément artistique, un geste de danse possible. [...] Le caractère gestuel immédiat du mouvement de la danse est l'illusion [...] en

¹⁸⁰ *Ibidem*, p.171-172.

¹⁸¹ Qui, cependant, est déjà informée par une technique et une histoire, comme Mauss l'avait montré. Avec "ordinaire", on n'entend aucunement parler d'un mouvement qui serait « naturel » ou organique, ni cela est le point de vue de Langer. Au contraire, si déjà la marche ordinaire, en ses différentes modulations, représente chez l'animal homme un détachement philo- et ontogénétique par rapport à la découverte et à l'adaptation à l'environnement - le passage à la posture érigée chez l'enfant constituant la frontière pas rapport à ces besoins -, une marche dansée en est le point extrême de tel détachement, montrant, à l'instar du langage, les caractères réflexif, institué et biologique-culturel de la conduite humaine et de la danse. Cela nous fait comprendre, avec précisément l'examen effectué tout au long de l'ouvrage des origines rituelles de la danse et ensuite du langage, que, bien que la définition de la danse s'inscrive dans le panorama des arts, il s'agit d'une définition de l'art non essentialiste mais ouverte à un horizon anthropologique et sémiotique.

danse, les puissances (à savoir les centres de la force vitale) sont des êtres créés par le semblant du geste. [...] Le geste de la danse n'est pas un geste réel, il est un geste *virtuel* »¹⁸².

Bien que l'on ne puisse pas épuiser l'intégralité de la réflexion langarienne¹⁸³, retenons certains éléments qui soutiendront, entre autres, notre réflexion à l'égard du tango.

Comme l'explique la philosophe Lucia Demartis dans un long essai consacré à l'architecture théorique sur laquelle Susanne Langer - sous l'égide de la philosophie des formes symboliques d'Ernst Cassirer - bâtit une esthétique intimement liée au langage et à une anthropologie philosophique des formes artistiques, le concept-pivot sur lequel s'étaye sa réflexion est la notion de *forme*, issue et conçue à partir des acquis de la *Gestaltheorie*. La constitution de formes est l'activité perceptive qui fait apparaître d'un même coup un sujet en structurant son expérience, ainsi que son entour, les figures et les objets qui entrent en relation avec lui au cours de l'exploration perceptive, en un seul mot, la constitution de formes, en suivant la formule merleau-pontienne, est cette activité qui ouvre et manifeste l'*être-au-monde* d'un sujet. Néanmoins, pour Langer, la constitution de formes ne se résout pas en la seule synthèse perceptive organisant le vécu d'un point de vue sensoriel, mais elle représente un moment inaugural d'une véritable activité symbolique, c'est-à-dire d'attribution de sens, de constitution de relations de signification. Cette activité qui, pour la philosophe, est résumée par le concept de « symbole présentationnel », permet dès lors non seulement de reconnaître le réel en tant que déploiement d'un paysage de formes, mais d'y saisir par là même une répartition germinale de

¹⁸² *Ibidem*, pp. 174-175, 178. Nous soulignons.

¹⁸³ La pensée de Susanne Langer est entrée dans le débat français et a fait l'objet d'études depuis relativement peu de temps, tandis qu'elle est depuis longtemps discutée au Canada et en Italie. Concernant la France, mentionnons l'ouvrage collectif *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, Strasbourg, De l'incidence, 2012, dirigé par Anne Boissière et Mathieu Duplay ainsi que deux travaux de thèse, respectivement d'Aude Thuries, « L'apparition de la danse : construction et émergence du sens dans le mouvement. A partir de la philosophie de Susanne Langer » (Université de Lille 3, soutenue le 30 juin 2014, sous la direction d'Anne Boissière), <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01174796>, et de Pablo Rojas, « Le développement du savoir-faire musical » (EHESS, soutenue le 20 novembre 2015, sous la direction de Victor Rosenthal). La thèse de Pablo Rojas n'ayant pas encore été déposée sur la plateforme HAL, je tiens à remercier l'auteur pour m'avoir gentiment donné une copie pour la consultation.

valeurs, en ceci que de telles formes condensent à la fois une activité perceptive et des interactions de type culturel et social. Cette intrigue est clairement expliquée par le philosophe Jean Lassègue qui, à la suite précisément de la pensée de Cassirer, écrit au sujet des formes symboliques que :

« elles sont des passages obligés qui visent à stabiliser des valeurs associées à des objets de transaction. La tractation sur la valeur s'opère sur des objets de transaction : par 'objet de transaction' il faut entendre la façon dont un support matériel est investi par la valeur à tous les niveaux où peut se glisser un écart différentiel. [...] Cette stabilisation des valeurs est socialement instituée [...] Ainsi les interactions entre individus se stabilisent-elles autour de passages obligés - les formes symboliques - qui orientent ces interactions selon des modalités diverses »¹⁸⁴.

Le symbole présentationnel peut atteindre une première mise en forme de relations signifiantes grâce à un processus d'abstraction déjà à l'œuvre dans la saisie des formes au niveau perceptif. Dans la lecture que Lucia Demartis fait de Susanne Langer, l'abstraction « n'est pas entendue comme le résultat d'une activité de la pensée opérant sur une donnée déjà déterminée, mais comme ce qui se constitue dans l'émergence de la relation avec le réel »¹⁸⁵. Cependant, cette capacité d'abstraction ne suffit pas à elle seule à expliquer la spécificité des formes artistiques. En effet, celle-ci réside dans le caractère d'"illusion primaire" que les formes artistiques exhibent à partir du travail de l'abstraction. Tout d'abord il faut préciser, comme le fait la commentatrice italienne, qu'illusion

« ne veut pas dire simulation ou ruse, mais la manière dans laquelle l'œuvre se présente comme détachée de la réalité effective, indépendante des relations spatiales et pragmatiques du monde quotidien [...] Celui-ci est l'objectif de l'illusion dans les arts : réaliser immédiatement l'abstraction de

¹⁸⁴ Lassègue, J., « Formes symboliques et émergence des valeurs - Pour une cognition culturalisée », *RSTI - RIA* vol. 19/1-2 2005, pp. 45-55., pp. 46-47.

¹⁸⁵ Demartis, L., *op. cit.*, p. 13. Nous traduisons. Version originale en italien : « non è intesa come frutto dell'attività del pensiero che opera sul dato già determinato, ma come costituentesi nel primo darsi della relazione con la realtà ».

la forme visuelle, afin de nous permettre de la voir en tant que telle. Dès lors, cela permet de ne pas s'arrêter à son premier aspect visible et de l'interpréter en tant qu'expression d'une relation structurale »¹⁸⁶.

L'«illusion primaire»¹⁸⁷ dont parle Susanne Langer consisterait plutôt en la constitution d'un espace virtuel, de virtualités articulant les formes avec des investissements expressifs, conçus en les termes de re-présentation de l'articulation de modalités affectives, rythmiques, relationnelles, topologiques, épistémiques etc., et dont les formes artistiques en afficheraient les processus d'émergence et de persistance. C'est à partir de cet aspect que l'on peut comprendre l'affirmation de Langer selon laquelle le geste de la danse est un geste virtuel¹⁸⁸ habité par des puissances virtuelles. En effet, comme le souligne le musicologue Michel Aucoin, la virtualité propre du geste dansé ainsi que ses puissances se réfèrent, entre autres, aux origines rituelles de la danse et puis à l'autonomisation de la danse par rapport aux pratiques rituelles, dont les puissances ne cessent de l'habiter, tout en se redéployant en des motifs différents :

« le lieu de la danse, qu'il soit l'espace autour du totem, l'autel, la salle de danse ou la scène d'un théâtre, devient le royaume où la danse elle-même incarne les puissances qui l'habitent [...] Le danseur n'accomplit pas son geste dans le but d'exprimer ses émotions intérieures, ni de signaler ses désirs ou ses intentions [...] Le danseur, par ses gestes virtuels, articule (rend visible) et maintient le jeu entre des puissances, également virtuelles, qui

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 17. Nous traduisons. Version originale en italien : « illusione non è finzione o inganno, ma il modo di darsi dell'opera come distaccata dalla realtà effettiva, in quanto indipendente dalle relazioni spaziali e pratiche che compongono il mondo quotidiano. [...] Questo lo scopo dell'illusione dell'arte: realizzare immediatamente l'astrazione della forma visiva e permetterci di vederla come tale. Ma appunto questo permette di non fermarsi all'aspetto esteriore e di ritrovarlo come espressione di una relazione strutturale » N.B. : nous avons traduit « finzione » avec « simulation » pour éviter tout malentendu ou superposition sémantique avec les usages de fictionnel, fictif et finction en français, en sémiotique ainsi que par exemple en critique littéraire. Le mot italien « finzione » est ici entendu dans l'acception de couche de réalité avec un jugement péjoratif quant à son statut véridictoire.

¹⁸⁷ Plus qu'un objet ou un effet, l'illusion primaire serait à entendre comme le processus qui montre l'écart entre le visible et le vu.

¹⁸⁸ La virtuelié ne s'oppose pas ici au mode potentiel, tel qu'il est conçu en sémiotique narrative ; elle fait plutôt référence à la puissance des forces qui habitent le geste.

s'opposent. Et ces puissances sont virtuelles puisqu'elles ne sont pas réellement présentes ; elles sont une illusion que crée la gestique du danseur. [...] cette impression de la présence d'une puissance naît du fait que le danseur, par ses mouvements, semble vaincre les lois de la gravité et de la résistance matérielle qui contrôlent et limitent normalement notre liberté de mouvement »¹⁸⁹.

Une conception pareille du geste semblerait être en contraste avec la thèse soutenue par le philosophe Mikael Karlsson lorsqu'il s'interroge, dans un texte répondant à un article de Sue Jones¹⁹⁰, sur la possibilité que les lapins puissent danser, et cela dans le double sens de la question, à savoir s'il pourraient danser en tant que lapins et si la danse pouvait constituer pour les lapins une de leurs facultés¹⁹¹. Karlsson, en reprenant une définition à minima de la danse, suivant laquelle la danse consisterait en « un certain pas mesuré, cadencé [...] qui maintient l'allure et pour ainsi dire bat la mesure de la musique qui l'accompagne »¹⁹², refuse, contre Jones, de nier *à priori* aux lapins la possibilité de danser. Son argument se fonde essentiellement sur trois points : i) le statut de la danse en tant qu'*action* et de l'action en tant que telle ; ii) l'atténuation d'une intentionnalité forte par rapport à la compréhension de l'acte de danse ; iii) les contraintes corporelles à l'origine de tout type de mouvement. Le philosophe affirme en effet que

« si le fait de danser est descriptible comme le mouvement d'un corps en cadence rythmique dans le tempo d'une musique, alors une exécution qui satisferait cette description compterait comme de la danse, peu importe ce

¹⁸⁹ Aucoin, M., « Susanne Langer et le symbolisme artistique : essai de synthèse », *Recherche en éducation musicale*, n° 22/2004, pp. 33-89, p. 69. Disponible en ligne : http://www.mus.ulaval.ca/reem/REM_22_Langer.pdf

¹⁹⁰ Jones, S. « Do Rabbits Dance? A Problem Concerning The identification of Dance », in McFee, G. (éd.), *Dance, Education and Philosophy*, Oxford, Meyer & Meyer Sport, 1999, pp. 85-100.

¹⁹¹ L'auteur fait en effet une distinction entre « aptitude » et capacité » (traduisant respectivement les mots anglais « capacity » et « ability »). Nous ne creusons pas cette différenciation qui sort de la pertinence du discours conduit ici. Néanmoins, nous retrouverons dans les lignes suivantes une autre articulation de la catégorie du « possible » à propos du geste qui reprend partiellement, par sa référence aristotélicienne, la question de la potentialité et de la puissance.

¹⁹² Karlsson reprend cette définition d'Adam Smith (1723-1790), cf. Karlsson, M., « Les lapins pourraient-ils danser ? », in Beauquel, J. et Pouivet, R., *Philosophie de la danse*, op. cit., p. 55.

qu'elle serait censée symboliser ou non, peu importe ce qu'elle serait censée accomplir ou non [...] Tous ces éléments seraient dénués de pertinence pour catégoriser une action en termes de typologie du mouvement »¹⁹³.

Dès lors, la danse en tant qu'action ne serait pas une prérogative exclusivement humaine, du moment où - exception faite pour le cas de la musique sur lequel Karlsson ne s'exprime pas - des actions, des mouvements d'agents non humains lexicalisés comme des danses, à l'instar des mouvements « d'un banc de gaspareaux ou d'un vol d'étourneaux »¹⁹⁴, répondent tout de même à des conditions relatives à des « éléments de l'environnement ou du contexte de l'action »¹⁹⁵. En effet, continue Karlsson

« pour qu'un agent soit capable de mouvoir son corps [...] il doit posséder des structures qui lui permettent de le faire : une musculature, ou quelque chose qui puisse remplir la même fonction. De plus, [...] il doit être capable de *contrôler* les mouvements corporels en question et de les *ordonner par rapport à son environnement*. Cela suppose que l'agent soit capable de *percevoir* son environnement ainsi que ses propres positions et mouvements corporels (les biologistes et les cognitivistes parlent à cet égard de 'boucles sensori-motrices' caractéristiques de la vie animale). L'agent a donc besoin d'organes sensoriels et d'un système nerveux ou de quelque chose qui fonctionne de façon équivalente »¹⁹⁶.

Or, si cela est vrai seulement pour certaines gammes de mouvements et non pas pour le mouvement *tout court*, cela l'est encore moins si l'on considère une des caractéristiques principales du geste, par-delà même toute perspective intentionnaliste, à savoir précisément la capacité humaine de faire d'un mouvement un geste, de moduler une ou une série d'actions afin d'y constituer, aussi éphémères soient-elles, des formes. De surcroît, si d'une part, comme par ailleurs on le montrera dans l'analyse de l'interaction dansante du tango, les

¹⁹³ *Ibidem*, p.53.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p.52.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p.53.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p.59.

humains et les autres animaux partagent la capacité de faire face aux imprévus de l'environnement au sein duquel un tel mouvement se produit, d'autre part, la spécificité de l'accommodation motrice et gestuelle humaine qui rend un geste dansé, réside dans le fait que ces gestes, en particulier ceux qui émergent par et dans des processus d'improvisation, sont par leur propre constitution des agencements de variations, tandis que chez les autres animaux la conduite d'un geste et sa variation tendent à se confondre. Finalement, telle semble être aussi la conclusion de Karlsson, dont finalement l'objectif premier est de faire valoir une approche de la danse qui puisse tenir davantage compte des aspects concernant l'action. Ainsi, il conclut en citant l'esthéticien Francis Sparshott, pour lequel

« il n'existe pas de connaissance complète de ce qu'est la danse, parce qu'elle repose sur l'exercice d'une compétence générale d'intégration et de différenciation, opérant sur une quantité indéterminée de pratiques auxquelles chacun de nous a un accès différent et au sein desquelles chacun de nous a une stratégie personnelle »¹⁹⁷.

Par conséquent, ces réflexions, plutôt que démentir ou affaiblir une position telle celle de Susanne Langer, semblent en revanche la corroborer : il s'agit de regarder le geste aussi bien en sa part d'action qu'en celle qui en fait l'objet à la fois d'une aïsthésis et d'une esthétique dans la mesure où, au-delà du postulat d'une conscience esthétique, il est assumé par les corps et les sujets qui l'agissent.

Et c'est de ce point de vue que l'on rencontre deux définitions ainsi que deux problématisations du geste provenant respectivement des formulations des philosophes Giorgio Agamben et Alain Badiou.

Dans un texte consacré à la notion de geste à travers les domaines du cinéma, de la danse et de la politique, le philosophe italien débute sa réflexion en se demandant ce qu'est un geste. L'esquisse d'une définition s'appuie sur la différenciation effectuée en langue latine par Varron entre les verbes *āgere* (agir), *fācio* (faire) et *gērere* (gérer), suivant lequel

¹⁹⁷ Sparshott, F., « On knowing What Dancing is », in McFee, *op. cit.*, p. 81, in *ibidem*, p. 61.

« le poète fait un drame, mais ne l'agit pas [*ăgĕre* signifiant ici 'jouer un rôle'] ; inversement, l'acteur agit le drame mais ne le fait pas. [...] en revanche l'*imperator* [...] parce qu'on emploie dans son cas l'expression *res gĕrĕre* [accomplir quelque chose, la prendre sur soi, en assumer l'entière responsabilité], ne fait pas ni n'agit : en l'occurrence, il assume (*gerit*), c'est-à-dire qu'il supporte [...] »¹⁹⁸.

Pour Agamben « ce qui caractérise le geste, c'est qu'il ne soit plus question en lui ni de produire ni d'agir, mais d'assumer et de supporter. Autrement dit, le geste ouvre la sphère de l'*éthos* comme sphère la plus propre de l'homme »¹⁹⁹. L'ouverture à cet horizon éthique est autorisée par le type particulier d'action que le geste inaugure :

« si le faire est un moyen en vue d'une fin et l'agir une fin sans moyens, le geste rompt la fausse alternative entre fins et moyens qui paralyse la morale, et présente des moyens qui se soustraient *comme tels* au règne des moyens sans pour autant devenir des fins »²⁰⁰.

De cette prémisse, le philosophe italien tire deux conséquences majeures : l'une concerne le caractère d'exhibition d'une médialité qui, en sa propre monstration, permettrait de définir la qualité esthétique du geste dansé ; l'autre est relative à la dimension, à l'espace spécifique que le geste installerait entre la puissance et l'acte.

Relativement au premier point, Agamben affirme que

« si la danse est geste, c'est [...] parce qu'elle consiste tout entière à supporter et à exhiber le caractère médial des mouvements corporels. *Le geste consiste*

¹⁹⁸ Varron, *De lingua latina*, VI, viii, 77, in Agamben, G. « Notes sur le geste », *Trafic* n°1, 1991, p. 35, republié avec le titre « Le geste et la danse » in Macel, C. et Lavigne, E. (éds.), (2011), *Danser sa vie. Écrits sur la danse*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, pp. 189-194, p. 189, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition éponyme présentée à Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Galerie 1, 23 novembre 2011-2 avril 2012. Italiques dans le texte.

¹⁹⁹ Agamben, G., « Le geste et la danse », *op. cit.*, p. 189.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 189. Italiques dans le texte.

à [...] rendre visible un moyen comme tel. Du coup, l'être-dans-un-milieu de l'homme devient apparent et la dimension éthique lui est ouverte »²⁰¹.

Ce caractère médial, ce moyen, est par la suite interprété en termes d'expression, ce qui voudrait dire que le pouvoir du geste résiderait en sa capacité de faire voir la possibilité et la puissance mêmes de l'expression et, en même temps, sa propre articulation et effectuation. En d'autres termes, la visibilité de la médiation comme modalité première de la relation au monde de l'homme et comme passage obligé pour la constitution d'une forme esthétique rendraient le geste - et en particulier le geste dansé - l'emblème de toute sémiologie²⁰². En effet, si l'on fait abstraction du cadre ontologique dans lequel se situe Agamben, cette conception du geste donne lieu à des conséquences importantes d'un point de vue sémiotique :

- i) parce qu'il s'écarte de la dichotomie fins-moyens et parce qu'il attire l'attention sur l'assomption de la part d'un sujet du caractère médié de son propre agir²⁰³, le geste nécessite alors des régimes d'évaluation²⁰⁴ qui seraient à l'œuvre aussi bien au niveau individuel - dans le sens de modes d'engagement et d'implication²⁰⁵ d'un sujet - qu'au niveau collectif²⁰⁶, et bien évidemment en leurs déclinaisons sociales et culturelles
- ii) parce qu'il rend visible le moyen en tant que possibilité d'expression, le geste problématise alors le faire énonciatif, entendu en particulier sous le prisme

²⁰¹ *Ibidem*, p. 190. Italiques dans le texte.

²⁰² Celle-ci est effectivement la position développée par René Thom et qui sera discutée dans le prochain chapitre.

²⁰³ C'est-à-dire la réflexivité de la dimension épisémiotique.

²⁰⁴ Dans l'acception deweyenne du terme.

²⁰⁵ Cf. Basso Fossali, P., « La valeur comme lien implicatif. De la perception à l'engagement », in A. Biglari (éd.), (2015), *Valeurs. Aux fondements de la sémiotique*, Paris, L'Harmattan, pp.101-28

²⁰⁶ Cf. Fontanille, J, (2015), *Formes de vie*, Liège, Presses Universitaires de Liège. Dans le cadre d'une réflexion générale et en même temps d'une mise au point sémiotique de la notion de *forme de vie*, le sémioticien consacre un chapitre à l'examen du *beau geste*, en soulignant précisément la portée éthique de ce type d'action. En effet, il affirme que « le beau geste est une interférence dans le parcours syntagmatique d'un cours d'action, où il fait irruption pour proposer d'emblée une alternative éthique, pour fonder en somme une autre morale, ou à tout le moins la perspective » (p. 63). En particulier, « le *beau geste* procède », poursuit l'auteur, « par une rupture et une segmentation spectaculaires de la chaîne des actes et de la circulation sociale des valeurs » (p. 67), en pouvant ainsi condenser dans peu de détails une forme de vie plus globale. Il serait dès lors possible de tenir ensemble et de penser les va-et-vient entre singularité d'une prise d'initiative et la reconduction des valeurs qu'il implique à une échelle majeure, ouvrant ainsi à des modifications dans une forme de vie donnée, voire à l'émergence d'une nouvelle forme de vie.

des pratiques d'instanciation²⁰⁷, au vu aussi des différents régimes de médiation s'enchevêtrant sur un même corps

iii) pour la même raison, l'activité propre du geste impliquerait alors l'investigation des traces ou des formes autres qui en constituent sa puissance expressive.

En effet, concernant la deuxième conséquence de la position agambienne et relativement à ce dernier point, le philosophe remarque que depuis l'Antiquité (il fait en particulier l'exemple du commentaire d'Averroès de la *Physique* d'Aristote), le mouvement a été interprété comme « ne rentrant pas simplement dans le domaine de la puissance ni simplement dans celui de l'acte »²⁰⁸. Autrement dit,

« entre la possibilité et la réalité effective [...] la danse inscrit un être intermédiaire en qui puissance et acte, moyen et fin s'équilibrent et s'exhibent tour à tour. Cet équilibre, qui les révèle l'un à l'autre, n'est pas une négation [...] mais le tremblement réciproque de la puissance dans l'acte et de l'acte dans la puissance »²⁰⁹.

Cela reviendrait précisément à souligner d'un côté, une virtualité propre du geste dansé à la manière dans laquelle l'entend, entre autres²¹⁰, Susanne Langer ; d'un autre côté, l'instauration d'une dimension intermédiaire entre puissance et acte implique l'épaississement des modalités du possible²¹¹ et par conséquent la nécessité de rendre compte des différentes instances et modalités²¹² qui agissent

²⁰⁷ Cf. Dondero, M. G., « Le texte et ses pratiques d'instanciation », *Actes sémiotiques*, 2009, en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3207>

²⁰⁸ Agamben, G., « Le geste et la danse », *op. cit.*, p. 193.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 194.

²¹⁰ Cf. Sauvagnargues, A., « L'art comme symptomatologie, capture de forces et image. Littérature, peinture et cinéma chez Deleuze », *TLE*, n° 24, 2006-2007, pp. 39-63 et Batt, N., « L'expérience diagrammatique : un nouveau régime de pensée », *TLE*, n° 22, 2005, pp. 5-28. Par ailleurs, précisons qu'ici les termes « virtuel » et « virtualité » ne recouvrent que partiellement l'acception qu'ils possèdent couramment en sémiotique. Ils doivent plutôt être compris dans le sens qu'en donne Deleuze, G., (1968), *Différence et répétition*, Paris, PUF ; id., (1981), *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Seuil.

²¹¹ Cf. Rosenthal, V., Visetti, Y.-M., « Expression et sémiologie pour une phénoménologie sémiotique », *Rue Descartes*, n° 70, vol. 4 2010, pp. 24-60.

²¹² C'est ce que l'on essayera d'articuler lorsque nous discuterons les notions de *motif*, *figure* et *figuralité*.

et innervent le geste à la fois de l'intérieur et de l'extérieur. Par ces différentes instances et modalités, le corps dansant se configurerait non seulement comme le déploiement « extérieur » d'une chair mouvante, mais notamment comme un mouvement que l'on pourrait qualifier d'externalisation d'une intériorisation dans une extériorisation²¹³. A la formulation de Giorgio Agamben fait écho celle du philosophe Alain Badiou, qui, lui, emploie explicitement l'adjectif *virtuel* à propos de la danse. Dans un texte consacré aux relations entre danse et pensée - un thème récurrent en esthétique et dans les recherches en danse dans l'approche de sa nature et de ses spécificités²¹⁴ -, le philosophe essaie, dans la lignée du Zarathoustra de Nietzsche²¹⁵ d'expliciter les raisons justifiant la formule suivant laquelle la danse est une « métaphore de la pensée ». Badiou explique les parallélismes qui s'établissent et les aspects qui rapprochent la danse de la pensée : le (perpétuel) commencement, le caractère événementiel, l'« intensification immanente »²¹⁶, la concentration d'une puissance active dans une tension entre effectuation et virtualité. A l'instar de la pensée, le mouvement et les gestes de la danse semblent posséder un pouvoir d'affirmation - par leur capacité intrinsèque de création - et de libération - par leur capacité de soustraction ou, à tout le moins, de poussée des limites corporelles et gravitaires ; autrement dit, les gestes de la danse exemplifieraient la pensée à la fois en tant que devenir et en tant que force retenue soutenant la pensée de l'intérieur. Par conséquent, Badiou écrit que :

²¹³ L'analyse du « geste » du tango et de l'interaction dansante nous permettra de mieux saisir ce mouvement. Soulignons pour l'instant qu'« externalisation » est ici entendue dans l'acception des théories de l'esprit en particulier de la cognition distribuée (cf. Hutchins, E., (1995), *Cognition in the Wild*, Cambridge, MIT Press), et donc dans le sens où le geste constituerait un « appui » partageable permettant, dans un champ (trans)individuel d'avoir un accès à un vécu et à des modalités d'apprentissage. La formule employée présente également une deuxième acception dans laquelle elle peut être comprise : cette externalisation serait la dynamique par laquelle l'extériorité de pratiques intériorisées (mémoire, techniques, habitus, etc.) se rend visible à la fois en tant qu'antériorité et en tant que relance vers le futur.

²¹⁴ A ce propos, sont emblématiques les ouvrages respectivement de Véronique Fabbri et de Marie Bardet précédemment mentionnés.

²¹⁵ Pour un approfondissement de la lecture de Nietzsche de la part de Badiou, voir Bardet, M., *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*, en particulier pp. 26-32.

²¹⁶ Badiou, A. (1998), *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, chapitre « La danse comme métaphore de la pensée », republié dans Macel, C. et Lavigne, E. (éds.), (2011), *Danser sa vie. Écrits sur la danse*, op. cit., pp. 195-209, p.196.

« la danse est ce qui, au-delà de la monstration des mouvements [...] avère la force de leur retenue. Certes, on ne montrera la force de la retenue que dans le mouvement lui-même, mais ce qui compte est la *lisibilité* de cette retenue. Dans la danse ainsi conçue, le mouvement a son essence *dans ce qui n'a pas eu lieu* »²¹⁷.

On constate ici une thématization similaire à celles d'Agamben et de Langer relativement à ce qui, dans et par le geste, est en même temps non partiellement visible et pourtant saisissable, ce qui, bien qu'il ne soit pas complètement identifié avec le mouvement, demeure lisible à partir de ce dernier²¹⁸. C'est à partir de ce chiasme qui semble constituer la nature du geste, que le philosophe explique la virtualité propre de la danse :

« il en résulte évidemment que l'essence de la danse est le mouvement virtuel, plus que le mouvement actuel. [...] la danse montrerait l'équivalence étrange [...] entre le geste et le non-geste. Elle indiquerait que, bien que le mouvement ait lieu, cet avoir-lieu est indistinguable d'un non-lieu virtuel. La danse se compose de gestes qui, hantés par leur retenue, restent en quelque sorte indécidés »²¹⁹.

Encore une fois, comme dans le cas des propositions de Giorgio Agamben, une telle remarque suscite une réflexion sémiotique qui concerne à la fois l'aspectualité du mouvement dansé et les modes d'apparition du geste dans un champ de présence²²⁰.

Somme toute, on peut affirmer que le geste dansé relève d'un régime d'activité qui, en tenant ensemble un sujet et son milieu - par les parts technique, historique et culturelle qui fondent les spectres des possibilités mêmes de son apparition et de son effectuation -, se configure comme autant de *manières* de

²¹⁷ *Ibidem*, p.198. Italiques dans le texte, sauf « lisibilité », nous soulignons.

²¹⁸ Il s'agit plus explicitement du résultat d'un choix entre plusieurs solutions syntagmatiques, la solution retenue comportant une part de réflexivité qui signale le reflux en mode « potentiel » de toutes les solutions qui n'ont pas été manifestées. Quand Badiou parle de la « retenue », c'est exactement de la manifestation reflexive du choix qui a été fait et qui implique des solutions latentes et écartées.

²¹⁹ *Ibidem*, p.199.

²²⁰ Cf. Fontanille, J. et Zilberberg, C. (1998), *Tension et signification*, Haye, Mardaga.

constituer, d'instituer et de restituer la forme d'une danse et les formes de l'expérience que le geste produit.

Si on se place dans le cadre de recherches en danse menées à partir des données biomécaniques du corps et ayant une visée thérapeutique, ces réflexions résonnent avec la distinction entre mouvement et geste ainsi qu'avec la définition de geste donnée par le danseur et thérapeute Hubert Godard, selon qui :

« on peut [...] distinguer le mouvement, compris comme un phénomène relatant les stricts déplacements des différents segments du corps dans l'espace [...] et le geste, qui s'inscrit dans l'écart entre ce mouvement et la toile de fond tonique et gravitaire du sujet [...] C'est là que réside l'expressivité du geste humain, dont est démunie la machine »²²¹.

Godard, dans un texte fondamental qui récapitule son approche théorique et méthodologique du geste et de la danse, se trouve face aux mêmes difficultés que les esthéticiens quant à la délimitation de la nature et de l'effectivité du geste et, par conséquent, à la définition de la danse en tant qu'œuvre et au développement de méthodes thérapeutiques et d'éveil corporel efficaces. En effet, dans un long passage qui mérite d'être reporté en entier, il remarque que

« la perception d'un geste opère et travaille par saisie globale, et permet difficilement de distinguer les éléments et les étapes qui fondent, autant pour l'acteur que pour l'observateur, la charge expressive de ce geste. [...] La danse est le lieu par excellence qui donne à voir les tourbillons où s'affrontent ces forces de l'évolution culturelle [...] Ainsi, le geste et sa captation visuelle fonctionnent sur des phénomènes d'une infinie variété qui interdisent tout espoir de reproduction à l'identique. [...] Devant cette difficulté, la tentation est alors grande de se contenter de classer les danses par époques historiques, par origines géographiques, par catégories sociales, par partis pris musicaux [...] »²²².

²²¹ Godard, H., « Le geste et sa perception », in Michel, M. et Ginot, I. (éds.), (1995), *La danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, p. 225.

²²² *Ibidem*, p.224.

Cette difficulté est à l'origine du choix effectué par Hubert Godard d'investiguer les facteurs psychiques (schéma corporel), physiques (forces gravitaires) et biomécaniques (schéma postural, forces musculaires), afin de restituer une description proprement corporelle du geste. Dès lors, l'expressivité du geste - et par là même du sujet qui le produit - n'est rattachée qu'à la manière « biologique » et proprioceptive en laquelle « les tourbillons » des « forces de l'évolution culturelle » sont traduits, incorporés dans des déclinaisons individuelles du mouvement. Cependant, une description du geste dansé et une interprétation de l'expressivité ainsi conçues, ne réussissent ni à rendre compte du caractère collectif de certaines danses - tel il est le cas des danses *sociales* ou *folkloriques* -, ni à établir des différences entre plusieurs danses, des différences que l'articulation de spécificités gestuelles ne peut pas, à elle seule, expliquer. De surcroît, l'expressivité du geste serait réduite à une finalité non seulement ou non tant esthétique que plutôt artistique, en ceci que cette expressivité se voit détachée de toute pratique possible pour s'avérer en revanche le résultat de projets artistiques-posturaux singuliers (Brown, Graham, Cunningham, etc.). En outre, cela élargirait davantage le fossé entre les recherches en danse d'inspiration esthétique, philosophie et physiologique et celles issues de l'anthropologie.

Un deuxième grand volet des approches de la danse est en effet constitué par les recherches conduites par l'anthropologie et l'ethnologie états-uniennes, dont parmi ses représentants les plus renommés figurent Adrienne Kaeppler et Judith Lyne Hanna²²³. L'établissement d'une anthropologie et d'une ethnologie de la danse ou d'une approche anthropologique de la danse tirent leur origine d'une part des théorisations de Franz Boas et puis de sa fille Franziska - à la fois anthropologue et danseuse²²⁴ - et, d'une autre part, de l'analyse kinésique de Ray Birdwhistell²²⁵. Dans la lignée de ce dernier, à cheval entre ethnographie, analyse

²²³ Pour un récapitulatif des différents courants de l'anthropologie et de l'ethnologie relativement à la danse, voir Hanna, J. L., « Movements Toward Understanding Humans Through the Anthropological Study of Dance », *Current Anthropology*, vol. 20, n°2/1979, pp. 313-339

²²⁴ Cf. Kaeppler A., « Dance Ethnology and Anthropology of Dance », *Dance Research Journal*, 2000, 32 (01), 116-125

²²⁵ Cf. Birdwhistell, R., « L'analyse kinésique », *Langages*, n° 10, vol. 3, 1968, pp. 101-106, Winkin, Y., « Ray Birdwhistell : penser la communication autrement », *Recherches en communication*, 1996,

interactionnelle, psycholinguistique et sciences cognitives, s'inscrivent, entre autres, les recherches de son disciple Adam Kendon (2000, 2004) autour de la relation geste-langage, suivies par celles de David McNeill (1992, 2000, 2005) sur le continuum geste-parole-pensée. Au préalable, force est de constater que ces recherches sont très peu mentionnées dans des études sur la danse²²⁶ : cette méconnaissance pourrait tenir à différentes raisons. En premier lieu contrairement à la position d'un Godard, les formulations et les analyses de ces anthropologues portent sur des formes dansées tout à fait différentes, à savoir des danses de sociétés, de groupes humains déterminés et délimités par des frontières culturelles, historiques et géographiques, dans des cadres religieux ou rituels divers ; deuxièmement, le choix du geste dansé en tant qu'objet théorique et méthodologique de la part de ces anthropologues est effectué en fonction d'une tâche disciplinaire précise, visant à repérer et à articuler, par le biais des gestes mis en acte lors de différentes pratiques, les modes de relation, les rôles, les valeurs régissant le vivre ensemble²²⁷ des sociétés examinées ; troisièmement, par conséquent, les éléments entrant dans ces analyses ainsi que la méthodologie adoptée, s'avèrent très différentes, devant rendre compte, par exemple, des relations entre formes de parole (chants, invocation, actes langagiers divers) et

n°5, p. 211-221. Ray Birdwhistell est effectivement le père de la kinésique, méthode d'analyse des interactions communicatives humaines visant à dévoiler la « dimension cachée » de tout échange communicationnel, dont les traces manifestées par les différentes manières de gesticuler, seraient porteuses de sens et donneraient des indices relatifs à la coloration affective de l'échange, aux appartenances sociales (de classe) et culturelles des participants, aux croyances ainsi qu'aux normes (morales) de conduite. Ainsi, chaque détail gestuel concourt à la signification d'une interaction donnée. La méthode suivie par Birdwhistell consistait en l'adaptation du modèle linguistique structural, issus des travaux de Saussure, Hjelmslev et Martinet. En particulier, Birdwhistell isole, dans le champ de la kinésique, des unités élémentaires et distinctives appelées « kinèmes » formant une classe de mouvements, des « kinémorphes », et des constructions kinémorphiques plus complexes, recouvrant des fonctions diverses par rapport au langage mais pouvant également s'y détacher. Les résultats de ces analyses, jamais véritablement parachevés (sa recherche archi-connue intitulée *l'Histoire naturelle d'un entretien* s'était étalée sur près de quinze ans), aboutiront à une conception de l'échange communicationnel qui, sur la base d'une « synchronie interactionnelle » allait réviser profondément le modèle informationnel de la communication en vogue à l'époque.

²²⁶ Il y a évidemment des exceptions, parmi lesquelles on mentionne, en vertu de l'affinité avec nos intérêts, la thèse déjà citée d'Aude Thuries et celle de Sarah Fdili Alaoui, intitulée « Analyse du geste dansé et retours visuels par modèles physiques : apport des qualités de mouvement à l'interaction avec le corps entier », thèse de doctorat en informatique, Université Paris Sud, soutenue le 19 décembre 2012 sous la direction de Christian Jacquemin et Frédéric Bevilacqua, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00805519>

²²⁷ Cf. Fontanille, J., (2015), *Formes de vie*, Liège, Presses Universitaires de Liège.

formes gestuelles, avec une considération particulière pour la signification de tout élément gestuel qui peut être associé ou non à un élément linguistique. Par conséquent, de telles analyses, s'étant développées à partir des années 1960 sous l'égide des modèles de la linguistique structurale, envisagent le geste dans les termes suivants : d'une part, elles font ressortir le caractère foncièrement social et partagé du geste - se rapprochant partiellement en ceci de la vision de Susanne Langer. D'une autre part, ces analyses mettent en place un dispositif qui, en prenant le geste-signe comme échelle d'analyse, vise à l'isoler, le classer et l'agencer en fonction de sa signification ou encore de son signifié, dans l'acception de sa référence (meaning) à un acte langagier, à des unités morphémiques-syntaxiques déterminées ou à des éléments extérieurs à ceux-ci. Ainsi, en des termes plus « actuels », on peut affirmer que nombre de ces analyses s'avèrent des tentatives de dégager non pas une sémiotique des interactions linguistiques-gestuelles à la lumière de macro-configurations de valeurs ; en revanche, elles tendraient à établir une sémantique des chaînes gestuelles dans le cadre, nous semble-t-il, d'un plus vaste projet de sémiologie, pour le dire avec Saussure, d'une vie sociale et culturelle²²⁸.

En effet, comme l'affirme Adrienne Kaeppler

« la danse est une forme culturelle résultant de processus créatifs qui modèlent les corps humains dans le temps et dans l'espace. La forme culturelle produite, bien qu'éphémère, possède un contenu structuré, elle est la manifestation visuelle de relations sociales [...] Une description adéquate de la culture devrait mettre l'accent sur la danse de la même manière que le font les membres d'une société dans une société donnée et à plusieurs endroits du monde. Les anthropologues n'ont reconnu que tardivement que l'étude et la compréhension de la danse - laquelle peut être une partie remarquable d'une culture - peut aider dans la compréhension de la

²²⁸ Même si les résonances fonctionnalistes dans l'anthropologie de l'époque tempèrent le « saussurisme » d'un tel projet. Néanmoins, des réflexions générales autour des objectifs de la naissante anthropologie de la danse, nous autorisent à ce genre d'association.

structure profonde d'une société et permettre de mettre au jour la compréhension d'autres parties de la culture »²²⁹.

Pour l'anthropologue, la démarche d'inspiration structurale, qui implique l'examen des composantes structurales, grammaticales et stylistiques des gestes, est capitale dans l'étude de la danse d'un point de vue anthropologique non seulement afin de comprendre les « systèmes structurés de mouvement » en tant que « systèmes de connaissance »²³⁰. Une telle démarche est également importante afin de comprendre ce qui est perçu en tant que danse chez les différents groupes humains. Kaepler précise à ce propos, avec un regard épistémologique vers sa propre discipline, que

« dans de nombreuses sociétés, il n'y avait pas traditionnellement des catégories comparables au concept occidental et le mot 'danse' a été introduit dans différentes langues. [...] Des analyses qui permettent de différencier les systèmes de mouvement conceptualisés respectivement comme 'danse' et 'non-danse' selon le point de vue des locaux [...] n'ont pas encore été conduites dans des aires vastes. Maints chercheurs utilisent simplement 'danse' pour tout type de mouvement associé à la musique, mais il devrait être rappelé que 'danse' est un concept et un terme occidental »²³¹.

²²⁹ Kaepler, A., « Danse in Anthropological Perspective », *Annual Review of Anthropology*, vol. 7, 1978, pp. 31-49, p. 32, nous traduisons. Version originelle en anglais : « Dance is a cultural form that results from creative processes which manipulate human bodies in time and space. The cultural form produced, though transient, has structured content, is a visual manifestation of social relations [...] An adequate description of a culture should place the same emphasis on dance as that given it by the members of that society-and in some parts of the world this is indeed great. Anthropologists have been slow to recognize that a study and understanding of dance - which is sometimes a very conspicuous part of culture- may actually assist in an understanding of the deep structure of a society and bring new insights into understanding other parts of culture. ». L'anthropologue a travaillé pendant plusieurs années sur les danses des populations de Tonga, de la Malaisie et de la Polynésie.

²³⁰ Adrienne Kaepler, « Dance Ethnology and the Anthropology of Dance », *Dance Research Journal*, vol. 32/1, 2000, pp. 116-125, p. 117. Cet article récapitule les courants et les représentants majeurs de l'anthropologie de la danse et de l'ethnographie dès leur apparition jusqu'à aujourd'hui.

²³¹ *Ibidem*, p. 117. Nous traduisons. Version originale en anglais : « In many societies there traditionally were no categories comparable to the Western concept and the word 'dance' has been adopted into many languages. [...] Analyses that would make possible to separate movement systems conceptualized as 'dance' and 'non-dance' according to indigenous points of view [...] have not yet been carried out in many areas. Most researchers simply use the term 'dance' for any and

La méthode structurale permet à Kaepler de donner des définitions suffisamment générales et donc susceptibles d'être appliquées à plusieurs contextes et d'inclure au sein de l'analyse, à la fois la dimension *émique* et *étique*. Dans un texte consacré à l'examen des relations entre danse et style, l'anthropologue définit la danse en tant que *forme* ; à son tour, la forme, selon l'auteure, « consiste en la *structure plus le style* »²³².

Cette structure est organisée hiérarchiquement, selon une progression de taille et d'enchaînement des unités d'analyse :

« les kinèmes sont des unités minimales de mouvement [...] Bien qu'ils n'aient pas de signification en eux-mêmes, les kinèmes sont des unités de base à partir desquels se constituent les danses dans une tradition donnée. Les morphokines sont les unités les plus petites possédant en tant que mouvement, une signification dans la structure d'un système de mouvement (la signification ne renvoyant pas à des contenus narratifs ou iconiques) »²³³.

A ces deux niveaux, essentiellement identiques aux entités conçues par Birdwishtell, Adrienne Kaepler ajoute deux autres couches gestuelles de taille majeure et qui seraient, par leur propre statut, caractéristiques du geste dansé, à savoir les motifs et les chorèmes. En particulier,

« les morphokines [...] sont organisés dans un nombre relativement restreint de motifs. Les motifs sont des séquences culturelles et grammaticales de mouvement [...] Ce sont des blocs qui organisent certains morphokines selon des modes caractéristiques, énoncés et reconnus en tant que motifs par les populations mêmes [...] Les motifs chorégraphiés en association avec une

all body movement associated with music, but it should be remembered that 'dance' is a Western term and concept ».

²³² Kaepler, A., « Dance and the Concept of Style », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 33, 2001, pp. 49-63, p. 51, nous traduisons, italiques dans le texte. Version originale en anglais : « [that form] consists of *structure plus style* ».

²³³ *Ibidem*, p. 51. Nous traduisons. Version originale en anglais : « Kinemes are minimal units of movement [...] Although having no meaning in themselves, kinemes are the basic units from which the dances of a given tradition are built. Morphokines are the smallest units that have meaning as movement in the structure of a movement system (meaning here does not refer to narrative or pictorial meaning) ».

imagerie e signification forment un chorème [...] Les motifs constituent des pièces de mouvement structurées culturellement et liées à une tradition ou à un genre de danse spécifiques. Ils ne sont pas interchangeables entre une tradition de danse et une autre, bien qu'ils puissent figurer dans plus qu'un genre ou tradition. Les motifs sont retenus en mémoire en tant que schèmes reproductibles dans un usage idiosyncratique ou dans une chorégraphie préétablie »²³⁴.

Des remarques s'imposent. Tout d'abord, malgré la généralité des notions élaborées et plus globalement de cette méthode, force est de constater qu'une telle architecture ne peut s'appliquer qu'à des formes dansées très précisément déterminées, et normées non seulement à l'intérieur d'un groupe humain ou d'une société, mais également dans un moment historique donné. En d'autres termes, ce modèle présuppose que les rituels ainsi que les valeurs portées par les séquences gestuelles, se répètent de manière identique au cours du temps, tandis que la transmission fréquemment orale de telles pratiques nécessite de penser autrement les relations entre permanence (globale) et variation (locale) des formes gestuelles. De surcroît, les motifs tels qu'ils sont conçus par Kaeppler, apparaissent comme des entités établies à l'avance, tandis qu'ils émergent au contraire dans et par la pratique permettant de les percevoir et de les reconnaître comme tels (aspect que l'anthropologue ne manque pas de souligner). Si les motifs étaient réellement des unités préexistantes dans une tradition ou un genre de danse, alors on ne serait pas en mesure d'expliquer, contrairement à ce qu'Adrienne Kaeppler soutient, pourquoi et comment on peut finalement repérer des « bribes » de diverses formes attestées dans une même forme gestuelle dansée, à l'instar de ce que la tango manifeste. Finalement, la qualification même de motif - tels que les motifs des arts visuels - par rapport aux séquences gestuelles implique le fait de penser les motifs gestuels non pas en tant que

²³⁴ *Ibidem*, pp. 51-52. Nous traduisons. Version originale en anglais : « Morphokines, which have meaning as movement [...] are organised in a small number of motifs. [...] Motifs choreographed in association with meaningful imagery form a choreme [...] Motifs are culturally structured pieces of movement tied to a specific dance tradition or genre. They are not interchangeable from one dance tradition to another, although they may occur in more than one genre or dance tradition. Motifs are carried in memory as templates for reproduction to be used spontaneously or in a pre-set choreography ».

simples modèles retenus dans la mémoire et reproduits dans l'acte de danse - soit-il improvisé ou non - mais en tant que formes instables et hétérogènes (puisqu'elle concernent à la fois la travail culturel et l'incorporation proprioceptive) qui mobilisent le corps du sujet dansant de différentes manière et avant même que le mouvement soit véritablement effectué.

II.1.2. Pré-mouvement, imminence, émulation

*Ce n'est pas le sujet qui exécute la répétition, c'est la répétition qui réifie le sujet.
Au cours de l'ontogenèse, l'écho précède l'égo en quelque sorte²³⁵*

Comme on l'a vu, le geste - et notamment le geste dansé qui met en relief cet aspect - relève, pour ainsi dire, autant d'éléments visibles que d'éléments invisibles, du moins à l'œil d'un spectateur. Néanmoins, la part « invisible » du geste, qui consiste en une activité à la fois neuronale, cognitive, perceptive et cinétique, représente le moment d'imbrication entre traces mnésiques du passé, situation et stimulations présentes et visée ou réponses presque immédiates auxdites stimulations installant le « futur » dans le présent même. En outre, si l'on se réfère à ce qui a été précédemment dit, on peut défendre l'hypothèse selon laquelle les motifs ne constituent pas des répertoires gestuels disponibles et exploitables tels quels lors de l'effectuation d'un geste : ils résultent au contraire de processus d'accommodation, de reconfiguration, de reprise de ces formes. Autrement dit, la préparation et l'exécution de tout geste se fondent sur la répétition d'un spectre de variations sur lequel les gestes se distribuent, par exemple, allant des plus connus et presque automatiques aux moins connus. Cette position est soutenue par maintes recherches issues des sciences cognitives et de la neurophysiologie. Parmi les recherches les plus récentes, on peut décrire brièvement la théorie et le modèle de la cognition gestuelle proposés par le psychologue cognitif Gérard Olivier, dont le travail s'inscrit dans la lignée des formulations et des expériences menées par Alain Berthoz sur le sens du mouvement²³⁶ et confirmant le caractère d'action de la perception depuis ses niveaux les plus élémentaires. La théorie de la gestualité de la connaissance

²³⁵ Cf. Olivier, G., (2012), *La cognition gestuelle. Ou de l'écho à l'égo*, Grenoble, Presses Universitaires De Grenoble, p. 10.

²³⁶ Cf. Berthoz, A., (1997), *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob.

d'Olivier repose sur *l'altérité cognitive*, à savoir l'assomption du renvoi à une altérité nécessaire afin d'établir une connaissance. Comme Olivier le détaille

« la connaissance humaine s'établit par mise en correspondance de la répétition présente d'une variation avec la répétition passée de cette variation. Plus précisément, ces variations sont des mouvements. Ces mouvements peuvent prendre différentes formes dans l'espace, mouvements de l'influx nerveux dans le cerveau... Mais dans tous les cas, l'alter, auquel renvoie toute connaissance humaine, est cet 'alter écho', que constitue la répétition présente d'un mouvement passé. »²³⁷.

En d'autres termes, selon le psychologue, il y a toujours, dans une situation donnée, une imbrication d'activités nécessaires, contingentes et possibles qui composent avec, par exemple, les contraintes relatives à la situation présente et les « traces cérébrales génériques laissées par les adaptations gestuelles antérieures à des situations analogues »²³⁸. Cette imbrication s'effectue à travers la coordination des trois motifs neuro-anatomiques que Gérard Olivier emprunte à Edelman, tels que représentés par la figure suivante :

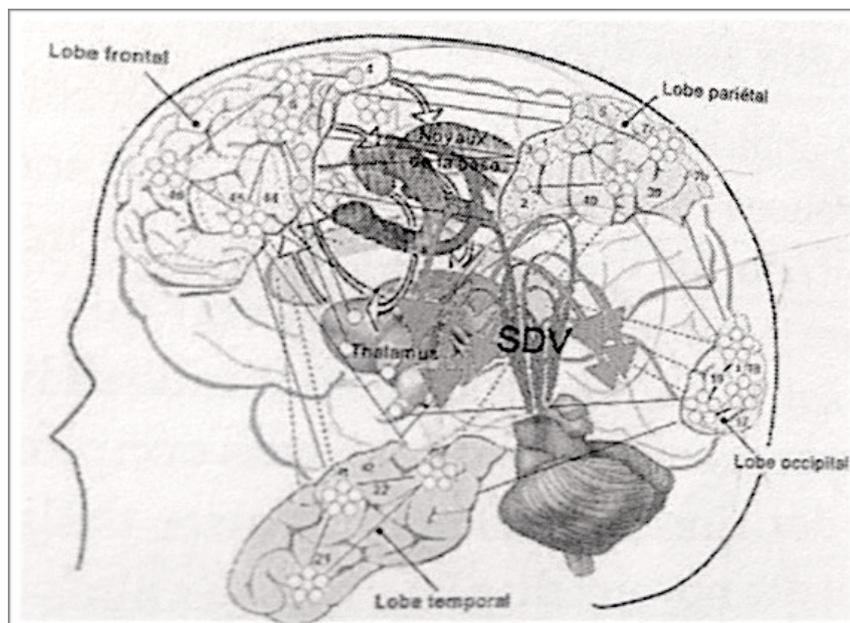


Figure 1. motifs neuro-anatomiques en relation avec les aires du cerveau. Source : Olivier (2012), p. 29

²³⁷ Olivier, G. (2012), *La cognition gestuelle*, op. cit., p.15

²³⁸ *Ibidem*, p. 26

Les trois motifs neuro-anatomiques sont constitués respectivement par :

1. les boucles motrices (flèches blanches), suivant un parcours qui du lobe frontal, atteint les noyaux de base, ensuite le thalamus pour revenir enfin au lobe frontal ; elles sont responsables de la coordination motrice et sensorielle et de l'inhibition tonique nécessaire à la préparation de mouvements potentiellement exécutables ;
2. le système thalamo-cortical (traits fins), où de nombreuses connexions s'établissent entre les aires du cortex et/ou du thalamus
3. les systèmes de valeurs (flèches au centre du cerveau), dont « la mise en jeu [...] est donc liée à la valeur adaptative de la situation vécue »²³⁹.

Ces motifs travaillent pour ainsi dire à l'unisson, et leurs patterns d'activation constituent un continuum, à savoir un mouvement cognitif global. Par conséquent, comme l'affirme Olivier, lors d'une sélection gestuelle - nécessaire afin qu'un mouvement visible se produise -, « les activations sensorielles proprioceptives et extéroceptives qui entrent simultanément en contact avec le mouvement cognitif global [...] accompagnent en temps réel l'exécution de la sélection gestuelle plutôt qu'elles ne lui succèdent »²⁴⁰. Cela implique, relativement à notre discours, à la fois que l'exécution d'une action « reconstruit en permanence la trace cérébrale qui guidera ses répétitions futures »²⁴¹ et que tout mouvement visible émerge d'un complexe de variations et d'une dynamique globale d'activation, d'un processus double d'*anticipation* et *reprise*²⁴².

C'est à partir de cette perspective et de ces données que l'on peut comprendre certaines notions développées à cheval entre recherches en danse, neurophysiologie et philosophie, visant à caractériser le mouvement et que la danse semble tout particulièrement thématiser, telles : le pré-mouvement, l'imminence et l'émulation. Il s'agit de concepts proche entre eux, dont les différentes lexicalisations relèvent non pas de différences de nature, mais plutôt des sources mobilisées par chaque chercheur et notamment du cadre théorique de référence.

²³⁹ *Ibidem*, p. 30

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 44

²⁴¹ *Ibidem*, p. 116

²⁴² Piotrowski, D., (2009), *Phénoménalité et objectivité linguistiques*, Paris, Champion.

Le *pré-mouvement* est un terme conçu par Hubert Godard à partir, comme l'on a vu, de son approche thérapeutique de la danse et du mouvement en général. Intervenant dans la constitution du geste mais non identifiable au seul mouvement, il représente la « toile de fond tonique et gravitaire du sujet »²⁴³ : c'est le pré-mouvement qui installe l'écart entre mouvement et geste *stricto sensu*. En particulier, Godard définit ainsi le pré-mouvement :

« nous nommerons “pré-mouvement” cette attitude envers le poids, la gravité, qui existe déjà avant que nous bougions, dans le seul fait d'être debout, et qui va produire la charge expressive du mouvement que nous allons exécuter. [...] C'est lui qui détermine l'état de tension du corps et qui définit la qualité, la couleur spécifique de chaque geste. Le pré-mouvement agit sur l'organisation gravitaire, c'est-à-dire sur la façon dont le sujet organise sa posture pour se tenir debout [...] Il se trouve que ces muscles sont aussi ceux qui enregistrent nos changements d'état affectif [...] Ainsi, toute modification de notre posture aura une incidence sur notre état émotionnel, et réciproquement [...] »²⁴⁴.

Même si nous ne partageons que partiellement la position de Godard, notamment à l'égard d'une vision quelque peu « internaliste » des « états émotionnels »²⁴⁵ - du moins selon la manière dans laquelle ils sont présentés -, il n'en reste pas moins que cette définition du mouvement affiche une conception des facteurs de mouvement - les différentes forces installant la relation d'un corps à lui-même ainsi qu'à l'environnement -, que l'on pourrait qualifier de sémiotique, même si c'est à un stade germinatif. En effet, on constate en filigrane un entrelacs entre l'action de ces forces impersonnelles et la singularisation d'attitudes qui constituent le sujet dansant presque à son insu dans le pré-mouvement et que le geste restitue, en quelque sorte, en tant qu'expérience de

²⁴³ Godard, H., « Geste et perception », *op. cit.*, p. 225.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 224.

²⁴⁵ Plusieurs ouvrages démontrent en effet le caractère processuel des émotions. Mentionnons Damasio, A., (1995), *L'erreur de Descartes*, Paris, Odile Jacob et en sémiotique, Greimas, A. J. et Fontanille, J., (1991), *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, Basso Fossali, P., « La gestion du sens dans l'émotion : du vertige aux formes de vie », *Semiotica*, n° 163, 1/4, 2007, pp. 131-158.

leur agir.

Pour le dire autrement, l'écart ouvert à travers le pré-mouvement - un écart, et donc un espace/temps virtuel de différenciation - peut être compris dans les termes d'une *imminence* qui caractériserait le geste dansant. Concept développé par Véronique Fabbri à l'égard des relations entre danse et pensée et notamment dans la perspective d'une pensée de l'appareillage qui rapprocherait ces deux entités, l'*imminence*, à l'instar aussi des affirmations de Badiou sur la puissance d'acte et sur le non-avoir-lieu du geste, semble condenser à la fois les idées d'indécidabilité, de disposition et de relance que la composition et l'effectuation d'un geste implique. L'*imminence* se configurerait comme le corrélat d'une conception spécifique de la construction. En effet, à partir d'une réflexion sur les formulations de Paul Valéry dans *l'Âme et la danse* (1921), ainsi qu'en se référant à la conception adornienne de l'expressivité de la construction, la philosophe soutient que « si la construction est expressive, ce n'est pas par son rapport mimétique à la fonction qu'elle doit remplir, mais par le jeu d'une subjectivité inscrite dans le processus lui-même »²⁴⁶. On retrouve dans cette affirmation le mouvement, inauguré plus haut par Susanne Langer, d'une dynamique qui inscrit conjointement une subjectivité et l'assomption et la reformulation, de sa propre part, des formes virtuelles *gérées* dans l'acte de danse. Cette dynamique témoigne d'une *temporalité spécifique* qui, pour Fabbri, dans un passage évocateur,

« est celle de l'imminence : cette pensée du temps et de l'espace et du virtuel est en effet ce qui permet de penser la danse non dans la seule catégorie du temps [...] ni d'ailleurs comme un art de l'espace, mais comme un art de l'imminence. La danse ne disparaît pas dans l'acte, elle ne s'effectue pas dans une succession d'instantanés [...] Elle travaille sur le *moment*, moment fécond qui secrète du temps. Dans l'imminence d'un geste se produit [...] une condensation de ce qui fut et de ce qui sera. Cette imminence est l'articulation d'une posture à un geste, moment où se décide ce qui va être à partir de ce qui a été. Moment contradictoire, en tension entre ce qui pourrait être et ce qui

²⁴⁶ Fabbri, V., (2007), *Danse et philosophie. Une pensée en construction*, Paris, L'Harmattan, p. 116.

deviendra nécessaire »²⁴⁷.

L'imminence ainsi conçue, deux aspects méritent d'être soulignés. Le premier concerne la spécification de la nature de l'écart produit par le pré-mouvement et détaillé par la notion d'imminence : l'écart, décliné sur un mode temporel plutôt que spatial, moment contradictoire, de gestation de valences perceptives, moment magmatique d'être et de non-être, constituerait alors une zone de disponibilités des formes en vue de leur émergence et, en même temps, un moment ou une zone de latence, d'indétermination. Le deuxième est relatif au déploiement de l'imminence en tant qu'« articulation d'une posture à un geste » ; à notre avis, il y a, dans cette affirmation, une première tentative de tenir ensemble, quant au geste, la « face » tournée vers l'intérieur du processus de constitution des formes dansées, et celle tournée vers l'extérieur²⁴⁸, c'est-à-dire celle qui tient compte, comme dans le cas de la danse, de la présence et de la relation à un autre corps, mouvant lui aussi.

Toutes ces nuances se voient de nouveau déclinées par la notion d'*émulation*, conçue par le philosophe, praticien et expert d'arts martiaux Basile Doganis dans un ouvrage consacré à l'exploration des croisements entre théories philosophiques sur le corps et arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux). Si lointaine puisse-t-elle paraître, la conception du geste dans certaines pratiques corporelles japonaises présente, dans l'investigation de Doganis, maintes affinités avec certaines formulations de la philosophie occidentale. Le philosophe s'inspire en effet de Bergson, de la phénoménologie merleau-pontienne, des recherches d'Alain Berthoz, de Francisco Varela, ainsi que du taoïsme. En particulier, il entame son examen du mouvement dans des arts martiaux tels l'*aïkido* et le *jujitsu* en soulignant l'importance de la notion japonaise de *ma* « intervalle, durée, espacement tendu, latence »²⁴⁹ qui peut être comprise, selon Doganis, comme

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 131. Nous soulignons.

²⁴⁸ Ce chiasme sera très clair, lorsque, dans l'analyse du tango (des principes de mouvement ainsi de l'interaction), nous aborderons les notions de « *marcación* » et de « *impulso sostenido* ».

²⁴⁹ Doganis, B., *Pensées du corps. La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*, op. cit., cf. *infra*, p. 53.

« un instant de suspens relatif qui constitue la matrice des formes et éléments à venir, l'espace virtuel où se frottent et s'accumulent de façon chaotique les différents centres qui constitueront l'ordre à venir. C'est pourquoi il est important de développer [...] une grande maîtrise de ces moments de gestation et de latence où se joue la prise d'initiative [...] Si l'on se tient uniquement au visible et au manifeste, ces instants de tension silencieuse radicale peuvent passer complétement inaperçus »²⁵⁰.

Hors de toute métaphore, la notion de *ma* non seulement permet de penser la coordination sensori-motrice qui prépare l'effectuation d'un geste ; elle concerne également une coordination que l'on pourrait qualifier d'*imageante*, relative à la possibilité de constituer, à partir de différents centres corporels, des images non pas du geste à venir mais d'actions fictives qui moduleraient le geste même. Celui-ci est le processus appelé *visualisation* par Tsuda Itsuo, disciple de Ueshiba Morihei, maître fondateur de l'*aikido* et que Basile Doganis traduit avec le terme *émulation*. Comme le philosophe le souligne, cette notion « s'oppose à la simple représentation imaginaire »²⁵¹, en ceci qu'elle constitue un référent tangible. En d'autres termes, l'émulation ne se limite pas à figurer un scénario et un cours d'action :

« il s'agit bien plutôt d'une visualisation incarnée, enracinée dans le corps, d'un processus kinesthésique ou proprioceptif, donc de nature plutôt tactile [...] Ainsi, il semblerait qu'un simple changement d'intention [...] et de focalisation de l'attention, modifie déjà la répartition des forces dans le corps, la distribution des points d'appui et des centres de gravité »²⁵².

Afin de comprendre la nature non-représentationnelle et non-internaliste de l'émulation - en dépit de ce que ce mot pourrait laisser à entendre -, le philosophe affirme le caractère d'*altération* (terme qu'il emprunte à Bernard Sève) de l'émulation. En prenant comme exemple la danse *butô* ainsi que les

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 53.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 68.

²⁵² *Ibidem*, p. 69.

consignes données pendant l'apprentissage ou la création chorégraphique, Doganis constate que

« lorsqu'il est fait *référence* à un élément extérieur (vent, pierre, eau, feu, métal, fleur, animal) pour orienter le mouvement, ce n'est pas en vue d'une *imitation*, d'un comportement mimétique qui se calquerait sur des traits, des formes extérieures [...] On a donc moins affaire à de la *mimésis* qu'à une étrange *genesis*, genèse ou *hétérogenèse*, accueil de l'altérité, et déploiement de cette altérité latente en soi »²⁵³.

Dès lors, les notions de pré-mouvement, imminence et émulation nous montrent les relations complexes qui, dans le geste et dans toute interaction dansante, s'établissent entre facteurs et qualités de mouvement, éléments visibles et invisibles, composantes imageantes et rôles (aussi bien fictionnels que pratiques) des altérités. Comme l'on verra dans l'analyse de l'interaction du tango, les notions d'*empathie* et d'*ajustement* ainsi que l'examen de la « métaphore » du *dialogue*, complexifieront ce cadre. Pour l'instant, il suffit de montrer les liens entre cet ensemble de notions et celle d'*improvisation* qui intègre le champ thématique que l'on dresse ici.

II.1.3. Improvisation

La modulation et le façonnement des qualités du mouvement ainsi que le travail du pré-mouvement dans la préparation et l'effectuation des formes gestuelles dansées s'avèrent pertinents notamment lorsqu'une danse se constitue à partir de l'*improvisation*, qu'il s'agisse de l'improvisation en tant que phase de ladite *écriture* chorégraphique, c'est-à-dire de la création d'une partition, de la danse *contact-improvisation* ou, encore, qu'il s'agisse de formes hybrides - comme on le verra dans le cas du tango - où l'improvisation constitue le dispositif d'agencement d'éléments moteurs permettant la réalisation des *figures* de danse. La notion d'improvisation, à l'instar de celle de geste, a une longue histoire

²⁵³ *Ibidem*, p. 71

interprétative ainsi que disciplinaire²⁵⁴ et, tout comme le geste, elle s'est prêtée à des mystifications de par son caractère fluctuant et difficilement saisissable à première vue. Dans deux cadres linguistiques et disciplinaires différents, le sociologue français Olivier Roueff et l'esthéticien de l'art et de la danse américain Curtis Carter relèvent que les mots *improvisation* et *improvisateur* étaient respectivement attestés par les langues française et anglaise depuis le XVII^e siècle dans les domaines musical et théâtral. En particulier, Roueff souligne que

« le mot improvisation, désignant l'œuvre qui résulte de l'action d'improviser, n'est attesté qu'à partir de 1807 selon le *Trésor de la langue française*, c'est-à-dire au moment où le monde musical se réorganise autour des partitions. Il désigne des pratiques où le créateur est identifié au musicien interprète par opposition au compositeur [...] Dire qu'on a affaire à de l'improvisation, c'est alors affirmer que tel musicien est l'auteur des événements sonores que l'on décrit. Autrement dit, l'emploi du terme d'improvisation équivaut à un geste d'attribution : l'improvisateur est désigné comme auteur – pas seulement le producteur des sons qu'il produit par ses gestes instrumentistes ou vocaux, mais de façon circulaire, l'auteur de ces sons tels qu'ils sont isolés et rassemblés en une unité de perception distincte du fait qu'on les assigne à une origine commune et unique »²⁵⁵.

Si une telle définition engendre une circularité dans le domaine musical, on peut déjà s'apercevoir des problématiques posées à l'égard de la danse, dans la mesure où l'improvisation – comme maints auteurs l'ont remarqué – questionne le statut même de l'œuvre chorégraphique ainsi que les relations entre *autographie* et *allographie*²⁵⁶ ou, autrement dit : les relations complexes entre la nature et la consistance d'un acte de danse, sa variabilité constitutive et dépendant de

²⁵⁴ Pour une vue panoramique des différentes interprétations et applications de la notion d'improvisation dans différents domaines et par rapport à divers objets, voir le numéro 18/2010 de la revue *Tracés. Revues de Sciences humaines*, « Improviser. De l'art à l'action » et, en particulier, Talia Bachir-Loopuyt, Clément Canonne, Pierre Saint-Germier et Barbara Turkiyer, « Improvisation : usages et transferts d'une catégorie », pp. 5-20.

²⁵⁵ Roueff, O., « L'improvisation comme forme d'expérience. Généalogie d'une catégorie d'appréciation du jazz », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 18/2010, pp. 121-137, p 122.

²⁵⁶ Cf., entre autres, Pouillaude, F., « D'une graphie qui ne dit rien. Les ambiguïtés de la notation chorégraphique », *Poétique*, 2004/1, n° 137, pp. 99-123, que nous discuterons dans le paragraphe suivant.

plusieurs facteurs (relatifs à la fois à la stabilisation des formes gestuelles, au corps de chaque *interprète*, à la pratique et à l'environnement dans lesquels l'acte se produit) et l'exigence de textualisation qui, au cours du temps, a conduit à l'établissement de systèmes de *notation* de la danse.

De son côté, Curtis Carter affirme que « reconnu comme un mot anglais au XVIII^e siècle, *improvisatore* pourrait être dérivé du terme italien *improvvisatore*, un terme employé en référence au poète qui déclame des vers composés sous l'impulsion du moment »²⁵⁷. Le philosophe et théoricien de la danse dégage d'abord des caractères généraux de l'improvisation, en remarquant que

« l'improvisation intègre [...] le renversement de pratiques hiérarchiques et le soutien à une forme ouverte, et c'est ainsi qu'elle est devenue un concept central en danse. [...] Le terme *improvisation* évoque des associations avec des notions telles la spontanéité, l'extemporanéité et l'absence de délibération. A un autre niveau, le terme fait penser à des notions telles la création, l'invention, la conception, qui impliquent toutes la notion d'action [...] Dans les arts, l'improvisation implique une suspension des structures déterminées au profit de la pratique et l'introduction d'éléments non traditionnels »²⁵⁸.

Plus particulièrement, dans le cas spécifique de la danse, Carter identifie trois acceptions qu'il considère comme principales afin décrire l'improvisation dansée :

« les embellissements apportés par chaque artiste à partir d'une chorégraphie fixée [...] le processus d'un mouvement libre et spontané afin d'inventer un

²⁵⁷ Carter, C., « Improvisation in Dance », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 58/2, Improvisation in the Arts, Spring, 2000, pp. 181-190, p. 181. Nous traduisons, italiques dans le texte. Version originale en anglais : « Recognized as an English word in the eighteenth century, *improvisatore* may well have derived from the Italian term *improvvisatore*, a word for a poet who recited verses that he composed on the spur of the moment. ».

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 181. Nous traduisons, italique dans le texte. Version originale en anglais : « Improvisation incorporates [...] the overthrow of hierarchical practices and the endorsement of open form, and has thus become a central concept in the dance. [...] The term *improvisation* invokes associations with such related notions as spontaneity, extemporization, and the absence of deliberation. On another level, the term brings to mind words like creation, invention, or origination, all of which imply action. [...] In the arts, improvisation involves suspension of set structures for a practice and the introduction of non traditional elements ».

mouvement original destiné à établir une chorégraphie ; et l'improvisation pour elle-même telle qu'elle est manifestée au haut niveau de la performance »²⁵⁹.

Comme on peut le constater à partir de ces premières tentatives de définition, la notion d'improvisation ainsi conçue et telle que problématisée par certaines des recherches en danse, semble relever d'un mythe de la spontanéité, de la liberté et de l'intériorité qui procèdent à leur tour du vitalisme souterrain ayant concouru au surgissement des danses *moderne* et *libre* au début du XX^e siècle aux États-Unis et en Allemagne. En effet, à cette époque-là, l'apparition de manières nouvelles de danser était motivée par l'opposition au ballet classique dominant la scène artistique, et, de conséquence, par un projet de renouvellement artistique de la danse, ainsi que par une mutation profonde de la manière d'envisager la relation corps-mouvement, où ce dernier pouvait devenir dans la danse le véhicule d'une expression émotionnelle du sujet, en se détachant des contraintes narratives²⁶⁰ du ballet.

Dans les recherches rattachées aux études chorégraphiques françaises, visant à cerner la pratique de l'improvisation en danse moderne et contemporaine, on repère celle que l'on pourrait qualifier comme une *isotopie* du *vide* : maintes contributions semblent en effet thématiser et entrevoir la possibilité même de l'improvisation dans une sorte de *néant* corporel (sensori-moteur) et spatial, de *degré zéro* de l'action où, de manière générale, priment le relâchement

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 182, Nous traduisons. Version originale en anglais : « [...] the embellishments left to the individual artists where a set choreography persists ; [...] a process of spontaneous free movement to invent original movement intended for use in set choreography ; and improvisation for its own sake that is brought to a high level of performance ».

²⁶⁰ En entendant par « narratives » les récits des ballets classiques, tel le *Lac des cygnes*. Cela n'exclut aucunement la possibilité d'une narration du corps (des états d'âme) à même le corps. Et c'est effectivement ce qui s'est produit dans l'histoire de la danse moderne et contemporaine, bien que maints chorégraphes et chercheurs en danse défendent une non-narrativité de la danse. Dès lors, on peut facilement comprendre que toute la question réside dans le sens que l'on attribue à la narration et aux gestes mêmes. Nous croyons que seule une approche véritablement sémiotique peut éclairer ces aspects ; en outre, comme nous essayerons de le montrer à travers l'analyse du tango, le côté « narratif » ne réside pas tant dans l'enchaînement de figures en lui-même, mais plutôt dans les articulations de la forme tango sur plusieurs plans de sa manifestation, tissant une trame de valeurs.

musculaire/gestuel²⁶¹, la dilatation d'un présent à suivre, et le non-contrôle de l'action.

La philosophe Anne Boissière, mentionnée plus haut, en réfléchissant sur la relation spontanéité-règle qui constitue le pivot autour duquel tourne l'affirmation de la danse contemporaine, écrit clairement que

« l'improvisation n'est plus une variation sur des schémas préexistants, elle a une valeur constituante. Elle tisse une forme en acte à laquelle rien ne préexiste, une forme s'inventant à partir d'elle-même, dans une sorte de point zéro ou de commencement absolu qui lui donne sont évidence et sa pureté. [...] Quel est ce néant, ce vide, qui est au travail de façon invisible et manifeste dans la danse ? »²⁶².

Il s'agit d'une prise de position forte qui n'est pas exempte d'ambiguïté et qui fait surgir plusieurs questionnements, portant sur le rôle des contraintes biomécaniques du corps et donc sur le spectre possible, indéfini mais non infini, des gestes réalisables, sur la relation entre temporalité de l'improvisation et formations gestuelles imminentes et attribuables au pré-mouvement, statut même de la forme, constitution même du sujet dansant et de son corps. Catherine Kintzler reprend la réflexion d'Anne Boissière et la complexifie de manière inédite et contradictoire par rapport à ce vide posé comme fondement de l'improvisation. Dans un commentaire et une reprise des textes de Paul Valéry, la philosophe soutient qu'un processus de « réopacification » régit toute forme d'improvisation, qu'elle soit entendue en tant qu'un spectre de variabilité d'une même forme ou bien qu'il s'agisse de viser la constitution même d'une forme. Par réopacification, elle entend un processus à la fois d'immersion et de « densification » du sensible et de sa propre mise en exergue afin d'y saisir ses

²⁶¹ Dans un double sens : en premier lieu, dans celui où la composition d'un geste peut procéder, comme en danse contact-improvisation, de n'importe quel membre, engendrant une réorganisation parfois inhabituelle des relations entre muscles actifs et muscles antagonistes ; en deuxième lieu, et comme conséquence de la première acception, dans le sens où on explore la possibilité de constituer des formes gestuelles totalement neuves et non limitées à des mouvements des bras ou des jambes.

²⁶² Boissière, A., « Présentation », in Boissière, A. et Kintzler, C. (éds), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, op. cit., p. 9.

caractéristiques les plus prégnantes et de le soustraire à son déroulement ordinaire. En d'autres termes, la réopacification, qui permet l'ouverture d'un vide comme condition de retour au sensible en tant que tel, semble être tout sauf un néant, dans la mesure où elle se configure en tant qu'opération *seconde* sur l'expérience, en n'étant aucunement un commencement absolu, quant au contraire un repliement d'un processus ininterrompu et dont le commencement serait difficilement identifiable. Néanmoins, Kintzler semble résoudre ce conflit en dédoublant l'improvisation en deux versants : les moments constituant et constitué. Relativement au moment constitué elle affirme que

« l'improvisation, en un premier sens, s'entend par reconduction de modèles, de motifs. Elle s'ancre dans une forme matricielle forte qui l'irradie et sur laquelle elle 'brode'. Il s'agit d'une improvisation abritée, qui suppose le moment constitué d'un art [...] Il n'y a rien de plus traditionnel que cette espèce d'improvisation, qui perpétue un modèle de culture orale »²⁶³.

En revanche, quant au moment constituant, on serait face selon la philosophe à une improvisation qui serait détachée de toute technique préalable et qui pourrait restituer au corps, moyennant la réopacification du sensible, son statut de matériau - de matière brute - à partir duquel il serait finalement possible de *commencer* à modeler une forme. En effet,

« il s'agit alors non pas de broder sur des formes ou d'après des cadres préalablement constitués mais de se mettre en état de trouver des éléments qui pourront alimenter la constitution de formes. Le problème n'est pas celui d'une reconnaissance, mais celui d'une découverte »²⁶⁴.

De notre point de vue, une telle conception suscite plusieurs remarques. Tout d'abord, il faut souligner que, même dans le premier type ou moment d'improvisation, celui à partir d'une forme plus ou moins (re)connue, les gestes

²⁶³ Kintzler, C., « L'improvisation et les paradoxes du vide », in Boissière, A. et Kintzler, *op. cit.*, p.

24.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 26.

effectués qui réalisent à nouveau²⁶⁵ lesdites formes ne sont jamais réductibles à une leur exécution mécanique et identique à une forme figée en tant qu'originale. Cela tient à deux raisons principales. D'un côté, comme l'on a vu à propos des boucles motrices, la mémorisation de chaque geste ne consiste pas en un contenu prélevé en tant que tel en fonction d'une exécution donnée : cela présupposerait une séparation temporelle entre la préparation d'un geste et son effectuation, comme si l'avant et l'après du geste avaient lieu dans des dimensions spatio-temporelles différentes ; en revanche, l'on sait que la mémorisation et les formes qu'elle prend grâce à la réalisation gestuelle, existent précisément par la répétition, une répétition qui, dès lors, non seulement « brode » sur le passé des formes, mais en modèle et modifie leur consistance actuelle et future en vue d'autres répétitions.

D'un autre côté, et en conséquence du point précédent, cela supposerait l'existence d'une forme originaire, « matricielle », détachée des corps qui la constituent ; en d'autres termes, cela reviendrait à considérer les formes gestuelles, même les plus codifiées, comme relevant d'une dimension autre que celles qui les font apparaître, comme s'il y avait d'abord des formes et puis des corps, comme si le domaine des formes et ceux des pratiques religieuses, rituelles, artistiques au sein desquelles elles ont été instituées appartenaient à des ordres différents de l'être même. De surcroît, cela impliquerait de concevoir les différentes tentatives de description, d'écriture et de notation de la danse (du système *Feuillet* à la *Labanotation*), qui sont toutes des tentatives visant précisément à re-constituer la forme à partir de la variété des formes visibles, dans un rapport d'adéquation irénique entre le donné et le « langage » qui y fait référence. Or, on voit bien qu'il s'agit d'un propos intenable, qui d'un seul coup viderait de l'intérieur à la fois l'activité perceptive (et proprioceptive) à la base de la constitution des formes gestuelles et l'activité perceptive-sémiotique à la base de la diagrammatisation que les systèmes de notation opèrent à partir des formes gestuelles constituées.

²⁶⁵ Ici on se tient au terme générique de réalisation afin de distinguer, comme l'on verra dans les lignes suivantes, la reproduction ou répétition, caractérisant déjà des phases ou des spécifications du continuum de la création chorégraphique/gestuelle.

Par ailleurs, comme en témoigne la mise en place en danse contemporaine de plusieurs méthodes et techniques d'éveil musculaire et sensoriel²⁶⁶, un tel état de « découverte » n'est nullement un état de non-contrôle²⁶⁷ - si l'on entend par contrôle la *conscience* et la *gestion* d'un cours d'action, de son déroulement ainsi que de son propre engagement : ce état de découverte est, au contraire, le résultat de pratiques d'entraînement, de la constitution d'un habitus perceptif et moteur produit par la répétition et l'incorporation des gestes et de la danse, des consignes qui peuvent éventuellement être données lors d'une séance d'improvisation visant à défier les contraintes biomécaniques du corps en cherchant l'inattendu du mouvement, de l'histoire psychique, corporelle, culturelle de chaque sujet. En un seul mot, on peut affirmer qu'un tel processus, qui certes se manifeste et engendre des « découvertes », est une *naturalisation* seconde - tout le contraire d'un néant - du modelage corporel opéré par la danse sur le corps ; c'est seulement au prix de cette naturalisation que n'importe quelle forme gestuelle peut non seulement continuer à être façonnée, mais elle peut également s'autonomiser et se stabiliser dans son partage collectif et social. Les aspects que l'on vient de souligner n'échappent pas aux réflexions proposées par le chorégraphe et chercheur en improvisation Jacques Gaillard qui concilie sa formation en la technique *Alexander* avec une approche phénoménologique. En effet, il avance que

« improviser suppose qu'on s'inscrive dans une visée de laquelle l'horizon est absent. [...] J'aimerais [...] montrer que l'improvisation est tout sauf un

²⁶⁶ Telles, entre autres, le Body-Mind Centering® et la SRT (Skinner Releasing Technique). Pour une vue panoramique sur l'ensemble de ces techniques, voir Ouv. col., (2010), *De l'une à l'autre. Composer, apprendre et partager en mouvements*, Bruxelles, Contredanse.

²⁶⁷ On ne peut ne pas remarquer l'emploi parfois trop étendu de certains termes, parmi lesquels figure le (non)-contrôle. En effet, il y a - nous semble-t-il - une étrange rencontre entre la signification de ce terme dans la *doxa* (contrôler au sens d'imposer une volonté forte, de délibérer, de planification mentale de l'action), celle que l'on repère dans des disciplines orientales de matrice philosophique et spirituelle (la médiation et la tradition bouddhique, le *zazen*, etc.) et certaines recherches avant-gardistes en sciences cognitives, telle celle de Francisco Varela (cf. notamment Varela, F. Thompson, E. Rosch, E. (1993), *L'inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Seuil). Même si dans *L'inscription corporelle de l'esprit*, ouvrage par ailleurs très cité dans les recherches en danse, il est question de médiation et de philosophie bouddhique, cela concerne précisément la modulation des états de conscience, de leur intensification (comme dans le cas de l'*awareness* et de la *mindfulness*), résultant d'un travail d'accroissement des processus intentionnels et donc du lien entre organisme et environnement.

abandon, qu'elle nécessite une structure, implique finalement la conscience, le jeu de l'attention et, paradoxe, un contrôle que faute de mieux, je qualifierai aujourd'hui d'émergent »²⁶⁸.

On assiste ici à un glissement sémantique significatif qui déplace l'improvisation du vide à l'absent ; en effet, on peut transiter d'un espace ou d'un champ de non-être, de négativité absolue et non soumise à la prédication vers un espace ou un champ ou une relation différentielle première peut s'installer, l'absent étant ce-qui-n'est-plus ou ce-qui-n'est-pas-encore. La visée qui s'inscrit est alors celle qui, par une exploration perceptive, est en mesure de figurer un tel horizon et de donner consistance à un paysage de formes disponibles, dans le sens où elles sont susceptibles d'une détermination. Gaillard écrit à ce propos, en mettant l'accent sur les actes attentionnels par rapport à l'intention, que le noyau de l'improvisation réside en le fait de « se risquer non pas au vide mais à l'imprévu »²⁶⁹. Cet imprévu, ainsi que la charge d'attention qu'il comporte, relève dès lors d'un processus d'évaluation²⁷⁰, d'anticipation d'un scénario à la fois possible et nécessaire que les premiers gestes dégagés permettent d'engendrer, compte tenu des contraintes physiques et des réponses des autres acteurs impliqués. Cette perspective, située et implicitement relationnelle, permet dès lors au chorégraphe de réintroduire et de mettre en valeur la part de structuration que toute visée implique, même à un stade germinatif : il relève en effet que

« le paradoxe de l'activité d'improvisation est qu'elle associe simultanément deux orientations de pensée contradictoires : une structure très forte et une liberté absolue. Sans la structure, l'improvisation se perd dans la vacuité ; sans la liberté, elle perd sa visée, qui est son sens. Le nœud de l'improvisation

²⁶⁸ Gaillard, J., « L'improvisation dansée : risquer le vide. Pour une approche psychophénoménologique », in Boissière, A. et Kintzler, C. (éds), *Approche philosophique du geste dansé*, *op. cit.*, p. 71.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 72

²⁷⁰ Au sens deweyen du terme, où il y a interrelation entre les fins et les moyens, où il y a une appréciation et correction en cours des valorisations soutenant le cours d'action. Pour un approfondissement, voir l'anthologie de textes *La formation des valeurs*, dirigé par Alexandra Bidet, Louis Quéré et Gêrôme Truc, Paris, La Découverte, 2011. Pour une discussion du point de vue sémiotique, voir Basso Fossali, P., « La valeur comme lien implicatif. De la perception à l'engagement », *op. cit.*

consiste à dénouer cette énigme : qu'est-ce qu'une structure libre ? »²⁷¹.

Dès lors, il est force de constater que l'improvisation possède un caractère premier d'injonction relatif à l'attente de l'inattendu et, même, à la construction de l'inattendu. Cela implique d'une part l'invention de règles et, d'une autre part, la distribution, dans un cadre partagé entre plusieurs acteurs, de la prise d'initiative à laquelle s'accommoder, en déséquilibrant une structure minimale d'appel-réponse tout en la gardant dans son ensemble, afin de *donner cours* à l'improvisation, à ne pas interrompre un flux supra-individuel. C'est ainsi que de différents modèles de compréhension et de schématisation de l'improvisation ont pu se développer. Dans un domaine croisant ethnographie et anthropologie du langage et de pratiques telles l'improvisation *jazz*, le psychologue et sociologue Keith Sawyer a formulé le concept d'*émergence collaborative* afin de souligner le rôle structurant de l'interaction dans la définition du cadre même où l'improvisation peut avoir lieu. Dans l'examen d'une pratique linguistique d'improvisation théâtrale, il remarque que

« le cadre dramatique émerge de l'activité de collaboration créative de l'ensemble des participants [...] le cadre interactionnel partagé est analytiquement irréductible aux actions, intentions ou états mentaux des individus participants. Bien que créé par ces derniers *via* leur action collective, le cadre est analytiquement indépendant des individus, et exerce un pouvoir causal sur eux [...] Le cadre est un phénomène social émergent qui ne peut être expliqué dans sa totalité par les intentions, les représentations internes ou les orientations manifestes des acteurs individuels [...] Le cadre est composé de propriétés collectives irréductiblement émergentes »²⁷².

De même, dans le contexte de l'improvisation musicale relevant du « genre » *jazz*, Sawyer insiste sur le fait que

²⁷¹ Gaillard, J., « L'improvisation dansée : risque le vide. Pour une approche psychophénoménologique », *op. cit.*, p.73.

²⁷² Sawyer, K. R., « La conversation comme phénomène d'émergence collaborative », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 18/2010, pp. 45-67. pp. 46, 49, 52.

« l'improvisation, bien qu'elle implique la spontanéité et l'improvisation, ne veut pas dire qu'il y a une absence totale de structure [...] Dans une improvisation d'ensemble, on ne peut pas identifier la créativité de la performance avec celle de chaque performeur : la performance est créée de manière collaborative. Bien que chaque membre [...] contribue avec un matériau créatif, les contributions [...] ne font sens qu'en les modes dans lesquels elles sont écoutées, absorbées et élaborées par les autres. La performance qui en découle *émerge* de l'intersection du groupe »²⁷³.

Il s'ensuit que, d'une part, le niveau de la pratique conduite sous le mode de l'improvisation répond à des logiques autres que l'action individuelle ; d'une autre part, l'émergence collaborative que l'improvisation implique, non seulement esquisse la visée d'un horizon d'action, mais elle établit un véritable paysage figuratif (des acteurs, un espace-temps) dans lequel la visée propre d'un sujet s'insère au fur et à mesure en rendant prégnantes des configurations motrices, rythmiques, interactionnelles, capables de réorienter le cadre collaboratif en fonction des négociations locales et globales de valences et valeurs émergentes. Enfin, ce cadre collaboratif s'avère le lieu même où des premières normes - et par conséquent, des premières stabilisations - peuvent être instituées relativement aux valeurs soutenant à la fois les initiatives individuelles et l'ensemble de la pratique (deux niveaux qui peuvent ne pas coïncider).

Cette perspective est par ailleurs confirmée par les recherches en neurophysiologie et en sciences cognitives, telles celles de Berthoz relatées par la théoricienne de la danse et de la motricité Maria João Alves, mettant l'accent sur deux processus impliqués dans la création et l'ajustement de sa propre trajectoire motrice à celle d'un autre sujet : il s'agit d'une émulation du déplacement à la fois d'une position ego-référencée et d'une autre ayant comme

²⁷³ Sawyer, K. R., « Improvisational Cultures : Collaborative Emergence and Creativity in Improvisation », *Mind, Culture, and Activity*, 7(3)/2000, pp. 180-185, pp. 180, 182, nous traduisons, italique dans le texte. Version originale en anglais : « Improvisation, although it involves spontaneity and extemporizing, doesn't mean that there is a total lack of structure. [...] In an ensemble improvisation, we can't identify the creativity of the performance with any single performer; the performance is collaboratively created. Although each member of the group contributes creative material, a musician's contributions only make sense in terms of the way they are heard, absorbed, and elaborated on by the other musicians. The performance that results *emerges* from the interactions of the group ».

réfèrent une cartographie de l'espace. Comme Alves l'observe, les deux processus impliquent en réalité trois références, celles « du corps, du processus et du partenaire »²⁷⁴. Dans ce sens, l'émergence d'un élément structural est dû au fait que

« l'improvisateur doit opérer un codage sensoriel et perceptuel en temps réel, procéder à une allocation parfaite de l'attention, interpréter les événements, prendre des décisions, faire des prédictions (des actions des autres), [...] corriger des erreurs, contrôler ses mouvements et intégrer de manière optimale et 'sans couture' tous ces éléments »²⁷⁵.

La relation de constitution et de *dialogue* je-autrui, ainsi que les nuances de ces processus permettent à Alves, en reprenant le tableau dressé par Marielle Cadopi²⁷⁶, d'établir un spectre de la création chorégraphique où l'improvisation, en fonction du degré de structuration et de contrainte des actions individuelles et collectives, constituerait le moment d'exaltation de tous ces processus de gestion et d'*ajustement* réunis ensemble. A l'issue de Cadopi (1994), Alves identifie quatre tâches intervenant, d'un point de vue cognitif, dans l'acte de danse :

« a) reproduction d'un modèle gestuel d'action ou d'enchaînement d'actions ; b) modulation d'un modèle gestuel d'actions et d'enchaînement ; c) improvisation, avec de nombreuses variations possibles : en solo, sans support sonore [...]; en solo, avec support sonore que le danseur ne connaît pas (incertitude temporelle) ; avec des éléments divers, une 'écoute' temporelle et/ou spatiale, une perception formelle des partenaires (incertitude temporelle, spatiale et éventuelle) ; d) composition : une production logique d'actions, sans contrainte temporelle, afin de créer ses

²⁷⁴ Alves, M. J., « A Improvisação no ensino da dança », *Livro de Atas do SIDD 2011 - Seminário Internacional Descobrir a Dança / Descobrimo através da Dança 10-13 Novembro 2011*, Faculdade de Motricidade Humanisboa, Portugal, 10-13 de Novembro de 2011. Nous traduisons. Version originale en portugais (Portugal) : « [3 referenciais:] do corpo, do envolvimento e relativo ao parceiro ».

²⁷⁵ Vallet, C., Menaut, A., & Goodall, G., « Coût attentionnel de la créativité : comparaison d'actions endogérées/exogérées », cité in Alves, M. J., *ibidem*, pp. 181-182.

²⁷⁶ Cf. Cadopi, M., « La motricité du danseur : approche cognitive », *Bulletin de psychologie*, n° 475, vol. 1 2005, pp. 29-37.

propres enchaînements, ses propres combinaisons, en solo ou avec les différents éléments »²⁷⁷.

La théoricienne résume ces quatre moments du continuum de la création en identifiant respectivement la reproduction avec les caractères d'exécution et de contrôle (fort) du mouvement, la modulation avec ceux de prise de décision, d'exécution et de contrôle du mouvement, l'improvisation avec la sollicitation conjointe de la perception (attention), de la décision, de l'exécution et du contrôle et, enfin, la composition avec une sollicitation majeure de la décision, de l'exécution et du contrôle par rapport à l'attention qui s'avère minoritaire.

Dès lors, en vue d'une relecture sémiotique de ces différentes approches ainsi que de la notion d'improvisation, il nous semble que l'on peut résumer et relier ces quatre moments en le schématisant dans le tableau suivant.

	Variation -	Variation +
Répétition -	MODULATION	IMPROVISATION
Répétition +	REPRODUCTION	COMPOSITION

Tableau 1 : articulation du continuum de la création dans l'acte de danse d'après Alves (2011)

En effet, ce qui différencie ces moments dans le spectre de la création, semble être le travail conjoint de deux valences rythmiques, la répétition, visant à la stabilisation du même, et la variation, visant au déroulement du différent, de l'autre. Ce choix réside également en la considération du déroulement temporel de tout acte de danse : l'augmentation de la durée d'une pratique exploratoire et de répétition est directement proportionnelle à l'augmentation du *risque* de l'inattendu et de la variation. Dans le cas du tango, les contraintes pratiques qui condensent chaque improvisation dans la non-répétabilité de chaque *tanda* et

²⁷⁷ Alves, M. J., *op. cit.*, p. 179, nous traduisons. Version originale en portugais (Portugal) : « a) Reprodução de um modelo gestual de ação ou de encadeamento de ações; b) Modulação de um modelo gestual de ação e de encadeamento [...] ; c) Improvisação com numerosas variantes possíveis: a solo, sem suporte sonoro [...] ; a solo, com um suporte sonoro que o bailarino não conhece (existe incerteza temporal); com vários elementos, 'à escuta' temporal e/ou espacial, percepção formal dos parceiros (existe incerteza temporal, espacial e eventual); d) Composição: a produção lógica de ações, sem pressão temporal, para criar os seus próprios encadeamentos, as suas próprias combinações, a solo ou com vários elementos. ».

qui, en même temps, réorganisent la répétition sur le mode sérial global de la *milonga*, confèrent à l'improvisation du tango un statut hybride, oscillant, en suivant le schéma ci-dessus, entre improvisation proprement dite, singulière et synchronique et composition collective, partagée e diachronique.

Chapitre III. La sémiotique face à la danse

Lorsque l'on s'apprête à aborder la *danse* en adoptant une épistémologie *sémiotique* aussi bien d'un point de vue théorique que méthodologique, le premier constat que l'on peut faire est celui du *trouble* disciplinaire et d'objet, voire d'un égarement par rapport à la multiplicité constitutive des *voies*²⁷⁸ qui représentent la sémiotique en tant que telle. En effet, si, d'un côté, il se pose une question concernant le choix d'une méthode qui, parmi les nombreuses existant, soit à même de restituer le plus efficacement possible les pertinences et les valorisations installées et déployées par le phénomène soumis à l'analyse, d'un autre côté, ce sont les présupposés théoriques mêmes qui sont sinon bouleversés, du moins remis en question face à l'objet danse. Par conséquent, cela implique non seulement des choix relatifs à la taille, au(x) niveau(x), aux unités d'analyse, mais notamment une réflexion profonde sur la manière d'entendre la *sémiologie* en tant que telle. En d'autres termes, la danse semble constituer, de prime abord, une sorte de trou noir de la sémiotique, en ceci qu'elle - à certains égards - ne signifierait point, c'est-à-dire que sa configuration ne relèverait pas du *signe* linguistiquement²⁷⁹ entendu, et ce malgré le fait que, comme l'on verra dans les lignes suivantes, les toutes premières tentatives d'analyse des danses populaires aient été conduites sous l'égide du modèle du signe linguistique de Hjelmslev jusqu'à Martinet et Greimas. D'autres éléments observables et attestés renforcent l'idée que la danse soit, dans une certaine mesure, le *point aveugle* de la sémiotique. En effet, lorsque l'on se tourne vers les sources disponibles à l'intérieur d'un cadre qui se veut explicitement sémiotique - quelle que soit la tradition théorique de référence -, on constate deux faits majeurs. D'une part, d'un point de vue strictement quantitatif, on dispose d'un nombre relativement exigü de recherches portant sur la danse en sa généralité aussi bien que sur des danses spécifiques. D'une autre part, d'un point de vue pour ainsi dire *qualitatif*,

²⁷⁸ Cf. à ce propos le cercle vertueux entre sémiotique, phénoménologie et anthropologie que l'on repère dans les différentes contributions du numéro de la revue *Metodo Phenomenology and Semiotics. Crossing Perspectives* (vol. 3, n°1, 2015), <http://www.metodo-rivista.eu/index.php/metodo/issue/view/12/showToc>

²⁷⁹ Dans l'acception de langage *verbal stricto sensu*.

on observe un traitement fluctuant de la danse, aussi bien en tant qu'objet théorique qu'en tant qu'épiphénomène. Pour n'en donner que quelques exemples, elle est conçue en fonction de chaque auteur : a) tantôt comme répertoire/inventaire de figures, d'unités composables qui peuvent instaurer des parallélismes et des correspondances avec le conte populaire, comme dans le cas des analyses de Vera Proca-Ciortea et d'Anca Giurchescu ; b) tantôt comme objet théorique à part entière, tel il est le cas, comme l'on verra, chez René Thom, parfois comme *emblème* d'un certain régime sémiotique plus général, comme chez Éric Landowski ; c) d'autres fois comme un cas spécifique à l'intérieur d'un modèle d'analyse, comme dans le cas de l'illustration du parcours de l'expression et des niveaux de pertinence chez Jacques Fontanille ; d) en tant que système de signification complètement indépendant du langage, rattaché au contraire à l'iconicité, comme chez Göran Sonesson ; e) en tant que métaphore conceptuelle comme dans le cas des analyses de Line Brandt. De surcroît, si l'on prend en compte les analyses consacrées au tango, on ne dénombre que deux études très éloignées entre elles, non seulement par rapport au cadre théorique de référence mais également par rapport aux angles d'attaque et aux composants de l'objet tango même, tels, d'un côté, les travaux de sémiotique cognitive de Michael Kimmel autour de la structuration et de l'interaction corporelles engendrées par le tango et, d'un autre côté, les recherches de María de los Ángeles Montes sur les émotions et sur la relation entre danse et musique, s'inscrivant dans les cadres conceptuels de C.S. Peirce et d'Umberto Eco.

Dès lors, après avoir dégagé dans le chapitre précédent des thèmes généraux en vue d'une réflexion sémiotique sur la danse, et avant de détailler notre propre approche sémiotique du tango, qui sera abordé précisément à partir de sa manifestation dansante, il est nécessaire de saisir les enjeux théoriques, le défi à la fois épistémologique et méthodologique que la danse ne cesse pas de lancer à la sémiotique. Relever un tel défi implique le fait de déceler des macro-questions qui peuvent dans une certaine mesure rendre compte d'une telle pléthore d'interprétations et de méthodes différentes appliquées à la danse *tout court*.

III.1. La danse, *point aveugle* de la sémiotique

Les ambiguïtés et les difficultés que la danse présente aux yeux du sémioticien sont repérables dès le moment même où, d'un côté, la sémiotique de matrice structurale commence timidement à prendre en compte la gestualité entendue de manière générale comme dimension accompagnant et/ou doublant les faits linguistiques et où, d'un autre côté, la coopération entre sémiotique structurale et anthropologie permet d'implémenter la méthode sémiotique dans les recherches autour de la danse folklorique. Un premier clivage s'esquisse ici, à un stage germinatif, entre la question d'une sémiose propre de la danse en tant que cas particulier d'une plus vaste gestualité et celle concernant les spécificités des différentes danses en tant que faits socio-culturels complexes et, par conséquent, la détermination des données observables et sémiotisables par l'analyse.

III.1.1. Greimas et le pari catégoriel de la gestualité.

C'est Greimas même qui relève en premier, en prenant une position fort catégorique, la difficulté d'une approche sémiotique de la danse lorsqu'il affirme que :

« la danse est un problème qui fait partie d'une problématique de la gestualité en général et de l'expression corporelle somatique. *C'est le corps qui est un langage* ; le corps en mouvement avec la gestualisation. *La danse y apparaît comme un non-sens*, tout comme le cinéma. Pour qu'une analyse puisse être faite des arts en mouvement, il faut *l'immobiliser*, le stabiliser, d'où la nécessité d'une écriture de la danse ou d'une poétique de la danse qui est la condition nécessaire pour pouvoir étudier la danse elle-même ». ²⁸⁰

Plusieurs points de cette proposition méritent d'être examinés. Tout d'abord, on doit remarquer que l'apparaître de la danse serait, selon le sémioticien, dépourvu de sens et que, par conséquent, il faudrait le « chercher » à d'autres niveaux d'existence, d'organisation ; en deuxième lieu, et comme conséquence du premier

²⁸⁰ Greimas, A. J., « Positions et engagements de la sémiotique : entrevue avec A. J. Greimas », Aurélien Boivin & Roger Chamberland, *Québec français*, n° 61, 1986, pp. 42-44, p. 42., en ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/49887ac>. Souligné par nous.

point, l'activité sémiotique de la danse, sa capacité de se configurer et d'agir comme un *langage*, tiendrait au corps, ou mieux, au corps en ceci qu'il effectue des gestes en mouvement ; troisièmement, la seule possibilité d'aborder et d'analyser le geste en tant qu'acte de mouvement d'un corps consisterait en l'arrêt de ce même mouvement, ce qui impliquerait le fait de constituer un objet d'analyse et l'analyse même à condition d'exclure le phénomène dont il s'agirait de rendre compte. Cette contradiction risquerait d'aplatir l'analyse sur un projet notationnel ou de transcription du mouvement, précisément sur une *écriture*, en même temps qu'elle met l'accent sur la nécessité, pour l'analyse, de concevoir un système qui soit à même de *traduire* des relations que l'on présume être à l'œuvre dans l'organisation des gestes. Le système en question, employé comme modèle, comme échelle d'analyse et comme paramètre d'évaluation du caractère sémiotique de la gestualité est évidemment le système sémio-linguistique, décomposable, à l'issue de Saussure, en signifiants et signifiés, puis, suivant Hjelmslev, en signes et figures et en forme, matière et substance de l'expression et du contenu. Néanmoins, dans un article de 1968 du célèbre numéro de la revue *Langages* consacré à la gestualité en toutes ses formes (de la proxémique à la kinésique), Greimas souligne le caractère *continu* et, pour ainsi dire, toujours en voie de stabilisation du geste et, en même temps, soulève les problèmes posés par l'application au geste du modèle linguistique. D'un côté il affirme que

« la gesticulation, apprise et transmise, tout comme les autres systèmes sémiotiques, est un phénomène social. [...] la gesticulation est une entreprise globale du corps humain dans laquelle les gestes particuliers des agents corporels sont coordonnés et/ou subordonnés à un projet d'ensemble se déroulant en simultanéité ».²⁸¹

D'un autre côté, il relève que « la difficulté réside, en premier lieu, dans l'impossibilité apparente de la segmentation du texte gestuel en syntagmes porteurs de signification, autrement qu'en ayant recours à la sémantique des

²⁸¹ Greimas, A.J., « Conditions d'une sémiotique du monde naturel », *Langages*, n° 10, 1968. pp. 3-35, p. 12, en ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-726X_1968_num_3_10_2546

langues naturelles »²⁸². Cette difficulté est attribuée à ce que Greimas appelle *désémantisation*, à savoir le caractère instable, du point de vue de leur fonction et par là même de leur statut dans la signification, des unités censées constituer un syntagme gestuel en tant que tel. Le problème majeur est, en d'autres termes, celui de la classification des unités mêmes qui peuvent alternativement agir à une strate sub-morphémique - étant ainsi dépourvues de sens -, ou bien en y être revêtues lorsqu'elles s'insèrent dans une chaîne syntagmatique plus vaste. Si une solution à ce problème peut être envisagée au niveau de la gestualité dite *attributive* - une fois que le sémioticien d'origine lithuanienne introduit des macro-distinctions catégorielles, en différenciant entre gestualités *pratique*, *mythique*, *communicative* et *sacrée-esthétique-ludique* -, dans la mesure où des éléments gestuels sont reconduits au plan de l'expression dont le contenu est sémantique et linguistique, il n'en va pas de même pour d'autres manifestations gestuelles, telles précisément la danse. Celle-ci, dont notamment la danse folklorique, se voit rangée du côté de la *praxis mythique* et de la *gestualité ludique*, puisqu'elle « n'est pas un spectacle cherchant à communiquer du sens à ceux qui l'observent, mais une intentionnalité visant à transformer le monde »²⁸³. N'étant pas communicative de prime abord, la danse populaire posséderait un contenu mythique *implicite* qui pourrait éventuellement agir sur et dans la gestualité pratique. Cette assumption se heurte avec d'autres difficultés signalées par l'auteur : d'une part, la désémantisation qui a déjà été évoquée et, d'une autre part, l'« impossibilité de syncrétisme entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé » qui motiverait « la pauvreté de ce qu'on appelle le langage gestuel *stricto sensu* »²⁸⁴, du moment où, du moins dans la *praxis* gestuelle aussi bien que dans la gestualité communicative, les deux sujets ne pourraient pas être co-présents. En effet, cet aspect concerne également la gestualité mythique et plus particulièrement la danse car, en suivant Greimas, on pourrait légitimement se demander si et à quel niveau (énonciation ou énoncé) pouvoir situer l'investissement mythique du syntagme gestuel. En réalité, le sémioticien, bien

²⁸² *Ibidem*, p. 16.

²⁸³ *Ibidem*, p. 18.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 17.

qu'il trace un horizon pour la prise en compte théorique de la danse, s'attarde sur des exemples relevant d'autres formes de gestualité. La solution proposée n'est posée qu'à titre d'hypothèse et s'appuie, en dépit des difficultés dénombrées, sur le modèle linguistique :

« de façon restrictive, on peut peut-être entrevoir dès maintenant les approches permettant de contourner les difficultés. La première de ces approches consisterait à reconnaître, à titre d'hypothèse, l'existence des discours gestuels organisés, comparables aux structures narratives des discours linguistiques et susceptibles, de ce fait, d'être réduits à des modèles formels à variables multiples qui, quoique formels, peuvent être interprétés sémantiquement et fournir les cadres généraux de compréhension des discours gestuels »²⁸⁵.

A son tour, le postulat de l'existence de discours gestuels ne se fonde que sur l'hypothèse suivant laquelle la gestualité, malgré le fait qu'elle soit reléguée - dans les termes de Hjelmslev - au rang de système *symbolique*, pourrait tout de même être dotée d'une « *forme gestuelle* derrière la substance gestuelle »²⁸⁶. Autrement dit, l'axe de réflexion visant à installer la relation sémiotique entre des ordres différents - à l'instar de la relation qui donne lieu au signe linguistique *stricto sensu* -, se déplace de la recherche d'un contenu linguistique - manifestée par les exemples relevant de la gestualité pratique et communicative - vers la supposition de *projets* d'ordre culturel qui, seuls, peuvent garantir la sémioticité du système gestuel. Greimas affirme à ce sujet que :

« le projet du programme gestuel constitue son signifié et la séquence gestuelle qui recouvre ce signifié est son signifiant. La sémosis d'un programme gestuel sera, par conséquent, la relation entre une séquence de figures gestuelles, prise comme signifiant, et le projet gestuel, considéré comme signifié [...] Considérés dans leur aspects de *projets culturels*, les différents programmes gestuels nous apparaissent comme des discours clos

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 27.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 30, italiques dans le texte.

dont l'analyse du contenu ne peut qu'expliciter les structures narratives d'un type particulier qu'on peut se représenter comme des modèles d'un savoir-faire pratique ou mythique »²⁸⁷.

Bien que l'on puisse entrevoir ici une intuition féconde quant aux valeurs concourant à l'émergence et à la stabilisation des formes et des interactions gestuelles et notamment dansantes, des remarques s'imposent. En premier lieu, ces projets hypothétiquement conçus s'appliquent à des *programmes* gestuels, ce qui est problématique en soi à l'égard de la gestualité de la danse ; en effet, s'il peut y avoir des programmes identifiables dans le cas d'une gestualité ordinaire impliquée dans des séquences d'actions ou bien dans des formes dansantes soumises à une chorégraphie (ex. ballet) ou à une routine d'actions préalables (dances « archaïques », « sacrées », pour reprendre les termes du sémioticien), on voit mal comment établir et isoler un programme dans d'autres cas de figure relatifs au mouvement (absence de chorégraphie, improvisation, implémentation d'actions « ordinaires », etc.) et reconnus à plein titre en tant que danses, dont notamment le tango. En deuxième lieu, ces programmes sont reconduits à une échelle, à un format - signifié/signifiant - qui s'avère problématique précisément par rapport à la possibilité d'identification de *dansèmes*. A cet égard, le choix d'autres formats d'analyse aurait pu mieux rendre compte de l'expression gestuelle : les figures, ainsi que le paramètre d'analyse se voient réduits à un principe anatomique/articulatoire qui établit la segmentation à partir des mouvements des membres du corps, susceptibles par ailleurs d'être désémantisés. En résumant et afin de se rapprocher graduellement des macro-questions autour du rapport danse-sémiotique, on peut reformuler les points d'interrogation qui affleurent dans les pages de cette étude pionnière de Greimas de la manière suivante. Il nous semble qu'une première indécision - constituant une tentation et une idée reçue à propos de la danse dans d'autres disciplines - se situe au niveau du modèle choisi et à celui de la détermination non pas de la gestualité, mais du linguistique en tant que tel. D'un côté, comme on l'a indiqué plus haut, le paramètre de comparaison est la langue. D'un autre côté, on

²⁸⁷ *Ibidem*, pp. 32-33.

remarque l'alternance entre l'emploi du modèle saussurien, voué à la détermination de la nature et du comportement du signe linguistique, et le recours au modèle hjelmslevien qui n'est pas seulement un modèle du signe mais un modèle linguistique et sémiotique à proprement parler, où par « linguistique » l'on entend aussi bien les faits linguistiques que les faits langagiers, relevant de n'importe quel langage. Dès lors, si l'analogie entre danse et langage peut être partiellement gardée - dans la mesure où on peut soutenir que dans la danse sont à l'œuvre des relations entre *expression* et *contenu* -, l'analogie entre figures/programmes gestuels et faces du signe linguistique s'avère difficilement tenable. C'est vers cette position que les recherches de la sémiologue Mariem Guellouz autour des danses du Maghreb semblent converger, comme en témoignent ses interrogations : « les gestes dansés sont-ils des signes ? La danse est-elle un système de signes ? Peut-être, mais ces gestes ne sont pas doublement articulés, ni systématisables. Ils composeraient une sorte de matière immanente non formée linguistiquement »²⁸⁸. Or, c'est précisément dans l'enchevêtrement de ces questionnements que l'on peut constater le malentendu théorique engendré par l'association geste-langage : on évoque la possibilité d'une production langagière de la part des gestes - une possibilité qui ne répond pas à la double articulation des signes linguistiques -, quitte à priver leur « matière » de la capacité de se former linguistiquement.

Dès lors, il est légitime de se demander : à quelles conditions la danse peut-elle se former comme un langage ? Où se situerait la sémiologie propre de la danse ?

En reformulant ces questions on pourrait par conséquent se demander : peut-il y avoir une sémiotique de la danse, de la même façon qu'il y a, par exemple, une sémiotique de la peinture, de la photographie, etc. ? Comment et à partir de quoi une telle sémiotique pourrait se constituer ? Mais surtout : que voudrait dire l'existence d'une sémiotique de la danse, des corps en mouvement ?

²⁸⁸ Guellouz, M., « Du devenir anthropologue du sémiologue : pour une anthropo-sémiologie du corps dansant », *Cygne noir*, n° 2, 2014, p. 8, en ligne : <http://www.revuecygnoir.org/numero/article/anthropo-semiologie-du-corps-dansant>.

III.1.2. Kristeva ou le geste comme anaphore

Dans le numéro de la revue *Langages* précédemment mentionné, le texte de Julia Kristeva, qui figure rarement dans les recherches sémiotiques sur la danse, propose des suggestions fort intéressantes afin de réfléchir d'une manière générale sur une sémiose possible propre de la danse. Tout d'abord, l'intérêt de Kristeva à l'égard de la gestualité réside précisément en ceci qu'elle permettrait de dépasser « les schémas de base de la linguistique [...] et d'élargir *a posteriori*, la puissance de la procédure linguistique elle-même (donc de réviser la notion même de langage, compris non plus comme communication, mais comme production) »²⁸⁹. Ce type de dépassement est rendu possible par un renversement que la sémiologue semble opérer à l'égard de la gestualité *tout court* : au lieu de distinguer d'emblée des catégories possibles, telle l'hypothèse greimassienne d'une *gestualité pratique*, selon Kristeva c'est la gestualité même qui doit être conçue en tant que *pratique*, à savoir en tant qu'activité (et non pas action ou acte). En particulier, la sémiologue affirme que

« la gestualité [...] est susceptible d'être étudiée comme une activité dans le sens d'une *dépense*, d'une productivité antérieure au produit [...] Évidemment, le geste transmet un message dans le cadre d'un groupe et n'est que « langage » que dans ce sens, mais plus que ce message déjà là, il est (et il peut rendre concevable) l'*élaboration* du message, le *travail* qui précède la constitution du signe (du sens) dans la communication »²⁹⁰.

Par conséquent, en concevant la gestualité comme pratique, comme activité, Kristeva saisit l'enjeu clé à la fois de la gestualité en tant que telle et de ce que cette dernière peut éclairer à l'égard de la sémiose, ou, autrement dit, pose la question de la constitution même de la gestualité en tant que sémiose. En effet, penser la gestualité en tant qu'activité/pratique revient en quelque sorte, d'un côté, à réaffirmer un primat du mouvement, tel qu'on peut le retracer, en philosophie et en phénoménologie, d'Aristote jusqu'à la lecture qu'en fait Jan

²⁸⁹ Kristeva, J., « Le geste, pratique ou communication ? ». *Langages*, n° 10, 1968. pp. 48-64, p. 50, en ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-726X_1968_num_3_10_2548.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 50.

Patočka et, d'un autre côté, à restituer le caractère double (cf. chapitre 2) et interactionnel du geste effectué. Concernant le premier point, le philosophe Dragoş Duicu, dans un ouvrage consacré aux racines aristotéliennes de la phénoménologie du mouvement de Patočka, démontre la thèse d'un primat à la fois ontologique et phénoménologique du mouvement. Sans pouvoir approfondir un parcours interprétatif assez étoffé tel celui du philosophe d'origine tchèque, il suffit ici de souligner que, suivant Duicu, le mouvement ne peut être réduit à aucun des principes aristotéliens, à savoir la puissance, l'acte et la privation. Le mouvement, dans une double négation de la possibilité et de l'acte, pose la puissance, l'acte et la privation comme autant de ses « extases ». En d'autres termes, tout mouvement montre et nie en même temps la possibilité d'une détermination et la détermination, la forme même d'un être, puisque, en tant que tel, tout mouvement donne lieu à toute manifestation en même temps qu'il la dépasse, en appelant tous les possibles à venir. Comme l'affirme Patočka :

« Cette présence en devenir de la détermination est le mouvement. De là sa définition : l'actualité de la possibilité (ou de la capacité) de l'étant (pour quelque chose de déterminé), pour autant qu'il n'est encore (ce déterminé) qu'en puissance (pour autant que la détermination lui fait encore défaut). En d'autres termes, une actualité inachevée, une actualité en chemin, qui est en même temps l'actualité de ce chemin »²⁹¹.

C'est dans cette acception que le mouvement est production, activité, à savoir une activité de détermination de forme, d'espace et, dans une certaine mesure, de temps : a) de forme, si l'on fait référence au corps propre et aux gestes en tant que tels, en tant que *figures de mouvement* ; b) d'espace, dans la mesure où tout mouvement et tout geste, en tant qu'activité perceptive²⁹², concourent à la constitution du sujet et du champ d'(inter)action que le sujet pourra s'auto-référencier ; c) de temps, notamment dans le cas de la danse, à la fois en tant que

²⁹¹ Patočka, J., (2012), *Aristote, ses devanciers, ses successeurs*, trad. par Erika Abrams, Paris, Vrin, p. 170, in Duicu, D., (2014), *Phénoménologie du mouvement, Patočka et l'héritage de la physique aristotélienne*, Paris, Hermann, p. 41.

²⁹² Cf. notamment Berthoz, A., (1997), *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, et Berthoz, A. et Jorland, G., (dir.), (2004), *L'empathie*, Paris, Odile Jacob.

variation diachronique d'une forme gestuelle et en tant qu'épaisseur synchronique de l'acte de danse. Le prolongement de l'argumentation de Julia Kristeva semble ramener ces suggestions au domaine sémiotique. D'abord, la sémiologue détaille ce qui, à son avis, constitue la spécificité de la gestualité et qui en justifierait son *antériorité* sémiotique ; elle souligne tout particulièrement « la complémentarité de deux principes de sémiotisation : d'une part, la *représentation*, de l'autre *l'indication* »²⁹³, par lesquels il est possible d'identifier la *fonction de base* du geste. Ce sont ces deux principes qui, pris ensemble, fondent l'antériorité du geste. A son tour, cette antériorité - affirme-t-elle - est spatiale, dans la mesure où, à travers le geste, peut s'installer (c'est-à-dire peut être identifié, reconnu, habité, désigné en tant que tel et assumé par rapport à un système de référentiels à la fois neuro-psycho-mécaniques et culturels²⁹⁴) un espace qui est à la fois perceptif et diagrammatisable, relationnel, pertinent en vue d'un projet d'action et (proto)-figuratif, tout en comportant une part d'indétermination, soit de déterminabilité en fonction des réponses et des reprises dans l'interaction gestuelle.

Autrement dit, le geste ou, pour mieux dire, la *désignation*, *l'indication d'action* que le geste opère en tant que tel, constitueraient à la fois l'extériorisation d'une conscience appelant et s'adressant à un monde et, par la réflexivité que tout geste implique, le retour, le pli différentiel, l'écart entre, d'un côté, cette extériorisation et, de l'autre côté, sa propre assumption et le spectre de réactions possibles du monde même. C'est dans ce sens que le geste s'avère un véritable moteur de sémiologie. Kristeva appelle cette fonction de base « indicative, relationnelle, vide » *anaphore*,

« en rappelant à la fois la signification de ce terme dans la syntaxe structurale (« l'anaphore est une connexion sémantique supplémentaire, à laquelle ne correspond aucune connexion structurale ») et son étymologie (ἀναφορὰ en grec veut dire surgissement, élévation, ascension, montée d'un fond ou retour vers l'arrière ; αναφορικός = relatif à ; le préfixe ἀνά [...] dénote un

²⁹³ *Ibidem*, p. 52.

²⁹⁴ Cf. Farnell, B., « Ethno-Graphics and the Moving Body », *Man*, vol. 29, n° 4, 1994, pp. 929-974.

mouvement vers, sur, à travers quelque chose, il s'emploie pour désigner une *présence continue* [...] »²⁹⁵.

L'antériorité sémiotique du geste n'est aucunement *originaire* - un point que la sémiologue ne manque pas de souligner, et sur lequel on reviendra -, elle relèverait plutôt d'une sorte d'anticipation agissant de manière *négative*, c'est-à-dire *différentielle*. Conçu comme mouvement continu qui ne cesse pas de faire émerger des relations et de redistribuer des positions, c'est pour cette raison que « le geste est l'exemple même d'une production incessante de mort. Dans son champ l'individu ne peut pas se constituer - le geste est un mode *impersonnel* puisqu'un mode de productivité sans production »²⁹⁶. Cette affirmation pourrait paraître à première vue en contradiction avec la nature premièrement incorporée du geste, mais ce ne l'est pas si l'on différencie les termes de la question. Il faut préciser que la sémiologue utilise vraisemblablement les termes *gestualité* et *geste* comme synonymes, tandis qu'ils ne recouvrent pas exactement la même région sémantique, du moins d'un point de vue théorique. Nous croyons qu'il est convenable d'entendre par *gestualité* cette activité générique - anaphorique, dans les termes de Kristeva - de constitution de champs et de relations, et par *geste* les actes - aussi éphémères soient-ils - incorporés et modulant concrètement, comme dans le cas de la danse, les interactions (corporelles). Une distinction de ce genre peut être compatible aussi bien avec une pensée - une sémiose - générale de la gestualité (dansante) qu'avec une réflexion conduite à partir de formes gestuelles déterminées. De surcroît, ce double niveau d'articulation pourrait permettre d'une part de saisir les modes d'émergence et de constitution sémiotiques du tango en tant que forme dansante et, d'autre part, d'observer et de décrire ses spécificités davantage stabilisées et transmises, en ceci qu'elles sont redéployées à travers les corps des sujets se constituant en tant que tels dans l'acte de danse. Dès lors, c'est dans cette double articulation - qui n'a aucunement affaire à la double articulation du geste sur la base du modèle du signe linguistique - que l'on peut également entrevoir les voies théoriques, méthodologiques et interprétatives

²⁹⁵ Kristeva, J., *op. cit.*, p. 53

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 54, italique dans le texte.

suivies par les réflexions sémiotiques sur la danse, successives aux toutes premières recherches mentionnées jusqu'ici.

III.1.3. René Thom, ou de la danse comme sémiurgie

Dans un moment historique et dans un contexte disciplinaire où la gestualité propre de la danse s'était estompée de l'horizon des préoccupations sémiotiques²⁹⁷ aussi vite qu'elle y avait fait son apparition, et où la sémiotique structurale française achevait son infrastructure théorique et méthodologique en privilégiant des exemples littéraires²⁹⁸, les suggestions sur la danse avancées par le mathématicien et sémioticien René Thom pour la première fois en 1981 et reprises en 1990 apparaissent comme une singularité dont tous les effets restent en quelque sorte encore à explorer. La réflexion thomienne sur la danse, formulée dans une intervention orale lors d'une rencontre autour de la danse à laquelle avaient participé maints représentants aussi bien du monde académique qu'artistique²⁹⁹, s'inscrit à plein titre dans son appareillage théorique et

²⁹⁷ Rappelons que les recherches sur la danse folklorique d'Anca Giurchescu, successives à la contribution figurant dans le numéro de *Langages* de 1968, n'ont pas eu de véritable résonance sémiotique, ayant en revanche contribué à l'avancement des études ethnochoréologiques, englobées en France dans l'ethnomusicologie. Par ailleurs, soulignons également que la seule autre référence à la danse de la même époque est l'ouvrage de Paul Bouissac *La mesure des gestes*, datant de 1973. Il faudra attendre l'année 1987 pour qu'une autre étude sur la danse voit le jour, à savoir l'ouvrage de Vera Maletic *Body - Space - Expression The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts* qui, par contre, ne se réfère, comme récite le sous-titre, qu'à l'architecture théorique de Rudolf Laban et non pas à une réflexion globale sur la danse.

²⁹⁸ La toute fin des années 70 et le début des années 80 sont marqués par la publication des ouvrages majeurs d'Algirdas Julien Greimas, tels le premier tome du *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, co-écrit avec Joseph Courtés, publié en 1979, et l'ouvrage *Du sens II*, sorti en 1983. Ce n'est que l'année suivante, en 1984, que débute en sourdine une tendance qui aurait fait fortune en sémiotique - l'investigation du domaine du visuel - grâce à la publication dans les *Actes Sémiotiques* de la postface de Greimas « Sémiotique figurative et sémiotique plastique » à un ouvrage de Jean-Marie Floch qui « n'a jamais vu le jour » - comme l'écrit le sémioticien dans sa « préface à une postface ». Quant au domaine de la corporéité, il faudra attendre, entre autres, les contributions de Jacques Fontanille des années 90 et 2000, faisant suite au tournant passionnel et sensible inauguré en 1991 par le dernier ouvrage de Greimas (co-signé par J. Fontanille) *Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme*. Pareillement, ce sera toujours à cheval entre les années 90 et 2000, et précisément en 1999, que l'on trouvera une référence explicite à la danse dans un texte d'Eric Landowski publié en italien avec le titre « Il tempo intersoggettivo: in difesa del ritardo » dans un ouvrage collectif d'hommage à Paolo Fabbri (*Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, dirigé par Pierluigi Basso et Lucia Corrain), puis repris en 2004 dans *Passion sans nom*.

²⁹⁹ Comme l'explique Paolo Fabbri dans sa glose introduisant une dernière version italienne de ce texte qui fait partie de l'anthologie de textes dirigée par le sémioticien italien, *René Thom - Arte et morfologia. Saggi di semiotica*, Milan, Mimesis, 2011. On lit qu'une première traduction italienne datait de 1985 ; quoi qu'il en soit, on ne remarque pas de différences importantes entre le texte français de 1990 et sa traduction italienne de 1985 révisée.

notamment par rapport à ses recherches sur le psychisme animal et humain basé sur les notions de *saillance* et de *prégnance*, ainsi que sur celles autour de l'art des années 80. Cette intervention, inédite jusqu'à son insertion dans *Apologie du logos* de 1990 où convergent ces recherches, a un titre programmatique, *la danse comme sémiurgie* et se veut, de la sorte, une réflexion générale sur la nature sémiotique de la danse par-delà ses différentes manifestations. Deux points méritent d'être premièrement énoncés. Tout d'abord, le caractère *sémiurgique* de la danse doit être mis en relation avec l'herméneutique mathématique que Thom a développé pendant toute sa vie et qui se résume en la théorie des catastrophes et, plus particulièrement, dans le développement des modèles de la morphogenèse³⁰⁰, c'est-à-dire tout processus créateur ou destructeur de formes. En deuxième lieu, le mathématicien débute sa réflexion sur la danse en soulignant, en écho avec la proposition de Julia Kristeva, sa productivité. La danse est alors conçue comme une *activité*, et tout particulièrement, comme une *activité morphogénétique* : de plus, est elle-même une *forme* dont il s'agit de comprendre les processus d'émergence et de stabilisation. Comme l'affirme Thom :

« pour nous, humains, il ne fait guère de doute que la danse ne soit pas par essence une activité ludique, désintéressée, une activité liée au rite, à la dépense (Bataille), à la fête...Mais pourquoi cette forme, *a priori* si étrange, de comportement ? Comprendre la danse exige, je crois, de remonter à la source même de la signification ; on peut y trouver la genèse - *in statu nascendi* - des structures les plus fondamentales du signe ; peut-être même pourrait-on fonder sur elle une esthétique »³⁰¹.

³⁰⁰ Sur la notion de morphogenèse, voir Thom, R., (1972), *Stabilité structurelle et morphogenèse. Essai d'une théorie générale des modèles*, New York, Benjamin, Paris, Ediscience, id., (1980a), *Modèles mathématiques de la morphogenèse*, Paris, C. Bourgois, et, entre autres, Wildgen, W., (1982), *Catastrophe Theoretic Semantics. An Elaboration and Application of René Thom's Theory*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, Petitot, J., (1985), *Morphogenèse du sens*, Paris, PUF et id., (2004), *Morphologie et esthétique*, Paris, Maisonneuve et Larose, Brandt, P. A., (1992), *La charpente modale du sens. Pour une sémio-linguistique morphogénétique et dynamique*, Aarhus/Amsterdam/Philadelphia, Aarhus University Press/John Benjamins Publishing Company, Piotrowski, D., (1997), *Dynamique et structures en langue*, Paris, CNRS Éditions.

³⁰¹ Thom, R., (1990), *Apologie du logos*, Paris, Hachette, p. 119, italiques dans le texte.

On peut constater immédiatement que le fait de concevoir la danse en tant que forme (de comportement, donc d'activité) permet de se situer à un autre niveau d'investigation que celui du signe linguistique achevé, constitué, - *en vigueur*³⁰² -, en se focalisant en revanche sur la possibilité et sur le moment même de contraction de la relation sémiotique. De surcroît, cela implique par conséquent d'étaler la charge signifiante sur la forme prise dans sa globalité et par là même sur des formats autres que le signifiant et le signifié - qui à la limite peuvent intervenir à l'échelle des *figures* gestuelles -, à savoir les plans de l'expression et du contenu, pour utiliser le lexique hjelmslevien. Ce n'est qu'ensuite que l'on peut éventuellement articuler les relations et les éléments responsables à la fois de la différenciation et de la spécificité de chaque forme. Thom débute sa réflexion, comme on l'a mentionné plus haut, précisément en introduisant les concepts de *saillance* et de *prégnance* qui individuent deux types généraux de formes entrant en relation entre elles, dans un rapport qui déclenche l'émergence de la signification. Est appelée *forme saillante*

« toute forme qui frappe l'appareil sensoriel d'un sujet par son caractère abrupt ou imprévu. Un flash de lumière, un tintement de sonnette sont typiquement des formes saillantes. Il convient toutefois de remarquer qu'une forme peut être saillante par une irrégularité de son rythme, une brisure de symétrie, aussi bien que par une discontinuité sensorielle »³⁰³.

A ce propos, il convient de rappeler brièvement que, lorsque Thom évoque le caractère imprévu ou discontinu rendant une forme saillante, il s'agit de l'émergence d'une discontinuité pensée toujours à même et sur le fond de la

³⁰² On utilise cette formule en traduisant idéalement le syntagme italien « a regime » employé à maintes reprises par Pierlugi Basso Fossali pour indiquer le fonctionnement « habituel » de la signification ou, pour mieux dire, son régime de déploiement normalisé et contraint par toute forme de textualisation visant à réduire l'indétermination du système des significations qui constitue néanmoins un seuil vertigineux toujours à l'œuvre dans l'expérience et dans le vécu. Dans une perspective peircienne, il s'agirait de l'expérience (dans le sens des Univers d'Expérience) de la *tiércité* du signe et tout particulièrement du signe saisi en tant que *syzmbole*. La référence à Peirce trouve sa place également dans les travaux de Thom, R., « De l'icône au symbole. Esquisse d'une théorie du symbolisme », *Cahiers Internationaux du Symbolisme*, n° 22/23, 1973, pp. 85-106.

³⁰³ Thom, R., (1990), *op. cit.*, pp. 55-56.

continuité d'un processus qui est potentiellement cyclique, voire réversible. Une discontinuité, dans l'acception aussi mathématique du terme, ne s'identifie pas avec une *discrétisation*, et il ne pourrait pas en être autrement si l'on pense notamment au caractère continu du mouvement, puis à l'émergence et à l'enchaînement des gestes. Le philosophe Jean-Michel Salanskis expose clairement cette différence en distinguant le propre du modèle thomien par rapport à certaines lectures de matrice structuraliste : en effet, le « régime du discret » est

« ce régime suivant lequel chaque objet est un lieu-abri pour lui-même, mettant à distance tous les autres (un régime que le structuralisme a reconnu comme celui [...] qui gouverne les unités de la langue) [...] Ce qui est discret, c'est un espace topologique ; le mot discret désigne une propriété de la topologie de cet espace, suivant laquelle les éléments y sont autarciques, séparés, non coaimantés selon le voisinage »³⁰⁴.

En revanche,

« Ce qui est discontinu [...] c'est une application en un point, c'est-à-dire, disons, un processus relativement à ce qui le contrôle : on envisage quelque chose qui a un état à chaque date du temps (cet état est fonction du temps), et on repère une date à l'occasion de laquelle une mutation survient. Mais le rapport de ce discontinu au continu comme nom d'un certain état du multiple [...] n'est pas un rapport de négation mais un rapport de convenance : une discontinuité apparaît par excellence comme l'attribut d'une application définie sur un continu. [...] c'est bien de cette manière que Thom pense la discontinuité, par exemple quand il définit le phénomène – ou, dans ses termes, la morphologie – comme ensemble de discontinuités sur un substrat. Ou encore, quand il décrit un engendrement du discret à partir du continu via la discontinuité ».³⁰⁵

³⁰⁴ Salanskis, J.-M., « Métaphysique et épistémologie de la catastrophe », *Critique*, vol. 8, n° 783-784, 2012, pp. 687-698, p. 697, en ligne : <http://www.cairn.info/revue-critique-2012-8-page-687.htm>

³⁰⁵ *Ibidem*, pp. 697-698.

Ces précisions s'avèrent importantes non seulement à l'égard du problème de la segmentation du flux gestuel, mais également par rapport à d'autres éléments potentiellement susceptibles d'être pris en compte dans l'analyse en tant que paramètres ou, autrement dit, en fonction des *pertinences* qu'ils peuvent installer. En d'autres termes, la continuité, dont ses présupposés seraient d'une part une communauté d'organisation des phénomènes³⁰⁶ et, d'autre part, leur différenciation - c'est à dire leur *variation* en tant que principe à la fois de constitution et de manifestation - remet en perspective la question de l'*extra* (extra-textuel, extra-système³⁰⁷, extra-sémiotique), du *dehors*, des frontières entre, par exemple, perception et langage³⁰⁸, entre texte et pratique ou, encore, entre nature et culture³⁰⁹.

En revenant à Thom, une discrimination ultérieure effectuée sur les saillances - qui constitue le moment d'émergence de la signification - est représentée par l'investissement (en termes de valeurs) qui transforme les saillances en *prégnances*. Le mathématicien et sémioticien affirme très généralement que

« certaines formes ont pour le sujet une importance biologique immédiate ; telles sont, chez les animaux, les formes des proies, des prédateurs, des partenaires sexuels. De telles formes seront dites "prégnantes", *prégnance* désignant la qualité associée. Elles induisent des modifications importantes dans le comportement moteur ou affectif du sujet »³¹⁰.

Au-delà de cette définition générale et tirée de la biologie et du monde animal *stricto sensu*, Thom précise que les *prégnances* sont à l'œuvre également au niveau humain : « chez l'Homme, [...] il y a tout un continuum de *prégnances* liées au langage » et « cet investissement peut être purement symbolique »³¹¹. Par

³⁰⁶ Cf. Peirce, C. S., CP 6.169 ; Salanskis, J.-M., (2003), *Herméneutique et cognition*, Lille, Presses universitaires du Septentrion.

³⁰⁷ Cf. Lotman, Y., (1999), *La sémiosphère*, Limoges, Pulim.

³⁰⁸ Cf. Coquet, J.-C., (2007), *Phusis et logos. Une phénoménologie du langage*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes ; Rosenthal, V., Visetti, Y.-M., « Expression et sémiose pour une phénoménologie sémiotique », *Rue Descartes*, n° 70, vol. 4 2010, pp. 24-60.

³⁰⁹ Cf. Fontanille, J., (2015), *Formes de vie*, Liège, Presses Universitaires de Liège ; Descola, P., (2005), *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard.

³¹⁰ Thom, R., *op. cit.*, p. 56.

³¹¹ *Ibidem*, pp. 119-120

conséquent, les prégnances installent *ispo facto* un ordre symbolique, de signification ; en particulier, dans le cas de l'Homme, elles se détachent de la fonction strictement biologique pour affecter, en revanche, « l'expérience personnelle de l'individu », les « formes vécues » ou l'interaction lorsqu'elles sont « socialement codifiées »³¹². De surcroît, dans la mesure où une prégnance « peut modifier la forme externe, en produisant un *effet figuratif* »³¹³, l'investissement en termes de valeurs qu'elle comporte se pose à la fois en tant qu'agent premier de médiation dans la relation aux formes, et en tant qu'opérateur qui installe un régime d'interaction doté de sens. En d'autres termes, toute activité signifiante serait une activité à la fois d'individuation³¹⁴, de stabilisation et de *transformation* de formes. Comme le souligne Salanskis en résumant les points clé de l'approche morphodynamique,

« le sens est interprété comme *organisation* [...] Le propre des choses vivantes, et plus généralement des choses sensées, est trouvé dans l'arrangement final d'un ensemble, dans cela même qu'une organisation vaut comme telle. Le « sens » est alors, dans la définition la plus générale qu'on puisse donner, l'émergence, ou plutôt, l'achèvement de l'émergence, l'apparition-stabilisation de la forme »³¹⁵.

En outre, le philosophe remarque aussi un autre aspect des prégnances qui éclaire la dynamique stabilisation-transformation et que Thom reprend précisément à propos de la relation forme dansante-forme musicale, à savoir la qualité *contagieuse* de la prégnance :

« mais en fait, Thom fait une double hypothèse au-delà de cette simple définition de formes saillantes « vitalemment intéressantes » : que la prégnance [...] est contagieuse - une forme saillante hérite de la prégnance si elle a rencontré dans l'espace et le temps une forme saillante prégnante - en

³¹² *Ibidem*, pp. 120

³¹³ *Ibidem*, p. 120

³¹⁴ Il s'agit précisément du terme, en écho à Simondon, que Thom utilise. En effet, il faut souligner que pour Thom, les seules formes saillantes qui peuvent recevoir des prégnances sont les formes « individuées ».

³¹⁵ Salanskis, J.-M., (2003), *op. cit.*, p. 93

sorte qu'elle s'investit dans le système symbolique et circule en lui [...] »³¹⁶.

Finalement, c'est à partir de cet appareillage théorique qu'il est possible selon René Thom d'observer l'émergence de la danse à un niveau global, tout en prenant en compte le déploiement du flux gestuel à un niveau (inter)individuel. Le sémioticien évoque en effet au moins deux niveaux d'organisation morphologique :

« celui du danseur individuel, qui perçoit certaines formes musicales et les transcrit en geste corporels, puis celui du groupe collectif de danseurs (nous dirons par la suite le ballet, même s'il ne s'agit pas d'un spectacle, mais d'une danse rituelle collective par exemple) dont les évolutions d'ensemble vont refléter la forme musicale sur laquelle ils dansent. L'articulation entre ces deux niveaux d'observation soulève le problème théorique général des sciences morphologiques : celui des niveaux hiérarchiques d'organisation, rencontré en linguistique (la "double articulation"), en biologie et dans maintes disciplines de la physique macroscopique. Pour articuler ces deux niveaux, je proposerai ici le modèle du champ générateur, inspiré de la théorie des champs en physique. »³¹⁷.

Il s'agit d'un passage crucial et lumineux, non seulement à l'égard des relations entre danse et sémiotique, mais aussi à celui du dispositif théorique et méthodologique que l'on essaye de constituer et d'appliquer à notre objet d'investigation. On peut y repérer aussi bien des suggestions fructueuses et pertinentes par rapport au tango que des points plus problématiques et qui nécessitent d'être complétés par d'autres propositions et modèles. On peut les énumérer de manière non exhaustive comme suit.

- i) La conception de la danse en tant que forme globalement entendue, permet - comme on a essayé de le montrer à plusieurs reprises - de rendre compte de plusieurs dimensions de sa manifestation, telles la dimension esthétique et sensori-motrice (intervenant notamment dans l'activité corporelle produisant

³¹⁶ *Ibidem*, p. 113

³¹⁷ Thom, R., *op. cit.*, p. 121

- les gestes et dans la relation avec la forme musicale), mais aussi une dimension - qui est juste évoquée chez Thom - pratique et une dimension à la fois perceptive et culturelle à la base de la propagation de la danse (toutes des dimensions sur lesquelles nous reviendrons). Autrement dit, cette conception de la danse permet de l'interroger à la fois en tant que forme porteuse de sens en termes, par exemple, culturels et identitaires et par rapport aux spécificités (gestuelles) qui différencient chaque danse ;
- ii) Par conséquent, les préoccupations relatives à la segmentation, à la description ou à la notation du mouvement se voient remises en perspective et peuvent être interrogées en tant que déploiements de la forme dansante à d'autres niveaux de pertinence pouvant entrer à plusieurs titres en relation avec les gestes concrètement effectués, une relation dont il s'agit évidemment de rendre compte ;
 - iii) Ainsi, la double articulation entre champ global et, comme l'on verra dans les considérations suivantes, singularités (inter)individuelles, permet d'identifier un seuil minimal d'actancialisation mais, en même temps, d'introduire d'autres paramètres d'observation et de description de la globalité de la dynamique qui ne relèvent pas que de la « simple » interaction corporelle, étant plutôt attribuable à la *scène pratique*³¹⁸ constituée ;
 - iv) Bien qu'il utilise le terme ballet - en lui conférant d'ailleurs une acception particulière -, l'exemple de Thom est l'un des quelques rares exemples qui, précisément, ne se réfèrent pas au ballet : cela présuppose de concevoir les effets esthétiques des danses par-delà les clivages courants, dont notamment l'opposition folklorique-artistique (dans les lignes suivantes il sera en effet question d'un bal musette) ;
 - v) En revanche, un point problématique concerne - notamment si l'on pense au tango - la relation avec la forme musicale qui, pour Thom, semble primer sur la forme dansante, cette dernière devant s'ajuster à celle musicale. Néanmoins, une remarque de ce type permet, par contraste, de détailler précisément les spécificités globales de chaque danse qui modulent ce rapport de dépendance unilatérale ;

³¹⁸ Cf. Fontanille, J., (2008), *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.

vi) Un dernier point, que Thom ne manque pas de relever, concerne la hiérarchisation de l'organisation des niveaux d'observation. Or, à la lumière des implications et des ouvertures que l'on vient de suggérer, le problème que Thom soulève implique à la fois la possibilité et la nécessité de restituer des macro-syntagmatiques capables d'articuler les passages entre d'un côté, formes et figures gestuelles et, d'un autre côté, entre les déploiements de la forme globale à différents niveaux. Cela déborde, pour ainsi dire, le projet thomien ; néanmoins, il s'agit d'une suggestion assez proche de la démarche et de l'héritage structuraliste qui sera pleinement développée, comme l'on verra, par le modèle fontanillien englobant différents niveaux de pertinence pour le plan de l'expression.

L'articulation de deux champs de la danse est possible chez Thom grâce à un moment de véritable incorporation de la forme, un moment où un théâtre de *valences*³¹⁹ est immédiatement (dans le sens temporel du terme) à l'œuvre ; comme l'écrit le sémioticien et mathématicien,

« il faut considérer cette invasion de la motricité par la forme comme une manifestation du désir de *s'approprier* la forme, comme une sorte de prédation, une possession évidemment réversible et terriblement ambiguë, puisqu'on ne sait pas trop si c'est le sujet qui "possède" la forme qu'il réalise, ou si au contraire la forme domine le sujet qui l'exécute »³²⁰.

Dès lors, c'est dans la dynamique interactionnelle, inter-corporelle et intersubjective des danseurs, ainsi que dans celle, plus globale, de la pratique, que se joue la *tenue* des valorisations installées, l'émergence d'un spectre des désengagements possibles du cours d'action, ainsi que de tout autre élément susceptible de *donner un autre cours*, une autre suite par rapport aux aspects routiniers du processus. C'est également à ce niveau que Thom introduit le rapport de correspondance possible entre forme sonore et mouvements, *figures* de danse. A ce propos, on constate la présence de deux remarques qui pourraient

³¹⁹ Cf. Fontanille, J. et Zilberberg, C., (1998), *Tension et signification*, Haye, Mardaga ; Basso Fossali, P., (2009), *La tenuta del senso. Per una semiotica della percezione*, Rome, Aracne.

³²⁰ Thom, R., *op. cit.*, p. 122

paraître à première vue en contradiction entre elles, ou du moins ambiguës. Le problème de l'organisation syntagmatique des relations musique-mouvement étant l'arrière-plan de la réflexion, Thom considère que la part d'*arbitraire* - à l'instar de l'arbitraire du signe - est partiellement remise en question en danse (même dans « une danse socialement ritualisée et codifiée »³²¹) par un certain « cratylisme » - dit-il - attribuable par exemple à des investissements d'ordre émotionnel. Parallèlement, il met l'accent sur le fait qu'en danse - en y incluant le répertoire assez stable des figures de la danse classique - :

« il n'existe aucune notation effective de la totalité des mouvements réalisables. D'après certains anatomistes, le nombre de degrés de liberté du corps humain excède 200, en sorte qu'une description exhaustive des mouvements du corps exigerait un espace de dimension supérieure à 200. On comprend qu'alors, les chorégraphes aient renoncé à une notation précise des mouvements exécutés par les danseurs »³²².

Effectivement, il n'y a aucune contradiction entre le spectre de variation de la forme et de ses figures et l'impossibilité d'une notation définitive et totalisante du mouvement. Par contre - et l'on croit entrevoir dans ce passage une pensée fort originale - la raison de l'échec notationnel serait imputable au nombre de degrés de liberté du corps humain ; par rapport à ceux-ci, Thom signale qu'ils ne sont pas pourtant infinis, bien au contraire (en nombre de 200), et que le problème notationnel serait finalement un problème spatial. Cependant, l'intérêt envers les figures, tout comme la préoccupation syntagmatique, ont été bien énoncées. Que signifie cela ? A notre avis, ce raisonnement nous invite à déplacer la perspective que l'on pourrait adopter dans l'approche des gestes : tout en se situant dans et à même le corps dansant, il serait convenable d'aborder les figures gestuelles en se détachant des simples contraintes mécaniques du corps humain, qui, même dans des cas limites, sont identiques pour *tous* les corps. En d'autres termes, ce ne serait pas la relation directe avec, par exemple, les contraintes musculaires qui

³²¹ *Ibidem*, p. 122

³²² *Ibidem*, p. 122

serait à la base des prégnances de la danse, mais des facteurs de nature hétérogène et mixte, à la fois sensibles et autres (nous dirions volontiers, comme l'on essaiera d'expliquer plus tard, culturels et imaginaires), des éléments qui modifient non pas la perception d'une figure de danse en particulier, mais de sa forme même (à part entière). On verra comme, dans le tango, la question des *styles* de danse peut être lue à l'aune de ces considérations.

Qui plus est, ces remarques impliquent la possibilité d'aborder l'autonomisation visuelle des figures gestuelles même, en sortant d'un côté de l'opposition pas/figure - dont la doxa du tango est imprégnée - et, d'un autre côté, en remontant aux sources des entreprises de transcription/de notation du mouvement. Autrement dit, cela nous permettrait d'observer le traitement diagrammatique qu'à travers ses figures la forme de danse subit à d'autres niveaux que celui de l'interaction corporelle, comme il est le cas de la relation ambiguë que la transmission orale du tango a entretenu et entretient avec les opérations de textualisation des manuels de danse.

Ces observations motivent, sans ôter rien à la possibilité de l'autonomisation des figures, l'interprétation que Thom donne de celles-ci en relation avec le champ global :

« les “figures” que décrivent un petit nombre d'interprètes au sein d'un ballet peuvent être considérées comme manifestations de singularités locales du champ global. Ainsi, dans un bal musette, chaque couple de danseurs entretient, au son du tempo insistant de la valse, son petit cyclone individuel. La description d'un ballet en langue ordinaire se ramène à la suite narrative de ses figures ; elle est donc purement discrète. Mais l'unité esthétique du ballet sera finalement fondée sur l'évolution d'une entité dynamique cachée [...] Cette unité dynamique est faite de prégnances en lutte [...] Les îlots de prégnance se fissurent, se fragmentent, s'absorbent, se disloquent en une dynamique incessante »³²³.

³²³ *Ibidem*, pp. 124-125

Finalement, c'est la dynamique d'assomption seconde du geste³²⁴ dans l'interaction entre les danseurs - une dynamique qui renouvelle à chaque instant les enjeux des valences et des valeurs, les saillances et les prégnances en les modulant, en les mettant en variation - qui fait des danseurs des *sémiurges* et de la danse une *sémiurgie*. C'est dans l'interaction entre singularité locale et globalité du champ - un champ qui n'est pas seulement constitué d'un point de vue esthétique - que le sens se fait et se défait constamment ou, pour mieux dire, se reprend lui-même à la limite des déséquilibres, des aléas, de sa propre insignifiance, à la limite de son dé-valoir. Ainsi, René Thom semble-t-il conclure son incursion dans la danse :

« le champ global $H(x, t)$ est ainsi, à chaque instant, description de la force expressive du ballet; il a, à tout moment, ses ondes de saillance, ses chocs, ses nœuds d'interaction...Le chorégraphe est un "sémiurge", si on me permet ce néologisme grec, en ce sens qu'il imagine mentalement un champ global, qui va régler localement le mouvement de chaque danseur individuel [...] Pour l'esprit explorant les limites de l'univers sémantique, aux confins de la signification, là où l'écart entre signifiant et signifié s'abolit, l'œuvre d'art fait vibrer les sources organisatrices les plus précieuses, les plus profondes, qui sont à l'origine du sens. Pour cet esprit à l'écoute, tendu à l'extrême de sa sensibilité, tout "sémiurge" est un démiurge »³²⁵.

III.1.4. L'iconicité et l'interaction en tant que problématiques générales dans l'étude de la danse

A partir des remarques de René Thom sur la danse se dégagent, comme on l'a vu, au moins deux problématiques très générales qui ont été reprises par d'autres sémioticiens, à savoir celles de l'*iconicité* et de l'*interaction*. En premier lieu, il est utile de rappeler qu'il s'agit encore une fois de problématiques et de perspectives d'investigation qui ne se réclament pas en tant que telles et qui ne constituent nullement un programme unitaire de recherche sémiotique sur la danse. La mise en relief de telles problématiques n'est à proprement parler ni historique ni

³²⁴ Cf. § 2.1.1.

³²⁵ Thom, R., *op. cit.*, pp. 127, 130

philologique : elle relève de notre propre démarche, visant à parcourir de manière critique la relation entre danse et sémiotique afin de détailler notre propre approche théorique ainsi que les outils méthodologiques qui seront mis à l'épreuve dans l'analyse du tango. Deuxièmement, on réunit ici les axes mentionnés car tous deux nous conduisent vers un élargissement des dimensions que l'analyse du tango - telle que nous l'envisageons - doit prendre en compte. Ces axes résultent d'une opération d'extraction effectuée à partir de références textuelles disséminées dans les parcours scientifiques de deux auteurs en particulier, à savoir Göran Sonesson, relativement à l'iconicité, et Éric Landowski par rapport à l'interaction. Tout d'abord, il faut souligner que, aussi bien chez Sonesson que chez Landowski, la danse ne constitue pas un objet théorique et/ou d'analyse *stricto sensu*, et ce malgré le propos énoncé par le sémioticien suédois en ouverture d'un texte consacré en détail à la danse. D'une manière générale, on peut affirmer que la danse est abordée par l'un et par l'autre dans les termes suivants : a) à l'aune de la gestualité et dans le cadre d'une pensée plus vaste sur l'iconicité chez Sonesson ; b) comme cas emblématique d'une présence *contagieuse* et de l'ajustement intersubjectif chez Landowski. En dépit de leur distance théorique, les deux propositions s'inscrivent idéalement, à partir des années 90, dans le tournant phénoménologique et sensible de la sémiotique appelée *post-greimassienne*, qui avait été inauguré par la publication de l'ouvrage *De l'imperfection*³²⁶ par Greimas même en 1987 et qui avait été suivi par toute une série de parutions majeures dans la décennie 1999-2009³²⁷. En effet, les

³²⁶ Pour un commentaire et une restitution de l'« aventure » phénoménologique de Greimas, voir Darrault-Harris, I., « Algirdas Julien Greimas, De l'Imperfection, Fanlac, Périgueux, 1987, chap. "Le Guizzo", pp. 23-34 », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 115, 2012, en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1506>

³²⁷ En sémiotique, ainsi qu'à cheval entre sémiotique et linguistique, on peut entrevoir dans cet intervalle temporel la décennie consacrée au corps et à la perception. Outre au déjà cité *Sémiotique des passions*, rappelons la parution, entre autres, respectivement de : *Sémiotique, phénoménologie, discours. Du corps présent au sujet énonçant* (ouvrage collectif dirigé par Michel Costantini et Ivan Darrault-Harris en hommage à Jean-Claude Coquet, 1996), *Kant et l'ornitorinco* (par Umberto Eco, [1997] 1999), *Du dispositif rythmique. Arguments pour une sémio-physique* (par Giulia Ceriani, 2000), *Soma & Séma. Figures du corps* (par Jacques Fontanille, 2004), *La maison et l'escargot* (par Raúl Dorra, numéro thématique des Nouveaux Actes Sémiotiques, 2004), *Phusis et Logos* (par Jean-Claude Coquet, 2007), *La tenuta del senso. Per una semiotica della percezione* (par Pierluigi Basso fossali, 2009), *Signes du corps, corps du signe* (ouvrage collectif dirigé par Odile Le Guern et Hugues de Chanay rassemblant des communications de l'Association Internationale de Sémiotique entre 2002 et 2004, 2009). La liste n'est évidemment pas exhaustive.

suggestions que l'on va discuter remontent peu ou prou à la même période historique : il s'agit notamment d'un article de Sonesson paru en 2009³²⁸ mais dont les premières ébauches datent de 2002³²⁹, et d'un texte d'Éric Landowski datant de 1999, dont les prémisses théoriques ont été développées entre 2004 et 2005.

Le sémioticien suédois part du constat qui représente le *leitmotiv* de la relation entre danse et sémiotique en affirmant que « la sémiotique de la danse, à mon avis, existe à peine, et pourtant elle a droit à l'existence »³³⁰ ; ensuite, il reconnaît d'une manière générale que la danse est « certainement une affaire de significations »³³¹. Par conséquent, il s'agira pour Sonesson de « découvrir quelle est la manière spécifique dont la danse organise ses significations »³³². Pour ce faire, le sémioticien pointe du doigt au préalable la question du caractère présumé linguistique de la danse et il s'en affranchit en reléguant ce caractère au rang de métaphore doxique :

« une expression telle que « le langage de la danse » ne risque pas seulement de confirmer la thèse de l'impérialisme linguistique, selon laquelle toutes les ressources sémiotiques fonctionnent de la même manière que la langue (verbale). Le résultat en est également une occultation du caractère spécifique de différentes ressources sémiotiques et de mode de signification »³³³.

Dans la perspective adoptée par Sonesson, ce type de considération dérive de la difficulté à la fois théorique et méthodologique d'appliquer à la danse le modèle déjà évoqué de la double articulation du signe linguistique, à savoir la difficulté d'effectuer une distinction claire « entre les unités porteuses de signification et

³²⁸ Sonesson, G., « Au-delà du langage de la danse – les significations du corps. Quelques considérations au sujet d'une sémiotique de la danse », *Degrés. Revue de Synthèse à Orientation Sémiologique*, n° 139-40, 2009, pp. C1-C25.

³²⁹ Comme l'auteur le précise, il s'agit de la suite d'un cours et d'une conférence sur la danse et la performance dans le cadre des projets du Centre de Sémiotique Cognitive de l'Université de Lund.

³³⁰ Sonesson, G., *op. cit.*, p. c

³³¹ *Ibidem*

³³² *Ibidem*, p. c 2

³³³ *Ibidem*, p. c 2

celles qui servent seulement à séparer des significations »³³⁴ ; qui plus est, cette difficulté est dictée également par le caractère proprement iconique de la danse qui, de ce fait, se rapprocherait plus du domaine des images que de celui de la langue. Le projet d'établissement d'une sémiotique de la danse est dès lors sous l'égide d'une plus vaste réflexion sur la gestualité et sur l'iconicité qui caractérisent les domaines de recherches du sémioticien. Cependant, même si ce dernier déclare la nécessité d'encadrer la danse autrement qu'en fonction du modèle linguistique, sa réflexion autour de la gestualité débute précisément avec l'installation minimale de la distinction entre expression et contenu, permettant de distinguer « les gestes qui font partie du contenu de la danse, par exemple dans un ballet (et qui pour autant sont des composants de l'action représentée) et les mouvements qui sont spécifiques à la dan »³³⁵. L'argumentation se poursuit avec l'installation de correspondances catégorielles entre certains types de gestes - dont les catégorisations procèdent des relations entre gestes et activité langagière - et les gestes de la danse qui, pourtant, ne sont pas définis en eux-mêmes. En particulier, il est affirmé que - et c'est précisément ce qui ouvre la problématique de l'*iconicité* de la danse - les gestes de la danse peuvent être rapprochés des types de gestes dont la fonction est non-représentative, bien qu'une relation de similarité puisse tout de même être identifiée. Finalement, il semblerait que, à ce stade de la réflexion, ce qui avait été auparavant nié - une caractérisation linguistique des gestes - se voit en définitive confirmé à travers la subsomption des gestes de la danse à un modèle gestuel de type linguistique. Cette supposition est renforcée par un court examen d'un ballet où l'on tente une segmentation basée sur la distinction entre gestes déictiques (indices), et icônes - soient-elles « abstraites », « avec convention » ou combinées avec des indices ; à ce sujet, c'est Sonesson même qui démontre l'insuffisance de cette méthode quant à la possibilité de restituer les significations propres de la danse. Par conséquent, le sémioticien suédois décide de passer en revue d'autres interprétations possibles ou, pour mieux dire, d'autres pertinences à partir desquelles pouvoir examiner la danse, telles notamment la considération de la

³³⁴ *Ibidem*, p. c 3

³³⁵ *Ibidem*, p. c 3

danse comme spectacle, comme jeu ou bien en sa spatialité spécifique. En particulier, Sonesson reprend la distinction greimassienne entre geste et pratique, en soulignant comme elle soit trompeuse, dans la mesure où « la danse est également un genre de pratique - et ceci, de deux façons : elle représente des pratiques aussi bien que les gestes - et elle a sa propre pratique »³³⁶, une intuition qui n'est pas pourtant développée dans la suite du texte. En effet, il en va de même pour les autres critères examinés : ils sont privés d'une efficacité heuristique en même temps qu'ils sont posés (sans par ailleurs que le pivot théorique soutenant ces critères soit lui-même posé). A bien regarder, le critère même du « spectaculaire » pourrait à la limite être compris en tant que déclinaison d'une pratique, ce que Sonesson ne manque pas de faire remarquer :

« jusqu'à présent, nous avons pris pour acquis que la danse dont nous parlons soit une représentation. Il n'est pas du tout évident : la danse de salon est autre chose [...] Les limites entre les genres ne sont pas entièrement claires non plus : les danses folkloriques qui étaient une activité valable en elle-même dans la société traditionnelle sont désormais devenues un spectacle »³³⁷.

De surcroît, c'est précisément une remarque à propos de la danse *de salon* qui remet en perspective le critère du spectaculaire en montrant son caractère dérivé : « la danse de salon ressemble plutôt [...] au rite : la fonction spectaculaire n'est pas normalement dans une position dominante, et si elle se présente, elle est symétrique, impliquant le participant aussi bien en tant que regardeur qu'en tant que regardé »³³⁸. En effet, le spectaculaire n'est pas tant une *fonction* d'une pratique de danse (ici la danse de salon) *en tant que telle*, mais plutôt un effet engendré par des configurations prégnantes d'action, de conduite, mises en place par et dans la pratique même ; le spectaculaire serait donc *en fonction* de la pratique donnée, si bien qu'il faudrait questionner le lien - qui semble aller de soi - entre spectacle et asymétrie du regard. Sans que l'on puisse s'attarder sur ce

³³⁶ *Ibidem*, p. c 7

³³⁷ *Ibidem*, p. c 10

³³⁸ *Ibidem*, p. c 12

sujet, le spectaculaire tiendrait selon nous (et notamment dans le cas du tango) au transfert à d'autres niveaux des régimes de visibilité institués dans la pratique du bal et qui peuvent acquérir une consistance autonome, multipliant ainsi les déclinaisons et les significations (attribuées, reçues, attestées, transmises) de la forme dansante en question. A bien regarder, tout cela pourrait être relié à la qualité qui selon Sonesson s'avère à même de rendre véritablement compte de la danse, à savoir, comme l'on a précédemment évoqué, ce qu'il appelle *iconicité*. Bien que l'on ne puisse pas approfondir ici le vaste débat sur l'*iconisme* qui, depuis les jalons posés par Umberto Eco, a intéressé plusieurs disciplines allant de la sémiotique aux sciences cognitives³³⁹, il faut néanmoins situer la perspective du sémioticien suédois, notamment afin de comprendre sa distinction entre *iconicité primaire* et *secondaire*. Dans le cadre d'une sémiotique qu'il qualifie « écologique », visant à intégrer davantage le sujet de perception et l'environnement, Sonesson opère d'un côté une restriction de l'étendue de la notion de signe chez Peirce et, d'un autre côté, s'interroge par conséquent, sur le statut « signifiant » du moment iconique³⁴⁰. Ce dernier questionnement le conduit d'une part à rejeter « un écrasement du signe iconique sur le signe visuel », en considérant l'iconicité comme « une relation non exclusive, lui permettant de coexister dans un signe donné avec d'autres types de relations comme celles d'indexicalité ou de symbolicité »³⁴¹. D'une autre part, en partant de Peirce, le

³³⁹ Pour une vue panoramique sur ce débat et les positions respectives, voir, entre autres, Eco, U., (1997), *Kant e l'ornitorinco*, Milan, Bompiani, Fabbrichesi Leo, R., (1986), *Sulle tracce del segno. Semotica, faneroscopia e cosmologia nel pensiero di C. S. Peirce*, Firenze, La Nuova Italia, Morgagni, S. et Chevalier, J.-M., « Iconicité et ressemblance : une remontée sémiotique aux sources de la cognition », *Intellectica*, n° 58, vol. 2 2012 pp. 91-171, Paolucci, C., (2010), *Strutturalismo e interpretazione*, Milan, Bompiani, id., « Iconismo primario e gnoseologia semiotica », *Versus*, n° 120, 2015, pp. 135-150.

³⁴⁰ Cette première opération est rendue en partie possible par l'équivalence qu'il pose entre le *representamen* peircien et l'*expression*, et entre l'*objet* peircien et le *contenu* (cf. Sonesson 2001). Cependant, il faut rappeler que chez Peirce, au moins dans deux formulations majeurs à l'intérieur de sa « grammaire spéculative », il y a réciprocity entre *signe* et *representamen*, dans la mesure où il est dit du signe qu'il est un *representamen* qui tient pour quelqu'un ou quelque chose, et du *representamen* qu'il est un signe, un corrélat premier d'une relation triadique, ce qui « représente » en tant que différent de l'acte de représenter (cf. CP 2.228, 2.242, 2.273).

³⁴¹ Morgagni, S. et Chevalier, J.-M., « Iconicité et ressemblance : une remontée sémiotique aux sources de la cognition », *Intellectica*, n° 58, vol. 2 2012, pp. 91-171, p. 24. Dans le passage en question, qui fait partie d'une revue sur les différentes positions à l'égard de l'iconisme, les auteurs ne s'expriment pas sur la proposition sonessonienne ; cependant, déjà chez Peirce ces types de relation ne sont pas exclusives car l'icone, l'index et le symbole - comme le relève justement Rossella Fabbrichesi - sont avant tout les termes catégoriels (ou, autrement dit, les «

problème principal est pour Sonesson celui de comprendre si

« dans un signe iconique, l'iconicité à elle seule doit être considérée comme une condition suffisante à l'existence d'une fonction sémiotique ou si, au contraire, afin qu'un signe iconique puisse émerger, une fonction sémiotique indépendamment définie est à superposer à une propriété qui serait l'iconicité »³⁴².

En un mot, ce problème se traduirait en celui du *ground*, d'un socle fondant et rendant compte non tant de l'émergence d'une fonction sémiotique à partir de l'iconicité, mais plutôt de l'iconicité en tant que telle, en tant que mode de connaissance et en son fonctionnement. Mais, dans ce cas, la problématique se déplacerait d'un niveau sémiotique *restreint* à un niveau sémiotique plus large qui marcherait parallèlement à une réflexion d'ordre théorique³⁴³. Il n'est reste par moins que Sonesson croit repérer les deux types d'iconicité précédemment mentionnés. En particulier, l'iconicité *primaire* serait

« l'expérience d'une similarité [qui] nous amène à la découverte de la fonction du signe (par exemple dans le cas des images), et l'iconicité secondaire, lorsque ce n'est que parce nous reconnaissons la présence d'une fonction de signe et identifions les aspects auxquels elle s'applique que nous pouvons découvrir la similitude »³⁴⁴.

produits » d'une individuation) constitués à partir d'une certaine saisie du signe, produite respectivement selon les catégories/univers d'expérience que sont la Priméité, la Secondité, La Tiercéité. Dès lors, la concomitance des dimension iconique, indexicale et symbolique avait été bien prise en compte chez Peirce qui, comme le rappelle Eco ([1997] 1999), différencie entre icône et *hypoicônes* (les hypoicônes étant à leur tour saisissables selon la Priméité, la Secondité, la Tiercéité).

³⁴² *Ibidem*, p. 25.

³⁴³ En d'autres termes, cela impliquerait le fait de prendre en considération des thématiques gnoséologiques, ou si l'on veut, cognitives ; du reste la phanérosopie peircienne était aussi une gnoséologie. De plus, s'il s'agit de comprendre l'iconicité (et le ressemblance) à l'aune d'une problématique plus vaste d'accès au monde et à l'expérience, c'est-à-dire d'émergence de la sémiose, alors il faut élargir, comme on le verra, la notion de perception ; et cela invaliderait précisément la distinction entre les deux types d'iconicités avancées par Sonesson.

³⁴⁴ Göran Sonesson, *op. cit.*, p. c 15

Finalement, la danse relèverait selon le sémioticien, de l'iconicité *secondaire*, puisqu'elle

« ne représente pas d'une manière immédiate et évidente certains phénomènes ou certaines activités dans la réalité. Elle partage plutôt certaines caractéristiques abstraites avec une classe indéterminée et pas clairement délimitée de ces phénomènes et ces transactions »³⁴⁵.

L'exemple fourni en soutien de cette affirmation concerne le ballet et tout particulièrement sa compréhension « narrative » – nous dirions *discursive* et *diégétique*, pour éviter toute superposition avec l'acception greimassienne du terme³⁴⁶ – qui, ne pouvant pas s'appuyer sur les gestes en tant que tels, dépendrait du livret ou de tout autre élément non immédiatement gestuel ou corporel. Dès lors, ce serait précisément le caractère *second* de la danse qui permettrait de rendre pertinents des éléments qui à la rigueur ne fonctionnent pas en tant que représentations. Comme l'affirme Sonesson :

« nous avons vu que la danse contient des significations de différents genres, mais aucune de ces significations n'est en position dominante : c'est dans les valeurs plastiques spécifiques des schémas de mouvements [...] que résident les significations propres à la danse. Ce fait nous place devant une tâche d'analyse énorme, comparable à l'élucidation de la couche plastique, non représentative des images [...] il s'agit de donner expression aux valeurs gestuelles et de fournir des concepts à ce qui est communiqué au moyen de la couleur, de la forme et du mouvement »³⁴⁷.

En résumant les implications possibles de la conception de la danse en tant qu'iconicité secondaire, il y a, à notre avis, un chevauchement de plusieurs strates

³⁴⁵ *Ibidem*, p. c 16

³⁴⁶ Une acception qui n'est pas exclue par Göran Sonesson. En effet, en montrant comme, dans un ballet, il est difficile d'inférer à quelle action correspond un geste déterminé, le sémioticien soulève, pour ainsi dire, la question de la *narrativité* en danse qui se verrait réduite à des transformations modales assez pauvres et qui ne sauraient pas restituer l'épaisseur autant de l'interaction corporelle que de transformations diachroniques à une plus vaste échelle.

³⁴⁷ Göran Sonesson, *op. cit.*, p. c 17

et thèmes de réflexion. D'une part, on peut isoler une couche relative au caractère figuratif des gestes, qui relève néanmoins d'une figurativité quelque peu abstraite – *diagrammatique*³⁴⁸ – par rapport au type de relation et de ressemblance (éventuelle) installé entre ses termes (ici les configurations des valences corporelles). A cet égard, l'intuition de Sonesson s'avère intéressante. En effet, du point de vue de l'analyse, elle permet de déplacer l'attention portée sur la segmentation gestuelle fondée sur un modèle articulaire de l'anatomie du corps humain, vers des schémas de mouvement qui, tout en gardant un ancrage corporel, peuvent acquérir une autonomie formelle (de forme) mêlant des critères proprement corporels à d'autres, notamment géométriques-spatiaux³⁴⁹. De surcroît, cette vision ouvre la voie à une redistribution différente de la relation entre expression et contenu par rapport aux gestes et aux figures de danse et pose, en filigrane, la question d'une éventuelle sémiotique de type semi-symbolique suivant laquelle la danse pourrait fonctionner.

En outre, à cette couche se superpose une autre qui relève selon nous d'un ordre différent d'encadrement de réflexion et d'explication. En effet, la question de l'iconicité *seconde* de la danse, ainsi posée, engendre une circularité entre l'*explicans* et son *explicandum*. A bien regarder, si l'on suit l'hypothèse de la distinction entre iconicité primaire et secondaire, qu'il s'agisse ou non de danses traduisant plus ou moins explicitement des objets textuels (une dramaturgie écrite, mais aussi une chorégraphie déterminée), toute danse nécessite des *tiers*, d'autres éléments qui permettent et garantissent par le même coup la reconnaissance de gestes dansants et leur valeur en tant que porteurs de significations. Or, cela va bien au-delà d'une « simple » relation de ressemblance, et il ne pourrait pas en être autrement si l'on ne veut pas réduire la ressemblance à la reconnaissance d'un type qui ne se donne pas d'emblée en tant que tel³⁵⁰. Si

³⁴⁸ Cf. Basso Fossali, P. et Dondero, M. G., (2011), *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim ; Dondero, M. G., « Diagramme et parcours visuels de la démonstration », *Actes Sémiotiques*, n° 114, 2011, en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2775> .

³⁴⁹ Mais qui ne primeraient pas dans la constitution de la forme, car autrement on réduirait la forme à une méréologie ou à un système de coordonnées spatiale, et, de conséquence, on ne pourrait pas expliquer le caractère vécu, social et culturel de telle technique du corps.

³⁵⁰ En d'autres termes, il s'agit de la question des modes de production du signe et par conséquent de celle de l'instauration d'une commensurabilité débattue pour la première fois in Eco, U., (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milan, Bompiani.

c'était ainsi, cela supposerait soit l'existence d'un substrat sémio-cognitif déjà formé, catégorisé - ce qui infirmerait la revendication de la couche plastique et non représentative des gestes à l'instar des images - qu'on ne saurait pas où situer, soit, en fin de compte, la référence à un code qui, de son côté, se heurterait avec le caractère non déterminé des gestes.

Parmi les ordres différents qui exploitent, en les transformant, les significations dont les gestes peuvent être investis, figure précisément la dimension d'interaction que toutes danses comportent ainsi que ses articulations, à savoir la dimension intersubjective et celle de la socialité et de la collectivité de la pratique qui englobent l'interaction corporelle de la danse.

Dans ce cadre, revient à Éric Landowski l'élaboration d'un modèle théorique et méthodologique dont la danse globalement entendue constitue un cas *emblématique*. La proposition landowskienne, fort heuristique, est mise en œuvre à travers l'élargissement du modèle et du régime de l'action sous-tendus dans l'édifice narratif greimassien et dont les grandes lignes sont constituées respectivement par les notions : i) d'*union* et de *contagion*, pour ce qui concerne le modèle de relation entre *sujets* - soient-ils animés ou inanimés -, l'accent étant mis sur leur *présence* sensible et sur leur statut de *corps éprouvant et interagissant*, ii) d'*ajustement*, pour ce qui concerne ce régime particulier d'interaction qui ne relève pas de la *manipulation* - et par là même d'une vision exclusivement *polémique* des relations actanciennes - mais qui présuppose, en revanche, « une morale (ou plutôt une *éthique*) de l'interaction, [...] [qui] a pour horizon de référence le respect de l'autre comme sujet, et, d'un point de vue syntagmatique, l'« *accomplissement mutuel* » des sujets dans l'interaction »³⁵¹.

En effet, comme l'affirme Pierluigi Basso Fossali dans un ouvrage collectif consacré au sémioticien,

« pour Éric Landowski, la sémiotique a été toujours une discipline engagée dans l'investigation des modes dans lesquels nous gérons le sens de la vie [...] on pourrait dire que la « prise » des relations représente pour Landowski une

³⁵¹ Fontanille, J., *Avant-propos* à Landowski, E., « Les interactions risquées », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 101-102-103, 2005, Limoges, Pulim.

teneur locale du sens, composée de concrétions déchiquetées prêtes à se fluidifier vers de nouveaux aménagements. La sémiotique de l'expérience ne se laisse brider ni par les rectifications des discours, ni par les directives de grammaires et de réservoirs paradigmatiques fixes ; cependant, elle acquiert paradoxalement sa signifiante par une émancipation continue d'une forme préorganisée dont elle a tout de même besoin »³⁵².

En dépit d'un positionnement épistémologique clair par rapport à la construction de son modèle de l'interaction, « il n'est pas exclu » – admet Landowski –

« qu'[elle] [...] paraisse par certains côtés constituer une reprise partielle de certains thèmes déjà apparus dans les années 1980, au moment où s'est esquissé, justement, ce dernier projet, celui d'une reformulation de la sémiotique de Greimas en termes « catastrophistes » »³⁵³.

C'est précisément pour cette raison que les suggestions landowskiennes que la danse paraît exemplifier, permettent, à notre avis, de faire des pas ultérieurs en direction d'une proposition à la fois théorique et méthodologique qui puisse prendre en compte aussi bien l'émergence des formes signifiantes que leur déploiement syntagmatique à plusieurs niveaux. C'est également la raison pour laquelle il ne s'agit pas ici de présenter le modèle landowskien, mais plutôt d'élucider la manière d'approcher la danse que ce modèle fournit et, en voie de conséquence, de comprendre quelles sont ses dimensions sémiotiquement pertinentes. Comme on l'a déjà évoqué, c'est à partir d'un texte de 1999 – soit la même année dans laquelle paraît le texte de Jacques Fontanille *Modes du sensible*

³⁵² Basso Fossali, P., « Paradossi e credenza. Piccola rilettura landowskiana in dialogo con De Certau » in Oliveira, A. C., (éd.), (2013), *As interações sensíveis. Ensaio de sociosemiótica a partir da obra de Eric Landowski*, São Paulo, Estação das Letras e Cores, pp. 121-129, p. 121, nous traduisons. Version originale en italien : « Per Eric Landowski, la semiotica è sempre stata una disciplina impegnata ad indagare il modo con cui gestiamo il senso della vita [...] potremmo dire che la “presa” delle relazioni è per Landowski una tenuta locale del senso, fatta di coagulazioni frastagliate e pronte a fluidificarsi nuovamente verso nuovi assetti. La semiotica dell'esperienza non accetta le rettificazioni di discorsi, né forme impositive di grammatiche e bacini paradigmatici fissi; tuttavia, paradossalmente, la sua significatività si conquista per continua emancipazione rispetto a una forma preorganizzata, di cui ha comunque sempre bisogno ».

³⁵³ Landowski, E., « Les interactions risquées », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 101-102-103, 2005, Limoges, Pulim, p. 93

et *syntaxe figurative* qui constitue la prémisse de la sémiotisation du corps et de ses opérations qui débouchera dans la formulation de sa sémiotique de l'*empreinte* –, et repris en 2004³⁵⁴, que Landowski démontre comme certains types d'interactions, à l'instar de la danse, ne sont pas saisissables par le modèle classique de la manipulation. En effet, l'enjeu théorique à la base du remaniement opéré par Landowski concerne, à l'issue encore une fois des suggestions du Greimas de *De l'imperfection*, la manière d'intégrer dans une perspective sémiotique les dimensions de la *sensibilité*, de la *présence*, du *vécu* - et, par conséquent de leurs effets - qui caractérisent la relation je-autrui. En d'autres termes et à la différence du mode de la manipulation qui organise les relations (les variations opérées sur la catégorie de la jonction) entre un sujet et un objet de valeur, nombre d'interactions manifestent une perméabilité des sujets mêmes pendant l'interaction, une perméabilité qui les modifie et qui rétroagit en cours de processus sur la nature même de l'interaction. Dès lors que l'on tient compte de la dimension corporelle des sujets, il en découle : i) un rapprochement entre lesdits moments de la *compétence* et de la *performance* - dans l'acception de la sémiotique narrative - puisqu'une compétence, entre autres proprement *esthétique*, ne peut être acquise que par et dans l'interaction avec autrui et ii) par conséquent, une reconsidération du sens en tant que co-construction émergente dans l'interaction, dont les valeurs locales peuvent être stabilisées ou, au contraire, être mises en danger lorsqu'elles circulent ou sont captées par d'autres régimes d'interaction. Ainsi, par rapport à la relation à autrui, on passe de la notion de *preuve* à celle d'*épreuve*, dans le double sens d' « éprouver *quelque chose*, c'est-à-dire *ressentir* passivement l'effet de quelque processus qui nous touche [...] » et de

« éprouver *quelqu'un*, autrement dit de le *mettre à l'épreuve*. De fait, le sens - le sens sensible, esthétique, ressenti, *éprouvé* - ne peut naître que dans une rencontre où le sujet se trouve d'abord tout entier *mis à l'épreuve*, presque au défi, de vivre la présence sensible de l'autre, du monde, de l'objet [...] comme

³⁵⁴ Pour les citations sur la danse qui suivent, nous nous référons au chapitre « Le temps intersubjectif » in Landowski, E., (2004), *Passion sans nom*, Paris, PUF.

faisant sens : il faut que le sujet trouve par rapport à la configuration sensible que le monde lui offre une manière de *s'ajuster*, telle que puisse en émerger, pour lui, du sens et de la valeur [...] Envisagé selon cette perspective, l'éprouvé, en tant que faisant sens, n'est donc pas un donné : il se construit *dans l'interaction* [...] Et il ne culmine pas dans une fusion qui aurait pour effet de réduire l'un à son autre, mais dans un accomplissement mutuel et coordonné qui présuppose l'autonomie de l'un par rapport à l'autre »³⁵⁵.

La dimension d'épreuve que l'interaction ainsi conçue prévoit, implique également que l'évaluation intersubjective qui a lieu dans le cours d'action porte non pas ou non tant sur les actes en tant que résultats d'un *faire faire*, mais plutôt en tant que processus d'un *faire être*. Autrement dit, le *faire être* met l'accent sur les engagements (ou les désengagements) de type identitaire qui, à partir du niveau (inter)subjectif peuvent s'étaler sur d'autres niveaux - dont notamment le niveau social, collectif et normatif - jusqu'à ce qu'ils se trouvent investis dans la configuration, à une plus vaste échelle, de véritables formes de vie. Qui plus est, ce déplacement du *faire faire* au *faire être* permet d'investiguer « les significations » de la danse autrement qu'en suivant la logique modale standard ; en effet, ce ne serait qu'une tautologie d'affirmer que danser relève, par exemple, d'un /vouloir-danser/ ainsi que d'un /savoir-danser/ et que l'acte de danse représente le moment de conjonction avec l'objet de valeur « danser ». A ce propos, Landowski résume clairement cette différence entre les modes de relation précédemment évoqués que l'interaction dansante exhibe sans équivoque :

« si je veux, en dansant, interagir avec l'autre d'une manière qui fasse vraiment sens en mon propre corps, il ne suffira pas que j'attende de l'autre qu'il suive correctement les « pas » codifiés de la danse que nous dansons. Si tel était le cas, je ne parviendrais au mieux qu'à me conjoindre avec une sorte d'« objet dansant » [...] un programme générique prédéfini, celui, par exemple de la « valse »³⁵⁶ : autant dire que je danserais en ce cas plutôt avec

³⁵⁵ Landowski, E., *op. cit.*, pp. 7-8, italiques dans le texte.

³⁵⁶ N.B. : dans ce passage, il ne figure que la valse comme exemple de danse « codifiée », tandis que, comme on le verra, dans le chapitre de *Passions sans nom* issu du rémanement du texte de 1999 (p. 293), Landowski mentionne aussi le tango. On n'est pas en mesure de dire à quel tango se

un automate [...] En revanche, si j'aspire [...] à une relation sensible créatrice de sens et de valeur, il faudra en premier lieu que je fasse moi-même en sorte que mon partenaire puisse [...] s'exprimer à son gré [...] le traiter, sur le plan gestuel et somatique, comme un véritable co-énonciateur »³⁵⁷.

Dès lors, s'il n'y a plus à différencier – comme Landowski semble le suggérer – entre théorie de la signification et dynamique de l'interaction, la danse, en tant qu'emblème de l'interaction, constituerait véritablement une *sémiurgie* comme le voulait René Thom. En effet, selon Landowski, le caractère créateur de l'interaction réside - en séparant temporairement l'action de son préfixe *inter* - non seulement en la part de multiplicité évoquée par le préfixe, mais également en la part de l'action en tant que telle, conçue, suivant la formulation d'inspiration aristotélicienne, comme « l'actualisation conditionnelle de pures potentialités, autrement dit d'effets qui n' « existaient » auparavant qu'en puissance »³⁵⁸. Néanmoins, cela pose d'une part un problème quant à la manière de concevoir la relation puissance-action dans l'émergence du geste, une émergence qui se configure en même temps comme une reprise et comme une mise en variation des formes gestuelles ; en d'autres termes, la création qui a lieu dans l'interaction dansante - et notamment dans l'improvisation dansante du tango - serait toujours une *récréation* vécue dans l'interaction comme si elle était aurorale. D'une autre part, comme le sémioticien le détaille, cette formulation

réfère le sémioticien et c'est bien dommage car le tango en tant qu'interaction dansante *improvisée* échappe par sa propre constitution à un assemblage codifié de « pas » ; probablement, quitte à forcer un tant soit peu l'interprétation de cette évocation, on pourrait affirmer que Landowski thématise les divers vécus que des danses telles la valse ou le tango peuvent engendrer selon qu'elles soient *perçues* et *pratiquées* comme un ensemble de pas ou bien comme une forme d'interaction à part entière. Mais cela révélerait précisément la nécessité d'aborder l'interaction à l'intérieur du cadre d'une *pratique* qui la sous-tend (cf. Fontanille 2008). Ce n'est qu'en introduisant ce niveau que l'on peut, à notre avis, faire le lien entre expérience (inter)subjective et stabilisation/généralisation d'une scène d'action des *figures* du corps. Autrement, le risque d'un modèle si heuristique tel le modèle de l'interaction, et notamment du régime de l'*ajustement*, est finalement de ne lire toute interaction qu'en ces termes, ce qui évacuerait précisément la part de *risque* que toute interaction comporte (et dont le sémioticien est bien conscient). Encore faudrait-il essayer de penser s'il y a des modes ou des figures « typiques » du déploiement de l'ajustement. Nous croyons - et la nature du mouvement et du geste semblent le corroborer - que l'ajustement - ou du moins l'ajustement qui serait à l'œuvre dans le tango - est beaucoup moins irénique et bien plus *risqué* de ce que l'on pourrait penser de prime abord.

³⁵⁷ Landowski, E., *op. cit.*, p. 28.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 31.

peut être lue également à la lumière du régime de relation qui est à la base de l'interaction et qui porte le nom d'*union*. Cette notion thématise non pas « les états jonctifs successifs » mais

« *ce qui se passe* entre les actants [...] ou mieux, [...] *ce qui passe*, esthésiquement et à chaque instant, de l'un à l'autre *quel que soit leur état de jonction momentané* [...] contrairement à ce que risque de suggérer le terme, l'« union » n'est donc pas un état - ni un état de conjonction d'un certain type, ni, encore moins, un état de fusion »³⁵⁹.

L'explication donnée de la notion d'union, qui va de pair avec celle d'interaction, s'avère utile pour comprendre la nature de la relation entre puissance et actualisation. En effet, soutenir que l'attention est portée sur ce qui (se) passe entre les sujets et dans l'interaction, implique en premier lieu de se concentrer sur les actes des sujets ainsi que sur les effets que ces premiers engendrent et, par conséquent, d'esquisser une distinction entre plusieurs formes du possible, en détachant la puissance du potentiel³⁶⁰. En deuxième lieu, cela permet précisément d'aller repérer dans l'interaction et à travers les effets *contagieux* des actes, les arrangements, les hésitations, les réorganisations, les résidus, les réponses qui se situent à la limite des actes mêmes et qui néanmoins témoignent de l'activité de cette puissance à l'instar d'une trace en voie de constitution. Landowski souligne à ce propos que

« ce sens dont nous disons qu'il « advient », ou qu'il « émerge » du procès en cours [...] ne saurait être conçu ni comme un objet [...] doté d'une existence en soi, ni comme une concrétion [...] liée *une fois pour toutes* à telles ou telles traces [...] qui auraient pour rôle ou au moins pour effet de l'objectiver »³⁶¹.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 63.

³⁶⁰ Cf. à ce sujet Rosenthal, V. et Visetti, Y.-M., « Modèles et pensées de l'expression : perspectives microgénétiques », *Intellectica*, n° 50, vol. 3 2008, pp. 177-252. Pour une problématisation de la notion d'action, voir également Salanskis, J.-M., (2000), *Modèles et pensées de l'action*, Paris, L'Harmattan.

³⁶¹ Landowski, E., *op. cit.*, p. 107, nous soulignons.

Le cas de la danse renforce et corrobore encore une fois ces formulations et permet, d'un point de vue méthodologique, d'observer comment s'articule la relation entre formes et figures gestuelles dans la perspective du corps en interaction. Cela signifie, à l'égard du dessein qui est le nôtre, la possibilité de reconstruire en un premier moment les spécificités de la forme dansante du tango pour ainsi dire *en vitro*, pour passer par la suite à une analyse de sa mise en situation, en différenciant - pour utiliser une métaphore issue du domaine de la physique - une sorte de *statique* d'une *dynamique* du tango. Par ailleurs, on verra dans les paragraphes suivants comme ce projet nécessite d'être complété par : un modèle sémiotique du corps à proprement parler, à savoir le modèle achevé par Jacques Fontanille dans *Soma et Séma*, puis une théorie de la forme en sémiotique, repérable dans la théorie des *formes sémantiques* de Pierre Cadiot et Yves-Marie Visetti ainsi que dans le modèle expressiviste d'une anthropologie sémiotique que ce dernier a formulé tout au long de ses écrits, par une révision sémiotique des relations entre perception, textualité et gestion du sens, correspondant à diverses suggestions avancées par Pierluigi Basso Fossali et, finalement, par un modèle d'intégration de plusieurs strates de sens - conçues comme autant de niveaux de pertinence expressive-, élaboré encore une fois par Jacques Fontanille et dont le point culminant est constitué par son examen de la notion de *forme de vie*.

En revenant à la danse, comme le souligne Landowski, la récréation - ou l'*ajustement* - continuelle des figures et plus généralement du sens dans l'interaction dans le va-et-vient des effets somatiques, s'avère une nécessité qui s'explique par le statut même de la danse en tant qu'activité corporelle où

« *c'est tout le corps* qui est appelé à trouver [...] son « assiette » : non pas simplement une posture adéquate ou quelque schéma programmatique par avance codifié [...] mais un véritable *équilibre dynamique*, par nature instable, qui ne peut se découvrir qu'avec l'autre, par approximations successives »³⁶².

³⁶² *Ibidem*, p. 154, italiques dans le texte.

Cette précision permet d'un côté, par rapport à l'examen du geste dansé, de s'affranchir définitivement d'une logique de « pas » ou d'équivalence entre membre/partie du corps et *figure* de danse et, d'un autre côté, de conférer de l'épaisseur à l'improvisation dansante qui, dans le cas du tango, s'émancipe d'une simple relation *métrique* par rapport à la musique, en installant une couche rythmique propre des corps dansants. Il s'agit de ce que Landowski met en relief lorsqu'il s'interroge sur les temporalités propres de la danse, fondées à la fois sur l'anticipation et sur un certain *retard* ou, autrement dit, sur une harmonisation souhaitable à partir des ajustements corporels défiant le déséquilibre, les chutes, les décalages techniques, affectifs, etc. Finalement, le sémioticien résume ces questions en affirmant, dans ce long passage, que

« dans la danse, que nous considérons comme une forme de *dialogue* à part entière, c'est la dynamique interne de la relation même entre deux corps-sujets qui donne sens à une coprésence vécue dans la durée, comme procès et comme échange [...] La danse, telle que nous l'envisageons, se définit comme la recherche continue d'une harmonisation entre [...] les rythmes propres de chacun des partenaires. Et un art de ce genre ne peut se fonder que sur l'expérience esthétique, partagée et répétée, du *juste retard*. De ce point de vue, savoir danser, c'est-à-dire se mouvoir en mesure avec l'autre tout en épousant ensemble la cadence de la musique, c'est au fond la même chose que savoir être *intersubjectivement à l'heure* [...] Ce régime suppose une compétence relationnelle [...] nécessaire pour saisir la présence du sens non plus uniquement dans l'instant mais dans la durée »³⁶³.

III.2. Des modèles syntagmatiques aux modèles sémiogénétiques

Avant de progresser davantage dans notre investigation, essayons de résumer certains constats qui émergent des différentes approches sémiotiques à l'égard de

³⁶³ *Ibidem*, p. 171, italiques dans le texte, sauf « dialogue ». Nous avons souligné ce terme afin de faire remarquer jusqu'à quel point l'homologie ou la métaphore avec le langage innerve les pensées sémiotiques de la danse, quelles que soient les points de vue adoptés. Nous reviendrons sur cette idée de dialogue somatique, kinesthésique ou tonique (cf. Olsson-Forsberg 2013), promue dans d'autres domaines d'études pour en souligner, hélas, certaines banalisations qu'elle a engendrées.

la danse. D'un côté, on peut observer une oscillation concernant le format, la taille qui constitue le seuil « sémiotisable » du phénomène de la danse, c'est-à-dire le choix des unités d'analyse, tels des *signes*, des *figures* qui peuvent éventuellement être textualisées ou diagrammatisées, des dynamiques d'*interaction* et des *formes* globalement entendues. Il y a, nous semble-t-il, une progression ou un va-et-vient entre un regard *micro-* et un regard *macro-* dans l'effort de saisir la production de *sens* de la danse. A notre avis, cela tient à un autre choix implicite relatif aux types d'« objets » qui dans la danse sont rendus pertinents pour l'analyse, à savoir le *geste*, le *corps* qui l'effectue et qui interagit avec d'autres corps, ou bien la *forme*, qui aurait tendance à se présenter d'emblée comme forme gestuelle, de mouvement, en tenant ensemble les deux faces de l'acte de danse (corps et geste), mais qui se constituerait également comme vecteur de significations toujours transposables qui déborde le niveau corporel et traverse plusieurs domaines d'expérience³⁶⁴. D'un autre côté et en conséquence du premier constat, on assiste à une sorte de fragmentation de l'objet « danse » par rapport aux ébauches des recherches discutées plus haut. En d'autres termes, les unités d'analyse que l'on peut repérer demeurent *de facto* déliées dans les exemples mentionnés, et ce pour plusieurs raisons. A ce propos, on peut faire diverses hypothèses, dont i) une indécision qui persiste quant à l'établissement des deux plans de la fonction sémiotique - l'*expression* et le *contenu* - et à leur déploiement en fonction de chaque unité d'analyse choisie, ii) le déficit d'outils à la fois théoriques et méthodologiques qui permettent d'articuler ensemble ces unités, iii) le manque d'un dispositif à même de dépasser ou, du moins, d'accommoder la dialectique implicite entre synchronie et diachronie et/ou entre stabilisation-discontinuité et variation-continuité de la danse lorsqu'elle est abordée suivant ces différentes dimensions.

Eu égard de ces éléments, et en vue de l'établissement de notre propre démarche théorique et méthodologique, nous croyons entrevoir des pistes fertiles respectivement dans le modèle hiérarchique des niveaux de pertinence sémiotique/des plans d'immanence élaboré par Jacques Fontanille avec une

³⁶⁴ Pour utiliser un lexique peircien révisé ; la référence est en particulier auxdits Univers d'Expérience que le *musement* permet de traverser.

préoccupation particulière envers le niveau des *pratiques*, et dans certaines suggestions autour de ladite *sémiogenèse*, aussi bien qu'autour des *formes sémantiques*, provenant d'un paradigme de recherche qui promeut l'idée d'une anthropologie sémiotique continuiste, dynamiciste et d'inspiration phénoménologique. Nous détaillerons et résumerons notre approche dans le prochain paragraphe et nous nous consacrons maintenant à l'examen de ces deux appareillages théoriques et méthodologiques.

III.2.1. Syntagmatique et pluralisme des sémiotiques-objet : le modèle fontanillien

Chez Jacques Fontanille, le projet d'un parcours génératif de l'expression, systématisé dans l'ouvrage *Pratiques sémiotiques*, nous semble tout d'abord prolonger et relancer, dans le sillage greimassien, le thème phénoménologique de la perception, en ceci que ce dernier est relié dans le *Dictionnaire* de Greimas et Courtès à la notion de *monde naturel* :

« nous entendons par monde naturel le paraître selon lequel l'univers se présente à l'homme comme un ensemble de qualités sensibles, doté d'une certaine organisation qui le fait parfois désigner comme le monde du sens commun. Par rapport à la structure « profonde » de l'univers, qui est d'ordre physique, chimique, biologique, etc., le monde naturel correspond, pour ainsi dire à sa structure « de surface » ; c'est, d'autre part, une structure « discursive » car il se présente dans le cadre d'une relation sujet / objet, il est l'énoncé construit par le sujet humain et déchiffrable par lui »³⁶⁵.

En effet, comme l'affirme Jean-François Bordron lorsqu'il suggère de considérer le monde naturel comme un plan d'expression,

« postuler un statut sémiotique du monde naturel c'est éprouver d'abord les questions du sens et de l'être comme inséparables. Plus exactement, [...] c'est reconnaître que la perception, c'est-à-dire le déroulement même de la vie, ne

³⁶⁵ Courtès J. et Greimas A.-J., (1993 [1976]), *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, tome I*, Paris, Hachette, p. 233, entrée « Monde naturel ».

distingue pas d'abord ces deux interrogations »³⁶⁶.

Le corrélat de cette assomption est représenté par les conditions et les modalités qui permettent l'organisation dite « discursive » de ce même monde ainsi que du rapport qu'un sujet entretient avec lui, c'est-à-dire les conditions et les modalités mêmes du déploiement d'une fonction sémiotique. Dès lors, dans la lignée de l'architecture conceptuelle de Hjelmslev, le parcours génératif de l'expression, qui paraît à la fois parallèle et autonome à l'égard de celui du contenu³⁶⁷, constituerait le point de tangence entre le développement des spécificités de multiples manifestations sémiotiques du monde naturel et leur articulation réciproque en fonction des configurations « typiques » repérables par l'analyse. En d'autres termes, l'idée même d'un parcours de l'expression témoignerait de l'effort visant à homogénéiser, en partant des possibilités ouvertes par la médiation perceptive qui instaure le rapport sujet-monde, les configurations et les significations des manifestations sémiotiques, dans l'objectif d'y extraire des syntagmatiques capables de décrire et de comparer des différentes formes de l'agir et de l'être humain productrices de sens.

A ce propos, déjà en 1995, le sémioticien esquisse ce projet et en articule les instances théoriques et méthodologiques, en prenant comme exemple le domaine musical, qui pose des problèmes similaires à celui de la danse. Il soutient en effet que :

« il faut se demander résolument si la perception a un sens, et, si elle en a un,

³⁶⁶ Bordron, J.-F., « Le statut sémiotique du monde naturel et la question de l'objet », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 110, 2007, en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1572>.

³⁶⁷ Un postulat implicite à cette proposition est l'assimilation du plan de l'expression, *extéroceptif*, au sensible, et de celui du plan du contenu, *intéroceptif*, à l'intelligible. Pour un examen de la proportion « expression :: sensible :: contenu :: intelligible » qui semble s'instaurer, voir l'article d'Andrea Valle, « Le due facce del senso. Note su espressione e contenuto », *Semiotiche*, n°1 2003, Turin, Ananke. En effet, selon Valle, il ne s'agit pas d'une proportion établie *a priori*, quant plutôt, d'une thématization méthodologique préalable du sensible, que le sémioticien résume ainsi : « il y a donc du sensible : est-il possible de l'assumer en tant qu'expression d'un contenu, en supposant une *certaine* orientation de la fonction sémiotique qui permette un isomorphisme avec le modèle phénoménologique à même de produire un accroissement de l'intelligibilité sémiotique » (p. 32, nous traduisons). Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que, dans une note en bas de page de ce texte, Valle affirme que l'hypothèse même d'un parcours génératif de l'expression, « semble plus un clin d'œil stratégique qu'une proposition concrète (*sic*) » (p. 32, note 125, nous traduisons).

d'où elle le tient. La question se pose depuis longtemps dans certaines sémiotiques, que Hjelmslev classait parmi les « non-langages » ; il en est ainsi de la sémiotique musicale, qui se présente comme une sémiotique monoplane [...] C'est dire que si les non-langages signifient, ce ne peut être [...] qu'à partir de la perception : la signification émerge non pas d'une relation de type classique entre un plan de l'expression et un plan du contenu, mais [...] au cours du processus qui permet de passer d'une sensation sonore à une perception musicale, puis à une interprétation musicale. En d'autres termes, dans le cas des non-langages, le parcours génératif de l'expression aboutit à un acte d'énonciation [...] et le sens de ce parcours n'est autre que celui qui se réalise dans cet acte : ce qui est, dans ce cas, modalisé, narrativisé, aspectualisé, spatialisé, etc., c'est l'acte même de l'énonciation, et non pas [...] des contenus énoncés attachés conventionnellement à des expressions »³⁶⁸.

La structuration d'un parcours de l'expression doit permettre de prendre en considération à la fois le cours d'action dans lequel des actes se produisent et se modulent, leurs stabilisations et les instances qui y sont impliquées sous de diverses formes et modalités. Dans cette perspective, la dimension « pratique » de la signification ainsi que le niveau des *formes de vie* acquièrent tous deux un rôle de premier rang. En particulier, le niveau de la pratique rendrait compte des possibilités d'action inscrites dans les corps-objets à partir des *modes et des champs du sensible* qui se dégagent de la constitution du corps en tant qu'opérateur de la sémiologie, et le niveau des *formes de vie* garantirait à son tour la possibilité de reconstituer des configurations où une *perception culturalisée* se nourrit et se rebat sur une perception *naturalisée*³⁶⁹. Ainsi, la forme d'organisation hiérarchique et linéaire sous laquelle le parcours est présenté, pourrait être reconduite soit à des boucles circulaires ou spirales, soit à une

³⁶⁸ Fontanille, J., (1995), *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, PUF, p. 24.

³⁶⁹ Il y a ici une double référence, d'un côté, la lecture fontanillienne de l'ouvrage de Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, telle qu'elle est présentée dans Fontanille, J., (2015), *Formes de vie*, Liège, Presses Universitaires de Liège et, d'un autre côté, l'idée d'une cognition culturalisée régissant l'émergence des valeurs à l'intérieur de tout type de transactions, telle qu'elle est avancée par Jean Lassègue dans l'article « Formes symboliques et émergence de valeurs. Pour une cognition culturalisée », *RSTI - RIA* vol. 19/1-2 2005, pp. 45-55 (cf. aussi chap. 2, note 46).

stratification³⁷⁰ de morphologies. Cette dernière suggestion peut être soutenue si l'on tient compte de la lecture que Giacomo Festi fait des propositions fontanilliennes avancées précisément dans *Sémiotique du visible*, reprises plus tard dans *Modes du sensible et syntaxe figurative*, puis développées pleinement dans *Soma et Séma*. Festi remarque que, entre l'héritage greimassien *stricto sensu* et les approches proprement morphogénétiques³⁷¹, le sémioticien opte pour une « troisième voie », où « la question morphogénétique de l'émergence de la forme à partir de la matière est reformulée [...] suivant une acception interactionnelle »³⁷², si bien que la question qui se pose concerne, au demeurant, la possibilité de comprendre quels sont les éléments sensibles/matériels d'une configuration qui peuvent être promus au rang d'éléments formels dans une configuration appartenant à un autre niveau d'observation. En d'autres termes, il s'agit de la constitution de pertinences spécifiques pour chaque niveau d'observation, ce qui justifie l'idée même d'un parcours.

A partir de ces remarques préliminaires et relativement à nos propos, examinons donc plus en détail l'infrastructure du parcours génératif de l'expression.

Comme on l'a évoqué, la constitution même d'un parcours génératif de l'expression implique tout d'abord l'établissement de niveaux pertinents pour l'analyse. Comme l'affirme Fontanille

« on suppose qu'il faut s'appuyer pour commencer sur les modes du sensible, sur l'apparaître phénoménal et sa schématisation en formes sémiotiques, mais cela ne suffit pas à définir les niveaux de l'analyse, et, plus précisément, la hiérarchie des sémiotiques-objets constitutives d'une culture. Mais partir de l'« apparaître » des phénomènes qui s'offrent aux divers modes de la saisie

³⁷⁰ Cf. Bondi, A., (2011), *La parola e i suoi strati. La semiotica dinamica di Louis Hjelmslev*, Rome/Acireale, Bonanno ; Piotrowski, D., (1997), *Dynamique et structures en langue*, Paris, CNRS Éditions.

³⁷¹ On peut faire l'hypothèse suivant laquelle l'auteur se réfère aux programmes de naturalisation du sens d'inspiration petitotienne, plutôt qu'à d'autres approches, telle celle à la base de la *théorie des formes sémantiques* et plus globalement de *l'anthropologie sémiotique*, où, pour le dire brièvement, l'héritage phénoménologique est pensé en une relation constamment chiasmatisée avec la socialité du sens. Pour une vue panoramique sur ces questions, voir, entre autres, Bondi, A., (éd.), (2012), *Percezione, semiosi e socialità del senso*, Milan-Udine, Mimesis.

³⁷² Festi, G., « Le logiche del sensibile. Un confronto tra la semiotica tensiva e il progetto di naturalizzazione del senso », *Semiotiche*, n°1 2003, Turin, Ananke, p. 187, nous traduisons.

sensible, c'est déjà définir un plan originel pour le plan de l'expression : on admet ici en quelque sorte que le plan de l'expression présuppose une *expérience sémiotique* »³⁷³.

La condition pour qu'un plan d'expérience puisse être « converti en un plan d'immanence »³⁷⁴ est représentée par sa capacité de constituer une véritable sémiotique-objet, à savoir, comme on l'a mentionné plus haut, l'instauration d'une fonction sémiotique entre un plan de l'expression et un plan de contenu. A travers une progression théorique qui retrace l'évolution à la fois épistémologique et historique de la sémiotique structuraliste dès les années 1970 jusqu'à présent, le sémioticien parvient à relier entre eux les différents plans d'immanence sémiotique en fonction des différents types d'expérience qu'ils présupposent ; qui plus est, ces plans recouvrent, sans s'y identifier complètement, les objets promus en tant qu'objets d'analyse de la sémiotique au fil du temps. L'articulation et l'ordonnement des expériences sémiotiques et des niveaux pertinents pour l'analyse - qui apparaissent comme autant de plans d'immanence - sont représentés comme suit (tableau 1)³⁷⁵ :

³⁷³ Fontanille, J., (2008), *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF, pp. 17-18.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 18

³⁷⁵ Cette version de la hiérarchie des niveaux de pertinence sémiotique est issue de Fontanille, J., « Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence du plan de l'expression dans une sémiotique des cultures », in Bertrand, D. et Costantini, M., (dir.), (2007), *Transversalité du Sens*, Paris, PUV, en ligne : www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/articles_pdf/semiotique%20generale/Niveauxdepertinencesemiotiques.pdf . Elle ne diffère que par quelques précisions terminologiques de celle contenue dans *Id.*, (2008), *Pratiques sémiotiques*, *op. cit.*, p. 34. En particulier, dans la version de 2008, il est davantage explicité le dédoublement des composants de chaque niveau entre une face formelle et une face substantielle, qui permet l'*intégration* et par conséquent le passage d'éléments entre un niveau et l'autre. En particulier, dans la colonne de droite, les propriétés matérielles seront nommées « interfaces » et, pour chaque niveau, seront spécifiées respectivement la face formelle et la face substantielle. Par rapport aux passages qui concernent de plus près notre investigation, remarquons qu'au niveau des textes-énoncés, la face substantielle « dispositif d'énonciation/inscription » est reçue au niveau supérieur des corps-objets comme « support formel d'inscription » qui a son tour, se prête à constituer, en tant que face substantielle, une « morphologie praxique » pouvant être intégrée au niveau de la pratique sous la forme d'une « scène prédicative » et ainsi de suite.

TYPE D'EXPÉRIENCE	INSTANCES FORMELLES	INSTANCES MATÉRIELLES
Figurativité	<i>Signes</i> ↓	Prop. sensibles et mat. des figures
Interprétation	<i>Textes-énoncés</i> ▲ ↓	Prop. sens. et mat. des textes
Corporéité	<i>Objets</i> ▲ ↓	Prop. sens. et mat. des objets
Pratique	<i>Scènes prédictives</i> ▲ ↓	Prop. sens. et mat. des pratiques
Conjoncture	<i>Stratégie</i> ▲ ↓	Prop. sens. et stylist. des stratégies
Ethos et comportement	<i>Forme de vie</i> ▲	Prop. sens. et mat. des formes de vie

Tableau 1 : hiérarchie des niveaux de pertinence sémiotique d'après Fontanille (2006-2008)

Dans ce type de schématisation, le *continuum* de la matière de l'expression se voit reparti et redistribué en forme et en substance de l'expression en fonction de la réitération des « coupes » effectuées par le procédé de l'analyse. A son tour, la condition de possibilité d'un tel procédé réside en l'interprétation de la forme de l'expression - dans des langages autres que les langues - en tant qu'organisation syntagmatique ou configuration à tendance schématisante et en l'interprétation de la substance sous un angle processuel. C'est la raison pour laquelle on peut effectivement penser ce modèle en les termes de passages et de conversions entre des supports d'inscription et, très généralement, des activités de gestion (interaction, *accommodation*, actualisation) des formes « reçues ». Les transformations d'une face formelle d'un niveau en une face substantielle à un autre niveau - en inversement, en fonction de l'orientation *ascendante* ou *descendante* du parcours - est garantie par l'opération dite d'*intégration*, une notion que Jacques Fontanille tire de la linguistique d'Émile Benveniste. Il s'agit du véritable concept pivot du modèle dans sa globalité. De même que chez Benveniste, la notion d'*intégration* permet de tenir ensemble la nécessité métalinguistique — ou méta-sémiotique, c'est-à-dire interne à l'analyse — d'articuler les passages entre les niveaux ainsi que les modalités de leur

investigation, et un objectif proprement théorique visant à penser sémiotiquement le statut de phénomènes culturels qui dépassent les frontières du texte et qui sont néanmoins porteurs de sens. Le sémioticien fait notamment référence à la distinction de Benveniste entre forme et sens et à celle entre éléments « constituants » et « intégrants », employés par le linguiste dans l'explication, interne au niveau sémiotique – celui de la langue –, du rapport mot/syntagme. Ainsi, Fontanille peut distinguer entre un mouvement descendant et un mouvement ascendant, une distinction qui, dans l'économie du modèle, conduit à l'établissement de processus d'analyse discontinus entre, par exemple deux niveaux de pertinence. Il formule sa thèse de la manière suivante :

« les deux mouvements sont clairement identifiés : un mouvement « descendant » qui fait en sens inverse le chemin de la composition, et qui retrouve ainsi au niveau inférieur *les constituants de la forme* du niveau supérieur ; un autre mouvement, « ascendant », qui produit l' « intégration » de l'unité inférieure au niveau supérieur. [...] En somme, des grandeurs sémiotiques quelconques apparaissent comme « distinctives » dans le mouvement descendant, en ce sens qu'à un niveau donné, elles indiquent la « forme » procurée aux grandeurs distinctives du niveau inférieur ; inversement, des grandeurs sémiotiques quelconques apparaissent « signifiantes » dans le mouvement ascendant en ce sens qu'à un niveau donné, elles fournissent le sens des grandeurs intégratives du niveau supérieur »³⁷⁶.

Or, si ce remaniement des suggestions benvenistiennes répond clairement à la première nécessité, la prise en compte d'autres occurrences où la notion d'*intégration* figure dans les travaux du linguiste d'Alep pourrait étendre davantage la portée théorique du modèle, tout particulièrement relativement aux modes suivant lesquels sont conçus en sémiotique les rapports entre perception, subjectivité et *socialité du sens*³⁷⁷. Bien que l'on ne puisse pas approfondir ici un sujet si vaste, on repère certains travaux en (sémio)linguistique qui mettent en

³⁷⁶ Fontanille, J., *op. cit.*, pp. 45-46.

³⁷⁷ Cf. Bondi, A., (éd.), (2012), *Percezione, semiosi e socialità del senso*, Milan-Udine, Mimesis.

relief d'une part l'ambiguïté de la notion d'*intégration* chez Benveniste et, d'une autre part, la relation paradoxale de « rebattement » que l'intégration instaure entre l'*intérieur* et l'*extérieur* de la langue et, par conséquent, la relation entre langage et culture. En premier lieu, les propositions de Claudine Normand³⁷⁸ soulignent que la notion d'intégration se décline chez Benveniste comme un synonyme de celle d'*interprétant* lorsqu'il s'agit des rapports entre langue et culture. En effet, c'est Benveniste même qui soutient que « c'est le pouvoir d'action, de transformation, d'adaptation qui est la clé du rapport humain entre la langue et la culture, un rapport d'*intégration* nécessaire »³⁷⁹. En s'inspirant de ces suggestions, Sarah De Vogüé a de son côté remarqué le dédoublement de la notion d'intégration entre une acception d'englobement et une acception d'insertion, et a remarqué comme les emplois de Benveniste hésitent ou oscillent entre les deux. En effet, selon De Vogüé, l'intégration « ne se réduit jamais à une incorporation : il y a à chaque fois un battement soit que le rapport de contenance se retourne, soit qu'il soit doublé par une relation d'extériorité »³⁸⁰. Ce battement, affirme-t-elle, complexifie la relation langage-culture, en permettant notamment de se focaliser davantage sur le processus plutôt que sur les « résultats » de l'intégration. Suivant De Vogüé :

« si donc il y a « un rapport d'intégration nécessaire » [...] entre le langage et la culture, entre le langage et la société, entre le langage et l'expérience humaine, cela ne signifie pas simplement que le langage contienne culture, société, et expérience humaine : il les contient autant qu'il les interprète, ou, plus exactement, il les contient dans la mesure où il les interprète, dans leur extériorité maintenue, mais transformée. L'intégration désigne une relation qui doit par conséquent s'entendre comme dialectique, [...] elle passe sans doute par une forme d'englobement, mais qui est minée par la contradiction entre englobement et insertion, et qui se résout en termes de processus

³⁷⁸ Cf. Normand, C., « Constitution de la sémiologie chez Benveniste », *Histoire Épistémologie Langage*, tome 11, 2/1989, pp. 141-169, en ligne : http://www.persee.fr/doc/hel_0750-8069_1989_num_11_2_2302

³⁷⁹ Benveniste, E., (1974 [1968]), « Structuralisme et linguistique » in *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard, p. 24.

³⁸⁰ De Vogüé, S., « Culioli après Benveniste : énonciation, langage, intégration », *Linx*, n° 26, 1992, pp.77-108, p. 92, en ligne : http://www.persee.fr/doc/linx_0246-8743_1992_num_26_1_1238.

(l'intégration désigne d'abord un processus, et non son résultat) : le langage intègre la condition humaine, en tant qu'il l'interprète dans ce rapport dialectique que maintient l'interprétation entre intériorité et extériorité »³⁸¹.

Dès lors, à l'instar de la « bouteille de Klein », objet topologique convoqué par De Vogüé, que l'on peut représenter comme une bouteille « qui entrerait dans elle-même, de manière que, passant toujours continûment de l'intérieur à l'extérieur, on soit en tout point à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la bouteille »³⁸², l'intégration permet d'embrasser du regard les deux bouts d'une chaîne qui va du signe au monde humain, au cœur de laquelle se situe l'activité de langage, la *praxis énonciative* en tant que moment constitutif non seulement de la subjectivité³⁸³, mais de la forme elle-même. Dès lors, l'on comprend facilement le rôle central - dans les deux acceptions du terme - que les pratiques occupent dans ce modèle : c'est à ce niveau que l'on peut effectivement saisir la dimension dite « en acte » de la signification. Dans le modèle fontanillien, les pratiques

« se caractérisent principalement par leur caractère de *processus ouvert circonscrit dans une scène* : il s'agit donc d'un domaine d'expression saisi dans le mouvement même de sa transformation, mais qui prend forme en tant que scène [...] du côté du contenu, les pratiques se caractérisent par l'existence d'un noyau *prédicatif*, une « scène » étant alors organisée autour d'un « acte » [...] Seul le niveau des pratiques comprend dans sa définition ce principe d'ouverture, [...] ce principe de l'« en acte », qui lui permet d'exploiter les schématisations vivantes et les modèles émergents identifiés sur les autres plans d'immanence »³⁸⁴.

³⁸¹ *Ibidem*, pp. 92-93.

³⁸² De Vogüé, S., « La croisée des chemins. Remarques sur la topologie des relations langue / discours chez Benveniste », *Linx*, 9, 1997, p. 146, en ligne : <http://linx.revues.org/1027>

³⁸³ Nombreuses sont les contributions sur ce sujet. Pour une définition de *praxis énonciative*, voir Fontanille, J., (2003 [1999]), *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim ; pour les relations entre activité de langage et subjectivité chez Saussure et Benveniste, voir Bondi, A., « Le sujet parlant comme être humain et social », *CFS*, 2012, pp. 25-38 et *Id.*, « L'enunciazione e le soggettività in Émile Benveniste », *Le forme e la storia*, n.s., II, 2, 2009, pp. 147-163. Sur les relations entre geste et langage à partir de M. Merleau-Ponty, voir Rosenthal, V. et Visetti, Y.-M., « Expression et sémiologie. Pour une phénoménologie sémiotique », *Rue Descartes*, n° 70, vol. 4 2010, pp. 24-60. en ligne : <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2010-4-page-24.htm> .

³⁸⁴ Fontanille, J., *op. cit.*, pp. 26 et 118.

Plus particulièrement, la scène prédicative peut, d'un côté, englober des morphologies d'expression éventuellement inscrites dans le corps-objet en tant qu'empreintes énonciatives et textuelles. D'un autre côté, sur la face tournée vers les niveaux supérieurs, elle doit négocier ou, suivant Fontanille, *s'accommoder* avec plusieurs instances, « les objectifs, les conséquences, les autres acteurs »³⁸⁵ afin de garantir sa propre « efficence ». Les notions d' « accommodation » et d' « efficence », ainsi que les modalités dans lesquelles cette dernière se décline, s'avèrent fondamentales pour deux raisons : i) parce qu'elle constitue le lieu et le moment mêmes de la « construction de la valeur »³⁸⁶ et, par conséquent, ii) puisque c'est par leur évaluation, leur teneur dans le temps, que des configurations et des investissements de valeurs peuvent aspirer à être intégrés dans une *forme de vie* ou, autrement dit, peuvent être repris et transmis dans le temps.

Dans ce cadre, ce n'est pas par hasard à notre avis que la danse soit évoquée comme un cas typique du fonctionnement de la pratique. En tant qu'activité où le corps est à la fois agent et support d'inscription, on aurait pu s'attendre à ce qu'elle figure premièrement dans les pages que Fontanille a consacrées à la sémiotique de l'empreinte³⁸⁷, soit à une révision de la sémiotique générale à partir du dédoublement du corps-actant sémiotique, lieu de la médiation perceptive-sémiotique, en une face matérielle, la chair mouvante, en en une face formelle, l'enveloppe - à son tour divisée en une instance de visée et une de saisie - en tant que frontière et filtre entre intérieur et extérieur. Mais en effet, la mention de la danse dans une perspective théorique et méthodologique plus vaste, nous éclaire précisément par rapport à des aspects qui fondent notre propre démarche. En d'autres termes, il ne s'agit aucunement de négliger la place du corps dansant tel qu'il se constitue par incorporation d'une forme de mouvement, d'une technique. Au contraire, il s'agit de saisir, à même le corps, les transformations de valences perceptives en des axiologies premièrement pratiques qui peuvent s'affirmer en tant que vecteurs de constitutions identitaires et culturelles. Une telle perspective

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 28.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 141.

³⁸⁷ Cf. note 54. A ce sujet voir aussi Fontanille, J., (2011), *Corps et sens*, Paris, PUF.

permet d'examiner le phénomène de la danse à l'aune d'autres manifestations sémiotiques - comme par exemple les sources textuelles - ; en d'autres termes, elle permet d'aborder la complexité que toute danse comporte, qu'elle soit qualifiée « artistique » ou bien, comme dans le cas du tango, « sociale ».

Jacques Fontanille résume clairement cet enchevêtrement de dimensions lorsqu'il affirme que

« on pourrait être tenté de reconnaître des pratiques [...] directement ancrées dans une « topo-chronologie déictique », centrées sur un corps de référence, comme la danse [...] cette topo-chronologie est une structure d'accueil qui fait signifier des *corps*, et pas seulement comme centre de référence déictique, mais aussi dans toutes leurs propriétés de corps [...] ce ne sont pas des « objets au sens courant, mais ce sont pourtant des supports d'inscription : l'expression chorégraphique consiste justement à inscrire des figures sur les corps des danseurs [...] Le cas de la danse [...] répond parfaitement aux critères d'une pratique, schématisable en « scène prédicative » [...] il intègre de toute évidence [...] des « ajustements » entre les corps en mouvement »³⁸⁸.

A partir de ces considérations générales, on essaiera de montrer au cours de l'analyse que, dans le cas du tango, ce cadre se voit complexifié d'une part, par une sorte de résistance à la fois corporelle, pratique et culturelle à l'égard de la textualisation des corps et, d'une autre part, par le rôle corporel et pratique joué par l'*improvisation*.

III.2.2. Forme et sémiogenèse : le modèle expressiviste

Dès lors que la dimension « en acte » de la production du sens est repensée comme le lieu de convergence, entre autres, de l'engagement corporel dans l'action, du déroulement d'un cours d'action tel qu'il est intersubjectivement construit, de la stabilisation plus ou moins temporaire ainsi que de la « gestion de

³⁸⁸ Fontanille, J., *Pratiques sémiotiques*, op. cit., pp. 60 et 62.

l'indétermination » du sens tant dans un champ social³⁸⁹ que par des formes de vie à part entière, un appareillage théorique à même de penser l'émergence et le devenir des manifestations sémiotiques s'avère nécessaire. En d'autres termes, les exigences du repérage de formes, de figures et d'enchaînements « typiques » de la constitution de la médiation perceptive et corporelle, de l'expérience et de l'action, doivent à notre avis être accompagnées par un dispositif qui puisse rendre compte de l'instabilité, de la variation du sens au moment même de sa production et de sa stabilisation. Tout d'abord, il faut préciser que lorsque l'on parle de variation, celle-ci n'est pas conçue en opposition, par exemple, à l'idée d'invariants, c'est-à-dire à l'aune d'une structure dont les composants seraient connus d'avance. Il s'agit en revanche de penser la variation en tant que modalité de l'apparaître et de l'agir, en tant que condition de possibilité de l'émergence et de la différenciation du sens. Une condition de possibilité qui, néanmoins, n'est pas posée en-deçà ou en dehors des phénomènes de sens, en guise de critère ou de paramètre, mais qui, au contraire, lui est consubstantielle, en ceci qu'elle ne sépare pas puissance et acte, pour le dire en des termes aristotéliens. Dès lors, comment peut se configurer un tel appareillage ? A quel niveau d'investigation peut ou doit-il se situer ? Les suggestions provenant d'un ensemble de recherches qui se fédèrent autour du programme d'une phénoménologie et d'une « anthropologie sémiotique »³⁹⁰ peuvent apporter des réponses à ces questionnements. Il s'agit d'un vaste programme à la croisée de plusieurs

³⁸⁹ Cf. notamment Basso Fossali, P., « Organisation et politique des valorisations », *Communication et organisation*, n° 39, 2011, en ligne : <http://communicationorganisation.revues.org/3074>, où le sémioticien interroge à la fois la notion générique d'organisation et les organisations en tant que dispositifs sociaux de la gestion du sens. A ce propos, on pourrait imaginer les organisations en tant que figures et acteurs propres du niveau des stratégies dans le modèle fontanillien. Une piste ultérieure à suivre consisterait en une comparaison entre l'/les organisation(s) ainsi conçue(s) et la notion d'institution(s), ainsi qu'en un approfondissement entre ce couple conceptuel et la révision sémiotique de la notion de forme de vie.

³⁹⁰ Pendant ces dernières années, l'on assiste à une (re)découverte ou, en tout cas, à un rapprochement de la sémiotique vers l'anthropologie. Ainsi, bien que de manière disparate, l'on repère plusieurs formules où les deux substantifs figurent ensemble, tel le projet d'une « anthro-sémiologie », avancé par Mariem Guellouz (cf. note 11 de ce chapitre) ou le titre programmatique « L'anthropologie sémiotique de la transmission » de l'intervention de Jacques Fontanille au séminaire de sémiotique de Paris de l'année 2015-2016 (Maison Suger, 16 rue Suger, 75006 Paris, le 16/12/2015). Lorsque l'on parle d'« anthropologie sémiotique », nous nous référons aux travaux de différents chercheurs provenant du CREA (Centre de Recherche en Epistémologie Appliquée), et actuellement rattachés au laboratoire LIAS de l'IMM-EHESS, autour du séminaire *formes symboliques*.

orientations disciplinaires, telles la phénoménologie merleau-pontienne, la philosophie des formes symboliques d'Ernst Cassirer, la *Gestalttheorie*, l'héritage de la morphogenèse - notamment de Jean Petitot et de René Thom, l'anthropologie, les sciences cognitives et, naturellement, la linguistique et la sémiotique. Dans la mesure où les visées des propositions s'inscrivant dans ce paradigme sont foncièrement épistémologiques, les théories et les notions qui sont abordées ici se situent à un niveau nécessairement plus général (et plus *générique*) à l'égard des modèles qui privilégient l'investigation de sémiotiques-objet instituées - du point de vue de leurs manifestations attestées -, et de sémiotiques-objet constituées - du point de vue du procédé d'analyse. Cependant, dès lors que la sémiotique est elle-même conçue comme une *pratique*³⁹¹, ces deux voies peuvent s'imbriquer dans un cercle vertueux de rebattements, suivant un

³⁹¹ Cf. Fontanille, J., *Pratiques sémiotiques, op. cit.*, en particulier chap. 5. Dans ce chapitre, Fontanille affirme clairement que « la sémiotique est une pratique générative » (p. 230) et que les processus syntagmatiques qui manipulent les contenus sémantiques d'une sémiosphère sont « *génératifs*, dans la mesure où ils rendent compte de la production des objets et formes culturels indépendamment de la chronologie de leurs apparitions successives, et uniquement en se fondant sur la forme d'une dynamique holistique » (*ibidem*). Ces affirmations pourraient paraître en opposition avec des approches qui, au contraire, revendiquent une position *génétique*. A notre avis, du moins eu égard des modes dans lesquels le *génératif* est remanié dans les sémiotiques post-greimassiennes, la relation entre *génératif* et *génétique* peut être vue comme une complémentarité plutôt que comme une opposition nette. Le clivage entre *genèse* et *engendrement* nous semble être dû à une différence de niveau d'investigation et de regard ; il s'agirait d'un côté, d'observer la constitution conjointe des formes et des la fonction sémiotique et, d'un autre côté, de reconstituer les liens *structuraux* en posant comme seuil d'observation des formes stables, clôturées (mais pas closes). Or, pour le dire brièvement, chez les vivants, les formes mêmes ont, en tant que telles, une capacité structurante, tout en demeurant susceptibles de se métamorphoser jusqu'à afficher des nouvelles « structures », comme l'ont montré les travaux de l'anthropologie philosophique ou, plus récemment, ceux de l'anthropologue Tim Ingold (cf. Ingold, T., (2013), *Marcher avec les dragons*, Bruxelles, Zones Sensibles). Par conséquent, lesdites *structures* seraient logiquement dérivées d'une abstraction ou bien d'une extraction des agencements internes aux formes, diagrammatisés en fonction de pertinences instaurées. En outre, une implication temporelle concernant l'émergence et la stabilisation des formes (du présent épais de l'expérience et de la micro-genèse à un devenir proprement historique) n'est pas étrangère à la réflexion sémiotique et, en particulier, au couple synchronie/diachronie. Comme l'affirme Pierluigi Basso Fossali (« Histoire des formes entre diachronie et archéologie », *Sémiotique et diachronie*, Actes du Congrès de l'AFS, 12-13-14 juin 2013, Liège, Université de Liège, p. 7, en ligne : afsemio.fr/wp-content/uploads/3.-Basso-Fossali-AFS-2013.pdf), en interrogeant la notion de diachronie à la lumière de la *vie des formes* de Focillon, « l'histoire des formes se propose donc comme un enjeu favorable pour les études diachroniques et archéologiques, étant donné que l'objet d'étude devient une forme esthétique qui cherche à résoudre globalement des problèmes énonciatifs et en même temps à se rendre sensible et appréciable, pour le futur, dans le système ». Finalement, on pourrait soutenir la thèse suivant laquelle le *génératif* serait une déclinaison (méta)sémiotique de la *stratification* du *génétique* (cf. à l'égard de la stratification, notamment chez Hjelsmlev, Bondi, A., (2011), *La parola e i suoi strati. La semiotica dinamica di Louis Hjelsmlev*, Acireale-Roma, Bonanno).

adage echien, entre les « règles de l'èrgon » et les « processus de l'energheia »³⁹² ou, autrement dit, entre des sémiotiques spécifiques et une sémiotique générale. Sans pouvoir examiner en détail toutes les prémisses et les articulations de ces travaux, cherchons à en restituer les aspects les plus pertinents par rapport à nos problématiques et à notre démarche. Le projet d'une phénoménologie et d'une anthropologie sémiotique se déploie à partir des concepts de *formes sémantiques*, de *phases du sens* telles les *motifs*, les *profils* (ou *profilage*), les *thèmes* (ou *thématisation*), développés tout particulièrement dans l'ouvrage de Pierre Cadiot et Yves-Marie Visetti *Pour une théorie des formes sémantiques*³⁹³, ainsi que de ceux d'expressivité originaire de l'expérience et de *transposabilité* des formes sous les modes de l'*anticipation* et de la *reprise*. En premier lieu, cette architecture conceptuelle est bâtie sur une position théorique préalable précise. En effet, elle conçoit « l'activité de langage à la manière d'une perception/constitution de formes, dans la mesure où la vie langagière et la vie perceptive exhibent une sorte de *continuité organisationnelle* ou, en d'autres termes, une analogie de construction et une continuité »³⁹⁴.

Cette assomption est riche d'implications. En effet, établir une continuité et une communauté d'organisation entre perception et langage, entre perception et sémiose, ne signifie pas affirmer l'existence d'un sens perceptif posé comme socle sur lequel les investissements de valeurs viendraient se greffer ; cela ne revient pas non plus à affirmer simplement l'enracinement sensori-moteur, l'*embodiment*, de la signification, installée sur une base métaphorique/semi-symbolique à partir des relations entre les parties du schéma corporel. Au contraire, l'établissement d'une continuité et d'une communauté d'organisation

³⁹² Eco, U., (1985), *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milan, Bompiani, p. 332, nous traduisons.

³⁹³ Cadiot, P. et Visetti, Y.-M., (2001), *Pour une théorie des formes sémantiques. Motifs, profils, thèmes*, Paris, PUF.

³⁹⁴ Bondi, A., « La teoria delle forme semantiche tra semiotica e fenomenologia: verso una logica dell'espressione », in *id.*, (éd.), (2012), *Percezione, semiosi e socialità del senso, op. cit.*, pp. 16-17, nous traduisons, italiques dans le texte. Version originelle en italien : « l'attività di linguaggio al modo di una percezione/costruzione di forme, poiché vita linguistica et vita percettiva esibiscono una specie di *continuità organizzativa* o, in altri termini, un'analogia costruttiva e una continuità ». NDT : l'italien ne faisant pas la différence entre *langagier* et *linguistique*, nous avons choisi d'employer l'adjectif *langagier*, qui résume ici à la fois le caractère langagier au sens large de la vie sémiotique et le caractère linguistique de l'acte de *parole* saussurienne.

entre perception et sémiologie est pensé d'une manière plus radicale et chiasmatisée. D'une part, la perception est conçue - via l'hypothèse de l'expressivité originaire de toute expérience - en tant qu'*immédiatement* sémiotique (où le caractère immédiat souligne précisément l'avènement de la médiation sémiotique simultanément à toute perception/action). Comme l'affirment Cadiot et Visetti,

« percevoir s'identifie à un sens premier de connaître, à une dimension générale de la cognition, et non aux processus périphériques d'un système ; percevoir est une activité sémiotique, qui repose sur la saisie immédiate de qualités et d'horizons, qu'on ne saurait réduire à l'identité de schèmes sensori-moteurs ni aux épures d'une diagrammatique ; percevoir est toujours esquisser un sens, qui ne se déploie que dans un parcours, dans une activité de *thématisation* par laquelle se font et se défont les identités »³⁹⁵.

En particulier, une perception qui soit d'emblée sémiotique, se constitue selon les auteurs comme

« *relation à..., accès vers..., chemin pour...*, une perception d'identités qualitatives et de valeurs, qui discerne corrélativement, comme *sens incorporé* à l'apparaître, des motifs d'agir et des mouvements expressifs : ceux du sujet, ceux d'autrui, ceux de la chose même [...] nous visons également une perception qui puisse se fondre dans l'activité [...] une telle perception n'est donc jamais une simple mise en présence, mais toujours une mise en perspective, et une suggestion d'enchaîner »³⁹⁶.

D'une autre part, le langage et la sémiologie, aussi bien sur un côté actif que sur celui passif³⁹⁷, sont conçus, à l'instar de la perception *stricto sensu*, comme des activités de constitution d'un champ où des formes peuvent émerger. Du reste, cette idée n'est pas nouvelle et, au contraire, s'inscrit sous certains aspects dans la filiation saussurienne-hjelmslevienne, où la langue est assimilée à une forme.

³⁹⁵ Cadiot, P. et Visetti, Y.-M., (2001), *op. cit.*, p. 50, italique dans le texte.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 64.

³⁹⁷ Au sens de la prise de position et d'une (auto)affection.

Cependant, un pas ultérieur est fait dans ce cadre théorique : dès lors que l'activité sémiotique est interprétée comme une activité de constitution de champs et des formes, c'est la manière même de concevoir la « forme »³⁹⁸ qui change radicalement. Celle-ci n'est pas appréhendée uniquement en fonction des relations spatiales-topologiques qu'elle affiche ou en tant qu'organisation méréologique d'un espace. En s'inspirant de la *Gestalttheorie* et en particulier des suggestions issues de l'école de Berlin, le modèle d'organisation d'un champ et de formes doit, selon Cadiot et Visetti, tenir compte de plusieurs traits. Y figurent les traits qui fréquemment sont associées à la constitution des formes, à savoir la détermination réciproque des tous et des parties et l'organisation « par figures se détachant sur un fond »³⁹⁹ ; à ceux-ci s'y ajoutent d'autres, plus méconnus, qui rendent compte véritablement de la dynamique émergence/stabilisation des formes. Il s'agit notamment de :

- a) le primat du continu, en tant que *substrat*, qui se pose comme « une condition essentielle, notamment pour toute discrétisation »⁴⁰⁰ ;
- b) un processus de modulation/délimitation des formes fondé sur un modèle de développement par continuités et discontinuités ;
- c) un « temps de constitution interne à la forme (intégration, stabilisation, présentation par enchaînement d'esquisses) impliquant une structure non ponctuelle du *Présent* »⁴⁰¹.

Ces aspects éclairent davantage le statut de la conception des formes au sein de la théorie de Cadiot et Visetti. L'enjeu théorique est en effet celui de concevoir un modèle qui puisse tenir ensemble les différents chiasmes à l'œuvre dans la constitution du sens, à savoir ceux entre un pôle subjectal et un pôle objectal, entre intériorité et extériorité, entre dimension corporelle et intersubjective et normativité sociale, entre variation et différenciation, entre configuration et agitation du fond. Par conséquent, loin de tout projet formaliste, la forme est ici comprise à la fois en sa dynamique de constitution et en son expressivité ou,

³⁹⁸ Pour une présentation synthétique des théories de la sémiogenèse et pour une discussion autour des notions de forme et de figure, nous nous permettons de renvoyer à De Luca, V. et Bondi, A., « Métamorphose des formes, figures de la culture », *Formules*, n° 20, 2016, sous presse.

³⁹⁹ Cadiot, P. et Visetti, Y.-M., *op. cit.*, p. 53.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 53.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 53.

autrement dit, en ses degrés de différenciation manifestés. A cet égard, il faut préciser que la notion d'expression ou, mieux, d'expressivité originaire de toute expérience, ne recouvre que partiellement la notion d'expression chez Hjelmslev. Dans un texte co-écrit avec Victor Rosenthal, Yves-Marie Visetti souligne tout d'abord le caractère « *public et incarné* »⁴⁰² de l'expression. Dès lors, à partir des formulations merleau-pontiennes, l'expression se configure comme le moment d'imbrication d'une prise de conscience (proto-sémiotique) de la part d'un agent par rapport à sa propre activité, et de l'activité même qui, dès son apparition, se rend disponible à être captée, modulée et normalisée par des régimes sémiotiques institués. Comme l'indiquent les deux auteurs :

« notre problématique expressiviste et sémiogénétique se met-elle en place à partir d'une double accentuation : de l'expression à l'expressivité ; et de l'expression à la *réexpression*. L'expression n'est évidemment pas seulement spontanée, mais aussi instituée : ce qui introduit *l'exigence* de la réexpression et de la reprise (conformité et innovation, retour et rupture), avec la diversification des genres et des modalités. Par une sorte d'inversion paradoxale, c'est tout le phénomène de l'expression qui paraît tenir sa possibilité de l'institution. Ainsi toute expression, même neuve, est déjà *instituyente*, prégnante d'un geste antérieur, anticipation d'une répétition possible, plus généralement préparation d'une autre expression à suivre, qui vaudra comme réexpression »⁴⁰³.

Ce mouvement continu d'individuation, de variation et de différenciation met l'accent sur le caractère anonyme de la constitution de champs et de formes en même temps qu'il illustre la co-constitution des sujets, des objets et des milieux d'action par lesquels les formes sémiotiques circulent, sont transmises et réactualisées. Et c'est précisément dans ce cadre qu'intervient la figure du geste en tant qu'emblème du chiasme entre expression et sémiose. Le geste est conçu comme cet événement paradoxal qui condense la singularité d'une initiative individuelle, la répétition d'une série d'enchaînements de variations de traces des

⁴⁰² Rosenthal, V. et Visetti, Y.-M., (2010), *op. cit.*, p. 25.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 56

gestes antérieurs, le déploiement d'un horizon de gestes, d'activités, de formes à venir, ainsi que son afférence à des conditions et à des cadres d'exercice attestés et reconnus. En d'autres termes,

« un geste n'est pas un objet, ni une pure intention, il échappe à la prétendue opposition entre deux modes d'être, pour-soi subjectif ou en-soi matériel. Il est une scansion incarnée dans le flux temporel, susceptible de degrés variables de focalisation. Il fait transition – dans les deux sens – entre présence corporelle et trace matérielle. Sans l'impliquer par lui-même, il s'ouvre à toute espèce de reprise et d'élaboration au niveau d'une technique du corps. Il n'est pas nécessairement propriété d'un sujet, mais éventuellement transmis, relais d'une coordination avec autrui. Le geste dérape aussi, nous échappe, nous met en position sans que nous ayons eu à former une intention préalable [...] Le geste crée aussi les dispositions [...] il ne se contente pas de manifester les dispositions, les attitudes, mais les fait advenir [...] Activité et passivité, aspects volontaires et involontaires s'y entremêlent [...] Récurrent comme habitus, il représente une figure concentrée de la ritualité, et peut- être une figure primitive de la prise de rôle »⁴⁰⁴.

Par le prisme du geste, il est alors possible de saisir aussi bien l'animation interne des formes, à la fois autonomes par rapport au geste qui les fait émerger et dépendantes de ce dernier pour leur singularisation, que le caractère *transposable* des formes, un autre des traits caractéristiques du modèle perceptiviste de la sémiologie. En particulier, la *transposabilité*, condition primaire du processus de la *reprise* et corrélat de l'émergence des formes, met l'accent sur la capacité des différentes phases du sens de se prêter aux schématisations, aux diagrammatisations les plus disparates. Cette capacité ne s'identifie pas avec les processus de *traduction*, voire de *transduction*⁴⁰⁵ ou, encore, de *remédiation*, mais les englobe : la *transposabilité* désigne en effet à la fois le devenir même des formes et les modes génériques de leur saisie, plutôt que les opérations de

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 45.

⁴⁰⁵ Cf. Fabbri, P., « Due parole sul trasporre », *Versus*, n° 85-86-87, 2000, Milan, Bompiani, maintenant en ligne : http://www.paolofabbri.it/interviste/parole_trasporre.html.

passage ou de transfert d'une grandeur ou d'un domaine sémiotique à un autre. Qui plus est, ce que l'idée de *transposabilité* montre, c'est précisément l'indéterminé ou l'à-déterminer de la signification, c'est-à-dire tout ce qui demeure dans les zones liminales de la sémiologie, non seulement ou non tant comme potentiel ou mémoire de sens, mais en premier lieu comme puissance ou résidu de reprises précédentes, comme force virtuelle qui est néanmoins susceptible de produire des effets presque invisibles. Cadiot et Visetti expliquent que

« on postule généralement [...] que les formes sont le produit de schèmes dynamiques relationnels capables par constitution d'opérer dans une variété indéfinie de milieux [...] le résultat peut bien être perçu comme la reprise avec déformation de telle ou telle occurrence antérieure ou exemplaire [...] mais c'est là un effet « second » [...] si bien que le terme de *transposition* ne signifie pas ici une opération en deux temps, allant d'un domaine A à un domaine B, mais renvoie à la disponibilité immédiate des schèmes dans une variété indéfinie de milieux »⁴⁰⁶.

Pour toutes ces raisons, un modèle apte à tenir ensemble l'émergence, les fluctuations et les stabilisations des formes et du sens, s'articule selon les auteurs suivant celles qu'ils appellent *phases* du sens, à savoir les *motifs*, les *profiles* ou *profilages* et les *thèmes* ou les *thématisations*. Ces phases ne doivent pas être conçues comme des stades ou des étapes qui se disposent sur une linéarité de développement et de progression, mais comme des moments, des états des formes (des *états de phase*) qui se rappellent réciproquement. On pourrait avancer l'hypothèse que ces phases ne sont pas forcément entre elles dans un rapport d'implication, quand bien même une relation de présupposition soit en revanche identifiable. Celui-ci constitue un point fécond notamment par rapport à notre sujet d'investigation. En effet, bien que la relation, dans des termes assez généraux, entre sujet et milieu, ainsi que la circulation des valeurs appellent immédiatement l'esquisse d'horizons, où le chiasme anticipation/reprise peut se

⁴⁰⁶ Cadiot, P. et Visetti, Y.-M., (2001), *op. cit.*, p. 53.

déployer, il n'en reste pas moins que des significations naissantes, au stade germinatif, peuvent demeurer dans cet état et faire sens, par exemple, en tant que fond. Cela implique également à l'égard de l'analyse la possibilité de repérer une activité chaotique, relevant des motifs, dans des manifestations sémiotiques apparemment stables et, inversement, de montrer une activité de thématization à l'œuvre dès les phases inaugurales d'un fait sémiotique. En d'autres termes, une articulation de ce type accueille le potentiel d'ouverture de sens que les formes ne cessent pas de remanier, tout en faisant ressortir des schèmes locaux et des trajectoires de spécification - de différenciation - de la signification.

Développée à partir de recherches portant sur des éléments linguistiques divers - des morphèmes aux lexies, en passant par les verbes de mouvement et les proverbes -, l'organisation par motifs, profils et thèmes de la théorie des formes sémantiques, s'est récemment tournée vers des domaines d'investigation non-verbaux, tels les images⁴⁰⁷. En particulier, à travers l'examen du genre proverbial et du langage ordinaire, les motifs, les profils et les thèmes permettent notamment de rendre compte des dimensions *imaginaire* et *figurale* de l'activité sémiotique - des sujets qui seront abordés plus tard dans notre travail. Il suffit de mentionner ici ce que les auteurs appellent *généricité figurale* des formes sémantiques, à savoir la capacité que les formes possèdent, en vertu de leur transposabilité, d'inscrire la figuration et le métaphorique au cœur même des emplois censés être ordinaires ou stables - tel le cas des prépositions et des substantifs - ou bien rigides et fixés culturellement - tel le cas des proverbes -. Dès lors, d'un côté sémantique et perceptif, le clivage, voire l'opposition entre les traditionnels sens « premier » et « figuré », sont profondément remis en question et en perspective. Autrement dit, l'existence et la persistance de dynamiques d'émergence et de trouble dans la constitution des formes signifiantes permettent d'observer ces dernières non seulement à travers les *figures* qu'elles manifestent, mais aussi en tant que dispositifs d'un « voir comme » - dans l'acception wittgensteinienne de la formule - qui peut se décliner comme un « voir

⁴⁰⁷ Cf. Visetti, Y.-M., « Motifs et imagination sémiolinguistique », à paraître (2016-17) in Dondero, M.G., Estay-Stange V., Hénault, A., (éds), *Sémiotique : les nouvelles tendances*. Cette pré-publication constitue un élargissement d'une intervention tenue dans le cadre du séminaires Formes symboliques. Nous citons la prépublication grâce à l'aimable permission de l'auteur.

autrement ».

Pour conclure, revenons aux motifs, aux profils et aux thèmes et donnons quelques définitions afin d'élucider correctement ce cadre conceptuel.

Le mot « motif », introduit par Cadiot et Visetti dans le lexique métalinguistique précisément en vertu de sa genericité et de sa polysémie, s'apparente tout d'abord à des acceptions ordinaires qu'il a en français, telles :

« motif au sens de motivation [...] d'unité plastique ou musicale récurrente dans une œuvre, un genre, une tradition [...] au sens de (relation directe au) thème pictural déployé face au peintre (*peindre sur le motif*) : relation qui renvoie à un dédoublement interne à la vision/production de l'image, qui constitue en image ce dont on déploie l'image, en une réciproque constitution, ainsi que le souligne J.F. Bordron »⁴⁰⁸.

En d'autres termes, la spécificité du motif est celle d'une « *singularité répétable* »⁴⁰⁹ qui déclenche l'esquisse de physionomies, au lieu, notamment dans les exemples morphémiques et lexicaux, de renvoyer à des types préalables ou bien uniquement à des valeurs configurationnelles à l'égard des diversités des emplois. Comme les auteurs le précisent, il convient de penser les motifs comme « des sortes de schèmes gestaltistes récurrents, susceptibles d'être investis, à travers différents profils, dans une infinité de constructions thématiques »⁴¹⁰, où le mot « schème » se réfère aux « modalités d'organisation globales du champ, et non à des unités conçues en isolation »⁴¹¹. De manière générale, les motifs, qui constituent la phase germinative, émergente de la signification, « ne sont en général que des fonds, des matériaux ou des supports d'élaboration pour des opérations de profilage et de thématisation ; ils se stabilisent d'une façon plus distincte [...] à travers la mise en syntagme »⁴¹². La spécification d'un motif relève des profils ou profilages, qui inscrivent les motifs dans des domaines pratiques ou expérimentiels « ou dans des champs lexicaux spécifiques à la thématique en cours

⁴⁰⁸ *Ibidem*, pp. 14-15.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 17.

⁴¹⁰ Cadiot, P. et Visetti, Y.-M., *op. cit.*, p. 113.

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 113.

⁴¹² *Ibidem*, p. 117.

»⁴¹³. Par conséquent, le profilage constitue une phase de stabilisation plus ou moins temporaire des motifs, c'est-à-dire de détermination et de différenciation des formes et par là même de délimitation de régions sémantiques rendues pertinentes.

En particulier,

« par profilage, il faut entendre [...] tous les processus - répartition entre fonds, formes, et horizons, remaniement par répartition différentielle, virtualisations [...] qui contribuent à la stabilisation et à l'individuation des lexies [...] Il faut entendre ensuite l'ensemble des opérations grammaticales qui contribuent à ces stabilisations et construisent du même coup un ensemble de *vues* sur la thématique [...] Le profilage [...] est la mise en avant d'un répertoire réduit ('de dimension finie) de distinctions à la fois immédiatement saisies et susceptibles de développements »⁴¹⁴.

Ainsi, le profilage n'épuise pas la puissance animatrice des motifs, tout en leur fournissant des trajectoires syntagmatiques dans lesquelles ils peuvent valoir en tant que tels. Du moment où les profils permettent un accès à des *vues* sur la thématique, on serait d'emblée tenté de voir dans les thèmes, dans la thématisation, une phase de figement définitif des formes. En réalité, bien qu'un thème ait manifestement affaire à des identités, par exemple actorielles, Cadiot et Visetti expliquent que, par thématique, l'on entend « une dynamique de construction et d'accès à un *posé*, motivé et profilé linguistiquement, mais toujours plus pauvre ou plus riche que ces accès partiels. [...] Il s'agit d'un accès *global* [...] une trace en construction d'un ensemble d'accès »⁴¹⁵. Cet accès global est compréhensible dans la mesure où la thématique représente un moment qualifié par les auteurs de « sortie », de rencontre entre l'activité de langage et une extériorité objectivée par la même activité. Cependant, une telle sortie n'implique aucunement un rétablissement d'une opposition entre sens et référence ; au contraire, à partir d'une perception immédiatement sémiotique, il

⁴¹³ *Ibidem*, p. 117.

⁴¹⁴ *Ibidem*, pp. 127, 135., italique dans le texte.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 138.

est possible de penser une extériorité qui soit à la fois « sensible, imaginaire et idéale »⁴¹⁶ et langagière-sémiotique à proprement parler, en tant que résultat réflexif de l'activité sémiotique sur elle-même. Plus précisément, la thématique regroupe « aussi bien les résultats du parcours interprétatif, que le parcours lui-même et ses opérations »⁴¹⁷. Finalement, afin de saisir la dialectique interne aux thèmes, à la thématique, il est nécessaire de penser la cohérence unitaire de forme qu'un thème présente grâce aux profils saillants et, en même temps, les formes thématiques « comme des entités mélodiques et rythmiques ouvertes [qui] réalisent donc, par rapport aux cohérences des profils, une unité plus fluente, toujours susceptible de décompositions ou compositions, de requalifications imprévisibles »⁴¹⁸.

III.3. Vers une approche fédérée pour l'étude du tango argentin

Les propositions théoriques et méthodologiques qui ont été examinées nous permettent maintenant de détailler et de justifier notre approche du tango argentin. Nous avons constaté d'abord les limites de l'application au flux gestuel d'un modèle linguistique *stricto sensu*, résultant d'une simplification de la théorie saussurienne et basé sur la distinction signifié/signifiant. Deuxièmement, et en relation avec ce premier point, nous avons cherché à montrer également la faiblesse d'une conception componentielle (à la manière d'un dictionnaire ou d'un répertoire fini) de la langue par rapport à l'établissement - métaphorique ou analytique - d'un parallèle entre celle-ci et la danse. En troisième lieu, nous avons vu comment l'approche morphodynamique de René Thom met en relief la problématique de la relation forme-figure, dont la danse représente un cas emblématique. Ensuite, le modèle landowskien des régimes d'interaction a fait ressortir les spécificités du régime intersubjectif de l'ajustement en tant que régime propre de la danse. La proposition fontanillienne d'une démultiplication de plans d'immanence sémiotiques, parmi lesquels le niveau des pratiques acquiert un rôle clé entre la dimension corporelle et intersubjective du plan des

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 139.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 139.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 143.

objets et celle identitaire et collective des formes de vie nous a permis, quant à elle, de relever l'importance d'une syntagmatique de plans capable à la fois de rendre compte des spécificités de chaque grandeur sémiotique et de décrire les articulations et les passages respectifs entre un plan et l'autre. En dernier lieu, l'examen des propositions qui se rattachent à la théorie des formes sémantiques et, plus globalement, à la perspective d'une anthropologie sémiotique d'inspiration phénoménologique, a souligné davantage le caractère culturel de la perception des formes ainsi que le caractère perceptif de la sémiose à partir du rôle central revêtu par la notion de forme. Qui plus est, cette perspective nous a permis également de mettre l'accent sur l'émergence même des formes et sur les processus de sémiogenèse et de transposition/reprise, qui travaillent toutes les phases du sens, des celles germinatives à celles plus stabilisées.

Dès lors, nous souhaitons développer une approche qui puisse concilier et fédérer les exigences du déploiement syntagmatique des niveaux observables et attestés du tango avec celles de la métamorphose et du devenir du tango en sa globalité. En d'autres termes, nous considérons le tango et ses plans d'analyse comme une *forme sémiotique* à proprement parler. En effet, la notion de *forme* - ainsi que son revers, celle de *figure* - nous semble constituer la clé de voûte en mesure de fournir un cadre d'intelligibilité du phénomène du tango. Le choix d'aborder le tango argentin sous le prisme de la notion de forme tient à plusieurs raisons mêlées entre elles, aussi bien relatives à l'objet d'analyse que proprement sémiotiques. Tout d'abord, la notion de forme s'avère opérationnelle à l'égard de différentes problématiques posées par le tango, détaillées comme suit.

III.3.1. Du point de vue de la danse et du geste « stricto sensu ».

La notion de forme nous permet d'aborder la danse en observant les relations entre les *formes de mouvement* et les *figures* (du tango), autant en leur émergence que par rapport à leurs stabilisations garanties par la pratique du bal. En particulier, les articulations réciproques entre formes et figures nous permettent d'une part de sortir d'un cadre interprétatif principalement notationnel souvent appliqué à la danse et, d'autre part, elles fournissent néanmoins un dispositif permettant de repérer les spécificités corporelles et gestuelles du tango. Évitant

de tomber dans le piège de la segmentation ou du catalogage du flux gestuel, les articulations entre formes et figures peuvent rendre compte précisément des configurations de mouvement les plus stables (les *figures* à proprement parler), en ouvrant ainsi à une description de l'interaction dansante. Autrement dit, à partir de la notion de forme, il est possible à notre avis de restituer, pour utiliser une métaphore physique, aussi bien une *statique* qu'une *dynamique* du tango, où par statique l'on entend le dégagement de ses principes constitutifs, et par dynamique, l'ensemble des questions relatives à l'interaction dansante - dont notamment la question de l'improvisation -, à l'ajustement et, finalement, à la pratique.

De surcroît, le couple forme-figure d'un côté aide à dévoiler des principes organisationnels abstraits qui gèrent les formes de textualisation-iconisation de la structure du tango en tant que danse et, de l'autre côté, ce couple ne cesse d'assurer à la danse un ancrage *embodied*, incarné. Cela pourrait paraître anodin, dans la mesure où la danse est l'emblème d'une activité et, par conséquent, d'une cognition incarnée. Cette affirmation trouve cependant son sens si, d'une part, on garde à l'esprit la nature pour ainsi dire hybride de la forme - à la fois perceptive et identitaire, incarnée et imaginaire - et si, d'une autre part, l'on considère la notion d'*embodiment* dans toute sa portée.

A ce propos, rappelons brièvement les précisions avancées par Patrizia Violi autour du statut du *corps* dans la galaxie des théories sur la cognition incarnée, ainsi que sur la nature intersubjective de telle cognition. La sémioticienne a souligné à plusieurs reprises une dérive pour ainsi dire « corporaliste » des théories sur l'embodiment qui risquent du même coup d'aplatir la complexité de la notion de corps. Elle relève que

« il y a [...] un risque dans les théories contemporaines de l'embodiment qui peut être paradoxalement décrit comme un "excès de corps". Si pendant des siècles, le corps n'a pas joué un rôle significatif par rapport au fonctionnement de l'esprit, on est actuellement face à une situation opposée, où presque n'importe quelle chose ne semble être située que dans le corps

Selon Violi, la prolifération de l'*embodiment*, et par conséquent des théories qui se fondent d'une manière générale sur le corps, est rendue possible par l'usage répandu précisément de la notion de *corps*. En effet :

« il fait allusion à un phénomène prédiscursif et indifférent aux genres, qui couvre la réalité concrète des corps différents et multiples, avec toutes leurs déterminations sociales, culturelles et discursives. On confond souvent la réalité concrète et variable de ces corps individuels avec une notion abstraite des schémas corporels ainsi qu'avec le rôle que ces schémas jouent dans la perception, dans la cognition et dans l'action [...] Le risque [est] d'hypostasier la même notion de corps et, en même temps, de transformer celui-ci en un concept abstrait et général. Sans une contextualisation des processus qui construisent le corps, l'on risque de finir par le naturaliser comme quelque chose d'isolé et définissable par ses propres prémisses, plutôt que comme un mode de l'être au monde, de l'agir et du faire sens à travers le corps et son acculturation »⁴²⁰.

Si le risque d'une hypostase du corps semble être suggéré par le caractère apparemment immédiat, donné de son expérience phénoménologique, la sémioticienne insiste au contraire sur le fait que c'est précisément dans l'expérience ordinaire que le corps apparaît comme « le résultat de processus complexes ainsi que de diverses pratiques qui y modèlent la perception de

⁴¹⁹ Violi, P., « How our Bodies Become Us: Embodiment, Semiosis and Intersubjectivity », *Cognitive semiotics IV-1*, 2009, pp. 57-75, p. 58, nous traduisons. Version originale en anglais : « There is [...] a risk present in contemporary theories of embodiment, which, paradoxically, could be described as an 'excess of body'. If, for centuries, the body did not appear to play any significant role in the mind's functioning, today one often faces an opposite situation, where almost everything seems to be located in the body – and, indeed, only there ».

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 58, nous traduisons. Version originale en anglais : « it alludes to a non-gendered, pre-discursive phenomenon, hiding the concrete reality of the many different bodies [...] with all their social, cultural, and discursive determinations. The concrete and variable reality of these individual bodies is often confused with the abstract notion of bodily or corporeal schemas and the role those schemas play in perception, cognition, and action [...] the risk [is] of hypostatizing the very notion of the body, at the same time making it an abstract and generic concept. Without contextualizing the processes that construct the body, one risks ending up by naturalizing the notion of body as something isolated and definable on its own premises – rather than a way of living in the world, acting in it, and making sense of it through one's acculturated body ».

chacun »⁴²¹. En revanche, dans plusieurs théories de l'*embodiment*, le corps est conçu en définitive comme une forme « pure », modélisé à partir de l'exclusion des cultures, des habitudes, des pratiques, etc., qui l'instaurent et dans lesquelles il opère. Suivant Violi, sans la prise en compte de ces dimensions, le risque est finalement celui de « transformer [le corps] en une sorte d'essence ontologique »⁴²². La sémioticienne constate la présence d'une telle conception restreinte du corps aussi bien dans le domaine de la linguistique cognitive que dans celui de la sémiotique. Relativement à la linguistique cognitive, Violi adresse des critiques similaires à celles avancées par la théorie des formes sémantiques, en s'attachant notamment au schématisme qui est à l'origine des oppositions conceptuelles et sémantiques construites métaphoriquement sur le modèle du schéma corporel. A cela, Violi oppose une vision de l'*embodiment* qui se veut indiscutablement dynamique et partagée :

« afin de comprendre pleinement la nature de l'*embodiment*, on devrait s'orienter vers une vision davantage dynamique, qui prenne en compte l'interaction du corps avec son environnement et la nature co-construite de la signification qui, à son tour, ouvre aux variations culturelles du sens »⁴²³.

Dès lors, la notion d'*embodiment* ne ferait pas simplement référence au caractère corporel de la cognition ; selon la sémioticienne, l'*embodiment* se configurerait plutôt comme un plus vaste processus de co-constitution du corps et de la cognition, cette dernière entendue dans une acception profondément sémiotique. Par conséquent, il en découle une étendue majeure de la notion même de corps, conçu comme le résultat à la fois biologique et sensible, intersubjectif, social et culturel de l'interaction avec l'environnement et avec autrui. En particulier, la notion d'intersubjectivité d'un côté ne se réduit pas à l'intercorporalité, mais

⁴²¹ *Ibidem*, p. 58, nous traduisons. Version originale en anglais : « the result of a complex process and of the various practices that shape one's perception of it. »

⁴²² *Ibidem*, p. 59, nous traduisons. Version originale en anglais : « one risks transforming it [the body] into a kind of ontological essence ».

⁴²³ *Ibidem*, p. 60, nous traduisons. Version originale en anglais : « in order to understand the full nature of *embodiment*, one should move towards a more dynamic vision, taking into account the interaction of the body with its environment and the co-constructed nature of meaning – which, in turn, open up cultural meaning variations ».

l'englobe, et, d'un autre côté, « implique la dimension sémiotique de la co-construction sociale du sens »⁴²⁴. Finalement, la compréhension de la construction intersubjective du sens sur laquelle la cognition incarnée repose véritablement nécessite de

« passer d'une approche représentationnaliste à une perspective différente sur la cognition, où la signification est distribuée parmi les acteurs et l'esprit n'est plus l'apparat interne et individuel où les processus cognitifs ont lieu, si bien qu'il est remplacé par un esprit étendu [extended] et 'externe' ["external"] »⁴²⁵.

III.3.2. Du point de vue « existentiel »⁴²⁶ à partir de la danse.

Les formes et figures ne se réduisent ni au figuratif (et tout particulièrement le niveau iconique⁴²⁷), ni aux configurations assumées par la chair sensible pendant le mouvement. Elle ne se réduisent pas au figuratif dans la mesure où, comme l'on verra, la lecture des figures de danse dépasse la figurativité du corps dansant et mobilise au contraire des ressources qui sont à la fois perceptives et imaginaires afin de donner corps à la figure même. Les formes et les figures ne se réduisent pas non plus aux configurations assumées par la chair sensible précisément en raison du fait que la forme gestuelle ainsi que son assumption incarnée par les corps dansants expriment elles-mêmes des valeurs qui résultent d'une perception stratifiée. Certes, les valeurs que la forme manifeste émergent et se constituent à partir des valences opérant dans le champ de présence des

⁴²⁴ *Ibidem*, p. 61, nous traduisons. Version originale en anglais : « implies a semiotic dimension of meaning's social co-construction ».

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 61, nous traduisons. Version originale en anglais : « move away from a mental/representational approach to a different view of cognition where meaning is distributed among actors and the mind is no longer the internal, individual apparatus where cognitive processes take place. It is rather replaced by an extended, "external" mind ».

⁴²⁶ En référence au couple conceptuel expérience/existence évoqué par Jacques Fontanille, notamment dans *id.*, (2015), *Formes de vie*, *op. cit.*

⁴²⁷ On emploie ici le terme iconique dans l'acception couramment acceptée en sémiotique greimassienne et post-greimassienne, c'est-à-dire comme le degré maximal de figurativité par rapport aux « objets » du monde. Cependant d'autres acceptions existent en sémiotique, comme en témoignent les contributions de Jean-François Bordron à une théorie générale de l'image où l'iconicité, à la suite d'une relecture personnelle de la triade peircienne *icône-index-symbole*, est rattachée précisément à la dynamique des formes dans la genèse du sens (cf. Bordron, J.-F., (2011), *L'iconicité et ses images. Études sémiotiques*, Paris, PUF).

acteurs. Néanmoins, chaque manifestation gestuelle singulière est innervée par des valeurs thématiques - de facture sociale, culturelle, historique, imaginaire - qui concourent à sa stabilisation ainsi qu'à sa perception doxique.

A l'égard du tango, pour n'en donner que quelque exemple, cet enchevêtrement se manifeste d'un côté par les conflits corporels et de valeurs autour des styles de danse, tandis que, d'un autre côté, on repère cet enchevêtrement dans diverses transpositions du tango, qu'elles soient discursives, visuelles ou simplement de l'ordre de l'évocation. Par exemple, il suffit un brin du son d'un bandoneón ou quelque mouvement de jambes du tango pour que, dans un film ou dans une publicité, soient immédiatement construites des atmosphères évoquant une tension passionnelle-sensuelle ou bien un air de souffrance et nostalgie, ou encore des stéréotypes de genre, et ainsi de suite. Le vers d'Enrique Santos Discepolo⁴²⁸ « el tango es un pensamiento triste que se baila »⁴²⁹ (« le tango, c'est une pensée triste qui se danse »), au-delà de l'ancrage poétique et spatio-temporel de son apparition, est devenu un véritable emblème du tango, une sorte de formule qui renferme et condense en elle non pas tant une forme de vie (une « partie » à tout le moins), quant plutôt une strate de signification autre, que les acteurs n'actualisent pas nécessairement dans la pratique de danse et que pourtant ils acceptent comme ce qui fait la spécificité ou, autrement dit, la différence du tango par rapport à d'autres danses, à d'autres formes musicales. Ces types d'investissement, qui peuvent être réalisés ou bien demeurer virtuels et sur lesquelles nous reviendrons plus tard, agissent comme des fonds muets et pourtant actifs dans les manifestations du tango.

III.3.3. Du point de vue « linguistique »

La notion de forme telle qu'elle est ici envisagée s'avère féconde également d'un point de vue que l'on peut nommer linguistique. En effet, sous ce point de vue se trouvent rassemblées deux problématiques précédemment évoquées et liées entre elles, qui concernent directement la danse et par conséquent le tango. Il s'agit d'abord de la question de la « linguisticité » présumée (ou non) de la danse,

⁴²⁸ L'un des *letristas* (compositeur des paroles des chansons tango) et poète, figure historique du monde du tango.

⁴²⁹ In Sabato, E., (2005), *Tango. Discusión y clave*, Buenos Aires, Losada, p. 11.

souvent lexicalisée, aussi bien dans des contextes scientifiques que doxiques, dans des formules telle la « langue chorégraphique », le « langage corporel », le « langage de la danse ». Deuxièmement, et découlant implicitement de la première question, il y a la problématique *dialogiste* et/ou *conversationnelle* de la danse, et, plus particulièrement, du tango, qui est exprimée métaphoriquement par l'association du tango à une conversation et/ou à un dialogue (somatique). Cette formulation est, elle aussi, repérable dans des réflexions scientifiques, dans les récits des acteurs concernés ainsi que dans des productions textuelles « internes » au tango (ouvrages, sites internet, promotions de cours/des « écoles » pour l'apprentissage)⁴³⁰. Le thème du dialogue paraît tantôt aller de soi, lorsqu'il est reconduit à la qualité de l'interaction (inter)corporelle des partenaires pendant la danse, tantôt il est exploré en tant que métaphore conceptuelle dans des approches qui se veulent proches précisément des théories de l'embodiment mentionnées plus haut.

Sans prétention d'avoir le dernier mot dans une controverse qui dépasse les frontières disciplinaires de la sémiotique et qui investit au contraire un imaginaire ordinaire sur ce qu'une langue est, nous tenons à souligner que ce débat peut être autrement abordé si l'on récupère l'héritage saussurien et hjelmslevien et tout particulièrement certaines indications d'ordre tout d'abord épistémologique sur la langue. En effet, comme différents travaux l'ont montré⁴³¹, avant d'être des méthodes de description du phénomène langagier, des faits linguistiques et sémiotiques, avant d'être des procédés d'analyse de signes et de primitifs linguistiques, les pensées saussurienne et hjelmslevienne peuvent être légitimement interprétées, avec leurs différences respectives, comme des réflexions à

⁴³⁰ Cf. entre autres, Appril, C., (2008), *Tango. Le couple, le bal et la scène*, Paris, Autrement.

⁴³¹ Il est impossible de restituer l'intégralité des recherches sur Saussure et Hjelmslev se situant dans une perspective à la fois structuraliste, morphodynamique et, finalement, phénoménologique. Mentionnons ici à titre d'exemples les travaux suivants : Bondi, A., « La fonction sémiotique chez Hjelmslev. Du modèle structural au modèle cognitif », *HEL* 30/2, 2008, pp. 201-214 et *id.*, (2011), *La parola e i suoi strati, op. cit.*, Kyheng, R., (2005), « Langue et parole : dichotomie ou dualité ? », *Texto!*, en ligne : http://www.revue-texto.net/Saussure/Sur_Saussure/Kyheng/Kyheng_Langue.html, Maniglier, P., (2006), *La vie énigmatique des signes*, Paris, Léo Scheer, Piotrowski, D. et Visetti, Y.-M., « Expression diacritique et sémiogenèse », *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, vol. 3, n° 1, 2015, pp. 63-112, Tatsukawa, K., « Louis Hjelmslev le véritable continuateur de Saussure », *Linx*, 7/1995, en ligne : <http://linx.revues.org/1241>.

la fois sur la forme de ces événements et sur la forme de leur description. D'une part, l'on sait que Saussure a affirmé clairement que la langue est une forme et en particulier qu'elle est « l'ensemble des formes concordantes que prend ce phénomène [le langage] chez une collectivité d'individus et à une époque déterminée »⁴³². D'autre part, c'est notamment chez Hjelmslev que l'on repère

« une théorie de l'événements sémiolinguistique. Celui-ci doit être entendu comme une intersection de strates que l'esprit social et linguistique sédimente, met en latence et, par conséquent, rend disponibles pour d'autres usages en vertu de l'instabilité constitutive du système »⁴³³.

C'est précisément dans le cadre d'une théorie de la stratification que la notion de forme est spécifiée davantage dans son application à la langue ; cette spécification opérée par le linguiste danois permet de rendre compte à la fois d'un principe organisationnel et structurant – la forme-schéma – et de la variabilité et multiplicité des substances desquelles les formes se nourrissent. Hjelmslev écrit explicitement que l'on peut considérer la langue « a) comme une *forme pure*, définie indépendamment de sa réalisation sociale et de sa manifestation matérielle ; b) comme une *forme matérielle*, définie par une réalisation sociale donnée [...] ; c) comme un simple *ensemble des habitudes* adoptées dans une société donnée »⁴³⁴. C'est dans cette perspective que l'on pourrait finalement attribuer une « linguisticité » à la danse, dans la mesure où, à quelque niveau qu'il soit – corporel-gestuel *stricto sensu*, pratique ou culturel –, ce sont la perception et la dialectique entre structuration et variation qui sont porteuses de sens, de valeur, et qui sont en même temps à la base des tentatives de textualisation du mouvement, ainsi que du changement continu des formes gestuelles, aussi bien dans le cours d'action que dans le temps. En effet,

« la communauté parlante ne peut apprécier ces variations formelles que

⁴³² de Saussure, F., ([1996] 2002), *Écrits de linguistique générale*, Paris, Gallimard, p. 129.

⁴³³ Bondi, A., (2011), *op. cit.*, p. 172, nous traduisons. Version originale en italien : « una teoria dell'evento semiolinguistico. Questo va inteso come un'intersezione di strati, che la mente sociale e linguistica sedimenta, rende latenti e, per via di una costitutiva instabilità del sistema, costantemente riutilizzabili ».

⁴³⁴ Hjelmslev, L. (1943), « Langue et parole », in *id.*, (1971), *Essais linguistiques*, Paris, Les éditions de minuit, p. 81, italiques dans le texte.

dans l'expérience de la régulation intersubjective du sens. En d'autres termes, la variation formelle ne devient 'porteuse de sens' que lorsque le parlant vérifie que, dans l'entour sémiotique de sa propre communauté, les connexions de sens dont il a fait expérience trouvent une réponse »⁴³⁵.

En forçant un tant soit peu ces réflexions, on peut soutenir que la linguisticité de la danse n'est ni d'ordre métaphorique-analogique, ni d'ordre purement, pour ainsi dire, « articulatoire » : elle est foncièrement organisationnelle, à savoir relative à son fonctionnement. Or, réhabiliter sur d'autres bases la linguisticité de la danse ne revient en aucun cas à affirmer une identité (structurelle) entre danse et langage, car - et cela constituerait un programme de recherche à part entière - il faudrait d'abord comprendre si et dans quelle mesure la danse peut « se danser » de même que le langage peut « se dire » en dehors de stratégies uniquement mimétiques. L'affirmation d'une linguisticité de la danse trouve néanmoins son sens dans la mesure où une technique corporelle apprise et partagée façonne les corps et les identités jusqu'à ce que cela ne devienne une strate parmi d'autres de la conscience des acteurs, c'est-à-dire jusqu'à ce que cela ne soit *incarné* dans l'acception la plus riche *d'embodiment*. Du moment où l'on conçoit de cette manière la linguisticité de la danse, force est de constater que les métaphores de la danse - du tango - comme dialogue et/ou comme conversation se voient remises en perspective. Cette perspective permet en effet de rapprocher davantage deux cadres dans lesquels la métaphore de la danse/du tango en tant que dialogue est employée, à savoir i) un cadre descriptif de la relation intercorporelle qui produit les gestes (les *figures* du tango) et ii) les lexicalisations de cette relation. Dans le premier cas, il s'agit d'une formule adoptée notamment dans les études chorégraphiques, tandis que dans le second, l'on se réfère plutôt soit à des recherches sémiotiques éparses, soit à certaines contributions provenant de la linguistique cognitive. Concernant le premier cas, prenons en exemple un texte de la chorégraphe et chercheuse en danse Marito Olsson-

⁴³⁵ Bondi, A., (2011), *op. cit.*, p. 164, nous traduisons. Version originale en italien : « la comunità parlante può sperimentare queste variazioni formali solo nell'esperienza della regolazione intersoggettiva del senso. In altre parole, la variazione formale diventa 'portatrice di senso', solo quando il parlante verifica che nell'intorno semiotico della propria comunità, le connessioni di senso da lui sperimentate trovano un 'riscontro' ».

Forsberg consacré à l'apprentissage du tango et à la « construction » d'un état de danse. Le modèle descriptif proposé pour l'explication de l'incorporation des mouvements du tango repose précisément sur l'idée d'un dialogue tonique/somatique entre partenaires qui, par ailleurs, fait émerger des ressemblances entre le tango argentin et la danse contact-improvisation. Le modèle du dialogue est construit d'abord à partir de l'interrogation des deux rôles distincts et partiellement interchangeable que les partenaires recouvrent, c'est-à-dire les rôles respectivement de *leader* (meneur) et de *follower* (suiveur)⁴³⁶. A cela s'ajoutent une réflexion sur la notion de pré-mouvement que l'on a déjà rencontrée⁴³⁷ ainsi que la convocation des notions d'intégration haptique et d'empathie kinesthésique qui permettent de rendre compte du point de vue sensible et musculaire le passage et l'échange entre une impulsion de mouvement - une proposition gestuelle - et sa réponse. La chercheuse affirme que « le dialogue gestuel est aussi un dialogue symbolique, émotionnel » où « ce sont les patterns rythmiques, la texture et la saveur de ces microgestes, qui transmettent les contenus – sensations et émotions – à l'intérieur du couple »⁴³⁸. En particulier, dit-elle, « pour comprendre le dialogue gestuel entre les danseurs, le va-et-vient incessant entre mener et suivre, il faut analyser la naissance du geste dans le tango »⁴³⁹, c'est-à-dire les passages temporels et musculaires graduels entre la phase de pré-mouvement, la réorganisation corporelle et l'avènement de la proposition sous la forme de ladite *marcación*⁴⁴⁰. Or, si d'un côté l'on partage la plupart des principes évoqués dans ce texte pour la compréhension du tango argentin (empathie, pré-mouvement, seuils et échanges entre les rôles, intégration haptique, cadre improvisationnel), d'un autre côté l'on doit souligner que l'association métaphorique du tango au « dialogue » n'est pas explicitée en tant que telle. Le type d'interaction dansante que ces principes permettent de

⁴³⁶ On préfère employer les formules anglaises puisqu'elles évitent des distinctions de genre qui ne sont pas pertinentes dans notre travail.

⁴³⁷ Cf. § 2.1.2.

⁴³⁸ Olsson-Forsberg, M., « Construire l'état de danse à travers l'empathie kinesthésique. L'exemple de l'apprentissage du tango argentin », *Staps*, n° 102, vol. 4 2013, pp. 89-89, p.94.

⁴³⁹ *Ibidem*, p. 95.

⁴⁴⁰ Ce terme, que nous rencontrerons parmi les principes formels du tango, indique le faire proprement énonciatif en acte du corps dansant. Il est intéressant de remarquer que, bien qu'il soit intimement lié à la notion d'empathie, ce terme ne figure pas dans cette analyse.

décrire est reconduit à un dialogue principalement en vertu de la structure dyadique minimale du tango - le couple de danse -, de la condition paritaire et de la réciprocité des deux acteurs. Sont exclus de ce cadre d'une part la relation (pratique) entre chaque couple et l'ensemble des danseurs et, d'autre part, toute modulation possible de l'interaction au niveau du couple. En d'autres termes, la dialogicité de l'interaction tango est légitimée au prix de la mise en suspens des conditions en acte de la danse, c'est-à-dire de sa pratique, et au profit d'une conception pour ainsi dire « irénique » du dialogue même, épuré de tout élément perturbateur au niveau corporel et interactionnel, ainsi que de tout autre type de rapport de forces qui peut installer la relation entre les acteurs et qui a pu forger certaines valorisations du tango qui perdurent jusqu'aujourd'hui⁴⁴.

Dans un deuxième cas, la métaphore du tango en tant que dialogue est en revanche analysée comme une métaphore conceptuelle qui est censée relier l'interaction dansante effectivement vécue à ses lexicalisations. Une étude récente de Line Brandt, se situant dans la perspective de la linguistique cognitive, explore précisément les influences réciproques entre la danse et le dialogue, conçus comme des domaines d'expérience, dans l'objectif de comprendre comment cette métaphore conceptuelle - « la danse est un dialogue » - opère dans différents domaines sémantiques et expérientiels (dont 4 de base, qui constituent des

⁴⁴ C'est dans ce cadre que les recherches issues des *cultural studies* et des *gender studies* apportent des éléments de complexification relativement aux rôles et stéréotypes de genre ou, plus globalement, relativement à la notion d'*agency*. De nombreuses études ont montré comment, à côté d'une valorisation de l'intimité dans la rencontre dansante avec l'autre, l'imaginaire du tango a été effectivement imprégné par un « drame » identitaire aussi bien du masculin que du féminin, qui est notamment textualisé dans plusieurs *letras* (paroles) des chansons tango et qui se déploie à partir des ramifications du champ sémantique de la « passion ». Cf. à ce propos, Cecconi, S., « Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente », *TRANS*, n° 13 2009, en ligne : <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/54/tango-queer-territorio-y-performance-de-una-apropiacion-divergente>, Liska, M., « El tango como disciplinador de cuerpos ilegítimos-legitimados », *TRANS*, n° 13 2009, en ligne : <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/53/el-tango-como-disciplinador-de-cuerpos-ilegitimos-legitimados>, Savigliano, M., « Malevolos llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clases e imperialismo », *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 19, 1993-1994, pp. 79-104, en ligne : <http://www.saanropologia.com.ar/textos/malevos-llorones-y-percantas-retobadas-el-tango-como-espectaculo-de-razas-clases-e-imperialismo/>, Savigliano, M., (1995), *Tango and the political economy of passion*, San Francisco-Oxford, Westview Press, Savigliano, M., « Irriverent Tanogs: Dancing 'Love' and the Politics of Parody » in Klein, G. (dir.), (2009), *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*, Bielefeld, Transcript, Taylor, J., « Tango, gifle et caresse », *Terrain* n° 35 2000, pp. 125-140, en ligne : <http://terrain.revues.org/1113>

coordinations : physiques, sociales, mentales, symboliques). En effet, selon Brandt

« si l'on conçoit les contenus structurels de la danse comme un domaine de l'expérience, il est intéressant de voir d'un côté comment l'on conceptualise - et par conséquent, comment on en parle -, du moins métaphoriquement, en empruntant des modes de formulation d'autres domaines, et, inversement, d'un autre côté, de voir comment la danse peut fournir un cadre conceptuel pour parler de choses qui ne sont liées à la danse que métaphoriquement »⁴⁴².

Contrairement aux usages courants dans les études chorégraphiques et adoptant une perspective de sémiotique (ou mieux linguistique) cognitive incarnée, la chercheuse s'appuie sur des occurrences discursives de la métaphore qui servent à décrire les éléments constitutifs du tango et à restituer l'expérience vécue de la danse. Les éléments discursifs sont rattachés à des actions-types afférentes à leur tour aux domaines et aux coordinations mentionnées. En d'autres termes, les occurrences discursives font émerger des patterns généraux structurant à la fois les lexicalisations linguistiques et l'expérience corporelle. Dès lors, la spécificité de la métaphore conceptuelle réside dans le fait de constituer « la base *conceptuelle* pour les métaphores individuelles qui se manifestent dans le *discours* »⁴⁴³. En particulier,

« dans le cas de la conceptualisation métaphorique de la danse en tant que dialogue, le facteur commun est un *comportement communicatif coordonné* guidé par l'*harmonisation* et le *rythme*. Au cœur de la métaphore il y a la

⁴⁴² Brandt, L., « Dance as Dialogue: Metaphorical Conceptualization and Semantic Domains », *Signata* 6 2015, pp. 231-249, pp. 233-234, nous traduisons. Version originale en anglais : « If we look at the structural contents of dance as a domain of experience, it is interesting how we conceptualize - and hence talk about - it, not least metaphorically, borrowing ways of thinking about it from other domains - and reversely how dance can provide a conceptual frame for talking about things that are only metaphorically dance-related. The aim in this paper is to tie these dimensions together - communication, dance and music - and explore their interrelation, by applying *Semantic Domains theory* to dialogue metaphors for dance ».

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 248, nous traduisons, italiques dans le texte. Version originale en anglais : « the *conceptual* basis for individual metaphors manifested in *discourse* ».

reconnaissance d'une connexion interpersonnelle qui est aussi bien corporelle que mentale [...] en tant que dialogue, la danse est *une manière particulière de se connecter à autrui* »⁴⁴⁴.

Certes, la force associative d'une telle métaphore est telle qu'elle peut effectivement posséder une qualité structurante transversale aux différents domaines expérientiels.

Sans que l'on puisse s'attarder sur ce sujet, remarquons tout de même que des notions telles celles de forme et d'énonciation en acte permettent de nuancer et de complexifier ce qui nous semble être un caractère donné des domaines et des métaphores conceptuelles ainsi conçues, à savoir le fait de surgir en tant que tels à partir de l'ancrage sensori-moteur.

III.3.4. Du point de vue de l'entrelacs entre syntagmatique et sémiogenèse

L'explicitation des différentes raisons pour lesquelles une approche fédérée de l'étude du tango argentin nous paraît pertinente par rapport à cet objet ne nous doit pas faire oublier sa fécondité à l'égard des motivations proprement théoriques qui concernent les deux modèles discutés plus haut, l'un visant à constituer des syntagmatiques spécifiques pour chaque plan de manifestation de grandeurs sémiotiques données, et l'autre, orienté vers l'interrogation des dynamiques d'émergence-stabilisation et de circulation des phases du sens. En dépit de leurs différences, le modèle fontanillien et le modèle sémiogénétique peuvent dialoguer précisément en vertu des interstices que tous deux présentent. Ces interstices se dessinent sur l'axe continuité/discontinuité que les deux modèles creusent à partir de prémisses et, partiellement, d'objectifs différents.

En effet, d'un côté, la prévalence de la discontinuité que toute syntagmatique construit, permet de résoudre ou du moins de contenir les hétérogénéités des manifestations du sens lorsqu'elles sont reconduites à des plans d'immanence. En revanche, d'un autre côté, c'est cette hétérogénéité même qui est captée en tant

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 248, nous traduisons, italiques dans le texte. Version originale en anglais : « In the case of the metaphorical conceptualization of dance as dialogue, the common factor is *coordinated communicative behavior* guided by *attunement* and *rhythm*. At the core of the metaphor is recognition of an interpersonal connection that is as much bodily as it is mental [...] dance, as dialogue, is a special way of connecting with another person ».

que telle par un dispositif qui en quelque sorte, pousse en avant les « limites » de la continuité, dans la lignée des modèles catastrophistes. Or, dans les deux cas, il est question - nous semble-t-il - de modèles stratifiés, « feuilletés », dans lesquels les couches peuvent se replier les unes sur les autres, sauter des unes aux autres ou être absorbées les unes par les autres par intégration ou transposition. Chaque niveau de pertinence et chaque phase du sens effectuent des discriminations qualitativement significatives qui constituent des opérateurs de différenciation, de constitution de nouvelles relations entre expression et contenu. En même temps, les deux modèles reviennent sur les conditions de la production du sens, comme dans le cas du passage entre un plan d'immanence et un autre, magnifié par exemple par le niveau des pratiques. La sémiogenèse et la syntagmatique peuvent être interprétées à notre avis comme le recto/verso épistémologique et méthodologique pour la description du phénomène du sens. Dans cette approche fédérée, on pourrait dès lors envisager de considérer sous un autre jour le processus d'intégration qui est censé assurer le passage entre un plan d'immanence et un autre à travers la transformation des formes en substances et vice-versa. En particulier, nous formulons l'hypothèse suivant laquelle les passages entre un plan d'immanence et un autre se font par transposition de formes, c'est-à-dire par une dynamique de relations entre fonds et figures. Même si une proposition de ce genre peut paraître audacieuse, nous croyons pouvoir apporter des motivations raisonnables.

Lorsque l'on cherche à déterminer une syntagmatique « typique » d'un plan qui permet de montrer l'organisation de l'expression et du contenu à un niveau donné d'un phénomène du sens, celle-ci se présente comme un schème d'organisation et de développement du phénomène en question. Ce schème doit nécessairement faire l'économie, d'une part, du phénomène pris en sa diachronie et, d'une autre part, des spécificités des conditions d'apparition dudit phénomène, qui peuvent en revanche activer, faire apparaître des relations entre expression et contenu inédites, latentes ou réactualisées sous le mode de la reprise. A cet égard, la perspective sémiogénétique, à travers les notions précisément de transposition et de reprise, permet de développer un regard analytique qui prend en compte aussi les lacunes, les incomplétudes, les résidus,

les forces virtuelles pourtant actives dans la constitution du sens. Cela permet tout particulièrement d'aborder autrement la question des modes d'existences sémiotique conçus dans l'acception greimassienne de la formule. Comme on l'a vu, la transposition ne concerne pas des répertoires de significations stockés dans la mémoire culturelle en tant que tels : au contraire, l'enjeu de la transposition est celui de saisir l'émergence du sens en tant qu'à la fois singulière et en tant que résultat d'une mise en variation constante des significations. Dans ce cadre, les modes de la réalisation et de la virtualisation - cette dernière entendue dans l'acception deleuzienne de force active -, ne s'opposent pas entre eux et se chevauchent continuellement. Dès lors, concevoir les passages entre les niveaux comme des relations fond-figure, où les fonds ne sont pas des fonds neutres du sens mais sont, au contraire, virtuellement opérationnels, permet de mettre en tension les organisations syntagmatiques relativement stables avec les phases germinatives et chaotiques du sens. En particulier, l'imbrication réciproque de ces deux modèles peut révéler ce qui d'un phénomène de sens se trouve – transversalement aux plans d'immanence donnés – à l'état de motif, de profil ou de thème.

En d'autres termes – comme nous chercherons à le montrer dans les conclusions de notre travail –, cette imbrication peut s'avérer féconde pour repenser sémiotiquement les dimensions *imaginaire* et *figurale* de la sémiose, ainsi que pour comprendre, par rapport à un même phénomène, si les différents plans se configurent et se développent suivant une même vitesse ou non. Qui plus est, cela permettrait également de comprendre quelles significations agissent par exemple comme motif sur un plan et quelles autres significations sont au contraire éventuellement thématiques sur un autre plan. Au demeurant, cela voudrait dire s'interroger sur les scories, les aspects « invisibles » du sens qui peuvent ne pas coïncider entre un plan et l'autre.

Concrètement, une approche de ce genre se traduit en un regard différent porté sur les dimensions constitutives du tango argentin, à partir du nœud principal représenté par la dimension de la danse. Comme nous le verrons, la constitution d'une forme gestuelle ainsi que les figures de danse proprement dites, se situent à un niveau qui ne correspond entièrement ni à celui des textes, ni à celui des

objets, et pourtant il s'agit d'une strate à la fois fictive et incarnée, dont les effets se déploient à tous les niveaux. En outre, concernant le rapport entre le plan des textes et celui des corps-objets, nous nous efforcerons de montrer qu'un hiatus est présent entre ces deux plans et que, cependant, les profilages opératifs sur le premier plan informent la transmission du tango jusqu'aujourd'hui tout en étant dans un rapport polémique avec les thématisations effectuées sur le plan de la pratique (notamment avec la dimension d'improvisation du tango). Quant aux phénomènes de déterritorialisation/reterritorialisation et/ou de trans-régionalisation évoqués dans le premier chapitre, nous verrons par la suite comme ceux-ci sont imputables à la « vie » de la forme globalement entendue et en particulier, à l'instabilité constitutive du tango.



Chapitre IV. « Statique » du tango

Si insolite qu'elle puisse paraître à première vue, la formule « statique du tango » que nous avons choisie pour inaugurer l'approfondissement des spécificités de cette danse ne traduit aucunement un projet de détachement des gestes et des corps des interactions qui les constituent en tant que *dansants*. Il s'agit en effet d'un artifice linguistique motivé à son tour par l'articulation par niveaux d'inspiration fontanillienne et notamment par des pertinences qui se distribuent entre le plan des *textes* et celui des *corps-objets*. En deuxième lieu, il s'agit d'un stratagème qui nous permet de nous frayer un chemin dans un essaim de problématiques, de données et de points étroitement liés entre eux et, de la sorte, de pouvoir dresser une présentation accessible au lecteur non accoutumé aux *faits dansants*. Entre autres, cela nous permet également de restituer, du moins en partie, la véritable complexité du tango par-delà son « aura » quelque peu divertissante, « folklorique » et/ou mystérieuse qu'il suscite aux yeux des néophytes.

En effet, lorsque le chercheur aborde le tango argentin en tant que danse, il est confronté à un phénomène à la fois opaque - à l'égard de la possibilité de repérer des clés d'explication -, et paradoxalement immédiat, apparemment évident. Du point de vue d'un spectateur quelconque, extérieur à la pratique, le tango éblouit et semble aller de soi ; au contraire, les acteurs qui le pratiquent - danseurs amateurs et professionnels, enseignants, musiciens, etc. -, produisent des discours qui restituent pathémiquement leur expérience de la danse⁴⁴⁵ ou bien, développent des compétences extrêmement fines quant à la reconnaissance de nuances stylistiques entre différents orchestres ou, encore, relativement aux associations favorisées entre certains modes de composition musicale et certaines manières et variations de mêmes figures de danse⁴⁴⁶. La condition privilégiée de sémioticien et praticien à la fois, telle la nôtre, nous permet tout d'abord de

⁴⁴⁵ Cf., par exemple, Montes, M., « Tango, senses and sensuality », *Ocula*, n° 15, 2014.

⁴⁴⁶ Cf. à ce sujet, Shifres F., Pereira Ghiena, A., Herrera, R., Bordoni, M., « Estilo de ejecución musical y de danza en el tango: atributos, competencia y experiencia dinámica », *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 7 n°2, 2012, pp. 83-108, en ligne : <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/>

relever les points les plus épineux du tango et de nous y attaquer en posant des questions en apparence anodines et pourtant cruciales. En premier lieu : comment est-il possible d'évoquer des principes corporels, des spécificités du tango face à la presque-absence de sources écrites partagées par la « communauté » du tango ? Et puis : quelle est la relation entre certaines sources écrites qui nous sont parvenues et le tango tel qu'il est « effectivement » dansé ? Ou encore : quel est le statut spécifique des *figures* dans le tango, du moment où l'on repère des ambiguïtés linguistiques entre *figuras*, *pasos* (pas) et *salidas* (littéralement : sorties) ? Les distinctions entre tangos *salón* (de salon), *milonguero* (relatif à la *milonga*), *fantasía* (fantaisie), *escenario* (de scène), *nuevo* (nouveau), à quoi sont-elles dues ? Leurs différences respectives sont-elles établies sur une logique historico-évolutive ou, au contraire, peut-on repérer d'autres ordres de différenciation et de transformation ? Et, finalement : que veut-il dire incorporer un style de tango ?

Autant de questions qui, dès lors, nécessitent d'être décortiquées suivant une logique hiérarchique qui va de l'englobant à l'englobé, pour offrir ensuite une ouverture à des interrogations plus amples. Ainsi, on procédera comme suit.

1. On dégagera d'abord certaines spécificités posturales-corporelles du tango, qui seront décrites à partir du couple forme/figure. On s'intéressera à certains aspects qui peuvent être partiellement - et en tout cas, temporairement - détachés des problématiques liées à l'interaction. Plus particulièrement, on essaiera d'esquisser une première « répartition » entre expression et contenu par rapport aux principes de mouvement et aux *figures* du tango, dont certaines seront examinées.
2. On passera à l'examen d'un corpus icono-textuel constitué par des images, des diagrammes et de brèves descriptions, issus de manuels de danse et de pages web, du début du XX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, provenant de différentes aires géographiques (États-Unis, Angleterre, France, Argentine, Italie, Allemagne). Cela nous permettra de creuser les relations entre le plan des textes et celui des corps-objets. On cherchera à comprendre si et dans quelle mesure le premier plan peut constituer une surface d'inscription pour les corps dansants. Il s'agira également de remettre en perspective l'univocité

présumée de ces sources à l'égard des variations de la « forme » tango, ce qui nous permettra d'ouvrir des pistes interprétatives concernant la question des *styles* de danse et de la déterritorialisation/trans-régionalisation du tango.

Cela nous conduira à la problématique des styles de danse, auxquels sera consacrée une section séparée⁴⁴⁷. Comme on le verra, il s'agira de montrer la coprésence de plusieurs *motifs* de mouvement qui remettent en question les taxinomies et les classifications reçues. La problématique des styles constitue en effet le carrefour d'aspects liés à la constitution et à la technique du mouvement et d'autres, qui concernent plus directement l'interaction et la pratique de la *milonga*.

IV.1. Principes de mouvement

A première vue, l'on serait tenté de percevoir dans le tango argentin une tension intangible - et pourtant à l'œuvre - entre sa forme globale et ses figures. D'un côté, la forme du contact inter-corporel semble s'estomper au profit du tournoiement des partenaires de danse et des jambes du *follower*, prises dans l'exécution de *boleos*⁴⁴⁸ ou de *ganchos*⁴⁴⁹ ou dans la composition d'*adornos*⁴⁵⁰.

⁴⁴⁷ Cf. § 6.1

⁴⁴⁸ Comme il est souligné dans l'ouvrage de Denigot, G.-H., Mingalon, J.-L. et Honorin, E. (éds.), (2015), *Dictionnaire passionné du tango*, Paris, Seuil, pp. 105-106, il n'y a pas de traduction française pour le terme *boleo* (ou *voleo*, selon les orthographes). Par *boleo*, l'on entend un soulèvement de la jambe libre du partenaire, « au sol, rectiligne, circulaire, genoux serrés [...] à la hauteur des genoux [...] ou très ouvert et très haut », résultant d'un contre-mouvement (d'une rotation dans la direction opposée) guidé soudainement pendant l'effectuation d'un *ocho* (huit) en avant ou en arrière. En effet, l'exécution d'un huit consiste en un pivotement autour de la jambe d'appui et en un transfert alterné du poids d'une jambe à l'autre. Lorsque le moment qui précède le pivotement, c'est-à-dire le moment où on prépare le transfert du poids en provoquant une rotation du bassin dissociée de l'orientation du buste, est étalé dans la durée sans qu'il y ait transfert du poids sur l'autre jambe, la jambe libre est suspendue dans l'attente soit de recevoir le poids et par conséquent de revenir au sol (à travers une redistribution du poids dans le pied, du métatarse au talon), soit elle demeure disponible pour tout type de mouvement. L'ampleur et la force du contre-mouvement (de la contre-rotation) déterminent la hauteur ainsi que le dessin de la jambe suspendue. Bien évidemment, le *boleo* (sa trajectoire, son ampleur) peut être lui-même « coupé » par un contre-mouvement ultérieur.

⁴⁴⁹ Le *gancho* est littéralement un « crochet de la jambe pliée autour de celle du partenaire » (cf. *ibidem*, pp. 296-297).

⁴⁵⁰ Les *adornos*, ou fioritures (cf. *ibidem*, pp. 275-276), sont des mouvements des jambes ou des pieds (pointe ou talon) totalement libres, c'est-à-dire effectués en dehors de tout « guidage », qui s'insèrent dans l'effectuation d'une figure ou entre une figure et l'autre. De manière générale, les *adornos* exploitent toute pause, toute suspension, toute « place » libre à l'intérieur du flux de mouvement, aussi bien spatiale que temporelle et mettent ainsi l'emphase sur un potentiel de

D'un autre côté, quiconque souhaite s'initier au tango comprend aussitôt que ses figures et, par conséquent, leur maîtrise, ne dérivent pas de la mémorisation de séquences de pas mais, plus profondément, de la forme assumée par les corps qui entrent en contact et par la gestion de ce même contact. C'est précisément pour cette raison que le tango semble afficher une difficulté technique et qu'il ne peut pas être improvisé, bien qu'il soit en lui-même une danse improvisée. Cette tension entre la forme et les figures du tango n'est qu'apparente et les aspects que nous reconduisons à la *forme* s'entremêlent avec les éléments constitutifs des *figures* à proprement parler. Cela tient à l'émergence même du tango, ainsi qu'aux modalités de son apprentissage et de sa diffusion, telles celles que l'on a évoquées dans le premier chapitre de ce travail. En effet, lorsque nous avons retracé les conditions d'apparition du tango, nous avons repéré un point sur lequel les différentes traditions disciplinaires et épistémologiques s'accordent : l'émergence et la différenciation du tango par rapport à d'autres danses de couple s'expliquent par l'appropriation et la singularisation de la part du tango du *corte* et de la *quebrada*⁴⁵¹ en tant que *formes gestuelles*, c'est-à-dire en tant que configurations posturales et musculaires permettant un travail de mise en variation des *figures* proprement dites. A leur tour, le *corte*⁴⁵² et la *quebrada* ne

mouvement non complètement épuisé par la figure. En effet, bien que les *adornos* ne soient pas « marqués » par le *leader*, ils résultent tout de même de l'ajustement improvisé entre les partenaires, en profitant par exemple d'un transfert de poids en cours, d'un arrêt sur place (dans les cas d'un nombre élevé de couples sur la piste de danse) ou encore de la capture d'une ligne mélodique spécifique d'un instrument d'un morceau de musique (l'on peut par exemple passer d'une marche qui marque le rythme à des mouvements qui suivent les phrasés mélodiques ou bien qui s'accordent aux variations vocales des chanteurs dans les cas de tangos chantés).

⁴⁵¹ Cf. chapitre 1, en particulier note 70.

⁴⁵² A propos du *corte*, il est nécessaire de faire quelque précision d'ordre linguistique. Le mot « corte » dérive du verbe espagnol « cortar » (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. Madrid, Espasa, 2014 : <http://dle.rae.es/?id=B1wW3tP>), qui signifie couper, séparer, fendre, blesser, mais aussi suspendre, interrompre, mélanger. Les mots « corte » et « cortar » figurent également - seuls ou employés dans des expressions idiomatiques - dans le *lunfardo*, l'argot, le sociolecte parlé à Buenos Aires au début du XX^e siècle et devenu langue écrite pour nombre de *letras* (paroles) et poèmes du tango chanté. Dans le *lunfardo*, « corte » et « cortar » sont utilisés pour se référer à « l'attention donnée à un autre » et à l'action d'« ajouter d'autres substances à la cocaïne pour augmenter sa quantité » (cf. *Diccionario lunfardo* par Adolfo Enrique Rodríguez, Academia Porteña del Lunfardo, en ligne : <http://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/intro/>). Ainsi, l'on constate la présence de deux motifs en tension entre eux en fonction de la matière qui subit l'action de « cortar » : d'un côté, irréversibilité de la séparation et focalisation sur le résultat de l'action lorsqu'il s'agit de matériaux et d'objets inanimés, comme dans le cas de « cortar la tela », c'est-à-dire de « répartir une somme

peuvent s'effectuer que grâce à la forme particulière de contact que l'*abrazo*⁴⁵³ (enlacement) instaure entre les corps.

Plus particulièrement, on a vu que la caractéristique inédite du tango consiste en la possibilité de composer et de réaliser des *figures* dans l'*abrazo* même, c'est-à-dire à même le contact entre les deux partenaires, et dans l'espace créé par ce contact. Comme l'affirme le danseur et chorégraphe Rodolfo Dinzel,

« avec le tango, une nouvelle mécanique surgit dans le champ des danses de couple, une modalité véritablement révolutionnaire qui consiste en l'invasion de l'espace inférieur du partenaire. Qu'est-ce que cela veut dire ? Cela signifie que le danseur [...] utilise ses jambes à l'intérieur de l'espace réservé aux jambes du partenaire [...] Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la possibilité de danser en occupant l'espace de l'autre était inconcevable, qu'il s'agît de danses

d'argent volé » ou de « cortafierro », « arme blanche fabriquée en prison » ; d'un autre côté, aspectualisation de l'action et focalisation sur le projet d'action, lorsque le profilage est opéré par des matières et/ou des objets vivants, comme dans le cas de « cortar el bacalao », c'est-à-dire « avoir des capacités de décision » et « cortar el queso », c'est-à-dire « exercer des fonctions avec pouvoir de décision ». Il nous semble que le *corte* du tango hérite d'une certaine manière la superposition de ces différents champs sémantiques, ce qui expliquerait l'enchevêtrement de l'assomption d'une précarité, de la suspension du mouvement et du fait de le relancer conjointement à un travail d'addition de mouvements.

⁴⁵³ Toujours dans le premier chapitre, nous avons mentionné la différence entre *pareja suelta* (couple séparé) et *pareja enlazada* (couple enlacé). La langue espagnole fait effectivement une différence entre les adjectifs « enlazado » et « abrazado » et entre les substantifs « enlace » et « abrazo ». A la rigueur, on devrait traduire « enlazado » par « uni », « lié » et « abrazado » (ou « abrazo ») par « embrassé » (ou « embrassement »). Dans l'ouvrage *Dictionnaire passionné du tango, op. cit.*, l'entrée « abrazo » est définie comme « étreinte, enlacement, manière de se prendre dans les bras pour danser » (p. 25). Or, si l'on considère les espaces sémantiques activés respectivement par « étreinte » et « enlacement » (cf. <http://www.crisco.unicaen.fr/des/synonymes/etreinte> et <http://www.crisco.unicaen.fr/des/synonymes/enlacement>), on constate une certaine distance entre les deux, « étreinte » étant plus proche d'« embrassement » qui est pourtant peu utilisé pour désigner l'*abrazo* du tango. De même, « enlacement », le mot le plus fréquemment employé pour parler de l'*abrazo*, ne compte, parmi ses synonymes, « étreinte » qu'en sixième position sur 11 synonymes, étant lui aussi plus proche d'« embrassement ». Finalement, une indécision demeure, dans les usages courants du français, entre les deux termes (« étreinte » et « enlacement »), qui ne réussissent pas à restituer la spécificité de *abrazo*. Une raison possible de cette indécision, ainsi que du recouvrement seulement partiel entre les deux termes, voir du conflit entre les deux, pourrait être cherchée dans la locution proverbiale « qui trop embrasse, mal étreint » (cf. <http://www.cnrtl.fr/definition/etreinte>), à l'aide du modèle d'analyse des proverbes proposé par Visetti, Y.-M. et Cadiot, P., (2006), *Motifs et proverbes. Essai de sémantique proverbiale*, Paris, PUF. Mais cela sort malheureusement de notre propos. Ce petit détour lexical s'avère toutefois utile pour justifier notre préférence pour le terme *abrazo* qui sera dorénavant employé en tant que tel (sans être suivi par sa traduction française).

populaires ou académiques »⁴⁵⁴.

A partir de ce premier constat, on pourrait d'emblée se demander s'il est légitime de voir dans l'*abrazo* la *forme* du tango. Cette interrogation est délibérément tendancieuse car elle laisse entrevoir une réduction de la forme à une méréologie, c'est-à-dire une organisation des tous et des parties qui engendre une morphologie. Cela reviendrait à ne voir dans l'*abrazo* que la disposition spécifique des parties du corps (torse, bras, mains) qui gère le contact intercorporel. Or, comme on a cherché à le motiver, notre approche ne se limite pas à ce niveau. Afin de répondre à cette question et, par conséquent, afin de déterminer et de définir ses formes et ses figures, récapitulons les caractéristiques générales du tango dansé.

IV.1.1. L' « *impulso suspendido* »

Le tango est une danse de couple, dans laquelle les partenaires se meuvent ensemble en se serrant dans les bras et en gardant un contact des poitrines (*abrazo* fermé) ou un contact « imaginaire » au niveau du torse (*abrazo* ouvert). Les partenaires effectuent des séquences improvisées de mouvements qui peuvent être spéculaires ou non. Autrement dit, dans la composition et dans la réalisation d'une figure de danse, les gestes de chaque partenaire peuvent être différents. En particulier, le couple avance dans l'espace de la manière suivante : en gardant toujours la frontalité des bustes, le *leader* avance (marche avant) et le *follower* recule en avançant (marche arrière). A partir d'un point de l'espace par lequel le couple entre dans le bal (la *ronda*), la direction du mouvement suit le sens inverse des aiguilles d'une montre. La progression dans l'espace du bal est approximativement circulaire⁴⁵⁵ par rapport au périmètre de danse et elle est la même pour tous les couples, qui avancent ensemble. En revanche, chaque couple

⁴⁵⁴ Dinzel, G. et Dinzel, R., (1999), *El tango: una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad*, Buenos Aires, Corregidor. Les citations de cet ouvrage sont issues de la version italienne, parue en 2002 avec la titre « Il tango. Quell'ansiosa ricerca della libertà », Stuttgart, Abrazos Books. Les traductions sont faites par nous. En 2015, une traduction française a été publiée chez le même éditeur : « Le tango. Cette inquiète recherche de la liberté ».

⁴⁵⁵ Les aspects concernant plus spécifiquement l'espace de la *milonga* seront approfondis dans le chapitre 5.

peut suivre son propre rythme et réalise des figures différentes. L'avancement dans l'espace se produit globalement par une déformation de la linéarité, par laquelle l'on entend toute figure qui s'insère dans la marche (*caminada*). A son tour, toute figure peut être réalisée soit en marchant soit sur place. Cette possibilité est permise par ce que la danseuse de tango et psychanalyste Lidia Ferrari appelle *impulso suspendido*, littéralement « impulsion suspendue ». La description que Ferrari donne de l'*impulso suspendido* traduit la notion déjà rencontrée de *corte*, en y apportant des précisions d'ordre spécifiquement corporel. En effet, on a vu que le *corte* désigne globalement toute pause, suspension, interruption, césure d'un enchaînement gestuel qui permet la transformation d'une figure, la transition d'une figure à une autre ou encore la constitution d'une figure inédite. Cette pause est concrètement réalisée précisément par l'*impulso suspendido*, dans la mesure où

« lorsque l'on danse le tango, l'instant essentiel est celui dans lequel le pied se lève juste avant de s'appuyer à nouveau au sol. Il y a une impulsion, celle qui est conférée dans l'engagement du pas, qui peut être suspendue pendant que l'on danse ; puis, ce pied peut aussi bien retarder le contact avec le sol que l'accélérer [...] Cet instant est infinitésimal, mais la légèreté ainsi que la tension qu'il produit dans la danse sont remarquables [...] Le retard dans l'appui du pied au sol oblige le danseur à trouver un équilibre sur le seul pied qui non seulement soutient tout le corps, mais qui le fait tout en dansant »⁴⁵⁶.

En d'autres termes, l'*impulso suspendido* permet de créer un espace-temps interne à la danse - une sorte d'interstice gestuel - qui « présentifie » la virtualité des gestes en tant que telle, c'est-à-dire qui profile l'émergence du geste en étalant le moment de sa propre constitution. On interprète souvent ce moment

⁴⁵⁶ Ferrari, L., (2011), *Tango : arte y misterio de un baile*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 27-28, nous traduisons. Version originale en espagnol : « Si bailamos tango, es esencial el instante en que el pie se alza, antes de pisar al suelo. Hay un impulso, el de dar el paso, que puede quedar suspendido mientras se baila pues el pie de tango puede demorarse en pisar como acelerarse [...] Es minúsculo este instante, pero es máxima la ligereza y tensión que produce en el baile [...] La demora en posar el pie en el suelo obliga al bailarín a procurarse un equilibrio en este solo pie que no sólo sostiene el cuerpo sino que lo hace bailando ».

en termes d'attente, car il s'agit effectivement d'un intervalle d'indécidabilité et de non détermination gestuelle. Comme l'on verra lorsqu'il sera question de l'interaction *stricto sensu*, l'*impulso suspendido* constitue un concept clé de l'improvisation du tango, et notamment de la dynamique d'*ajustement*, dans la mesure où c'est par ces interstices que les danseurs peuvent rétroagir sur leur propre posture, sur leur équilibre et la *marcación*. Entre l'*impulso suspendido* et l'*abrazo* il y a une interdépendance forte, sans que l'on puisse établir avec certitude si la forme acquise par l'*abrazo* résulte de la « chorégraphie »⁴⁵⁷ du *corte* et de la *quebrada* ou bien si, au contraire, c'est l'espace créé par l'*abrazo* qui fait émerger la possibilité de suspendre, de « couper » le mouvement. Quoi qu'il en soit, cette interdépendance s'explique par une sorte de « décalage » musculaire et postural - avant même qu'il ne soit spatial et temporel - instauré par le déséquilibre que l'*abrazo* met en valeur en tant qu'élément fondateur du contact entre les partenaires, ainsi que du flux même du mouvement. En effet, comme Carlos Vega l'avait déjà remarqué, la forme particulière de l'*abrazo* du tango dériverait en premier lieu d'une nécessité « mécanique » et d'un dilemme auquel les « premiers » danseurs s'étaient confrontés, à savoir celui de choisir entre se prendre dans les bras et se marcher littéralement sur les pieds pendant l'exécution des figures dans la marche.

IV.1.2. L' « abrazo »

Dès lors, afin de pouvoir à la fois marcher tout en étant enlacés, insérer des figures dans la marche et ne pas trébucher à cause du manque de place pour les pieds, on a exploité différemment la relation que chacun des partenaires entretient avec son propre poids ainsi que la modalité de transfert du poids entre les partenaires. La redistribution du poids s'effectue à travers un changement de posture qui consiste en une inclinaison de l'axe d'équilibre de chaque partenaire : la nouvelle posture sera appelée *apile*⁴⁵⁸ et par conséquent l'*abrazo* ainsi formé *apilado*. Suivant Ferrari, l'*apile* forme

⁴⁵⁷ Cf. § 1.2.2, en particulier note 70.

⁴⁵⁸ Du verbe « *apilar* », littéralement « empiler », « mettre en pile », « entasser ».

« un 'V' inversé, dans lequel les torsos adhèrent l'un contre l'autre et les jambes sont davantage éloignées [...] Cette posture peut être temporaire, afin de composer certaines figures, ou bien permanente [...] Bien que le leader [el hombre] joue un rôle de soutien, la dynamique en jeu dans l'*apile* présuppose que les deux corps doivent [...] posséder une stabilité relativement autonome pour que la forme de l'*abrazo* en *apile* puisse se maintenir pendant la danse [...] L'*apile* est une conséquence logique d'une danse où la partie du haut du corps avance dans l'*abrazo* et la partie du bas improvise continuellement avec les pieds »⁴⁵⁹.

La forme de l'*abrazo apilado* en « V » inversé est représentée clairement dans les images suivantes⁴⁶⁰, dont une est issue d'une *milonga a* et l'autre est une



Figure 1. Couple dansant dans une *milonga*. (Austin, États-Unis, 2016)



Figure 2. Les *maestros* Ricardo Calvo et Sandra Messina pendant une démonstration.

photographie de scène d'un couple renommé de danseurs de tango.

⁴⁵⁹ Ferrari, L., *Tango : arte y misterio de un baile*, op. cit., pp. 33-34, nous traduisons. Version originelle en espagnol : « una V al revés, donde los torsos están pegados y las piernas más alejadas entre los bailarines [...] Esta postura puede ser momentánea, para haver algunas figuras, o puede ser permanente [...] Si bien el hombre tiene un rol de sostén, la dinámica puesta en juego en el *apile* supone que ambos cuerpos deben poner una consistencia, una estabilidad relativamente autónoma, para que la forma del *abrazo* en *apile* se sostenga y se mantenga durante el baile [...] El *apile* es la consecuencia lógica de un baile donde la parte de arriba transcurre en un *abrazo* y la parte de abajo improvisa continuamente con los pies ».

⁴⁶⁰ Sources des photographies : figure 1, Austin Spring Tango Festival, <https://www.tangopolix.com/past-tango-festivals/austin-spring-tango-festival-2016-apr-2016> ; figure 2, site web personnel des danseurs Ricardo Calvo et Sandra Messina : <https://ricardoysandratango.wordpress.com/photos-videos/>

Le degré et l'angle d'inclinaison de l'*apile* peuvent varier sensiblement, allant de configurations - repérables notamment dans des tangos de démonstration ou de compétition - où l'inclinaison de l'un des partenaires (souvent le *follower*) est fort prononcée, presque annulant la perpendicularité entre le corps du danseur et le sol, jusqu'à des configurations où l'inclinaison de l'axe des partenaires est à peine visible. Dans ce dernier cas, l'activité de redistribution du poids et des forces, effectuée au niveau musculaire, et qui permet la canalisation de l'impulsion de mouvement à transmettre au partenaire, demeure à l'état de pré-mouvement⁴⁶¹. En dépit de l'évidence apparente de cette précision, il en découle au contraire deux implications importantes à l'égard de nos questionnements : d'un côté, un angle d'inclinaison mineur change évidemment les modes de réalisation de certaines figures jusqu'à brouiller l'identité même d'une figure donnée⁴⁶². D'un autre côté, malgré l'absence d'une inclinaison clairement *visible*, l'*apile* en tant que forme de l'*abrazo* s'avère néanmoins *perceptible* pour le partenaire et efficace par rapport à la composition des figures, ce qui montre la nature hybride des éléments - ni nécessairement figuratifs à proprement parler ni afférents immédiatement à une méréologie - qui doivent être inclus dans la détermination des formes gestuelles du tango.

Quel que soit l'angle d'inclinaison des axes d'équilibre des partenaires, l'activité de redistribution du poids et des forces - et par conséquent le déséquilibre engendré par l'inclinaison - s'organise moyennant l'instauration d'un rapport spécifique avec la pesanteur (et le sol) et par l'assomption de rôles différents de la part des membres du corps qui réalisent l'*abrazo*. En particulier, la tension articulaire (cf. figure 3), phase intermédiaire entre la flexion et le blocage articulaires, permet de décharger au sol le poids du corps de manière non dangereuse pour les pieds et, en même temps, de profiter de la pesanteur en exploitant l'ancrage au sol et la force que celui-ci oppose comme une source active qui confère de la réactivité et de l'élan au mouvement.

⁴⁶¹ Cf. § 2.1.2.

⁴⁶² Comme dans le cas de la ligne de partage entre une *volcada* et un *ocho cortado* (« huit coupé »). Cette remarque non seulement nous permet de constater le caractère fluctuant des figures du tango, mais elle nous fournit des premiers éléments de réflexion pour une remise en question des distinctions des styles de tango.

En effet, comme l'indique la flèche verticale de la figure, la décharge du poids, en situation de tension articulaire, se distribue de manière égale entre le talon et le métatarse, précisément en vertu du fait que « les muscles sont tendus mais leur longueur ne change pas, la fibre musculaire n'est pas modifiée et, par conséquent,

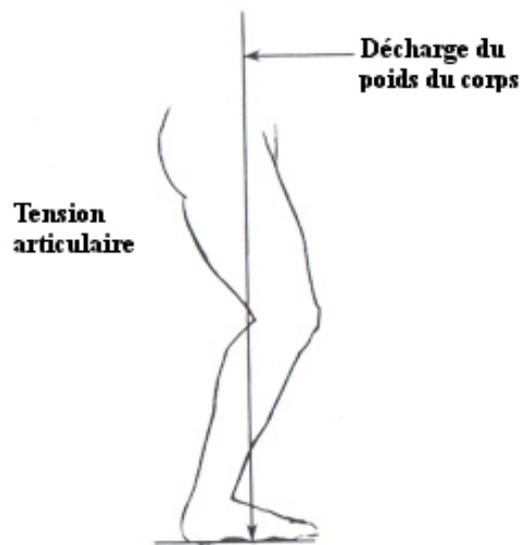


Figure 3. Schématisation de la tension articulaire. Adaptation à partir de Dinzel (2002)

la jambe ne se fléchit ni ne bloque »⁴⁶³. Comme le souligne encore une fois Rodolfo Dinzel,

« cette position des jambes garantit une tonicité telle que chacun des muscles puisse réagir instantanément, dans une condition similaire à l'état d'alarme chez les animaux [...] D'autre part, la tension articulaire favorise la sensation de légèreté du poids du corps. Si l'on bloquait l'articulation, le poids tomberait par terre en surchargeant le talon. Grâce à la tension articulaire, surgissent des forces en direction ascendante qui s'opposent au poids et permettent, entre autres, de garder la position debout sur les métatarses »⁴⁶⁴.

L'élan reçu par le sol affecte non seulement la promptitude de la réaction des pieds par rapport au changement de poids entre une jambe et l'autre ainsi qu'aux sollicitations du contact à l'intérieur du couple, mais il investit l'ensemble du

⁴⁶³ Dinzel, G. et Dinzel, R., (2002), *op. cit.*, p. 19, nous traduisons.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p. 20, nous traduisons.

corps de manière à ce que des parties différentes se voient assigner un rôle spécifique. Dès lors, dans l'*abrazo* du tango - et cela est précisément ce qui distingue le tango d'autres danses *enlacées* - on aura :

- i) Un rôle primordial de proposition/réponse gestuelle (cf. la *marcación*), de balancement des forces, de contrôle directionnel et d'extension spatiale du couple, de la part de la zone du torse/des poitrines des partenaires ;
- ii) Un rôle de soutien, de cohésion de la forme globale de l'*abrazo*, de rectification des qualités gestuelles et de protection des frontières du couple, de la part des appuis respectivement de la main gauche du *follower* sur l'épaule du *leader* et du bras/de la main droite du *leader* sur les omoplates du *follower* ;
- iii) Un rôle de soutien, d'extension spatiale et gestuelle du couple et d'appui lorsque la configuration de l'*abrazo* est brisée - comme dans le cas de pirouettes effectuées par le *follower* et guidées par l'extension du bras du *leader* -, joué par le contact spéculaire de la main gauche du *follower* avec la main droite du *leader*.

Le versant du contact mains-bras-épaule-omoplates est appelé côté *fermé* du tango, tandis que le versant du contact des mains constitue le côté ouvert ; on verra par ailleurs que, aussi bien dans certains manuels de danse que dans certains enchaînements du tango *nuevo*, le côté fermé est susceptible de « s'ouvrir ». La distinction entre côté « fermé » et côté « ouvert », en apparence trompeuse, mérite d'être précisée. En effet, elle pourrait induire à croire que la posture de l'*abrazo*, une fois assumée, resterait identique à elle-même pendant toute la durée de la danse. L'*abrazo* est au contraire extrêmement déformable, tout d'abord en fonction de l'importance de l'*apile* réalisé, jusqu'à assumer, comme on l'a évoqué, la configuration d'*abrazo* « ouvert ». En deuxième lieu, comme l'on verra dans l'approfondissement de la notion de *marcación*, la déformabilité de l'*abrazo* est une condition essentielle pour la dynamique de « proposition/réponse » gestuelle, c'est-à-dire pour l'acte de danse en tant que tel. Les différents fronts de contact, ainsi que les fonctions qu'ils assument, non seulement s'adaptent à la conformation corporelle singulière de chaque danseur, mais ils sont également modulés par la dynamique interactionnelle et pratique

des différents couples dans la *milonga*. Cela conduit, comme il sera spécifié successivement dans ce chapitre, à une conception différente de l'actant « couple » par rapport à la polarité intérieur/extérieur, suivant laquelle les relations entre les partenaires et celles avec les autres couples sont souvent interprétées.

La déformabilité de l'*abrazo* est réalisée, par exemple, par la possibilité de moduler l'ampleur de sa circonférence à travers le glissement des bras du côté *fermé* de l'*abrazo*, ou encore, comme on l'a vu, par tout changement de l'inclinaison des axes d'équilibre. En définitive, les qualifications « fermé » et « ouvert », relatives aux deux côtés du corps impliqués dans l'*abrazo*, n'indiquent que, d'une part, le côté qui non seulement assure la cohésion de la forme globale de l'*abrazo*, mais qui définit également la frontière du couple par rapport au périmètre de danse et, d'autre part, le côté tourné vers l'intérieur du périmètre de danse et qui est privilégié pour l'exécution des *figures*⁴⁶⁵.

IV.1.3. La dissociation

Une des conséquences de la forme particulière de l'*abrazo* du tango argentin réside en ce que l'on appelle *dissociation*. Conçue en tant que modalité d'exécution des gestes, la dissociation exemplifie bien l'insertion de la figure dans l'*abrazo* opérée par le tango, ainsi que la déformation de la linéarité idéale de la marche mentionnée plus haut. Mise en relief par l'apprentissage technique du tango, la dissociation constitue en réalité une dynamique courante de la marche ordinaire. En particulier, lorsque l'on parle de dissociation dans le tango, on entend le contraste et la séparation des mouvements effectués respectivement par le buste et le bassin ou, autrement dit, une coordination de type chiasmatique qui s'instaure entre le haut et le bas du corps et entre les côtés gauche et droite. Cette configuration chiasmatique tire idéalement son origine de la zone située environ au niveau du nombril, qui constitue la zone de transition entre le buste et le bassin ainsi que le barycentre du corps (ce dernier pouvant varier en fonction de la taille de chacun). A partir de cette zone centrale, se ramifient deux diagonales principales de mouvement, qui coordonnent respectivement l'épaule gauche avec la jambe droite et, inversement, l'épaule droite avec la jambe gauche.

⁴⁶⁵ On verra comment cet aspect peut être néanmoins remis en question.

Il s'agit d'une organisation des articulations et du mouvement que l'on retrouve normalement dans la marche ordinaire et qui est magnifiée par le tango. Dans les deux cas – bien qu'à des degrés différents –, la dissociation se produit de la manière suivante : a) d'abord, l'on est debout et le poids du corps est équidistribué sur les deux jambes, b) puis, on effectue le transfert du poids d'une jambe à l'autre, c) on fait le premier pas avec la jambe libre, et, d) en continuant de la sorte, on pourra s'apercevoir d'une légère oscillation du bras opposé à la jambe qui effectue le pas, déclenchée par une petite rotation de l'épaule dans la direction suivie par la jambe. On pourrait cependant objecter que la marche, aussi bien que d'autres gestes, peuvent être effectués aussi en *association*, c'est-à-dire à travers une coordination haut-bas qui relie l'épaule et la jambe d'un même côté sur le plan gauche/droite. Celui-ci est par exemple le cas de certaines marches militaires ou de certains mouvements d'arts martiaux⁴⁶⁶ tels l'*aïkido* ou le *karaté*. L'avantage de l'association en tant que modalité d'effectuation d'une marche ou de gestes d'attaque/défense – comme dans les arts martiaux – consiste précisément en la limitation de la rotation du corps et, par conséquent, en un maintien prononcé de la linéarité de l'avancement dans l'espace ou vers sa propre cible. En effet, l'association – et, inversement, la dissociation – ne limite pas seulement la rotation du corps, mais change nettement la rotation elle-même : dans le cas du mouvement en association, on tourne tout le corps autour de l'axe d'équilibre, en modifiant son orientation par rapport au plan sagittal, celui de la frontalité. Cet effet est dû encore une fois à la répartition du poids qui, en association, est transféré intégralement sur tout le côté du corps, tandis que, en dissociation, il est relâché progressivement sur le genou, puis sur le métatarse et sur le talon (ou inversement, en fonction de la direction de la marche). Au contraire, dans le cas du mouvement en dissociation, on modifie l'orientation de la déambulation tout en gardant la frontalité. Dans le tango, ce dernier aspect s'avère capital, puisque, c'est grâce à la dissociation que l'on peut garder le

⁴⁶⁶ Il faut cependant préciser que dans l'*aïkido* ou dans le *tai chi* sont également présents des mouvements où la dissociation est employée pour esquiver des attaques, entourer le partenaire et le surprendre en modulant la trajectoire de l'attaque et en y affaiblissant ainsi sa puissance. Cf. Doganis, B., (2012), *Pensées du corps. La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*, Paris, Les Belles Lettres.

contact entre les partenaires soit avec les poitrines (dans l'*abrazo* fermé), soit plus globalement avec le torse (dans l'*abrazo* ouvert). Qui plus est, la dissociation se rend pleinement visible dans la réalisation de toutes les figures prévoyant un pivot sur une jambe ; finalement, la rapidité de la rotation qu'elle favorise, permet en même temps de réaliser des contre-rotations comme dans le cas du *boleo*. Un exemple de figurativisation de la dissociation est donné par l'image suivante, issue d'un manuel récent consacrée à l'apprentissage technique du *follower* (couramment appelée technique femme)⁴⁶⁷.



Figure 4. Dissociation pendant « un pas croisé avant avec le poids sur le pied droit, du côté fermé de l'*abrazo* »

⁴⁶⁷ Cf. Pizzo, K., (2013), *Femeninas. Técnica de tango danza para mujer*, édition numérique, partiellement disponible sur le site personnel de la danseuse : <http://www.femeninastango.com.ar/>. La légende accompagnant l'image est la traduction du texte originel (en espagnol et anglais) tel qu'il figure dans l'ouvrage. Il s'agit d'un exemple intéressant car dans le croquis on ne voit qu'un pas en dissociation, tandis qu'il s'agit apparemment d'un pas croisé. Or, le croisé – en tant que pas ou en tant que croisement – peut avoir été effectué avant ce pas ou bien peut être en train d'être préparé, soit comme un pas croisé, soit comme un *gancho* du *follower* sur sa propre jambe (après avoir transféré le poids), soit encore comme croisé du pied gauche derrière la jambe d'appui, mais aucune de ces suites n'est déterminée par l'image. Il faudrait à cet effet qu'au moins la silhouette du *leader* soit visible.

IV.1.4. Le système Dinzel

Nous nous sommes attardés jusqu'à présent sur les éléments parmi les plus importants dans la reconnaissance du tango ainsi que pour son apprentissage. Or, l'énumération de tous les principes posturaux et musculaires du tango, ainsi que l'approfondissement de toutes leurs nuances⁴⁶⁸ constituent un travail qu'il est impossible de conduire dans le cadre de cette investigation. En effet, notre dessein n'est pas – répétons-le – celui de décrire ou de cataloguer les caractéristiques du tango dansé – telles celles que l'on retrouve dans des manuels de danse ou bien dans d'autres contributions de danseurs et enseignants - *sub specie sémiotique*. La convocation et la présentation de ces aspects visent dès le début à tracer des voies *d'accès au sens*⁴⁶⁹ à la forme tango dans sa globalité à partir de la focalisation sur les problématiques soulevées par la dimension de la danse. C'est pour cette raison qu'il nous semble pertinent d'exposer le modèle de description et d'enseignement du tango élaboré par le danseur et pédagogue argentin Rodolfo Dinzel, que nous avons déjà rencontré au fil de ces pages. Les recherches menées par *los Dinzel* - suivant la formule employée pour se référer au couple composé par Rodolfo Dinzel et sa partenaire et épouse Gloria -, ainsi que leur méthode d'apprentissage du tango figurent parmi les rares exemples de travaux et de pratiques chorégraphiques - dans un sens large – qui ont assumé un statut véritablement institutionnel⁴⁷⁰. Cette précision n'est pas anodine,

⁴⁶⁸ Pour n'en faire qu'un exemple, nous avons mentionné la position debout et l'axe d'équilibre qui se dégage à partir de la modalité dans laquelle l'on maintient cette position. A cet égard, il faudrait toutefois préciser qu'il y a autant d'axes d'équilibre que de modalités de se tenir debout. L'axe d'équilibre ne constitue pas tant une entité géométrique *stricto sensu*, mais plutôt le résultat d'un travail (technique, et par là même culturel) d'attention dirigée vers l'harmonisation des sensations aussi bien cœnesthésiques que kinesthésiques (même dans l'effort de « garder » une posture déterminée, comme la position debout, des micromouvements plus ou moins visibles se produisent, visant précisément à gérer l'équilibre et la distribution du poids du corps entier), qui, ensuite, structure et redéfinit l'expérience même du mouvement à plusieurs niveaux ainsi que son appréciation. Dans le tango – mais cela vaut pour de nombreuses techniques corporelles – la justesse d'une posture est fonction, d'un côté, d'une visée partagée par les partenaires de danse, à savoir l'évitement de toute possibilité de chute et, plus généralement, de danger et d'inconfort réciproque ; d'un autre côté, elle est fonction du degré d'implication et d'appréciation de la part des sujets envers un type d'expérience devenue norme à la fois éthique et esthétique dans la stylisation de la pratique de la danse.

⁴⁶⁹ Nous empruntons cette expression à Pierluigi Basso Fossali.

⁴⁷⁰ Rodolfo Dinzel (1950-2015), s'est d'abord formé en tant que danseur de danses folkloriques, puis s'est consacré au tango dès sa rencontre avec sa partenaire Gloria en 1967. Le couple a notamment intégré entre 1985 et 1989 la troupe de danse du fameux spectacle *Tango Argentino*, qui avait contribué au renouveau du tango partout le monde. En 1992, le couple fonde le CETBA

notamment si l'on considère d'une part les mécanismes de légitimation des statuts de « danseur » et d'« enseignant » dans le monde du tango et, d'autre part, le flou institutionnel et juridique qui, du moins en France, ne réussit guère à réglementer clairement le statut des « danses sociales »⁴⁷¹.

Le système Dinzel aborde le tango en imbriquant deux modèles généraux de description, dont un consiste en une diagrammatisation spatiale et géométrique des relations entre les différentes parties du corps impliquées dans la constitution de postures et dans la réalisation des figures, et l'autre – que l'on pourrait qualifier organique-esthétique –, qui consiste en une détermination de zones corporelles suivant la spécialisation de leurs fonctions respectives. A partir de cette infrastructure de base, l'on peut déjà constater qu'il s'agit d'une approche qui essaie de prendre en compte à la fois la globalité de la forme corporelle et gestuelle dansant en interaction et en improvisation, et la singularisation de parties spécifiques qui rétroagissent sur sa stabilité et sa reconnaissance. En effet, la première distinction que le danseur pose afin d'appréhender le tango est celle entre l'*espace inférieur* et l'*espace supérieur*, à qui correspond la distinction entre l'*apparat expressif* et l'*apparat dramatique*. Ces premières distinctions sont établies à partir de l'unité essentielle du couple dansant qui développe la *forme* du tango. Comme Dinzel le remarque au préalable, « au moment même où le développement de la *forme* commence à être un effort individuel, le couple disparaît et, lorsque celui-ci disparaît, il en va de même pour le tango »⁴⁷². La division entre espace inférieur et espace supérieur résulte précisément de la séparation buste-bassin permise par la dissociation. Cependant, l'auteur met en évidence un autre ordre de motivation, de type ethno-chorégraphique : il remarque en premier lieu la diffusion dans nombre de danses populaires de mouvements curvilignes effectués avec les jambes et, en deuxième lieu, il souligne comme, en dessus de la taille, « on utilise des figures ouvertes pour

(Centro Educativo del Tango de Buenos Aires), après avoir fondé sa propre *Academia* en 1991. Rodolfo Dinzel a été nommé membre honoraire de l'Académie nationale du Tango argentin, institution gouvernementale fondée en 1990. Sources : <http://www.dinzelinternacional.com/>, <http://www.todotango.com/creadores/biografia/1749/Rodolfo-Dinzel/>, <http://www.anacdeltango.org.ar/creacion.asp>.

⁴⁷¹ Cf. Dorier-Apprill, E. (dir.), (2001), *Danses latines. Le désir des continents*, Paris, Autrement.

⁴⁷² Dinzel, G. et Dinzel, R. *op. cit.*, p. 9.

lesquelles l'on emploie plus d'espace »⁴⁷³, et ce contrairement à l'image courante que l'on a du tango.

L'espace inférieur est nommé *apparat expressif* parce que, suivant Dinzel, « c'est la zone dans laquelle se concentrent les symboles expressifs. Le potentiel expressif du tango se réalise dans cette portion d'espace à travers le mouvement des jambes »⁴⁷⁴. En revanche, l'espace supérieur est nommé *apparat dramatique* car ici l'attention est posée sur l'*espace de relation* entre les deux corps ainsi que, par conséquent, sur la qualité du contact entre les partenaires. Ce sont cet espace et, par conséquent, cet *apparat* qui, selon Dinzel, confèrent à la danse, via l'*abrazo*, sa teneur globale et, dans une certaine mesure, des traits narratifs, rassemblés par le danseur sous le terme d'interprétation.

Dans notre perspective, cette première distinction est à la fois précieuse et problématique. En effet, elle est féconde dans la mesure où elle semble d'abord corroborer la complémentarité entre une *forme* gestuelle et des *figures* de danse *stricto sensu*. Deuxièmement, cette distinction, tout en s'appuyant sur le modèle anatomique du corps humain, ne se contente pas de la description des membres qui réalisent les figures, mais cherche à questionner la constitution même des gestes ainsi que leurs effets. Néanmoins, elle s'avère problématique – comme l'on verra dans les prochains paragraphes – dans la mesure où elle sépare en quelque sorte la fonction « expressive » de la fonction « dramatique » et, ce faisant, confère à nouveau un primat de la figure sur la forme.

Cet aspect se manifeste davantage si l'on examine le lexique que Dinzel instaure pour définir les figures et les qualités de mouvement. En particulier, il appelle *forme chorégraphique* « le tracé, le dessin de la danse. Par dessin, nous entendons la figure *imaginaire* suivant laquelle le danseur se meut »⁴⁷⁵. En revanche, est appelé *mode chorégraphique*

« la manière dans laquelle ce dessin est réalisé ; en d'autres termes, la manière dans laquelle le danseur bouge son corps pour réaliser les dessins [...] Nous dirons que dans la *forme* chorégraphique on observe "ce que l'on

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 12.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 12.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 12.

fait” en dansant, et dans le *mode* “comment l’on fait” »⁴⁷⁶.

Le danseur argentin précise que, dans les danses populaires, la dimension discriminative, capable de déterminer des éléments de différenciation entre une danse et l’autre, est celle de la *forme chorégraphique*. L’explication réside dans le fait que toutes ces danses sont pourvues d’une chorégraphie établie par avance ou, en tout cas, dans le fait que leur pratique est telle que les possibilités d’innovation sont réduites. Contrairement à ce que l’on pourrait croire à première vue, il n’en va pas de même pour le tango, par rapport auquel c’est le *mode* qui le détermine et la *forme* ce qui le qualifie, précisément en raison du fait que le tango est une danse improvisée. A partir de ce constat, Dinzel semble opérer un élargissement de la notion de forme au profit d’une acception qui prend davantage en compte des aspects non exclusivement configurationnels - tels ceux qui concernent les figures. Il affirme que

« l’improvisation de la *forme* nous permet de comprendre qu’il existe dans toutes les danses une forme potentielle et une forme concrète. Dans l’improvisation la forme potentielle est absente. La forme potentielle est tout ce qu’il faut connaître avant de danser, tandis que la forme concrète est son déroulement dans l’espace [...] Le tango est dépourvu de la forme potentielle, puisque ses uniques règles préétablies sont la position de l’abrazo et la direction du parcours dans l’espace [...] Entre l’élément potentiel et le concret se situe le *mode* »⁴⁷⁷.

Le *mode* pourrait dès lors être rapproché de la phase de pré-mouvement, d’émulation et d’anticipation gestuelle⁴⁷⁸. En d’autres termes, le *mode*, plutôt que de faire appel à des prototypes de figures et de séquences-type qui ne peuvent être déterminées qu’*a posteriori*, exploiterait au contraire les forces virtuelles immanentes à l’interaction, en mettant ainsi en variation continue les figures composées tout au long de l’interaction improvisée avec l’imaginaire propre de

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 13.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 14, italique dans le texte.

⁴⁷⁸ Cf. § 2.1.2.

chaque danseur. Dans ce cadre, le recours à un modèle spatial-géométrique de description a pour objectif de montrer, du moins partiellement, le travail du *mode chorégraphique* propre de chaque couple et co-construit pendant l'interaction dansante. A cet égard, la systématisation de Dinzel diffère considérablement de la plupart des diagrammatisations du mouvement⁴⁷⁹ - tant anciennes que récentes - qui, soit se limitent à l'établissement d'un trajet spatial abstrait des figures, soit opèrent un démembrement de l'actant couple dans la description des figures. En revanche, chez Dinzel, la perspective adoptée est précisément celle du couple dans la *position de l'abrazo*, sans laquelle il ne pourrait y avoir ni déplacement ni figure. L'entre-deux que l'*abrazo* constitue est explicitement saisi par Dinzel lorsqu'il le définit « position zéro », une position qui

« est spatiale et de relation ; autrement dit, c'est la position qui précède le déplacement, mais dans laquelle le couple danse déjà. En effet, si le tango est le *mode* avant même d'être la *forme*, dans l'instant qui précède le déplacement en tant que tel, le couple est déjà en train de danser »⁴⁸⁰.

⁴⁷⁹ Cf. la section suivante, consacrée aux manuels de danse.

⁴⁸⁰ Dinzel, G. et Dinzel, R., *op. cit.*, p. 47.

Le travail du *mode chorégraphique*, un travail qui est, tout comme celui de l'*abrazo*, aussi bien interne qu'externe au couple, est inscrit dans les images moyennant l'installation d'une instance actorielle qui interagit avec le couple dans l'espace diagrammatique. Le *mode* se voit ainsi géométrisé sous la forme de solides divers, dont chacun exprime un rapport de métonymie entre le travail invisible du *mode* même et ses effets notamment d'extension spatiale de la posture du couple et de ses gestes. Dinzel emploie des solides distincts en fonction des diverses configurations du *mode chorégraphique* : des cônes pour aborder et montrer les différentes articulations impliquées dans le transfert du poids, ou bien des cylindres pour montrer l'espace installé par le *mode chorégraphique* à travers l'*abrazo*. Les images suivantes⁴⁸¹ (figures de 5 à 7) nous montrent trois déclinaisons des cylindres obtenus à partir de la position de l'*abrazo*.

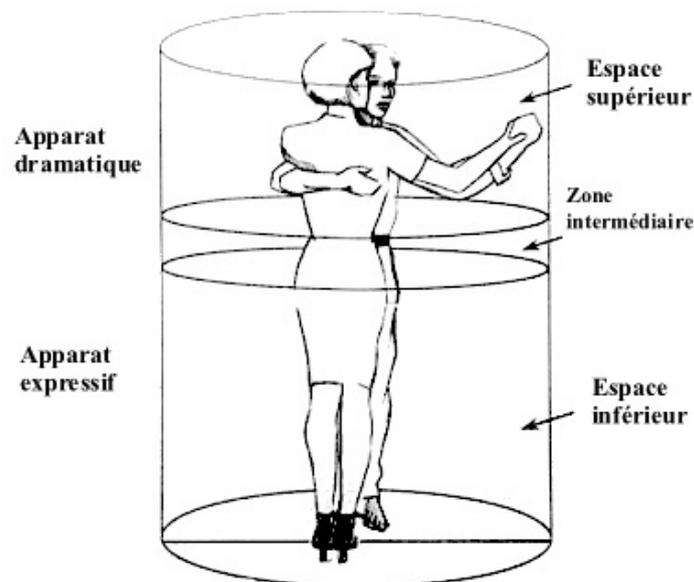


Figure 5. Cylindre dit de « contention » du couple dansant

⁴⁸¹ Les images, sont adaptées de Dinzel, G. et Dinzel R., *ibidem*, pp. 29, 80, 98.

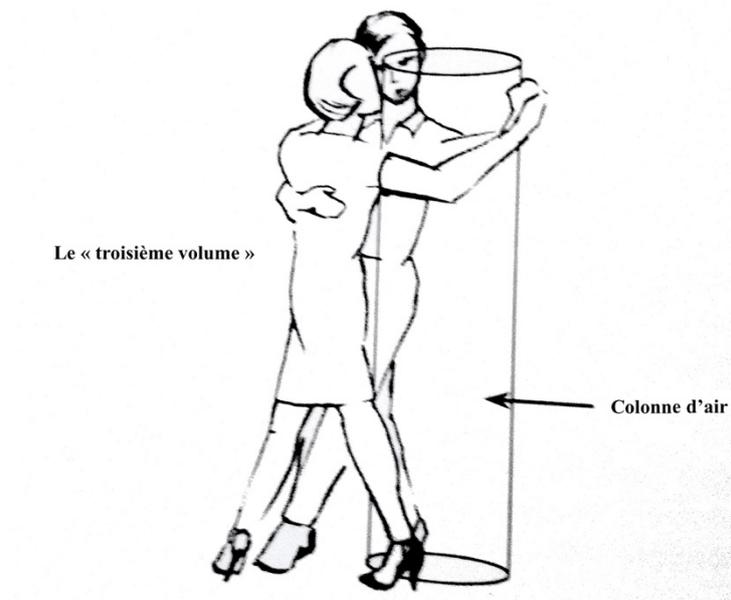


Figure 6. Le « troisième volume »

L'espace de contention et son déplacement dans l'espace

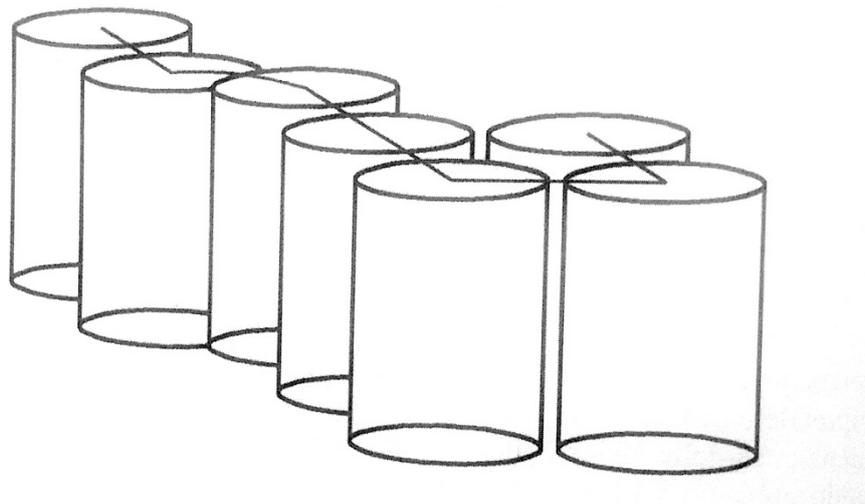


Figure 7. Déplacement du « cylindre de contention »

En particulier, dans la première image (figure 5), on peut observer ledit « cylindre de contention », un cylindre imaginaire dont la forme suit la posture de l'*abrazo* et en même temps la dépasse en extension. Le cylindre de contention définit les frontières interne et externe de l'*abrazo*, mais il ne se limite pas à cela. En effet, on peut constater dans l'image une extension du cylindre qui semble arbitraire par rapport aux limites des corps enlacés. En d'autres termes, les limites de

l'*abrazo* se configurent plutôt comme des seuils que comme des frontières nettement tracées. L'extension de la circonférence du cylindre semble inclure – ou, à tout le moins, semble être déterminée par – une projection du déplacement imminent du couple (l'image montre précisément la « position » du début de la danse). La configuration spécifique du cylindre actualiserait donc le *mode chorégraphique* en opérant une projection à la fois spatiale et temporelle : le cylindre ne pourrait pas avoir une circonférence bien plus étendue que celle de l'*abrazo* proprement dit s'il ne montrait pas son propre mouvement, si fictif soit-il. Le *mode* paraît dès lors comme un acteur à la fois interne et externe au couple dansant, comme un corps contradictoire où, en suivant la topique corporelle fontanillienne, la matière – figurativisée par le corps-chair – et sa propre négation – figurativisée par le corps-creux, prélude à la forme pleine du corps-enveloppe –, peuvent coexister⁴⁸².

Ce statut interstitiel du *mode* et, par conséquent, des solides employés dans sa description, sont davantage visibles dans les figures 6 - illustrant le *troisième volume* - et 7, qui montre le déplacement effectif du cylindre de contention. La figure 6, qui introduit apparemment plus de dynamique par rapport à la précédente, simule un déplacement ponctuel du couple et y saisit les effets, dont tout particulièrement l'émergence du *troisième volume* ; on pourrait affirmer que, à l'égard du couple dansant ainsi que du *mode*, cette schématisation opère une sorte d'arrêt sur image. La relation temporelle entre le délégué – le solide – et son présumé – le *mode* – semble en effet renversée par rapport à la position d'*abrazo* sans déplacement visible et du cylindre de contention. Dans le premier cas, le cylindre se formait géométriquement (avec une circonférence donnée) par projection de l'action du *mode* anticipant le geste, tandis que dans ce cas, un autre cylindre, plus petit que celui de contention, montre le moment successif à la constitution du geste et à la réalisation de la figure. Dans l'image, le couple semble effectuer soit une *parada* soit une *barrida*⁴⁸³, deux figures qui s'effectuent

⁴⁸² Cela relève précisément de ce que nous avons identifié comme *forme* et, dans ce cas, de la *forme gestuelle*, qui sera détaillée dans le prochain paragraphe.

⁴⁸³ *Parada* : figure dans laquelle la jambe libre du *leader* intervient entre littéralement dans les pas du *follower* - pendant que ce dernier effectue une figure plus articulée – pour interrompre le mouvement du pied et enchaîner en proposant une nouvelle figure ou bien en suivant

généralement sur place⁴⁸⁴ et qui sont elles-mêmes le résultat d'un déplacement, ou bien des figures insérées dans des enchaînements plus complexes. Aussi bien dans le premier cas que dans le deuxième, l'émergence du cylindre du *troisième volume* est visiblement dans un rapport soit de simultanéité soit de consécution avec le *mode* manifesté dans la figure exécutée. En effet, le *troisième volume* est une colonne d'air résultant de la posture adoptée par les danseurs pendant leurs déplacements, qui peut se situer autant à l'intérieur du couple qu'en dehors des frontières de l'*abrazo*. Dès lors, le cylindre du troisième volume, davantage débrayé que le cylindre de contention, non seulement renforce le statut interstitiel du *mode chorégraphique*, mais peut acquérir une certaine « indépendance » par rapport aux partenaires de danse jusqu'à se configurer comme un actant de contrôle précisément des frontières et de la cohésion de l'*abrazo*, à même de fournir des paramètres d'appréciation et de rectification constante des gestes pendant le cours d'action.

Pour conclure, la figure 7 vise à restituer le déplacement global du cylindre de contention dans l'espace, tout particulièrement ici pendant l'exécution dudit *paso básico* (pas de base) ou *salida básica* (litt. « sortie » de base), signalé dans le schéma par la ligne zigzagüeée parcourant le dessus des différents cylindres. La disparition des icônes corporelles, ainsi que l'indécision géométrique de la représentation du cylindre même (qui semble à la fois plan et solide) soulignent finalement l'unité du *mode* et de l'*abrazo* dans son propre déplacement (le cylindre ne subit pas de déformations). Néanmoins, afin de maintenir une relation de simultanéité avec les anticipations et les ajustements gestuels opérés par le *mode chorégraphique*, le cylindre doit se démultiplier, d'une manière

l'enchaînement précédent avec une modulation rythmique. *Barrida* : comme dans le cas de la *parada*, la jambe libre du *leader* entre dans les pas du *follower* mais, au lieu d'arrêter simplement le pied, le redirige soit dans la direction empruntée précédemment soit dans la direction opposée ; dans les deux cas, il ne s'agit pas que du mouvement de la jambe car les deux figures sont signalées en haut par l'indication de la nouvelle direction à suivre ou d'une rotation en cours.

⁴⁸⁴ L'effet d'une *parada* et, davantage, d'une *barrida* effectuées en marchant ne serait plus un simple arrêt ou un déplacement accompagné du *follower* mais consisterait au contraire en le surgissement d'une figure à part entière, la *sacada*, où l'interposition de la jambe du *leader* chasse la jambe du *follower* – sans qu'il y ait réellement un contact entre les deux – en provoquant un soulèvement de la jambe. Plus profonde et inattendue est l'interposition de la jambe dans la marche, plus important sera le soulèvement de la jambe libre du partenaire.

quelque peu semblable aux chronophotographies de Marey⁴⁸⁵. La multiplication des cylindres actualise *de facto* la variation du mode en tant que condition première du déplacement, bien qu'elle ne la rende pas visible, précisément parce que, dans la marche, cette variation est constamment (ré)ajustée en fonction de la relation entre les partenaires, des modifications « externes » ainsi que de la médiation du troisième volume.

IV.2. *Formes et figures du tango*

Après avoir présenté les quelques principes qui caractérisent le tango dansé, il est possible maintenant de détailler les notions de *forme* et de *figure* évoquées tout au long de ces pages. Cela nous permettra d'un côté de voir si et comment s'effectue la répartition entre expression et contenu au niveau gestuel-corporel et, d'un autre côté, de repérer éventuellement des phases de la forme telles celles discutées dans le chapitre précédent. De surcroît, ces précisions permettront également d'élaborer un modèle d'intelligibilité du couple dansant en vue de l'examen de la dynamique d'interaction. L'articulation du couple *forme-figure*, comme cela a été indiqué auparavant⁴⁸⁶, s'avère cruciale dans la mesure où elle peut faire ressortir les modes d'organisation respectifs de chaque plan de pertinence et, par conséquent, les modalités du passage d'un plan à l'autre. Ce dernier aspect concerne de près la relation entre d'une part, le modèle corporel-gestuel que le tango constitue (et *qui*, inversement, constitue le tango) – tant au niveau des corps-objets qu'à celui des pratiques – et, d'autre part, sa textualisation au niveau, dans notre cas, des manuels de danse. A cet égard, on pourrait se demander pourquoi la relation entre les niveaux des textes et celui des corps-objets revêt un rôle important, au vu de la marginalité relative dans laquelle semblent verser les références icono-textuelles des manuels de danse. La réponse à cette question se place à notre avis sur plusieurs dimensions. Tout d'abord, les manuels de danse constituent, par rapport aux gestes du tango, une véritable pierre de touche permettant de mieux comprendre d'un côté la

⁴⁸⁵ Cf. Dondero, M. G., « L'iconographie des fluides entre science et art », in Beayert-Geslin, A. et Colas-Blaise, M., (éds.), (2010), *Le sens de la métamorphose*, Limoges, Pulim, pp. 255-274.

⁴⁸⁶ Cf. §§ 3.2.2. et 3.3.

dynamique de l'improvisation et, de l'autre côté, l'efficacité du processus de transmission et de la *survivance* de la forme-tango en absence apparente d'*écriture*. Deuxièmement, une mise en perspective des manuels de danse avec les autres dimensions du tango peut s'avérer féconde dans des recherches et des expérimentations qui visent à étudier en temps réel l'interaction dansante, comme c'est le cas de travaux afférents aux sciences cognitives et aux neurosciences. A l'instar de nombreuses recherches⁴⁸⁷ conduites à l'aide de systèmes de captation de mouvement et d'autres outils technologiques, dans lesquelles des modèles d'écriture chorégraphique, des diagrammes de la danse ou bien des systèmes de notation interagissent avec l'équipement technologique ainsi que, indirectement, avec les danseurs, de même l'application au tango de tels procédés de recherche – actuellement dans une phase aurorale⁴⁸⁸ – pourrait profiter desdits modèles et diagrammes servant de canevas pour examiner la relation entre expérience en cours, feedback numérique et formes transmises.

IV.2.1. Formes et figures

Les notions de *forme* et de *figure* se prêtent par leur propre nature à la transversalité et à une multiplicité d'emplois et de significations, comme on l'a constaté dans le chapitre précédent. Dans leur *Dictionnaire*⁴⁸⁹, Greimas et Courtés remarquent la richesse de la notion de *forme*, qu'ils relient d'une part à la tradition aristotélicienne et, d'autre part, à la notion de *Gestalt* – bien qu'avec une

⁴⁸⁷ On a évoqué l'essor de l'intérêt des sciences cognitives et des neurosciences envers l'interaction dansante, devenue un terrain privilégié pour l'étude de plusieurs objets de recherche, des *neurones miroirs* aux processus de problem-solving, de décision et plus globalement des sujets concernant le domaine de la cognition sociale et distribuée. L'alliance entre neurosciences, danse et nouvelles technologies a eu des fructueuses répercussions sur la recherche chorégraphique et artistique *stricto sensu*. Nombre d'artistes sont en effet impliqués dans des expériences à la charnière entre art et science ; pour en avoir un exemple, nous nous permettons de renvoyer à Chatenet, L. et De Luca, V., « L'image comme trace en mouvement. Du corps du geste au corps de l'image », *Lexia*, n° 17-18, novembre 2014, pp. 535-553.

⁴⁸⁸ Comme l'on verra dans le chapitre suivant, les recherches actuelles se dirigent vers l'implémentation d'outils multimédias dans le tango à des fins aussi bien scientifiques qu'artistiques et pédagogiques. Il s'agit d'expériences éparses mais qui pourraient jouer un rôle précisément dans des politiques de préservation de ce Patrimoine immatériel.

⁴⁸⁹ Cf. Greimas, A.J. et Courtés, J., (1979), *Dictionnaire Rationné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, en particulier entrées : « forme », « figure », « figurativisation ».

certaine réduction de ses diverses acceptions⁴⁹⁰ -, laquelle est à son tour rapprochée de la notion de structure. De la même manière, la *figure* est elle aussi apparentée par les sémioticiens à une *Gestalt* ; son caractère configurationnel sera ensuite discriminant dans les fondations des sémiotiques figurative et plastique, où la figurativité est conçue, par rapport au « monde naturel », comme un spectre allant de l'iconisation – degré maximal de la densité des traits – à l'abstraction, qui, quant à elle, met en crise la reconnaissance d'objets du monde naturel et produit des « objets virtuels ».

Sur le spectre de la figurativité, la *forme* et la *figure* sembleraient de prime abord s'opposer réciproquement, la première se situant vers le pôle de l'abstraction et la deuxième remplissant dans une mesure différente le reste du spectre. Cependant, il n'en va pas de même dès lors que, en partant de la tradition aristotélicienne, l'on reconstruit les relations de solidarité et de complémentarité que les deux notions ont entretenu depuis l'antiquité classique et qui peuvent expliquer en partie leur ambiguïté constitutive. En effet, comme Eric Auerbach le relate dans son célèbre article *Figura*, le mot *figura* (d'où *figure* en français), « issu de la même racine que *ingere*, *figulus*, *fictor* et *effigies* [...] signifie, à l'origine, "forme plastique" »⁴⁹¹, tandis que, « au sens strict, *forma* signifie "moule", et se rapporte à *figura* tout comme la cavité d'un moule correspond au corps modelé qui en provient »⁴⁹². La réciprocité de la *forme* et de la *figure* est bien saisie par les premiers rhéteurs latins qui avaient progressivement introduit le terme *figura* dans le domaine de la langue, de la grammaire et du discours. En effet, il s'agissait en premier lieu de termes qui traduisaient une vaste région sémantique de la langue grecque - dans laquelle la *forme* se disait, pour n'en faire que quelques exemples, *morphè*, *eidos*, *skhéma*, etc. - et qui s'étaient répartis dans plusieurs domaines de l'agir humain, de l'art au domaine juridique. La *forme* et la *figure*, précisément en vertu de leurs emplois dans la sculpture, mais aussi en

⁴⁹⁰ Pour une discussion à ce sujet, nous nous permettons de renvoyer à De Luca, V., « Le figural entre imagination et perception », *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, vol. 3, n°1 2015, pp. 199-220.

⁴⁹¹ Auerbach, E., (1993), *Figura*, Paris, Belin. Les citations reportées ici se réfèrent à l'extrait du texte in Gervais, B. et Lemieux, A., (dir.), (2012), *perspectives croisées sur la figure. A la rencontre du lisible et du visible*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 17.

⁴⁹² *Ibidem*, p. 19.

philosophe, partagent initialement le fait de se focaliser davantage sur « l'action même de modeler que [sur] son résultat [...] Cette formation spécifique exprime quelque chose de vif et de mouvant, d'inachevé »⁴⁹³. Au fur et à mesure que l'usage linguistique se consolide, *figura*, « en parfait accord avec le sens primitif de "forme plastique", et en le dépassant »⁴⁹⁴, acquiert une acception générale de « forme perceptible, qu'elle soit grammaticale, rhétorique, logique, mathématique et même, plus tard, musicale et chorégraphique »⁴⁹⁵. Ainsi, un glissement et une redistribution sémantique semblent se produire entre les deux notions. A partir de son caractère de « manifestation inédite de mouvance », tel que rappelé par Herman Parret⁴⁹⁶, *figura* se présente davantage comme dynamique, tandis que *forma*, rapprochée de l'interprétation des mots grecs *morphè* et *eidos*, se configure comme forme stable et sensible. Avant toute mimésis, le dynamisme de la figure apparaît comme une activité à la fois d'anticipation et de reprise propre au devenir des formes qu'elle incarne. A ce propos, et avec une attention particulière au rôle des figures dans le discours, Parret soutient que

« la mouvance de la *figura* permet même le passage à l'image virtuelle, ombre ou vision, illusoire et onirique [...] La notion de figure réunit ainsi les caractères de *plasticité*, de *dynamisme* et d'*innovation* [...] C'est bien cette richesse du sémantisme de *figure* qui nous permet de considérer ce concept comme approprié pour nommer toute forme de représentation du sens élaborée par et dans l'interprétation, quelle que soit la configuration sémiotique »⁴⁹⁷.

La figure, ou, pour mieux dire, l'activité de figuration, en vertu de ses caractères, assume un statut incertain et contradictoire : ni totalement abstraite, ni totalement objectivable en les termes de chose représentée, elle réalise cette étrange rencontre de l'incorporation et d'une dimension trans-corporelle dans la

⁴⁹³ *Ibidem*, p. 18.

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p. 20.

⁴⁹⁵ *Ibidem*, p. 20.

⁴⁹⁶ Parret, H., (2006), *Sutures sémiotiques*, Limoges, Lambert-Lucas, p. 73

⁴⁹⁷ *Ibidem*, p. 74, italiques dans le texte.

surface des images ainsi que dans les épaisseurs de la mémoire corporelle. L'activité de figuration nécessite d'un côté une incarnation, une incorporation qui lui permet d'acquérir une consistance perceptible ; néanmoins, cette activité ne se fige pas dans le corps éphémère de ses figures, mais relance cette incarnation dans la métamorphose, dans la transposition même des formes. C'est dans ce double mouvement de distanciation (installation d'un scénario (proto)actanciel) et de différenciation (multiplication des ressemblances) que réside la nature expressive de la figure ou, plus globalement, de l'image. L'historien de l'art Bertrand Prévost, remarque dans ce long passage que

« penser une expressivité des images qui n'ait rien de subjectif ni d'objectif, autant dire qui ne tienne pas dans une représentation pas plus que dans une chose ou un quelconque contenu, ce n'est pas la dissoudre dans une expérience qui tiendrait du mysticisme esthétique. L'expressivité, aussi subtile soit-elle, jouit d'une pleine positivité [...] sa subtilité suppose de l'appréhender davantage comme un *moment* ou une phase transitoire que comme un état de choses. On dira qu'il y a *expressivité quand une image sort d'elle-même*. Une logique de sortie, certes, mais laquelle ? L'erreur la plus classique consiste à penser le mouvement propre de l'expression, tout ce qui se cristallise sur le préfixe *ex-*, comme l'extériorisation de quelque chose d'intérieur [...] Or, si l'expression décrit bien un mouvement de sortie, celui-ci n'a rien à voir avec le passage d'une intériorité à une extériorité. C'est d'elle-même que sort l'image, et cela suppose toute une série de dynamismes du type : détachement, arrachement, décollement, soit tous les mouvements par lesquels une forme substantielle, individuelle ou corporelle s'abstrait [...] Il faut insister sur l'irréductibilité de l'expressivité à toute partition entre intérieur et extérieur, autant qu'à toute division entre un sujet et un objet. On l'a dit, elle n'a rien à voir avec l'expression d'une intériorité. Mais le détachement qui la caractérise ne peut par principe lui donner la dureté ou la stabilité d'un objet extérieur [...] L'expression, elle, étant toujours ce qui passe entre les corps pour rester à l'état subtil, presque éthéré »⁴⁹⁸.

⁴⁹⁸ Prévost, B., (2016), « Figure, *figura*, figurabilité. Contribution à une théorie des intensités visuelles », à paraître. Version utilisée par autorisation de l'auteur.

Ce détour rapide sur les notions de *forme* et de *figure*, outre montrer l'imbrication entre les deux, s'avère fructueux dans notre cas spécifique. En premier lieu, l'utilisation des deux termes est, comme on l'a vu chez Dinzel, attestée aussi bien dans le lexique que dans la pratique du tango. En deuxième lieu, l'on constate une ambiguïté quant à la nature et à l'emploi de *figure*. En effet, dans le tango, une *figure* est à la fois : a) un pas ou un enchaînement de pas (tels la *salida básica*), b) un enchaînement gestuel, qui peut prévoir des pas combinés avec d'autres mouvements, ou bien uniquement des mouvements (comme dans le cas de la *sacada*⁴⁹⁹ ou bien des *ganchos*⁵⁰⁰), c) des mouvements autres, tels les *adornos*⁵⁰¹. Les figures du tango, quels que soient les enchaînements gestuels qui les composent, sont apprises, mémorisées, incorporées, reconnues et énoncées en tant que *figures*, alors qu'elles ne possèdent pas de traits *figuratifs stricto sensu*. D'un certain point de vue, les *figures* des figures du tango sont celles qui, une fois textualisées, exploitent une figuralité proprement linguistique en l'associant à une *figuralité* visuelle et imageante, comme l'on verra dans les manuels de danse. Cependant, les figures du tango sont-elles des *figures* précisément si l'on tient compte de la signification étendue du terme et si on relie la *figure* avec la *forme* ? En relation avec la distinction dinzelienne précédemment évoquée entre *mode chorégraphique* et *forme chorégraphique*, l'on peut maintenant soutenir que les éléments concourant à la constitution du geste et afférents à l'investissement corporel du point de vue postural et musculaire constituent la *forme gestuelle* du tango, tandis que les éléments *diagrammatiques* qui *expriment* les formes gestuelles constituent chaque *figure gestuelle* du tango. La nature diagrammatique des figures sera approfondie lorsque nous nous attarderons sur les manuels de danse. Il suffit pour l'instant de rappeler que la forme et la figure gestuelles constituent le revers l'une de l'autre et que, dans l'interaction dansante, il n'existe pas l'une sans l'autre. Pourtant, il faut souligner également le fait que chaque figure n'épuise pas une configuration gestuelle donnée, d'autant plus si l'on considère le

⁴⁹⁹ Cf. note 40 de ce chapitre.

⁵⁰⁰ Cf. note 4 de ce chapitre.

⁵⁰¹ Cf. note 5 de ce chapitre.

déroulement improvisationnel de l'interaction dansante dans la *milonga*. Au lieu d'être un point problématique pour le tango dansé, cela constitue au contraire sa richesse et sa singularité : toute variation ou exploitation d'un mouvement résiduel peut donner potentiellement lieu à une figure inédite. Ce va-et-vient entre l'activité de « formation » à proprement parler de la figure – et, dès lors, de la forme globale du tango – et sa stabilisation éphémère, dépendant non seulement des singularités corporelles, mais notamment du milieu pratique-normatif, social et identitaire de l'action ainsi que des styles, se produit grâce, d'une part, à la phase *motif* qui ne cesse d'agiter le fond kinesthésique du geste et, d'autre part, grâce à la phase *thématique* qui semble affecter les figures. Celles-ci se présentent en effet comme suffisamment stables et généralisables de toute part, jusqu'à devenir des emblèmes – tel le *gancho* – du tango même ; en même temps, le gain en généralité, lui-même soumis à des variations de type pratique et culturel, se résout en un potentiel d'ouverture et de reconfiguration qui peut faire revenir la figure à l'état de motif. Il en a été ainsi dans le cas par exemple du *corte* et de la *quebrada*, qui ont gardé une part thématique à un niveau identitaire, imaginaire et culturel, mais qui, dans la pratique, ont été relégués au rang de motifs purs – oserions-nous dire -, et desquels les corps dansants n'ont plus gardé une mémoire kinesthésique. Dans le paragraphe suivant nous verrons comment s'articulent les formes et les figures et comment elles peuvent installer les plans respectifs de l'expression et du contenu.

IV.2.2. Motifs, expression et contenu

Dans une étude consacrée aux fondements de l'anthropologie philosophique et esthétique et tout particulièrement aux formulations d'Helmut Plessner et Frederik Buytendijk sur le mouvement et sur la dialectique entre mouvement expressif et mouvement finalisé à l'action, l'esthéticien Salvatore Tedesco rappelle que pour ces auteurs « on ne perçoit pas d'abord la forme du mouvement et puis son sens, mais plutôt la forme en tant que pourvue de sens [...] on s'y attend à ce que la forme ait du sens et l'interaction avec les autres êtres vivants ne repose que

sur cette présupposition »⁵⁰². Ces auteurs, en consonance avec les premières ébauches de la phénoménologie, voient dans la directionnalité du sens le trait qui, précédant les pôles subjectal et objectal, installe une sphère intermédiaire entre les deux, une zone de co-constitution entre organisme et milieu. Dans ce cadre, le philosophe affirme que

« le sens du mouvement expressif réside en la réciprocité de la relation au milieu, ainsi que dans son indifférence non seulement à la distinction entre le physique et le psychique et entre sujet et objet, mais d'abord [...] entre activité et passivité [...] l'organisme construit son propre horizon de sens [...] à travers la relation au milieu »⁵⁰³.

C'est précisément à partir de ce caractère intermédiaire et de cette réciprocité que Tedesco remarque à propos de l'examen du geste par Plessner, qu'il ne s'agit pas

« d'une sorte d'inventaire de relations fixes entre des significations expressives déterminées et des configurations motrices, mais plutôt de la *compréhension thématique* [...] de l'apparaître du phénomène dans la sphère des valeurs esthétiques [...] L'"éloquence naturelle" du corps [...] ne donne pas lieu à un répertoire de significations expressives : au contraire, elle manifeste la pertinence [*sensatezza*] possible du comportement »⁵⁰⁴.

Ces affirmations pourraient, à première vue, sembler en contradiction avec la

⁵⁰² Tedesco, S., (2014), *Forma e funzione. Crisi dell'antropologia e estetica della natura*, Milan, Guerini e Associati, pp. 115-116, nous traduisons. Version originale en italien : « Non si percepisce prima la forma del movimento e poi il suo senso, ma piuttosto la forma in quanto sensata [...] ci attendiamo che la forma sia sensata e su questa presupposizione riposa per intero l'interazione con gli altri esseri viventi ».

⁵⁰³ *Ibidem*, p. 117, nous traduisons, italiques dans le texte. Version originale en italien : « il senso del movimento espressivo si pone nella reciprocità della relazione ambientale, e nella sua indifferenza non solo alla distinzione fra fisico e psichico e fra soggetto e oggetto, ma ancor prima [...] fra attività e passività. L'organismo [...] costruisce il proprio orizzonte di senso [...] attraverso la relazione ambientale ».

⁵⁰⁴ *Ibidem*, pp. 117-118, nous traduisons, italiques dans le texte. Version originale en italien : « di una sorta di inventario di relazioni fisse fra significati espressivi determinati e configurazioni motorie, ma piuttosto della *comprensione tematica* [...] dell'apparire del fenomeno nella sfera dei valori estetici [...] la "naturale eloquenza" del corpo [...] non dà luogo a un repertorio di significati espressivi, ma piuttosto manifesta la *sensatezza* possibile del comportamento ».

nature du mouvement tel que l'on observe dans le tango. En effet, si l'on ne se base que sur un modèle anatomique du corps, les *patterns* de mouvements que l'on peut repérer sont en nombre fini. Par conséquent, on serait amené à soutenir un modèle du geste dansant fondé sur une grammaire de mouvements minimaux - des *dansèmes* - structurant l'interaction entre les partenaires de danse. Celle-ci est *grosso modo* la voie suivie par Michael Kimmel⁵⁰⁵ dans deux études consacrées au tango dans l'enceinte de la sémiotique cognitive et de l'énonciation. En particulier, dans un texte pionnier pour l'étude du tango argentin *tout court*, Kimmel, bien que s'inscrivant explicitement dans la perspective d'une cognition située, *extended* et sociale, aborde l'analyse de l'interaction à partir des *image schemas*⁵⁰⁶, « des *patterns* récurrents multimodaux de l'expérience perceptive du corps »⁵⁰⁷, qui possèdent des propriétés topologiques déterminées et qui se distinguent des « images riches et détaillées de la scène »⁵⁰⁸. Ces schèmes, parmi lesquels on compte par exemple « AXIS, [...], FORCE, [...] PATH, CENTRE-PHERIPHERY, PART-WHOLE, [...] CONTACT, NEAR-FAR, LEFT-RIGHT »⁵⁰⁹ sont conçus comme des propriétés invariantes mais situées, qui structurent l'imagerie linguistique des consignes énoncées par les enseignants pendant l'apprentissage du tango. Ces schèmes sont censés également structurer l'expérience de la danse en tant que telle, aussi bien d'un point de vue corporel que linguistique, lorsque celle-ci est mise en discours dans des entretiens adressés aux danseurs. En d'autres termes, comme Kimmel l'affirme, « les compétences proprioceptives et kinesthésiques du tango reflètent un niveau de la cognition praxéologique et souvent préreflexif »⁵¹⁰. Cependant, lorsque le chercheur passe à l'analyse de l'interaction et de l'improvisation du tango⁵¹¹, il est

⁵⁰⁵ D'autres suggestions provenant des travaux de ce chercheur seront discutées dans le chapitre suivant.

⁵⁰⁶ Cf. Johnson, M. (1987), *The Body in the Mind : The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago, University of Chicago Press.

⁵⁰⁷ Kimmel, M., « Intersubjectivity at Close Quarters : How Dancers of *Tango Argentino* Use Imagery for Interaction and Improvisation », *Journal of Cognitive Semiotics*, vol. 4 n°1, 2012, pp. 76-124, p. 85, nous traduisons. Version originale en anglais : « recurrent cross-modal gestalts of bodily perceptual experience.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, p. 86.

⁵⁰⁹ *Ibidem*, p. 86.

⁵¹⁰ *Ibidem*, p. 86, nous traduisons. Version originale en anglais : « proprioceptive and kinesthetic tango skills reflect the praxeological and oftent pre-reflective level of cognition ».

⁵¹¹ Nous mentionnons brièvement ce sujet, qui sera discuté plus en détail dans le chapitre suivant.

contraint à moduler les *images schemas* en les incluant dans un modèle de couplage entre les partenaires basé sur la factitivité de la notion d'*affordance* à partir d'une cartographie corporelle de points ou de zones susceptibles d'être « activés » dans la constitution de la figure. Finalement, il y aurait dans un premier temps des « représentations *internes* »⁵¹² et successivement l'émergence de l'interaction entre les partenaires qui « s'en tiennent aux principes généraux de la réceptivité posturale et à la “grammaire” du tango »⁵¹³. Or, si un modèle de ce genre peut décrire efficacement les corrélats strictement « cognitifs »⁵¹⁴ de l'interaction dansante, des remarques s'avèrent cependant nécessaires. Tout d'abord, même dans une perspective qui se situe entre sciences cognitives et neuroscience, il ne s'agit que d'une voie parmi d'autres. À titre d'exemple, il suffit de mentionner les travaux et les expériences conduites en danse contemporaine par le chorégraphe et chercheur en neuroesthétique Ivar Hagendoorn. Dans une recherche visant à une *écriture* chorégraphique à travers l'exploitation de l'improvisation, le chorégraphe se sert de la théorie des systèmes complexes – ou de la complexité – à la fois en tant que modèle d'intelligibilité de la production du mouvement et en tant que toile de fond à même de produire un système complexe dans l'interaction improvisée. Il affirme clairement que ce qu'il appelle *chorégraphie émergente*

« peut être vue comme un système complexe au sens où il consiste en plusieurs composants en interaction (danseurs), les propriétés desquels ne sont pas entièrement décrites par celles des composants individuels (danseurs). Analyser les mouvements isolés d'un danseur pris individuellement ne nous rapprochera pas vers la compréhension de la chorégraphie »⁵¹⁵.

⁵¹² *Ibidem*, p. 98, italique dans le texte : « *internal representations* ».

⁵¹³ *Ibidem*, p. 98, nous traduisons. Version originelle en anglais : « sticking to general principles of postural receptivity and tango “grammar” ».

⁵¹⁴ En fonction de ce que l'on entend par cognition !

⁵¹⁵ Hagendoorn, I, « Emergent Patterns in Dance Improvisation and Choreography », in Minai, A. et Bar-Yam, Y., (éds.), (2008), *Unifying Themes in Complex Systems IV. Proceedings of the Fourth International Conference of Complex Systems*, Berlin-Heidelberg-New York, Springer, pp. 183-195, p. 185, nous traduisons. Version originale en anglais : « can be regarded as a complex system in the sense that it consists of multiple interacting components (dancers), the properties of which are not fully described by those of the individual components (dancers). Analyzing the isolated

Dans ce cas spécifique, le caractère émergent et complexe de l'expérience provient des types de règles/consignes que le chorégraphe donne aux danseurs de sorte que des *patterns* puissent effectivement émerger. Ni trop génériques, ni trop détaillés, ces ensembles de règles esquissent dès le départ des modulations, des rectifications, des variations du mouvement aussi bien en fonction d'assises gestuelles qu'en fonction de la présence et de l'interaction avec les autres danseurs. Ce n'est qu'*a posteriori* – moyennant des enregistrements vidéo et/ou des systèmes de notation – que ces *patterns* peuvent ensuite être reconnus et intégrés à une chorégraphie.

Cet exemple rapide, malgré les objectifs quelque peu différents qui sont à la base de cette recherche, nous montre en revanche que : i) la présence d'éléments « minimaux » ne suffit pas à elle seule à déterminer les *figures* qui émergent pendant la danse, ii) le nombre plus ou moins réduit ou étendu d'éléments est fonction du modèle adopté (anatomique, interactionnel, etc.) et, le plus souvent, dérive d'un enchevêtrement de plusieurs modèles, iii) les éléments « de base », tout en engageant la responsabilité de chaque danseur, ne sont visiblement pas que des représentations *internes* qui seraient ensuite transmises au partenaire mais, au contraire, constituent des propriétés émergentes de l'interaction en improvisation.

En revenant au tango, cela implique précisément le fait d'imbriquer le substrat anatomique du corps, qui impose des contraintes mécaniques au mouvement, avec un modèle qui puisse rendre compte sémiotiquement de configurations corporelles qui font l'objet d'investissements en termes de valeurs et qui par là même, peuvent être transposées à d'autres niveaux que celui corporel. C'est l'enjeu majeur du *faire sens* de la danse. C'est pour cette raison que, à notre avis, on peut considérer la distinction entre *forme gestuelle* et *figure gestuelle* comme une première répartition entre respectivement, contenu et expression. Dans ce type de modèle, les valences de mouvement à l'œuvre dans la forme gestuelle se configurent dès le début comme des *motifs gestuels* qui, *profilés* pendant

movements of an individual dancer will not bring us closer to an understanding of the choreography ».

l'interaction et via l'improvisation, sont thématiques au niveau corporel par les *figures* de danse à proprement parler. En outre, ces motifs, qui ne cessent de reconstituer la forme globale du tango, peuvent, en vertu de leur généralité, être transposés à d'autres niveaux, notamment à ceux de la pratique et des formes de vie. Ces motifs fournissent en effet une base normative et motivante pour l'établissement prototypique des styles de danse – tout en les mettant en question –, ainsi que pour la constitution de valeurs identitaires repérables par exemple dans les paroles de certains tangos ou bien dans les systèmes de croyance ou encore dans la couche institutionnelle de la tradition, qui contribuent à la transmission du tango.

Rappelons que l'emploi du concept de *motif* est justifié non seulement par le cadre théorique de la théorie des formes sémantiques qui a été discutée auparavant⁵¹⁶, mais également par la versatilité de cette notion ainsi que par sa *transversalité*⁵¹⁷ disciplinaire, qui, par ailleurs, n'échappe pas aux auteurs des formes sémantiques. Le motif, qu'il soit littéraire, pictural ou musical, semble en effet se constituer de manière contradictoire par rapport à la polarité identité-stéréotypie/variation et à celle de la synchronie et de la diachronie, en fonction d'une discipline donnée, comme le montre, entre autres, Tiziana Migliore⁵¹⁸ dans une comparaison entre le motif chez Greimas et Courtés, Panofsky et Deleuze. En littérature, Cesare Segre avait déjà relevé l'hétérogénéité constitutive des motifs, qui « seront parfois des actions minimales, parfois des types de rapports, parfois même des objets ou des opérations »⁵¹⁹ et qui, pourtant, fonctionnent comme des éléments de structuration du récit. Ce constat l'avait conduit à identifier

« deux significations opposées du terme *motif*: le motif en tant que micro-action [...] et finalement fonction, [qui] appartient au domaine de la structure avec sa globalité ; le motif en tant qu'élément non structuré ou peu

⁵¹⁶ Cf. chapitre 3, en particulier § 3.2.2.

⁵¹⁷ Cf. Alonso, J., Bertrand, D., Costantini, M., Dambrine, S., (dir.), (2007), *La transversalité du sens*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes.

⁵¹⁸ Cf. Migliore, T., « Praxis du motif en diachronie : usure, désuétude, abus », *Sémiotique et diachronie*, Actes du Congrès de l'AFS, 12-13-14 juin 2013, Liège, Université de Liège, en ligne : <http://afsemio.fr/wp-content/uploads/4.-Migliore-AFS-2013.pdf>

⁵¹⁹ Segre, C., « Du motif à la fonction et vice-versa », *Communications*, 47, 1988, pp. 9-22, p.16, en ligne : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1703.

structuré traversant la culture [qui] appartient au domaine de sa reconnaissance culturelle »⁵²⁰.

Dans un autre contexte, mais dont les hypothèses se rapprochent de ces dernières observations, la philosophe Antonia Soulez⁵²¹ saisit très pertinemment le mode d'action du motif à partir d'un examen de la pensée wittgensteinienne sous le prisme de la musique. A l'instar du motif musical, le motif wittgensteinien s'insère dans le « phrasé du sens » de telle sorte qu'il affiche une régularité sans que celle-ci puisse être reconduite à la « répétition d'un stéréotype ». Le motif se présente en effet comme « tissé d'indéterminé lié au contexte bigarré [...] du "grouillement" de la vie »⁵²², comme véritable « pattern de vie ». En s'appuyant sur le cas de la musique ainsi que sur celui de l'histoire de l'art, Soulez souligne à propos du motif la complémentarité entre variation et répétition, en ceci que

« la variation est un processus de production de formes [...] toujours nouvelles [...] il faut donc "répéter", alors même que *rien* ne se répète véritablement à l'identique. Répéter ici veut dire rejouer, faire entendre une nouvelle fois, non pas une chose identique à elle-même, mais précisément un "motif", à savoir quelque chose d'irréproductible tel quel »⁵²³.

Les caractères de variation et de répétition dont le motif est porteur mettent en relief d'un côté une temporalité double de l'action du motif, celle de la diachronie et celle de l'aspectualité du processus de répétition, un processus qui peut avoir les semblances tant de l'exécution musicale (et, réciproquement, de l'écoute) que de la performativité du geste dansé. D'un autre côté, ces caractères font ressortir la valeur « pragmatique » du motif, qui est manifestée par ses modes d'assomption dans l'action et par l'appel à une normativité qu'il requiert.

Dès lors, à la lumière de ces considérations et de la nature des formes et des figures gestuelles, on peut, dans le cas du tango, procéder de la manière suivante.

⁵²⁰ *Ibidem*, p. 16.

⁵²¹ Cf. chapitre 1, § 1.2.1, ainsi que note 65.

⁵²² Soulez, A., « "Tout un monde réside dans une phrase musicale..." : l'approche wittgensteinienne du motif à partir de la musique », *TLE* n°23, 2005, pp. 23-38, p.28.

⁵²³ *Ibidem*, pp. 28-29, italique dans le texte.

On a vu que l'*abrazo*, le *corte* ou l'*impulso suspendido* sont les noms de « conglomerats » sémiotiques complexes en eux-mêmes dès le début, bien qu'ils soient considérés comme de simples principes de mouvement ou en tant qu'emblèmes du tango globalement entendu. Ils constituent ce que l'on a appelé les *formes gestuelles*. Les formes gestuelles à l'état de motif contribueront davantage à l'établissement du plan du contenu, tandis que les figures gestuelles - à l'état thématique du point de vue du mouvement - permettront la constitution du plan de l'expression. Qui plus est, les figures gestuelles réussissent à tenir ensemble les deux acceptions de l'expression qui alternent tout au long de ces pages, une acception héritière du mot allemand *Ausdruck*, afférente à la « sortie » de l'image précédemment évoquée et l'autre, sémiotique *stricto sensu*. En particulier, comme on le verra à propos des manuels de danse, ce sont précisément les figures gestuelles qui assurent le passage - si passage il y a, et dans quelle mesure - entre le plan des textes et celui des objets. Ainsi, pour donner une visualisation schématique des processus et des éléments impliqués, on aura un dispositif conçu de la manière suivante :

c'est-à-dire le fait de pouvoir être traversé par la forme dansante tout en étant le lieu de son incarnation. De même, l'émergence du geste comme relation entre expression et contenu qui a lieu pendant l'interaction en improvisation est parcourue par les trois phases (motifs, profilage, thématique), qui forment des boucles dans le développement aspectuel-pratique de l'interaction.

Dès lors, on peut essayer de dégager des motifs à la fois corporels (de mouvement) et relationnels. En d'autres termes, ils peuvent être abordés aussi bien du point de vue des valences de mouvement qu'ils rendent pertinentes que de celui des valeurs qu'ils font émerger. Il s'agit d'une hypothèse de travail qui a été esquissée dans un cadre de recherche sur la danse entre pédagogie et étude de la motricité, et qui est ici prolongée d'un point de vue sémiotique. Dans un texte paru en 2011, un groupe de chercheurs effectuent une étude comparative entre le tango et la samba⁵²⁵. L'examen du tango est en particulier conduit à travers la mise en parallèle du système Dinzel avec la théorie de l'effort de Rudolf Laban, que l'on a rencontrés auparavant⁵²⁶. En premier lieu, la comparaison porte d'abord sur l'espace imaginaire que le corps et, dans le tango, les corps des partenaires, constituent dans le mouvement, interprété par Dinzel moyennant le cylindre de contention et schématisé par Laban à l'aide toujours d'un solide – l'icosaèdre. Comme on l'a vu, aussi bien le cylindre que l'icosaèdre ne désignent par des entités fixes mais un champ dynamique – d'où le nom de *dynamosphère* chez Laban – qui permet le surgissement de la figure, la *forme chorégraphique* chez Dinzel ou la *forme-trace* chez Laban. Ce champ représente notamment un domaine spatio-temporel, emboîté dans l'espace-temps de la pratique, qui permet l'installation et la détermination d'un paysage dans lequel l'actant-couple peut prendre position et initiative⁵²⁷.

En deuxième lieu, les auteurs examinent plusieurs tangos dansés à partir de captations vidéo et visent à les différencier suivant la théorie de l'effort de Laban. Rappelons que l'effort désigne à la fois « ce qui se manifeste dans le mouvement

⁵²⁵ Nanni, D. et Lovisolo, H. R., « La visión científico-pedagógica del tango y de la samba en la obra de Rodolfo Dinzel y en las teorías de Laban », *Revista Motricidad Humana*, julio 2011, año 8, n° 12, pp. 40-50, en ligne : http://www.revistamotricidad.com/?rmh_articulos=la-vision-cientifico-pedagogica-del-tango-y-de-la-samba-en-la-obra-de-rodolfo-dinzel-y-en-las-teorias-de-laban .

⁵²⁶ Cf. respectivement, § 4.1.4 de ce chapitre et chap. 2, § 2.1.3.

⁵²⁷ On détaillera cet aspect dans le paragraphe suivant.

(visible) et ce qui permet cette manifestation (invisible) »⁵²⁸, c'est-à-dire une attitude envers les facteurs de mouvement et le travail musculaire qui permet la visibilité de cette attitude. Ainsi, les auteurs constatent que l'exécution d'un tango *nuevo*, choisi pour examen, est caractérisée par un *poids léger* et un *flux libre*, tandis que « dans le tango classique "Tango apasionado" de Astor Piazzolla, un couple danse un tango avec un *temps vif* [...] l'espace est *direct* »⁵²⁹. Dans notre perspective, les efforts *flux libre/contrôlé*, *poids léger/fort* (ou ferme), *espace indirect* (ou flexible)/*direct*, *temps suspendu* (ou continu)/*vif* (ou soudain) ne désignent pas la phase motif en tant que telle, mais des valences de mouvement et permettent, en revanche, d'esquisser des valeurs émergentes.

En récapitulant, en imbriquant les principes de mouvement du tango avec la théorie de l'effort, on peut nommer les motifs suivants. Précisons, à cet égard, qu'il ne s'agit pas de dresser une taxinomie des motifs – ce qui invaliderait la notion même de motif -, mais de nommer des régularités qui se répètent tout en se singularisant.

Si l'on considère l'*abrazo* et l'*impulso suspendido* on peut repérer des motifs tels : *contact*, *latéralité*, *projection*, *repliement-retendue*, *limite*, *appui*, *décalage*, *appel-réponse*.

- a) La latéralité, par exemple, au niveau corporel-gestuel, peut faire référence aussi bien à la direction des figures (cf. la distinction entre le côté ouvert et le côté fermé de l'*abrazo*) qu'au type de frontalité instauré par le couple. En effet, comme on l'a vu, le contact entre les torses des partenaires est mobile et cela implique par conséquent que les deux corps sont légèrement dissymétriques l'un par rapport à l'autre ; à ce propos, Dinzel fait remarquer que l'*abrazo* forme idéalement entre les corps un angle de 45°.
- b) Quant à la limite, elle concerne la gestion de l'équilibre et donc la maîtrise du flux.

⁵²⁸ Fdili Alaoui, S., « Analyse du geste dansé et retours visuels par modèles physiques : apport des qualités de mouvement à l'interaction », Thèse de Doctorat, Université Paris-Sud – Paris XI, 2012, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00805519>.

⁵²⁹ Nanni, D. et Lovisolo, H. R., *op. cit.*, p. 47, nous soulignons, nous traduisons. Version originelle en espagnol : « en el tango clásico "Tango apasionado" de Astor Piazzolla, una pareja baila un tango a tiempo rápido [...] el espacio es directo ».

- c) De même, l'appui focalise l'attention sur la gestion du poids global ainsi que sur le rôle de soutien des parties du corps impliquées dans l'*abrazo*. Quant au décalage, c'est lui qui profile toute l'interaction entre les partenaires – le fameux *dialogue* corporel-somatique – et renvoie aux possibilités d'intervention des partenaires (et tout particulièrement du *leader*) dans la constitution des figures.

Si on prend en compte la *dissociation*, on pourra par exemple parler de : *ancrage*, *contrôle-territoire*, *fente-esquive*, *expansion-déploiement*, *renversement*.

- a) Les cas de l'ancrage et de ce que l'on appelle contrôle-territoire sont intéressants puisque l'on assiste à une remise en question - sinon à un renversement - en terme de valorisations de l'axe haut-bas. La métaphore inspirée de Lakoff, suivant laquelle le haut est, d'une manière générale, valorisé positivement et le bas négativement, telle qu'on la repère dans les travaux précédemment mentionnés autour de l'embodiment et du domaine des sciences cognitives et de la linguistique cognitive, se heurte ici à une emphase conférée au bas du corps, à la décharge du poids au sol ainsi qu'au sol en tant que tel (cf. le *bailar al piso*, littéralement « danser au sol »). Pareillement, le haut du corps n'est guère disqualifié, mais valorisé autrement, dans la transmission de l'impulsion du mouvement, mais aussi dans la gestion de l'espace du couple en relation avec celui des autres couples et de la salle en général ; c'est pour cette raison qu'un motif de contrôle-territoire semble émerger à partir d'une gestion – en termes d'effort – du temps et du flux.
- b) La fente-esquive concerne la gestion à la fois de l'effort espace qu'à celui du temps. En effet, les contre-mouvements que la dissociation permet d'effectuer peuvent concerner aussi bien l'interprétation de la musique - par rapport à laquelle ils seront des marqueurs du rythme et du tempo -, que la gestion de l'espace du couple par rapport aux autres danseurs.
- c) De la même manière, si l'on tient compte de la dissociation et de la marche pris ensemble, l'expansion-déploiement nous permettra de déterminer des modalités de la progression dans l'espace du couple, laquelle à son tour est un indice de discernement des styles de danse. Elle

concerne notamment la gestion de l'effort espace et investit également l'*abrazo*.

- d) A l'instar de la fente-esquive, le renversement investit les efforts temps, espace mais aussi le flux. Il intervient dans la gestion de l'intégrité du couple par des changements d'impulsion en fonction de mouvements impromptus des autres couples ou bien face à un danger interne aux partenaires.

IV.2.3. L'actant « bulle »

Dans *Pratiques sémiotiques*, Jacques Fontanille définit les (corps)-*objets* comme « des structures matérielles tridimensionnelles, dotées d'une morphologie, d'une fonctionnalité et d'une forme extérieure identifiable, dont l'ensemble est "destiné" à un usage ou une pratique plus ou moins spécialisés »⁵³⁰. L'exemple proposé dans l'ouvrage, celui de la tablette et de l'enveloppe d'argile, permet au sémioticien de relever une duplication de l'objet en tant qu'à la fois « surface d'inscription » d'un texte-énoncé et d'« objet matériel » pourvu de « certaines propriétés de consistance, de solidité relative, qui modalisent les pratiques envisageables »⁵³¹. En particulier, dans le cas de la tablette, il est question d'au moins deux processus différents, d'un côté la « proposition/acceptation/réalisation du contrat » et, de l'autre côté, de celui de « validation/archivage/vérification »⁵³². D'une manière générale, les pratiques

« et les usages de ces pratiques » constituent « des "énonciations" de l'objet ; à cet égard, l'objet lui-même ne peut porter que des traces de ces usages [...] c'est-à-dire des "empreintes énonciatives", leur "énonciation-usage" restant pour l'essentiel, et globalement, virtuelle et présupposée »⁵³³.

Le cas de la danse est particulièrement révélateur à cet égard : d'une part, le corps dansant est, en tant que tel, à la fois surface d'inscription et objet matériel agissant de son propre gré et, d'autre part, l'acte de danse réactualise

⁵³⁰ Fontanille, J., (2008), *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF, p. 21.

⁵³¹ *Ibidem*, p. 22.

⁵³² *Ibidem*, p. 22.

⁵³³ *Ibidem*, p. 24.

continuellement les énonciations-usage idéalement présupposées. Cela veut dire qu'il est le lieu où convergent, si l'on paraphrase l'exemple de la tablette, un processus d'assomption de rôle et un processus d'archivage, ce qui a par ailleurs contribué depuis toujours au caractère éphémère de la danse et, réciproquement, aux tentatives de la décrire, écrire, noter ou archiver. Dans le cas du tango, cela est davantage flagrant car, comme l'on verra à travers les manuels de danse, il se pose immédiatement la question de savoir ce qui s'inscrit dans le corps et, notamment, comment se produit cette inscription. On pourrait être tenté de répondre que ce qui s'inscrit d'abord, ce sont précisément les formes et les figures gestuelles, et que revient à la pratique d'apprentissage de gérer les modalités de cette inscription. Or, tout cela est sans doute admissible ; mais, n'inscrit-on vraiment que des principes posturaux – pour ne prendre que cet exemple – comme s'ils n'étaient que des scripts d'action toujours égaux à eux-mêmes ? Ce n'est manifestement pas le cas, comme le confirment non seulement la perspective d'une perception sémiotique, mais surtout les consignes hautement figurales énoncées par exemple pendant la pratique d'apprentissage, qui accompagnent l'explication ainsi que la monstration de postures et de figures⁵³⁴. De surcroît, l'improvisation qui caractérise l'interaction entre les partenaires, complique ce cadre dans la mesure où il fragilise, pour ainsi dire, le principe de l'empreinte, ou, pour mieux dire, il le met en variation.

Comme on l'a constaté tout au long de ces pages, la forme gestuelle ne se résout pas qu'en des articulations musculaires, mais elle est animée par des motifs qui peuvent être transposés à d'autres niveaux. En ce sens, la forme – tout comme la figure – traverse les corps, autant d'un point de vue du travail de la phase motif que de celui des effets des gestes dans le champ d'action. Dans cette perspective, les figures pourraient être conçues également comme le véritable « produit » d'une énonciation en acte⁵³⁵, un geste - entendu à la fois comme action et acte – qui se situe à la limite entre débrayage et réembrayage et qui ne cesse de rabattre

⁵³⁴ Cf. à ce sujet, Kimmel, M., « Intersubjectivity at Close Quarters : How Dancers of *Tango Argentino* Use Imagery for Interaction and Improvisation », *op.cit.* et Olsson-Forsberg, M., « Construire l'état de danse à travers l'empathie kinesthésique. L'exemple de l'apprentissage du tango argentin », *Staps*, 2013/4 n° 102, p. 89-89, en ligne : <http://www.cairn.info/revue-staps-2013-4-page-89.htm> .

⁵³⁵ Cet aspect sera approfondi dans le chapitre suivant.

l'un sur l'autre.

Les formes et les figures gestuelles dépendent néanmoins d'un corps pour exister ainsi que pour se transposer : elles dépendent en d'autres termes, d'un agent ou, autrement dit, d'un actant.

Dès lors, quel modèle actanciel convient au tango ? L'unité actancielle reconnaissable immédiatement dans le tango est certainement le couple de danseurs. Il est cependant nécessaire de comprendre la nature de l'actant-couple et d'interroger ses modes de constitution et de permanence. A première vue, le couple de danseurs pourrait paraître comme une entité stable, quasi « monolithique », résultant d'une sorte de « fusion » entre les partenaires qui aboutit à la constitution d'un unique corps passionnel⁵³⁶. A bien regarder, l'actant-couple semble en revanche pluriel et modulable, aussi bien de l'extérieur que de l'intérieur. Comme l'on verra lorsque nous aborderons la notion de *marcación*, le motif du décalage est profilé pendant l'interaction par une distribution de rôles actoriels entre les deux partenaires, dont tout d'abord un rôle de proposition (gestuelle, de mouvement) et un rôle d'acceptation, qui peuvent s'alterner ou bien être renversés par rapport à leur association avec chaque actant.

Deuxièmement, à l'égard de la pratique de la *milonga*, l'actant-couple est soumis à un changement actériel récurrent, dans la mesure où le changement de partenaire – le changement de couple – est assuré et normé pendant le moment duratif de la pratique de bal. A partir de ces considérations, il est légitime de postuler que l'actant-couple puisse être vu comme un actant de type *duel*, à l'intérieur duquel les corps des deux acteurs sont plus ou moins solidaires et recouvrent plusieurs rôles dans l'interaction. L'actant-couple, qui *s'ajuste* aussi bien dans l'effectuation des gestes que par rapport à la musique, (inter)agit *comme si* ce n'était qu'un : en réalité, il est dédoublé deux fois. En effet, suivant le modèle fontanillien du corps de l'actant, celui-ci peut être décomposé en deux instances principales, le Moi-chair et le Soi-corps propre⁵³⁷. En particulier, la

⁵³⁶ Cf., d'un point de vue peircien, Montes, M., « Tango, senses and sensuality », *op. cit.*

⁵³⁷ Nous faisons ici un rappel simplifié du modèle du corps-actant tel qu'il figure dans le projet d'une sémiotique de l'empreinte chez Jacques Fontanille. Pour un approfondissement, nous renvoyons à Fontanille, J., (2004) *Soma et séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose.

chair est

« ce qui résiste ou participe à l'action transformatrice des états des choses, mais qui joue aussi le rôle de "centre de référence" [...] la *chair*, ce serait l'instance énonçante en tant que *principe de résistance/impulsion* matérielles [...] la chair est aussi, du même coup, le siège du *noyau sensori-moteur* de l'expérience sémiotique »⁵³⁸.

Le Soi-corps propre est conçu comme « ce qui se constitue dans la sémiose », et qui est « porteur de l'identité en construction et en devenir »⁵³⁹. Le Moi-chair et le Soi-corps, solidaire entre eux et se présupposant réciproquement, constituent les deux facettes du corps de l'actant, respectivement tournées vers l'intérieur (animation sensori-motrice) et l'autre vers l'extérieur (visée-saisie). Ainsi, à partir de l'interaction première entre matière et énergie à la base de toute constitution corporelle, et après avoir examiné plusieurs acceptions du corps, de la phénoménologie à la psychanalyse, le sémioticien différencie deux icônes actanciennes associées respectivement au Moi et au Soi, la chair-mouvante (mouvement) et l'enveloppe, à partir desquelles il est possible de déployer une syntaxe figurative des transformations du corps-actant. En particulier, le mouvement

« c'est le résultat de l'énergie charnelle (sensori-motrice) appliquée aux enveloppes des choses extérieures (y compris le corps lui-même [...]), une force qui s'applique aux substances du monde et qui y dessine ou révèle des formes. *L'enveloppe* corporelle, c'est le résultat de l'énergie du monde ou du corps-chair lui-même, appliquée à la matière corporelle, traitée comme forme réactive et résistante. [...] Le corps est soit mouvement, soit enveloppe, en raison à la fois d'un déplacement du point de vue qui, tantôt met l'accent

Pour une version abrégée, consulter *id.*, (2011), *Corps et sens*, Paris, PUF. De nombreuses ébauches de la sémiotique de l'empreinte ont été publiées avant la parution de *Soma et séma*, dont notamment *id.*, « L'empreinte », in Pozzato, M. P. et Violi, P., (dir.), « Sense and sensibility », *Versus* n° 93, sept-déc. 2012, pp. 169-193.

⁵³⁸ Fontanille, J., (2004), *Soma et séma*, *op.cit.*, p. 22.

⁵³⁹ *Ibidem*, pp. 22-23.

sur l'énergie, tantôt sur la matière, et d'une inversion de rôles, qui fait du corps, dans un cas la source de la force (mouvement), et, dans l'autre, la cible (enveloppe) »⁵⁴⁰.

Dans l'acte de danse, on assiste non seulement à l'interaction et aux conflits ou tensions possibles entre ces instances, mais également, du point de vue de la forme gestuelle, à une manière spécifique de configurer les corps dansants, comme on l'a vu à propos de l'*abrazo* ou du troisième volume. Pour ce faire, nous proposons de concevoir l'actant-couple du tango en les termes d'un actant *bulle*, suivant la formulation que Fontanille adopte en visant la constitution d'une sémiotique du son. Tant dans le cas du son examiné par le sémioticien que dans les études chorégraphiques, il est d'abord question de *sphère* plutôt que de bulle : d'un côté, une « *sphère sonore* », pour ce qui concerne le « champ de présence formel correspondant à l'expérience sonore comme un "champ réversible et simultané" » et, de l'autre côté, la kinésphère d'inspiration labanienne, pour ce qui concerne l'« ensemble des points qu'un corps humain peut atteindre dans l'espace sans transfert de poids »⁵⁴¹. Pourquoi donc devrait-on remplacer la « sphère » par la « bulle » ? En premier lieu, à l'instar des motivations avancées par Fontanille dans le cas du son, en raison du caractère uniquement spatial-géométrique de la sphère, qui, comme on l'a remarqué, constitue, entre autres, la limite du modèle de Dinzel. En considérant l'actant-couple comme source (de mouvement), sa reconduction à une sphère reviendrait en quelque sorte à désincarner le geste par une identification du geste et des figures uniquement avec des trajets spatiaux. Comme dans le cas du son, maintenir l'image de la sphère s'avère difficile car

« les limites du volume sont fluctuantes et en incessante déformation et déplacement [...] Le volume est animé par des masses en mouvement, des forces et des tensions entre masses, les moments critiques de ces

⁵⁴⁰ *Ibidem*, p. 128.

⁵⁴¹ Van Dyk, K., « Usages de la phénoménologie dans les études en danse. L'exemple de Laurence Louppe », *Recherches en danse*, 1/2014, en ligne : <http://danse.revues.org/607>

mouvements et tensions donnant lieu à des événements »⁵⁴².

Si l'on considère l'actant-couple comme cible (du mouvement), la bulle dansante est soumise aux tensions superficielles agissant sur les frontières de l'*abrazo*, qui peuvent être occasionnées par exemple par la pesanteur, dans le cas d'un déséquilibre interne d'un ou des deux partenaires, par un effet d'écho des déplacements des autres couples créés par le troisième volume, ou encore par toute forme de contact direct (frôlement, collision, bousculade, poussée, invasion de l'espace, etc.). Le maintien de la bulle est assuré par des opérations telles i) la résistance aux pressions et le contrebalancement par opposition de sa propre masse dotée d'énergie et ii) le contrôle de l'équilibre (réglage entre les tensions extérieures/intérieures).

Ces dernières opérations peuvent être comprises d'un point de vue « interne » où, à partir précisément des ajustements entre les enveloppes et les chairs de deux acteurs, la bulle – qui dès lors est approchée en tant que source – peut résister à la gravité et à la fois garder son « centre », que ce soit en déplacement ou lors de l'exécution de figures sur place. Dans ces cas, les opérations seront celles i) d'absorption et de relâchement du poids au sol, avec un balancement du couple de forces poids/inertie entre les deux partenaires, et ii) d'installation d'un centre de référence interne (liens covalents entre les points de marquage), qui permet l'occupation et l'exploration/pénétration de l'espace aussi bien en statique qu'en dynamique.

A partir de ces observations préliminaires, on peut déjà s'apercevoir que, dans le paysage sensible de l'actant-bulle, dans l'horizon des valences et des valeurs qui régissent l'interaction, deux régimes ou styles de conduite de l'interaction paraissent s'imbriquer, l'un qui serait plutôt polémique, de l'ordre de la manipulation (somatique) et l'autre davantage du côté de l'ajustement. La notion de *marcación* nous aidera plus tard à comprendre par quel dispositif l'actant-bulle assure – assume – la teneur de son cours d'action.

⁵⁴² Fontanille, J., « Une sémiotique du son ? Remarques sur la constitution d'un plan d'immanence », *Actes Sémiotiques* n° 113 2010, en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2823>.

IV.3. Les manuels de danse

La nature ni entièrement autographique ni entièrement allographique de la danse, telle qu'elle a été avancée par Frédéric Pouillaude à partir de la relecture des formulations goodmaniennes⁵⁴³, se répercute sur les différentes tentatives de notation et, plus généralement, sur les différentes formes d'écriture de la danse. En effet, comme le philosophe le montre à plusieurs reprises, la difficulté principale que des systèmes de notation assez différents entre eux – tels le système Feuillet et la cinétographie Laban – ont rencontré, consiste précisément en la constitution d'un système qui soit autonome et qui partage à la fois des découpages catégoriels similaires à ceux des pratiques à noter, ainsi qu'en la constitution d'un système de notation qui fonctionne et soit perçu à la manière des systèmes d'écriture alphabétique.

Dans le cas du tango, l'examen d'extraits icono-textuels issus de manuels de danse publiés tout au long du XX^e siècle pourrait paraître contre-intuitif voire improductif, si l'on tient compte de l'improvisation qui caractérise le tango dansé. Cependant, ces extraits constituent à notre avis la pierre de touche permettant de comprendre la stabilisation de la forme-tango ainsi que la dynamique de normativisation-reprise dont elle a été affectée tant au niveau de la pratique du bal qu'au niveau identitaire et culturel moyennant le figement des styles de danse. En outre, le cas des manuels de danse est intéressant pour d'autres raisons. Tout d'abord, pour ce qui concerne les extraits qui constituent le corpus examiné – dont la majorité se situe entre 1913 et 1922 –, il faut remarquer qu'il s'agit, aux yeux de la postérité, d'objets, pour ainsi dire, marginaux. En effet, en dépit d'une publication consistante et constante au cours du XX^e siècle⁵⁴⁴, ils n'ont pas

⁵⁴³ Cf. Pouillaude, F., « D'une graphie qui ne dit rien. Les ambiguïtés de la notation chroégraphique », *Poétique*, 2004/1, n° 137, pp. 99-123, Id., (2009), *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, Id., « L'œuvre chorégraphique : ni autographique ni allographique » in Beauquel, J. et Pouivet, R., (dir.), (2010), *Philosophie de la danse*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 167-177.

⁵⁴⁴ Lorsque l'on parle de manuels de danse, l'on entend effectivement des recueils consacrés à plusieurs danses à la fois, dont notamment, dans l'intervalle temporel considéré, le tango, la valse, le foxtrot, la mazurka, ainsi que d'autres danses plus ou moins disparues, telles le pas de l'ours, la gavotte, la danse hésitation, etc. Parmi les manuels du début du XX^e siècle, figurent également des exemplaires consacrés entièrement au tango. Cependant, d'après nos connaissances, il faudra attendre 1989 pour qu'un nouveau manuel consacré au tango soit publié en Argentine, à savoir

constitué des objets d'investigation scientifique à proprement parler. Le seul manuel mentionné⁵⁴⁵ est celui de l'argentin Nicanor Lima, publié en 1916 et apparemment jamais achevé⁵⁴⁶, évoqué en tant qu'exemple emblématique d'un ensemble de consignes de base visant à la constitution du type du bon danseur et de la bonne danseuse sous différents profils, de conduite, vestimentaire, hygiénique, comme du reste c'était la cas pour nombre de manuels de danse de la même époque ainsi que des décennies précédentes. Cependant, bien que ces manuels constituent incontestablement des textes et des tentatives de textualisation de la pratique⁵⁴⁷ du bal fort modalisés à la fois sur le devoir-faire et sur le devoir-être de leurs destinataires, ils ne sont guère pris en compte en tant que tentatives de textualisation de la danse en tant que telle. Au contraire, nous sommes persuadés que c'est la manière dans laquelle le tango se voit partiellement stabilisé dans ces manuels destinés à son apprentissage qui peut nous éclairer d'un côté sur les catégorisations qui lui ont été attribuées - et par là même sur sa perception sémiotique et, d'un autre côté, sur ses effets éventuels sur les gestes concrètement réalisés. En deuxième lieu, une autre raison concerne précisément l'évolution présumée des textualisations du tango en diachronie.

l'ouvrage du danseur Juan Carlos Copes *Let's dance. Bailemos tango* (1^{ère} édition, Buenos Aires, La Canción), qui inaugure idéalement un renouveau aussi éditorial du tango (aussi bien littéraire que dans le genre essayiste). D'une manière générale, le tango semble s'offusquer pendant les années 1950-1970, ou, pour mieux dire, ce sont les manuels de danse qui convergent dans un autre « monde », c'est-à-dire celui des danses sportives. On assiste, notamment par rapport aux publications provenant des États-Unis, à un détachement progressif de la technique expliquée dans les manuels du cadre pratique de référence (la *milonga*) et, inversement, à un rapprochement du tango soit aux danses « latines », soit précisément aux danses de salon, soit au rock'n'roll.

⁵⁴⁵ Cf. par exemple, Lala, G. (dir.), (2005), *Tangologia 2. Tango argentino : la grande guida. Musica, storia, danza, passi, figure, improvvisazione, stile milonguero, milonga, vals*, Lecce, Sigillo, Ferrari, L., (2011), *Tango. Arte y misterio de un baile*, Buenos Aires, Corregidor, et, plus récemment la communication de Chust, A. et Scondras, M. « Tango y salud en el primer método de baile », à l'occasion du Congreso Universitario Internacional de Tango Argentino, 16-19 juin 2015, UNA – Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires.

⁵⁴⁶ Comme le soulignent Chust et Scondras, il s'agit d'une première partie d'un ouvrage dont la deuxième n'a jamais vu le jour. Les auteurs précisent également que les sources bibliographies/éditoriales ne fournissent pas davantage de détails clairs ni sur l'auteur en question ni sur l'édition elle-même (version originale de l'ouvrage, lieu et date exacte de publication). Les chercheuses affirment l'existence de deux copies de l'ouvrage, dont une fait partie du fonds de l'Institut Vega et l'autre, celle dont nous avons tiré des extraits, disponible sur le fonds en ligne de la Bibliothèque du Congrès de Washington.

⁵⁴⁷ Cf. entre autres, Dondero, M. G., « Sémiotique de l'action : textualisation et notation », *CASA Caderons de Semiótica Aplicada*, v. 12 n°1 2014, pp. 15-47.

Dans les paragraphes précédents, nous avons montré quelques-uns des diagrammes élaborés par Rodolfo Dinzel, qui se différencient nettement des extraits proposés ici. Cela tient tout simplement au fait qu'ils n'ont pas été conçus – du moins pas explicitement – à des fins d'apprentissage, ce qui constitue également la raison pour laquelle ils ne sont pas discutés dans cette section. En revanche, l'on constate des ressemblances flagrantes entre certains diagrammes contenus dans des manuels du début du XX^e siècle et d'autres présents sur des sites internet d'« écoles » de tango, élaborés précisément comme compléments à l'apprentissage fourni en présentiel, par les cours collectifs, ainsi qu'à celui délégué à des tutoriels audiovisuels disponibles en ligne. A cet égard, il faut préciser qu'il existe actuellement de véritables « objets médiatiques » d'apprentissage qui mêlent sur des supports différents⁵⁴⁸ plusieurs formats diagrammatiques. Les diagrammes sont *remédiés* en fonction du support technologique et de la technique d'usage qui y est implicite ; néanmoins, ils sont élaborés de manière partiellement semblable aux versions textuelles. A cause de leurs spécificités ainsi que de la faible quantité de leurs occurrences, ces objets ne font pas partie des extraits collectés.

IV.3.1. Constitution du corpus

En revanche, le corpus qui est présenté ici a été établi en fonction de la récurrence de mêmes « patterns » icono-textuels ou de patterns qui présentent des similarités et qui peuvent être comparés entre eux. Concernant les sources

⁵⁴⁸ Nous avons repéré deux « objets » en particulier. Dans le premier cas, il s'agit du site internet de Juan Carlos Copes (http://www.e-leap.com.ar/tango/sp/demo/demotango_sp.html), qui prévoit des cours à suivre en ligne grâce à l'interface avec le site ou bien téléchargeables sous forme de logiciel. Dans la version internet, les enchaînements et les figures sont expliqués par une voix-off énonçant les indications correspondantes aux images montrées. Les vidéos présentent différents formats figuratifs, des pas aux silhouettes de synthèse jusqu'au couple de danseurs. La navigation par rôle et par format permet à la fois de désolidariser la figure en fonction du rôle à apprendre et d'observer la figure du point de vue des déplacements dans l'espace ou bien dans leur « rendu » effectif dans l'interaction. Les différentes séquences sont accompagnées par des conseils posturaux énoncés par la voix enregistrée du même Copes. Dans le deuxième cas, il s'agit de *iTango!* (<http://itango.social/>) une application pour smartphone, réalisée avec un système de captation du mouvement et pourvue d'une interface en 3d des silhouettes du couple de danseurs. Comme dans le cas du site internet, l'application permet elle aussi de décomposer les figures en fonction du rôle et d'avoir des vues différentes sur une même figure. Le support matériel de l'application permet d'activer une fonction de vibration de l'appareil afin de mémoriser des marquages rythmiques ; le système de captation du mouvement permet en outre de visualiser le changement du poids à travers une animation.

anciennes, le nombre total des textes accessibles comprend 29 textes, dont la plupart est constituée par des manuels *stricto sensu* et une minorité par des « fascicules », des textes hybrides composés par des partitions de tangos complétées par des photographies⁵⁴⁹. Les textes en question s'étalent sur un laps de temps allant de 1901 à 1938, tandis que les extraits sélectionnés vont, comme on l'a indiqué, de 1913 à 1922. Concernant les sources récentes, ont été sélectionnées des pages web issues de deux sites clairement identifiables en tant que sites de deux « écoles » de tango⁵⁵⁰ sur trois références disponibles⁵⁵¹. Les sites web en question sont actifs respectivement depuis 2004 et 2010.

A celles-ci s'ajoutent trois diagrammes du début des années 2000, issus d'un ouvrage collectif sur les danses latines d'inspiration sociologique⁵⁵².

Relativement aux relations texte-image, les extraits sélectionnés peuvent être regroupés comme suit : i) des descriptions et des explications uniquement linguistiques des figures, ii) des descriptions et des explications visuo-linguistiques – parmi lesquelles l'on repère des diagrammes, des dessins et/ou des photographies de couples de danseurs -, iii) par des descriptions uniquement visuelles.

IV.3.2. Contexte de production

Comme cela a été évoqué plus haut, la publication des manuels de danse s'insère dans une phase de développement du tango – qui se situe historiquement entre les premières années de 1900 et la Grande Guerre - caractérisée, du point de vue de l'investigation disciplinaire, par l'institution d'une tradition du tango à partir d'un travail sur ses origines présumées⁵⁵³ et, du point de vue de sa circulation et

⁵⁴⁹ En revanche, lesdits « fascicules » ne comportent pas de diagrammes d'explication des figures de danse.

⁵⁵⁰ Le nombre de diagrammes disponibles en ligne est plus élevé de ce que l'on pourrait croire de prime abord. Le problème principal consiste très souvent en la difficulté de remonter à des sources suffisamment fiables car la provenance de ces diagrammes n'est que rarement indiquée.

⁵⁵¹ La troisième référence concerne un livret en pdf téléchargeable d'un autre site d'une « école » de tango en Allemagne. Celle-ci n'a pas été incluse dans le corpus à cause de sa redondance par rapport aux autres sources récentes.

⁵⁵² Sturm, H., « Comment dessine-t-on le tango sur papier ? », in Dorier-Appril, E., (dir.), (2001), *Danses latines. Le désir des continents*, Paris, Autrement, pp. 180-187. A ce sujet, cf. également chapitre 1, § 1.2.3.

⁵⁵³ Cf. chapitre 1, § 1.2.2.

de sa pratique, par le processus connu sous le nom d'*adecentamiento*⁵⁵⁴. L'*adecentamiento* du tango a été souvent interprété comme le processus par lequel le tango *orillero* et *canyengue* de ses débuts est progressivement dépouillé de ses spécificités initiales – entre autres, le rythme binaire hérité de la *habanera* et de la *milonga* ainsi que les formes gestuelles et posturales du *corte* et de la *quebrada* –, au profit d'une forme de danse jugée plus convenable aux bourgeoisies qui le découvraient en Europe comme ailleurs. En effet, par *adecentamiento* l'on entend tout particulièrement les métamorphoses qui investissent le tango dès son arrivée à Paris, entre 1905 et 1907⁵⁵⁵, c'est-à-dire à partir de l'installation en France des musiciens Angel Villoldo et Alfredo Gobbi⁵⁵⁶. Les différentes sources disponibles (chroniques, magazines, etc.) s'accordent sur une véritable *tangomanie* qui avait caractérisé la réception parisienne du tango, avec la multiplication des cours et des thé-dansants. L'enracinement et l'appropriation du tango avaient conduit à l'apparition des adjectifs « parisien » ou « français » à côté du mot tango pour différencier ce « nouveau » tango perçu comme le candidat idéal à devenir le modèle esthétique et éthique de référence d'une danse à la fois exotique, élégante et épurée, en un mot une danse de salon. Si, d'une part, l'on peut lire l'*adecentamiento* comme ce processus qui, de l'« extérieur » - de sa réception notamment européenne -, rétroagit à l'intérieur de l'Argentine en engendrant la réévaluation du tango de la part des classes plus hautes ainsi que la nécessité d'établir les traits distinctifs de son authenticité « argentine », d'autre part, on peut entendre ce processus également comme le lieu contradictoire d'une métamorphose « interne » au milieu argentin⁵⁵⁷. A ce sujet, Lidia Ferrari rappelle de facteurs de changement d'ordre technique et compositionnel, tel l'introduction du bandoneón qui fait transiter le rythme musical de la structure en *dos por cuatro* (2/4) à celle en 4/4 ou l'affirmation des tangos chantés ainsi que les changements thématiques des *letras* (paroles)

⁵⁵⁴ Cf. entre autres, Ferrari, L., *op. cit.*, p. 62. Le mot *adecentamiento* signifie littéralement l'action de rendre décent, il pourrait être traduit en français pas « polissage » ou « adoucissement ».

⁵⁵⁵ Cf. Plisson, M., (2001), *Tango. Du noir au blanc*, Paris, Actes Sud, en particulier chapitre 5.

⁵⁵⁶ Pour un tableau détaillé sur le tango à Paris voir Humbert, B., « El tango en París de 1907 a 1920 », in Pelinski, R., (ed.), (2000), *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 99-162.

⁵⁵⁷ Pourvu que l'on puisse effectivement tracer des frontières nettes entre « intérieur » et « extérieur », au vu de la porosité des échanges entre, par exemple, l'Argentine et la France.

notamment à partir du tango *Mi noche triste* de 1917. Mais il y a un autre point mis au jour par Ferrari qui mérite d'être mentionné. S'appuyant sur trois éditions – respectivement de 1903, 1905 et 1912 – du magazine *Caras y Caretas*⁵⁵⁸, la chercheuse montre comme déjà en 1903 on relate la diffusion du tango en dehors des frontières argentines ainsi que le risque de disparition de la mémoire du tango. Successivement, en 1905, le tango (*criollo*, selon Ferrari) est présenté comme une danse à la mode diffusée auprès de toutes les classes sociales et dansée à l'occasion du carnaval. Puis, en 1912, le même chroniqueur de 1905 semble admettre l'oubli du tango de la part des Argentins, ravivé d'une part par le succès européen et, d'autre part, par le *compadre orillero*⁵⁵⁹ qui en a gardé la mémoire. De surcroît, à l'égard du retour du tango de l'Europe, le chroniqueur semble renverser le processus d'*adecentamiento* lorsqu'il affirme que « nous n'avons eu d'autre remède que celui de *adecentarlo* en modifiant les corps [...] jusqu'à ce que ce soit une danse des gens allègres des bords de la capitale portègne »⁵⁶⁰. Dès lors, l'*adecentamiento* apparaît comme un procédé de renversement sémantique par rapport à un ordre normatif, social et culturel autre qui, au contraire, essaie d'homogénéiser l'hétérogénéité des sources et de la pratique même à travers une inversion axiologique de la figure du *compadre* (lui-même emblème en revanche de l'hétérogénéité du tango urbanisé).

IV.3.3. Quelle(s) inscription(s) ?

Affirmer que les manuels de danse ont contribué dans une certaine mesure au processus d'*adecentamiento* du tango est certainement admissible, à condition d'épouser une conception unitaire de ce processus. En revanche, si l'on se place dans une perspective à la fois syntagmatique et sémiogénétique telle celle qui est ici développée, une affirmation de ce type soulève des questions méthodologiques qui concernent de près le dispositif d'analyse qui soutient notre investigation.

⁵⁵⁸ Archives de la revue disponibles en ligne sur le site de la Biblioteca Nacional de España : <http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?q=parent:0004080157&lang=es>.

⁵⁵⁹ Cf. chapitre 1.

⁵⁶⁰ Cuello, G., « El éxito del tango », *Caras y Caretas*, n° 720, 20 juillet 1912, Buenos Aires, en ligne : <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004426915&search=&lang=es>.

Nous avons affirmé que les extraits qui constituent notre corpus sont assimilables à des textes. Ce postulat de départ est confirmé par Jacques Fontanille qui, dans le cadre de la constitution des plans d'immanence de l'expression, définit le « texte-énoncé » de la manière suivante :

« un “texte-énoncé” est un ensemble de figures sémiotiques organisées en un ensemble homogène grâce à leur disposition sur un même support ou véhicule [...] Globalement, le texte-énoncé se donne à saisir, du côté de l'expression, à la fois comme un réseau d'isotopie, et, en raison de l'organisation en général tabulaire de ce réseau, comme un *dispositif d'inscription* [...] En somme, l'expérience [...] des “textes-énoncés” donne lieu à un plan d'immanence qui a [...] une double morphologie : i) une face formelle [...] et ii) une face substantielle [...] qui en fera un apport sur un support-objet, et qui est le “dispositif d'inscription” »⁵⁶¹.

A partir de cette définition, il est légitime de se demander si et comment ces extraits peuvent constituer un dispositif d'inscription des formes et des figures gestuelles du tango pour les supports-objets que sont les corps des danseurs. Dans cette perspective, les manuels de danse pourraient constituer à la fois un dispositif d'inscription d'un modèle corporel visant à l'incorporation d'une technique et une condensation, suivant le lexique fontanillien, de la pratique de danse, obtenue par une *intégration descendante* de la pratique que le texte est censé intégrer. Comme le sémioticien l'indique, « dans le sens descendant, on procède par réduction de propriétés et de dimensions »⁵⁶². En particulier,

« l'*intégration descendante* condense les formes de vie, les stratégies et les pratiques, mais les condense plus ou moins. Si, par exemple, elle procède par *segmentation canonique* d'une pratique dans un texte de préfiguration [...] elle condense faiblement la pratique en vue de sa mise en texte : une sélection est opérée [...] L'intégration descendante peut aussi viser une *composition synchrétique* en proposant par exemple une représentation multimodale d'une pratique, comprenant texte verbal, images, emblèmes,

⁵⁶¹ Fontanille, J., (2008), *Pratiques sémiotiques, op. cit.*, pp. 20-21.

⁵⁶² *Ibidem*, p. 62.

schémas [...] elle peut même être accompagnée d'une *expansion* "explicative", avec commentaires et analyses »⁵⁶³.

Or, est-ce le cas des manuels de danse ? La réponse à cette question constitue en effet le point véritablement problématique soulevé par les manuels de danse. Afin d'apporter sinon une réponse, du moins des éléments de réflexion, il faut examiner le fonctionnement de ces extraits.

Bien que les schématisations les plus courantes (figures 5, 11-12, 15-16, 21, 23, 24-26), aussi bien dans des manuels anciens que dans le cas de pages web récentes, s'inspirent plus ou moins explicitement des systèmes de *notation* de la danse en général, elles ne constituent pas des notations à proprement parler, ni du mouvement, ni de la pratique. Par rapport à la première acception du terme notation, elles ne peuvent pas l'être pour les raisons suivantes :

Si l'on ne considère les *figures* qu'en tant que *pas* et donc en tant que trajectoires géométriques effectuées sur un espace plan, chacun des *diagrammes* mentionnés n'épuise pas la totalité des mêmes figures connues à époque de la rédaction desdits diagrammes, tandis qu'une notation doit pouvoir prendre en compte non seulement les trajets (ou les mouvements) réalisés mais aussi les trajets (ou les mouvements) potentiels.

- a) Par rapport au spectre de déplacements possibles (ou de mouvements) et en dépit de patterns visuels similaires, aucun système de référence n'est établi au préalable, ni aucun point de vue (comme par exemple la *portée* dans la cinégraphie Laban). Autant les systèmes de référence que les points de vue alternent, voire se démultiplient dans une même image (par exemple comme en fig. 13, 25, 26, 27), ou bien il y a coprésence et superposition entre un système de référence spatial géométrisé et les marques d'un système de type anatomique (fig. 13, 19, 20, 24, 25, 26, 29, 30, 35-37). De ce point de vue, seulement la fig. 31 s'affranchit de toute autographie⁵⁶⁴ ;

⁵⁶³ *Ibidem*, p. 71.

⁵⁶⁴ Cf. Dondero, M. G., « L'image scientifique : de la visualisation à la mathématisation et retour », *Actes Sémiotiques*, n° 112, 2009, en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1653> .

- b) Pareillement, la densité de ces diagrammes, qui est la conséquence de l'absence d'un système de transcription symbolique déterminé dans son ensemble, infirme la possibilité de faire abstraction des indications textuelles qui servent précisément à désambiguïser l'instruction du diagramme (fig. 13, 19, 25, 26, 29, 30, 32-34).

Par rapport à la deuxième acception de la notation, ces images ne peuvent pas non plus aspirer à constituer des notations d'une pratique, ici celle de la danse. Tout d'abord, aussi bien dans le cas de la notation du mouvement *stricto sensu* que dans celui de la notation d'une pratique, la nature foncièrement rétroactive de la notation, qui se situe dès le départ *après* l'objet noté, est en même temps et constitutivement aussi proactive, dans la mesure où chaque notation, et plus généralement de toute allographie,

« permet de sélectionner des relations de données, d'extraire des règles et de rendre enfin transposables les résultats d'une investigation et de fabriquer par conséquent d'autres images. L'image, en s'allographiant, devient comparable avec d'autres images, manipulable et orientée *au futur*. En affichant des patterns et des régularités, elle peut devenir ainsi une *image prédictive* »⁵⁶⁵.

Or, du côté du mouvement - comme on le détaillera ci-après - ces images ne peuvent pas *de facto* être prédictives. Du côté de la pratique, suivant Maria Giulia Dondero, la notation vise à

« se présenter [...] comme une reconstruction de la pratique qui repère des homogénéités et des hétérogénéités parmi les configurations des gestes, les attaques (les démarches inchoatives), les moments de pause, les *tempi* de la durée, le type de participation corporelle des acteurs, etc. L'objectif en est l'identification de l'émergence de modules d'actions qui sont plus ou moins répétés, plus ou moins en contraste les uns avec les autres, plus ou moins fixes ou déformables et qui peuvent rendre visuellement évident un micro-

⁵⁶⁵ *Ibidem.*

alphabet des structures de l'action, ou au moins un ensemble de patterns »⁵⁶⁶.

Par conséquent, la notation étant ainsi conçue, force est de constater que ces images ne constituent pas non plus des notations de la pratique, notamment à cause du degré très faible d'aspectualisation qu'elles affichent. En effet, un seuil minimal d'aspectualisation ne permet pas vraiment d'installer des équivalences entre par exemple un rythme singulier de danse et le rythme de la composition musicale, d'autant plus si l'on tient compte du fait que le rythme de danse ne dépend pas que du rythme de la musique, mais surtout de variations (les *rubato*, *legato*, etc.) qui ne sont pas toujours inscrites dans les partitions et qui varient en fonction de chaque orchestre. Un seuil minimal d'aspectualisation permet néanmoins de restituer partiellement la composition d'une figure et, dans une certaine mesure, le déroulement d'une forme gestuelle globale. Les images les plus prégnantes à cet égard sont paradoxalement celles qui, renonçant explicitement à un projet strictement notationnel, affichent une hybridation entre allographie et autographie et regagnent en quelque sorte un horizon figuratif (fig. 10-12, 25, 26, 27, 28). Ce constat nous conduit à la question posée au départ par rapport aux manuels de danse, c'est-à-dire la possibilité qu'ils puissent constituer des dispositifs d'inscription du mouvement. En premier lieu, on peut affirmer que ces images, clivées entre un projet notationnel et diverses marques de l'action d'un agent (le corps dansant), peuvent être considérées comme des *diagrammes*. Sans que l'on ne puisse s'attarder sur le concept très vaste de diagramme, rappelons la lecture sémiotique⁵⁶⁷ qu'en fait Maria Giulia Dondero à partir de la distinction goodmanienne entre allographie et autographie :

« le diagramme valorise en même temps le support des données (densité figurative, autographie) et la possibilité de rendre les rapports entre ces données des véritables *exemplifications* [...] le diagramme se situe au milieu de ces deux stratégies de représentation : entre la densité et la notation,

⁵⁶⁶ Dondero, M. G., « Sémiotique de l'action : textualisation et notation », *op. cit.*, pp. 26-27.

⁵⁶⁷ A ce sujet, cf. également Basso Fossali, P. et Dondero, M. G., (éds.), (2011), *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim.

entre une opération de densification [...] et une opération de grammaticalisation [...] La caractéristique la plus générale du diagramme est qu'il [...] visualise le rapport entre moyennes et variations »⁵⁶⁸.

A notre avis, les diagrammes extraits des manuels de danse peuvent constituer des dispositifs d'inscription à condition de récupérer, en l'inscrivant, au moins les déformations subies par le corps-enveloppe, ou encore les agitations du corps-cieux, suivant la topique fontanillienne des figures du corps. En d'autres termes, les diagrammes seront d'autant plus efficaces qu'ils se rapprochent de certaines chronophotographies d'Etienne-Jules Marey – telle celle de l'étude du trot du cheval –, où se rend visible et commensurable « le rapport entre la *succession* des mouvements d'un corps-point et la *trainée* d'un corps-enveloppe »⁵⁶⁹.

Dans ce cadre, les extraits sélectionnés mettent en place des stratégies différentes. Les commentaires qui suivent en illustrent les principales.

- “THE PARISIAN TANGO.”**
- Dancer's position in the Tango.
 - Carriage of the Dancer's head.
 - Position of Dancer's arms.
 - Steering in the Tango.
 - The first eight fundamental figures in the Parisian Tango, taught by “Les Almanos.”
 - First Figure—La Promenade (The Walk).
 - Second Figure—Le Corté.
 - Third Figure—La Media Luna (Half Moon).
 - Fourth Figure—Pas Oriental à Gauche (Oriental Steps to the Left).
 - Fifth Figure—Pas Oriental à Droite (Oriental Steps to the Right).
 - Sixth Figure—Les Ciseaux (The Scissors).
 - Seventh Figure—Corté en Arrière (Corté performed backwards).
 - Eighth Figure—Le Huite Figure (The “8”).

Figure 9. Liste des figures du tango « parisien ». Manuel Crozier, Londres, 1913

⁵⁶⁸ Dondero, M. G., « L'image scientifique : de la visualisation à la mathématisation et retour », *op. cit.*

⁵⁶⁹ Dondero, M. G., « L'iconographie des fluides entre science et art », in Beyaert-Geslin, A. et Colas-Blaise, M., (dirs.), (2009), *Le sens de la métamorphose*, Limoges, Pulim, pp. 255-274, p. 261.

a) Dans le cas de la figure 14 (à laquelle on peut assimiler la fig. 9⁵⁷⁰) on se situe à un degré maximal de condensation, en vertu du caractère « instructionnel » des descriptions des figures du tango. La référence à un corps-point semble primer, puisque l'attention est portée essentiellement sur les actions des différents membres et articulations en fonction du déplacement. Néanmoins, certaines marques textuelles (« fléchir », « légèrement », « en glissant », « fortement ») permettent d'esquisser la physionomie d'un corps entendu à la fois comme chair-mouvante que comme enveloppe.

b) Le cas des fig. 10, 11, 12 est fort différent. Comme pour d'autres images approximativement similaires à celles-ci, on assiste ici à une première hybridation entre des traits à vocation schématisante (les flèches) et une

photographie, vraisemblablement réalisée en studio, des danseurs.

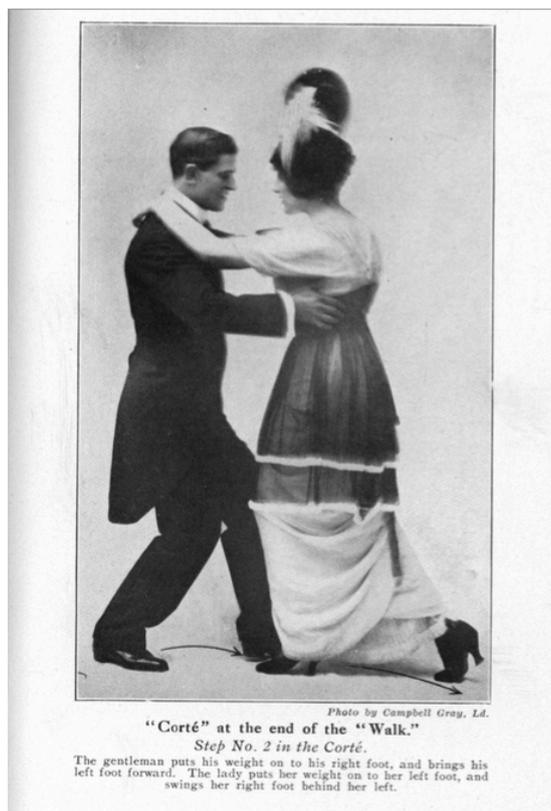


Figure 10. *Corte* à la fin d'une *caminada*(marche).
 Manuel Crozier, Londres, 1913

⁵⁷⁰ L'extrait du manuel en fig. 1 ne comporte à vrai dire pas trop d'éléments pertinents à l'égard de l'examen diagrammatique conduit ici. Néanmoins, deux aspects méritent d'être remarqués, d'un côté le passage sans solution de continuité entre la « position des bras » et le fait de « conduire dans le tango » et, de l'autre côté, la qualification « parisien » du tango comportant des figures qui, dans d'autres manuels de l'époque, sont tantôt rattachées au tango « parisien », tantôt au « vrai » tango argentin.

Comme nous disions plus haut, les flèches n'ont pas valeur notationnelle



Photo by Campbell Gray, Ltd.
 "Fantaisie" on the Tango.
 (c) Fascination Figure.

At the beginning of beat 9 the gentleman, dropping the lady's right hand, holds up her left hand with his right, while she pirouettes in a small circle during beats 9 to 12 of the music.

Figure 11. Composition d'une nouvelle figure.
 Manuel Crozier, Londres, 1913

certaines modulations de la chair en fonction des mouvements effectués. Il faut également ajouter que l'espace diagrammatique est renforcé dans l'image précisément en vertu de la quasi-neutralité de la spatialité de l'image : seules quelques ombres aident à déterminer – quoique de manière très indéfinie – un plan pour le déplacement des pieds.

mais elles installent un véritable espace diagrammatique

correspondant à la circonférence de l'abrazo. Bien que ce soit le déplacement qui est clairement montré, la lecture figurative⁵⁷¹ que la photographie suggère explicitement, permet de se concentrer sur les enveloppes de danseurs.

Ainsi, l'on est conduit à explorer les plis et les clairs-obscurs des vêtements qui constituent les frontières des enveloppes ; de la sorte, finalement *figurale*

permettra de reconstituer

⁵⁷¹ Cf. Basso Fossali, P., (2009), *La tenuta del senso. Per una semiotica della percezione*, Rome, Aracne. Nous reviendrons sur la notion de lecture dans le chapitre suivant.



Photo by Campbell Gray, Ltd.

"Fantaisie" on the Tango.

(a) *Allez et Retour Figure (Go and Return).*

The gentleman crosses his feet and turns slowly to his left, while the lady dances round him to the right.

Figure 12. Composition d'une nouvelle figure. Manuel Crozier, Londres, 1913

Les danseurs se voient ainsi quasi totalement débrayés dans leur espace diagrammatique ; cependant, ce sont précisément les flèches qui, fonctionnant comme des marqueurs d'attention pour le lecteur, les réembrayent dans l'acte de lecture du lecteur – lui-même inscrit dès lors dans l'image – en vue de l'apprentissage de la figure.

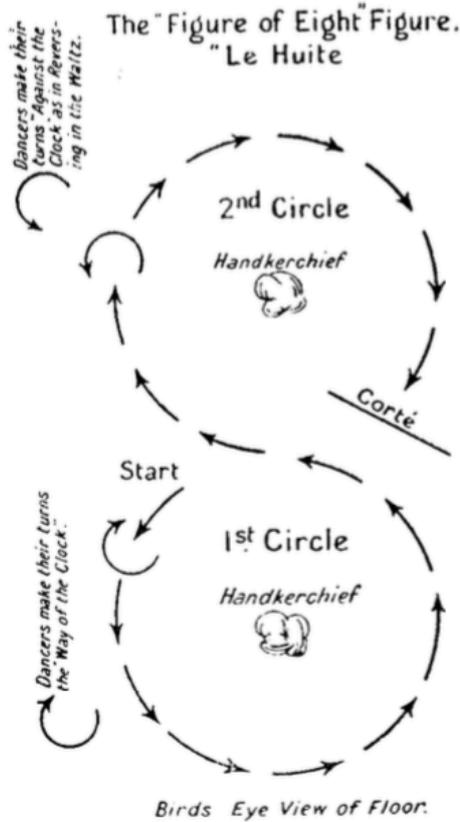


Figure 13. Diagramme de l'ocho (huit). Manuel Crozier, Londres, 1913

Le Tango se compose de différentes figures dont voici la description des principales.
Les figures ci-dessous sont celles du cavalier, la dame part du pied opposé :

<p>1^{re} FIGURE LA MARCHÉ (1 temps) Pour la marche, le nombre de pas est illimité, vous pouvez aller en avant, en arrière; mais le cavalier doit toujours commencer du pied droit et faire un pas à chaque temps.</p> <p>2^{me} FIGURE LE MÉDIO CORTÉ (4 temps) 1^{er} temps : Pied droit en avant. 2^{me} temps : 2 mouvements: Pied gauche exactement à gauche du droit à environ vingt centimètres et ramenez le pied droit à côté du gauche. 3^{me} temps : Pied gauche en arrière. 4^{me} temps : Fléchir légèrement sur la jambe gauche en ayant soin d'y faire porter tout le poids du corps.</p> <p>3^{me} FIGURE LE CORTÉ (4 temps) 1^{er} temps : Pied droit derrière le gauche. 2^{me} temps : 2 mouvements: Pied gauche exactement à gauche du droit à environ vingt centimètres et ramenez le pied droit à côté du gauche. 3^{me} temps : Pied gauche en arrière. 4^{me} temps : fléchir légèrement sur la jambe gauche comme à la figure précédente.</p> <p>4^{me} FIGURE LE CHASSÉ (3 temps) Il y a plusieurs chassés; celui en 3 temps, en 4 temps, en 8 temps et le chassé en arrière; je vous décris celui en 3 temps. Pour ces pas, le couple après avoir exécuté les deux premiers temps des figures précédentes, oblique à gauche et part (le cavalier) avec le pied gauche; dame, pied droit. 1^{er} temps: Pied gauche en avant. 2^{me} temps: Pied droit en avant. 3^{me} temps: 2 mouvements: Pied gauche en avant et ramenez en glissant le pied droit derrière le gauche. Vous pouvez également faire le chassé à droite; pour passer de l'un à l'autre se servir du pas de changement.</p> <p>5^{me} FIGURE LES CISEAUX (3 temps) 1^{er} temps. Croisez fortement le pied droit devant le gauche; 2^{me} temps: Le pied gauche à gauche du droit, pivotez sur la pointe du pied gauche et recommencez en croisant fortement le pied gauche devant le droit au 1^{er} temps, et au 2^{me} pivotez sur la pointe du pied droit.</p>	<p>6^{me} FIGURE LA ROUE (8 temps) 1^{er} temps: Croisez fortement le pied droit devant le gauche 2^{me} temps: Vous tournez à gauche en servant de pivot et en comptant un temps par chassé de la dame jusqu'au total de huit. La dame fait un demi-tour autour du cavalier en exécutant le Pas Oriental jusqu'au total de huit. (Pas Oriental) Pied gauche restant à la même place et pivotant légèrement à chaque pas: Le pied droit en arrière exécute un chassé à chaque temps en tournant à gauche.</p> <p>7^{me} FIGURE LE HUIT ARGENTIN (6 temps) 1^{er} temps: Croisez le pied droit devant le gauche. 2^{me} temps: Le pied gauche à gauche du droit. 3^{me} temps: Le droit en arrière. 4^{me} temps: Croisez le gauche devant le droit. 5^{me} temps: Le droit à droite du gauche. 6^{me} temps: Le gauche en avant.</p> <p>8^{me} FIGURE LA DEMI-LUNE (4 temps) 1^{er} temps: Pied droit en avant; 2^{me} temps: 2 mouvements: Pied gauche à gauche du droit et ramenez le pied droit à côté du gauche. 3^{me} temps: Pied gauche en arrière. 4^{me} temps: 2 mouvements: Pied droit à droite du gauche et ramenez le gauche à côté du droit.</p> <p>9^{me} FIGURE L'ÉVENTAIL (3 temps) Pour cette figure le couple oblique sur le côté, soit à gauche, soit à droite; après avoir fait comme pour le chassé les deux premiers temps du Médio-Corté ou Corté. 1^{er} temps: Pied gauche en avant. 2^{me} temps: Pied droit en avant. 3^{me} temps: Pied gauche en avant; pivotez sur ce pied et repartez à droite avec le pied droit.</p> <p>10^{me} FIGURE LE PAS DE CHANGEMENT (2 temps) 1^{er} temps: Pied droit derrière le gauche. 2^{me} temps: 2 mouvements: Pied gauche à gauche du droit et chassez le pied gauche avec le droit, si vous voulez exécuter un deuxième pas de changement: portez le pied gauche qui est en l'air en avant au 1^{er} temps et au 2^{me} temps: Pied droit à droite du gauche et chassez le pied droit avec le gauche; ce pas doit vous faire tourner à gauche. Si vous exécutez plusieurs pas de changement successifs vous ferez une figure dénommée le Rondo.</p> <p style="text-align: right;"><i>A. Montel</i></p>
--	--

Figure 14. Description des figures. Manuel Montel, Paris, 1913

c) les figures 15 et 16 abolissent tout type d'aspiration notationnelle et délèguent aux corps de danseurs la restitution non tant d'un déplacement quant plutôt de l'acte même d'effectuation du geste. Comme dans le cas précédent, les acteurs sont placés dans un espace neutre : en figure 15, l'ombre projetée installe un plan minimal, tandis qu'en figure 16 on renonce à toute référence au profit de la monstration d'un mouvement « pur ». Le fond blanc, ainsi que le moment dans lequel les corps ont été photographiés, fonctionnent comme un « arrêt sur image » catastrophique, c'est-à-dire au moment limite de transition entre un mouvement et l'autre. Cela est, d'une certaine manière, confirmé par les légendes textuelles qui semblent être décalées par rapport aux images : d'un côté le texte agit par anticipation (fig. 15), tandis que, de l'autre côté, il est « en retard » par rapport aux effets du geste effectué montrés dans l'image (fig. 16)



Figure 15. Le couple Vernon Castle effectuant une *caminada* (promenade). Manuel Vernon Castle, New York, 1914



Figure 16. Le couple Vernon Castle effectuant une *media luna* (demi-lune). Manuel Vernon Castle, New York, 1914

L'absence de traits de type géométrique focalise davantage l'attention sur le corps-enveloppe, voire sur la chair-mouvante (en particulier fig. 16), obligeant de la sorte le lecteur à reconstruire par lui-même un système de référence *embedded*, interne, qui thématise la répartition du poids du corps afin de gérer l'équilibre global de la *bulle*.



Figure 17. Dessin représentant la figure de départ. Manuel Bell, New York, 1914

d) Les figures 17 et 22 sont caractérisées par l'utilisation de dessins du couple (fig. 17) ou d'une partie des corps (fig. 22), qui remplacent l'image photographique. Les traits nets du dessin permettent une lecture plus claire relativement au placement (plutôt qu'au déplacement) du corps. L'inscription se fait ici par installation du corps en tant que système de référence. Par ailleurs, les traits des dessins, si figuratifs soient-ils, se prêtent en tant que tels à être (ré)embrayés par et dans le corps du lecteur, par un traitement des corps dessinés qui

se passe de l'enveloppe à un corps-creux (fig. 17). En revanche, dans la figure 14,

cette possibilité est réduite par la segmentation du pas et notamment par la coupure des pas des silhouettes entières. Il y a oscillation entre un degré minimal d'aspectualisation installé par le montage dans le genre « vignette » et l'installation – cette fois-ci débrayée – d'un corps-point montrant le déplacement. L'image en devient très ambiguë à cause de la difficulté de situer le point de vue d'un sujet observateur⁵⁷².



Figure 18. Le *corte* montré par le danseur argentin J. Barrasa. Manuel Chester, Londres, 1914

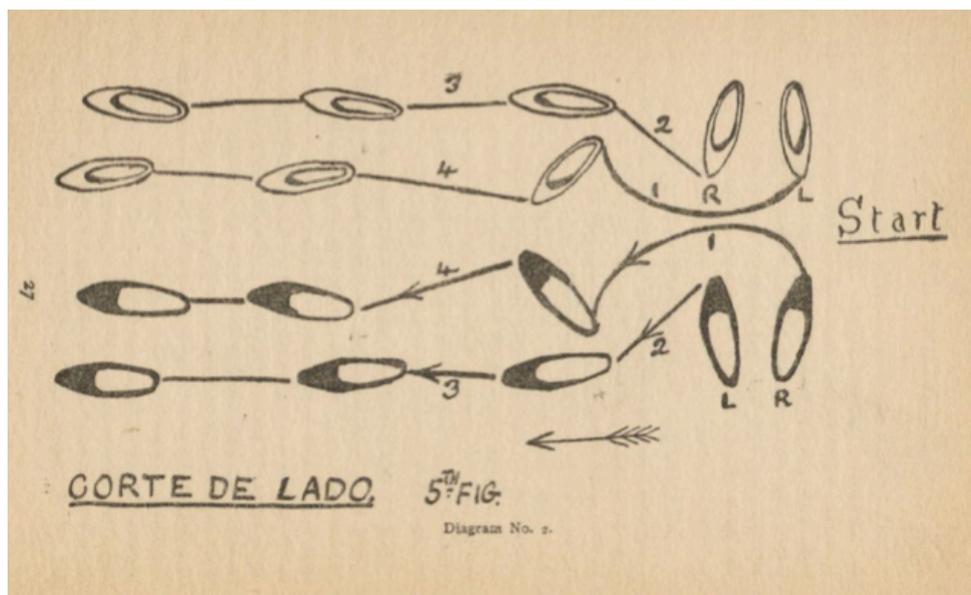


Figure 19. Diagramme du *corte* latéral (*de lado*). Manuel Chester, Londres, 1914

⁵⁷² Cf. à ce sujet Fontanille, J., (1989), *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.

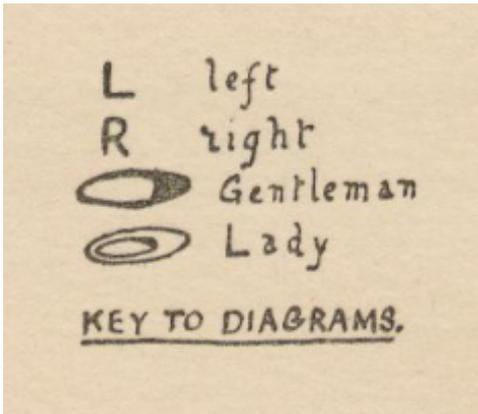


Figure 20. Légende des symboles utilisés. Manuel Chester, Londres, 1914

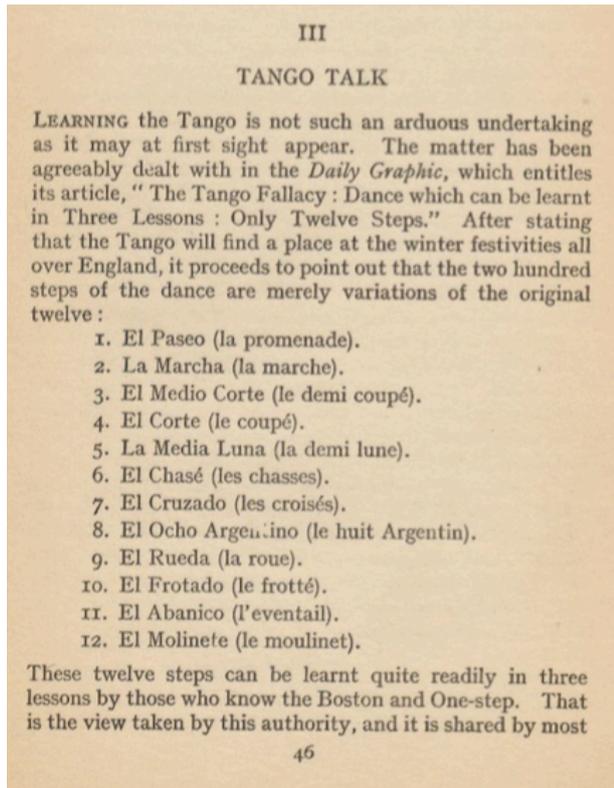


Figure 21. Liste des figures (steps). Manuel Chester, Londres, 1914

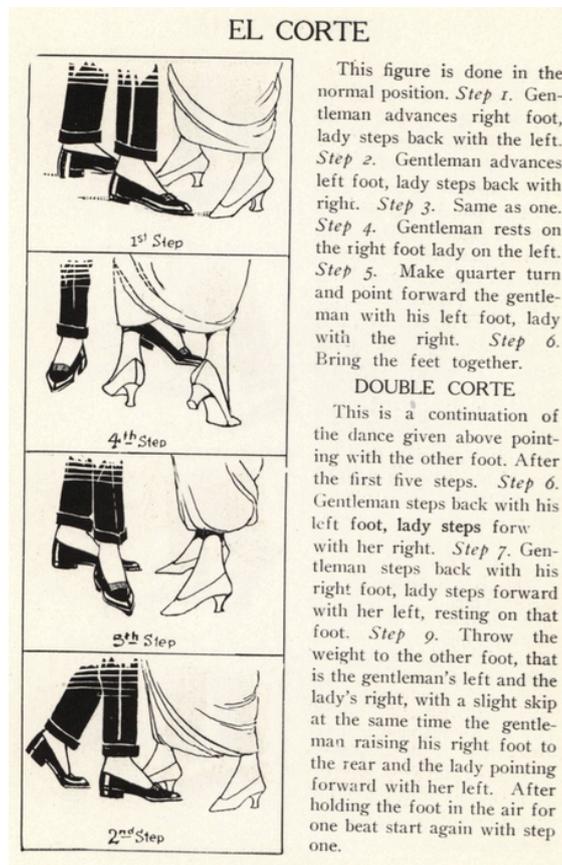


Figure 22. Le corte. Manuel Wehman, New York, 1914

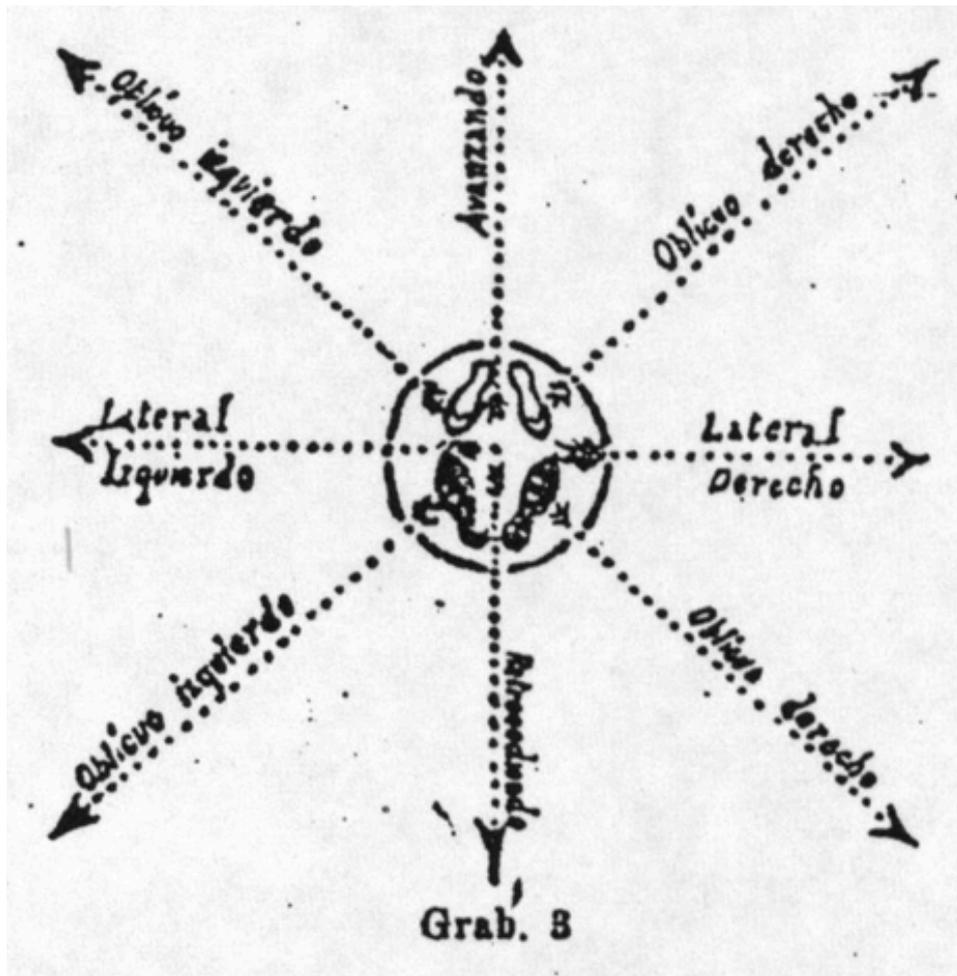


Figure 23. Itinéraire des directions possibles de mouvement. Manuel Lima, Buenos Aires, 1916

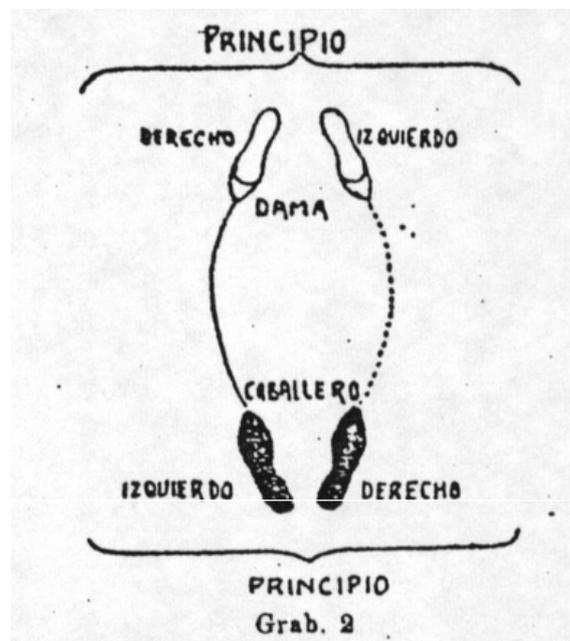


Figure 24. Légende des symboles utilisés dans les diagrammes. Manuel Lima, Buenos Aires, 1916

e) Dans les figures 25 et 26 on voit à nouveau une hybridation de systèmes de

référence et d'espaces, celui géométrisant à vocation notationnelle, complété par

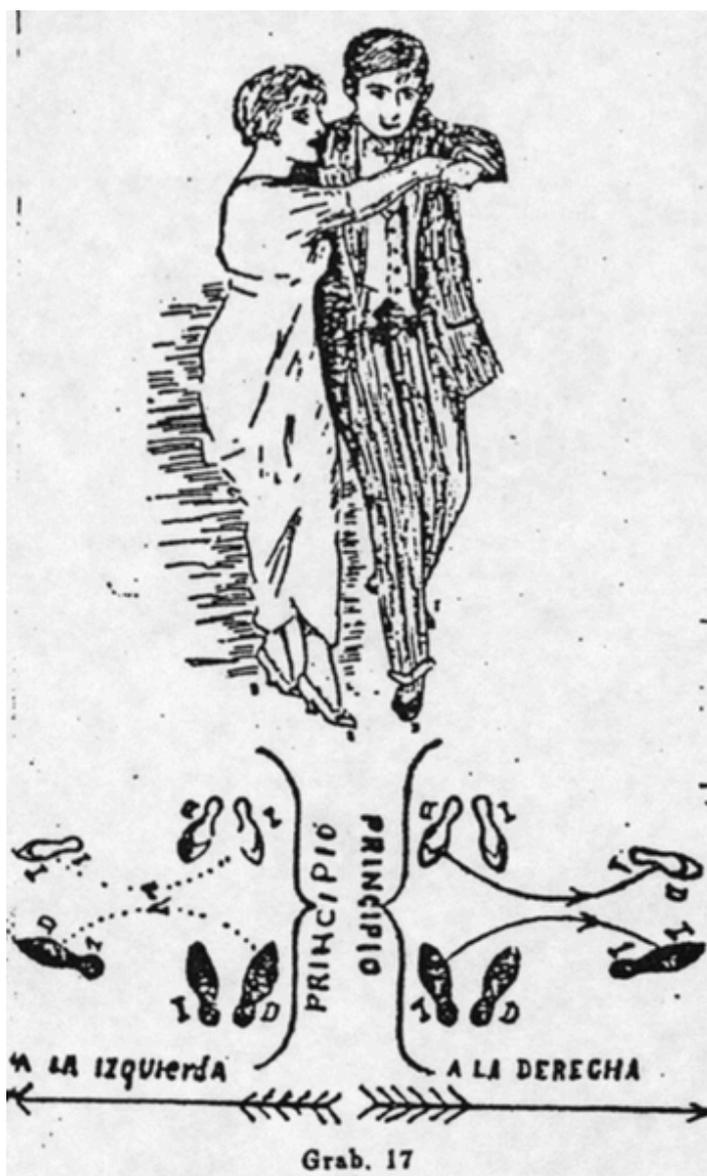


Figure 25. Description du « volcar al medio ». Manuel Lima, Buenos Aires, 1916

des indications textuelles, et celui diagrammatique des silhouettes dessinées. Les deux systèmes de représentation semblent ici en concurrence, installant encore une fois deux temporalités différentes. Dans le premier cas (fig. 25) les traits dessinés à côté de la danseuse semblent focaliser l'attention sur le moment duratif du mouvement, tandis que les flèches et les dessins des pieds proposent le déroulement intégral de la figure.

Dans le deuxième cas (fig. 26) le dessin est tracé à la manière d'une pose (comme en fig. 18), tandis que le mouvement est pris en charge par les traits pointillés formant la circonférence. Il y

a donc comme une démultiplication des lectures et des figures corporelles qui garde une sorte d'indécidabilité par rapport à la place occupée éventuellement par le corps du lecteur-danseur.



Figure 26. Description du *molinete* (ou *giro*, tour). Manuel Lima, Buenos Aires, 1916

- f) Les figures 27 et 28 sembleraient à première vue proposer à nouveau cette incertitude représentationnelle. En revanche, elles effectuent à notre avis une synthèse entre les combinaisons adoptées respectivement dans les figures 10, 11, 12 et 22, 25, 26. Elles installent en effets deux espaces, l'un à vocation notationnelle et l'autre plus diagrammatique représenté par des photographies des couples dansants.

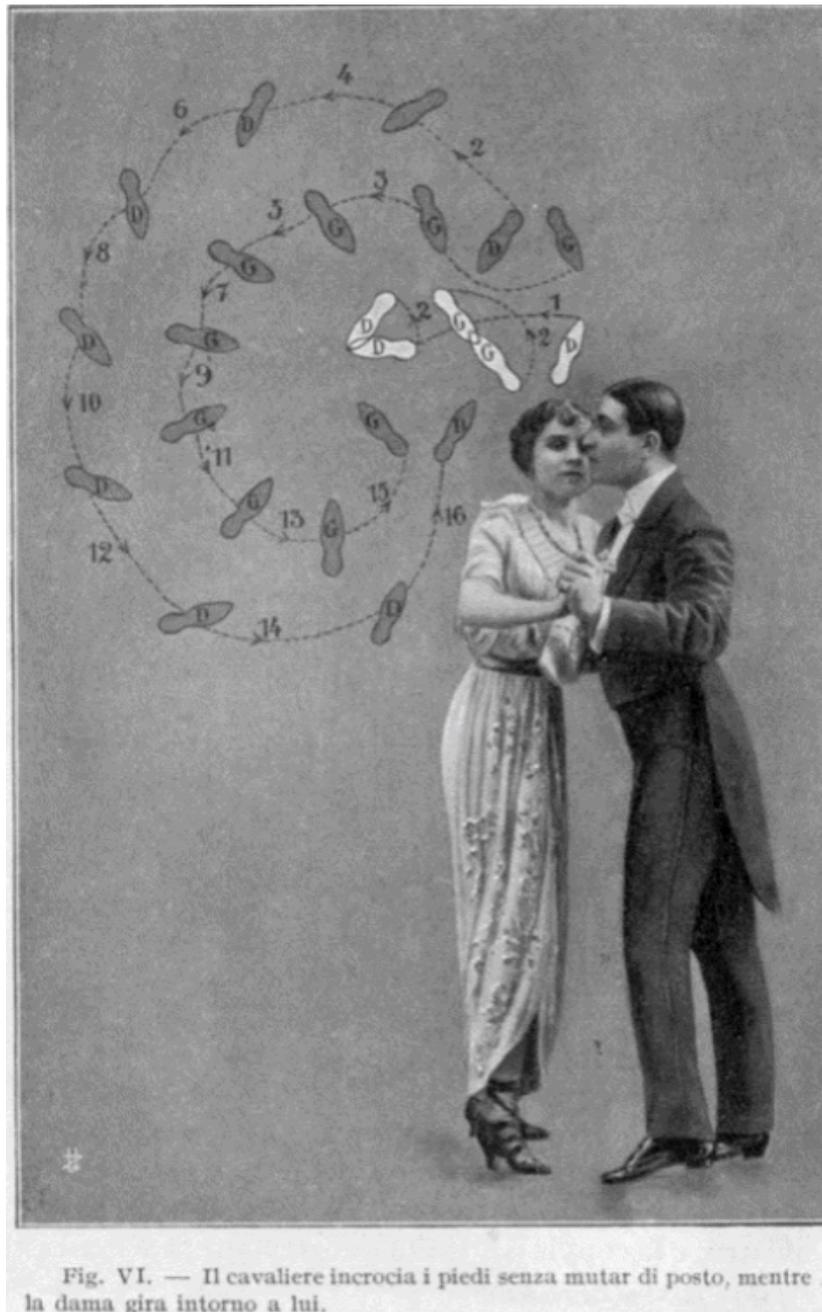


Figure 27. Description du *giro* (tour). Manuel Gavina-Giovannini & Franceschini, Milan, 1922

En particulier, la figure 28 restitue explicitement l'aspectualisation du mouvement à travers la multiplication photographique du couple.

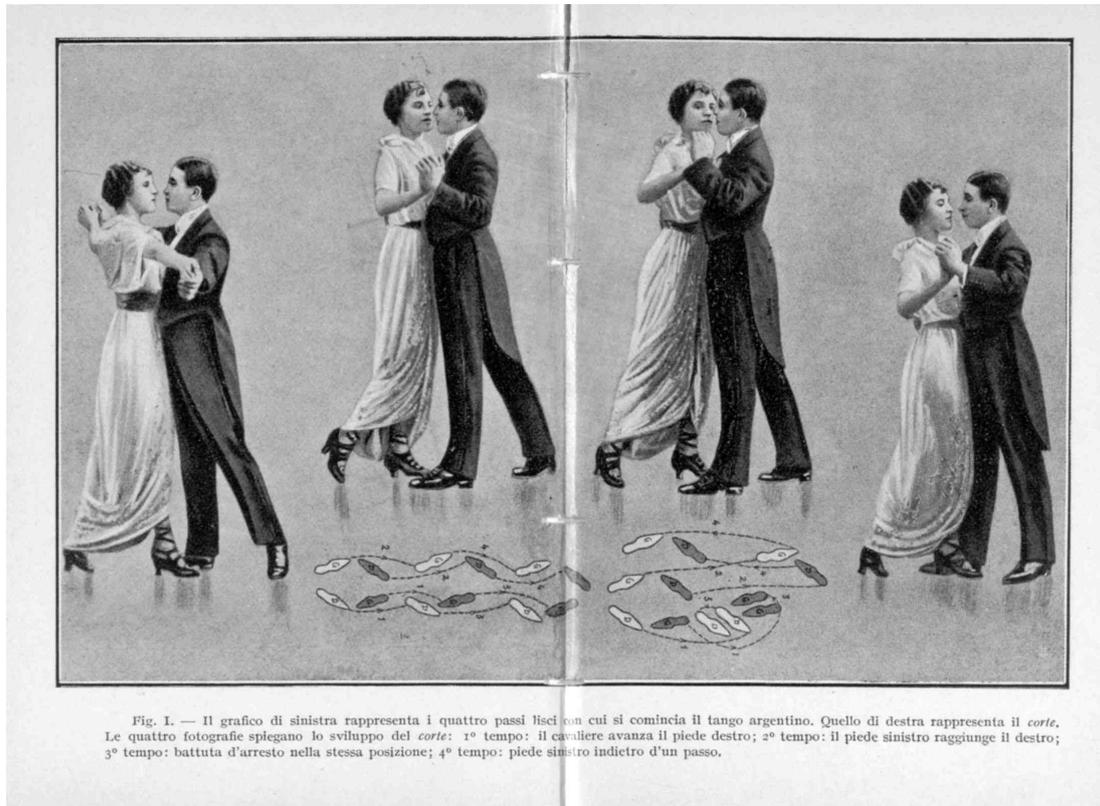


Figure 28. Description du corte. Manuel Gavina-Giovannini & Franceschini, Milan, 1922

En plus, elle installe clairement un sens de lecture de l'image – de droite à gauche – scandé de la même manière par les indications textuelles qui restitue, plus que d'autres images, le déplacement effectif du couple dans la piste de danse, effectué dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. La vue en section (latérale) du déroulement du déplacement est, du moins dans ce corpus, le seul exemple dans lequel l'on esquisse une textualisation de la pratique ; le point de vue installé peut en effet être à la fois celui d'un observateur que celui d'un spectateur, donc d'un autre acteur du bal. Par rapport aux espaces, aux systèmes et aux lectures, l'organisation des différents éléments dans les deux images semble travailler sur la mémoire de l'apprentissage et proposer une lecture complémentaire des deux systèmes. En figure 27, les traits géométrisants sont placés à gauche et légèrement en surplomb par rapport au couple photographié et occupent presque la moitié de l'espace de l'image. Au contraire, en figure 28, leurs dimensions sont sensiblement réduites et ils sont placés au-dessous du couple multiplié. La

distinction nette entre la texture photographique et celle des traits dessinés permet de lire les deux systèmes de manière autonome l'un par rapport à l'autre, quitte à ce que soit le lecteur celui qui les fait interagir en établissant des commensurabilités. En effet, les effets perspectifs créés par l'agencement spatial des éléments ainsi que par les contrastes entre ombres et lumières attribuent en quelque sorte aux traits géométrisants un rôle de support. Celui-ci est décliné comme « rappel » en figure 27 (comme s'ils apparaissaient sur le fond des déplacements des danseurs au cours de leur mouvement, à l'instar d'un schéma évoqué par les gestes), et comme « fondement » en figure 28, comme si les traits étaient eux-mêmes le fond permettant de faire surgir les figures en déplacement (et effectivement il s'agit du diagramme du *corte*).

Enfin, le statut de dispositif d'inscription des diagrammes issus des manuels de danse demeure incertain aux fins de l'incorporation d'une forme gestuelle, notamment lorsque l'on privilégie des schématisations d'inspiration notationnelle. Cependant, et contrairement aux diagrammes plus récents (fig. de 29 à 37), les manuels de danse du début du XX^e siècle tracent une voie diagrammatique intéressante qui visiblement n'a pas été poursuivie par la suite (sauf dans le cas du système Dinzel).

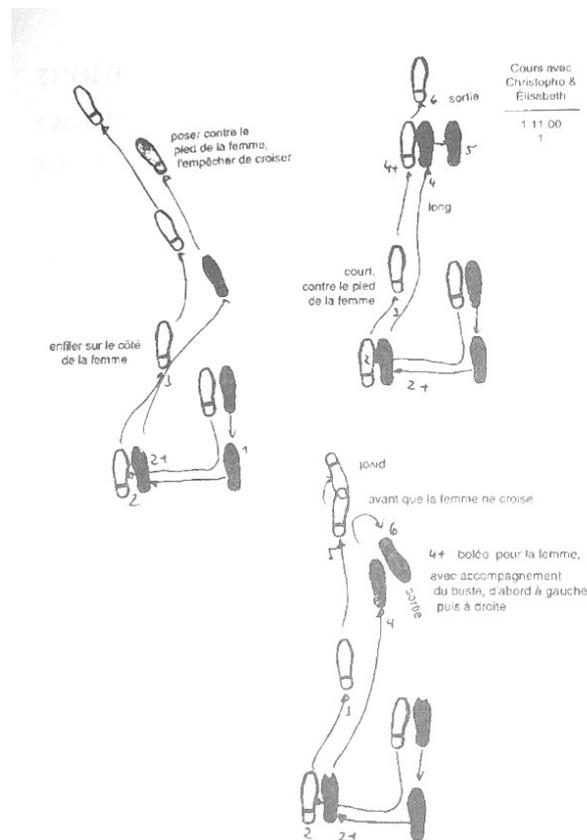
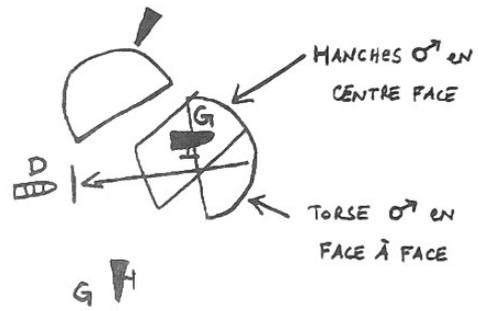
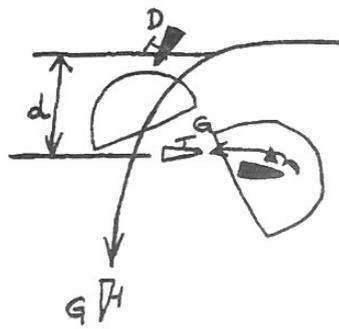


Figure 29. Pas de marche. Sturm 2000 in Apprill 2001.

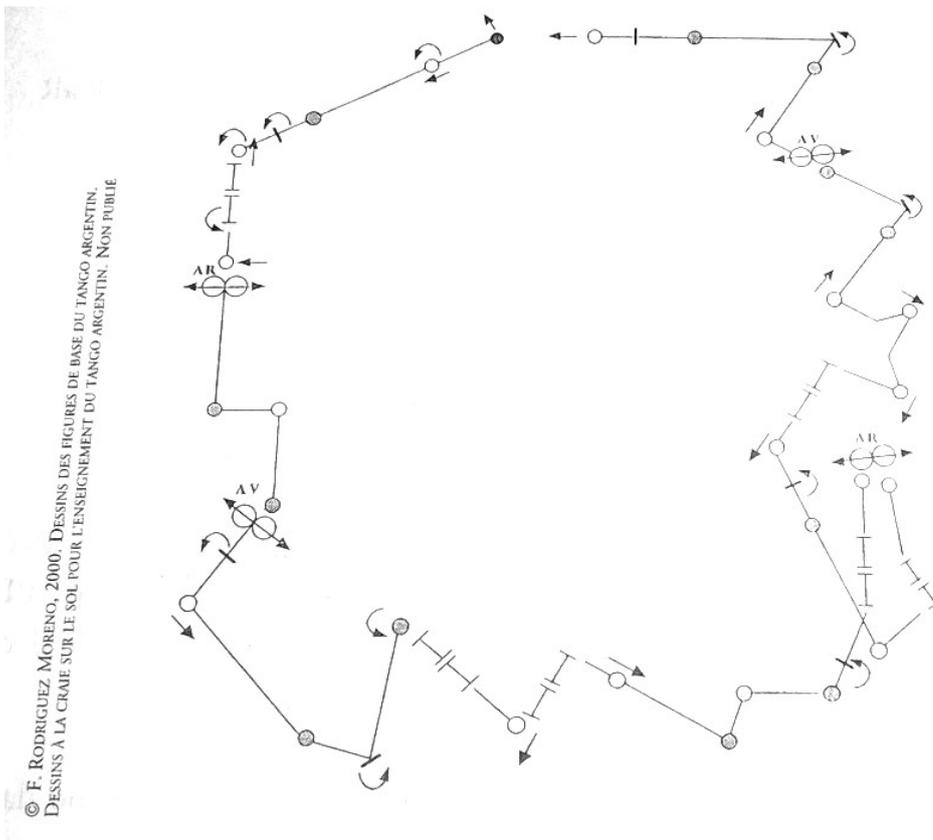


© G. VERCELLINO, 2000

d assez grand
Le GANCHO de l'♂ ne doit pas
aller sur JAMBE AR D
de la ♀

Le GANCHO de l'♂
SE FAIT SUR JAMBE AV G
DE LA ♀

Figure 30. Séquence avec ganchito. Vercellino 2000 in April 2001.



© F. RODRIGUEZ MORENO, 2000. DESSINS DES FIGURES DE BASE DU TANGO ARGENTIN.
DESSINS À LA CRAIE SUR LE SOL POUR L'ENSEIGNEMENT DU TANGO ARGENTIN. NON PUBLIÉ

Figure 31. Combinaisons dans le bal. Rodriguez Moreno 2000 in April 2001.

2. Stunde „Grundschrift“

Tango Grundschrift = „base“ = „el paso básico“: **HIER** ein Link zu einem Video, in dem der Grundschrift erklärt wird – wir unterrichten ihn jedoch anstatt des gefährlichen Rückwärtsschritts bei der 1 mit einem Gewichtswchsel. Bis (3) wie Kleiner Grundschrift, der Oberkörper bleibt jedoch nun weiter in der leichten Rotation nach rechts, **Folgende Links rück, Oberkörper weiterhin nach rechts zum Mann gedreht.** (4)Links geradeaus! vor und die Frau durch Einladung nach links (Oberkörper) ins Kreuz führen, **Folgende Rechts rück, Oberkörper weiterhin nach rechts zum Mann gedreht,** dann mit ihm „ausdrehen“, mit Links kreuzen – im Tempo der Bewegung der rechten Schulter des Mannes – und GW, (5)Rechts schließen und GW, (6)Links vor, (7)Rechts seit, (8)Links schließen und GW. In der folgenden Abbildung ist das Ganze nochmal zusammen mit den Schritten der Männer (braun) und der Frauen (rot) dargestellt – Beginn bei der Ziffer 0, Ende bei Ziffer (8).

Figure 32. Diagramme du *paso básico* (ou *salida básica*, pas de base). Source : <http://tangomanie.com/index.html>, Leipzig, Allemagne, 2004-2016

4. Stunde „Einführung in Pivot und Vorwärtssocho“

Wiederholung des Grundschrifts.

Einführung in den Pivot im Tango: Drehbewegung auf EINEM Fuß (Vorderfuß) in einer Achse, Pivot-Technik: mit Vordrehen in den Schultern, Nachdrehen mit Becken, Bein und Fuß, das Spielbein dabei eng am Standbein halten und die Füße schließen.

5. Stunde „Grundschrift und Vorwärtssocho“

Grundschrift bis ins Kreuz, Männer schließen die Beine und führen mit dem Oberkörper den Vorwärtssocho der Frau: Linke Schulter leicht öffnen für ersten kleinen Pivot der Frau, dann Einladung nach rechts und die rechte Schulter öffnen (Frau tanzt Vorkreuz mit Rechts und Pivot auf Rechts), wenn sie gewendet hat: nach links einladen und die linke Schulter öffnen (Frau tanzt Vorkreuz mit Links und Pivot auf Links), gemeinsamer

Einführung in den Vorwärtssocho: (Endlos-)Kombination aus (1)Vorkreuz mit Links, (2)Pivot auf Links, (3)Vorkreuz mit Rechts, (4)Pivot auf Rechts.

Ausgang: Männer links vor, Frauen rechts rück. Im Ocho: Ihr trennt bewusst Schritt und Pivot: jedes Element wird einzeln geführt und kann auch ausfallen, wenn der Mann etwas anderes vorhat. Also nie automatisch weitermachen! Achse nach vorn, damit Ihr gut steht beim Pivot. Die Schultern schauen immer zum Mann. Von dort habt Ihr auch die Spannung für den Pivot (Beine schließen!), nicht mit Schwung aus dem Bein drehen.

Figure 33. Diagrammes du *ocho* (huit) en avant. Source : <http://tangomanie.com/index.html>, Leipzig, Allemagne, 2004-2016

9. Stunde „Die Drehung / Moulinette“

Rechts-Drehung / „Moulinette“ (vgl. folgende Abbildung) aus dem Vorwärts-Ocho mit Ausgang über den Vorwärts-Ocho.

Wiederholung über die gesamten 9 Wochen.

Figure 34. Diagramme du *tour/molinete*. Source : <http://tangomanie.com/index.html>, Leipzig, Allemagne, 2004-2016

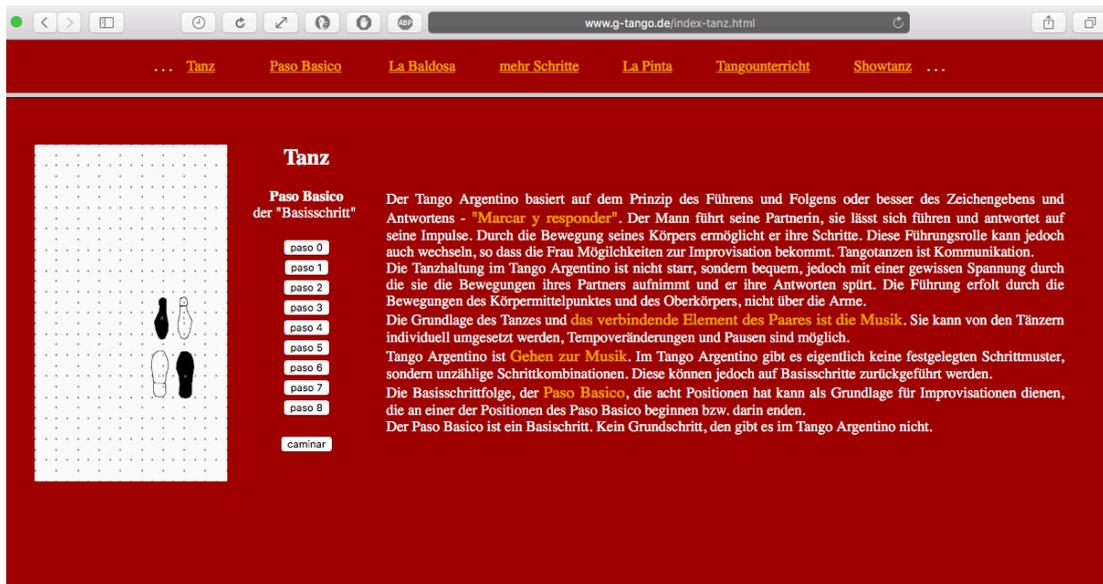


Figure 35. Diagramme animé du *paso básico* (ou *salida básica*, pas de base). Source : <http://g-tango.de/>, Gera, Allemagne, 2010-2016

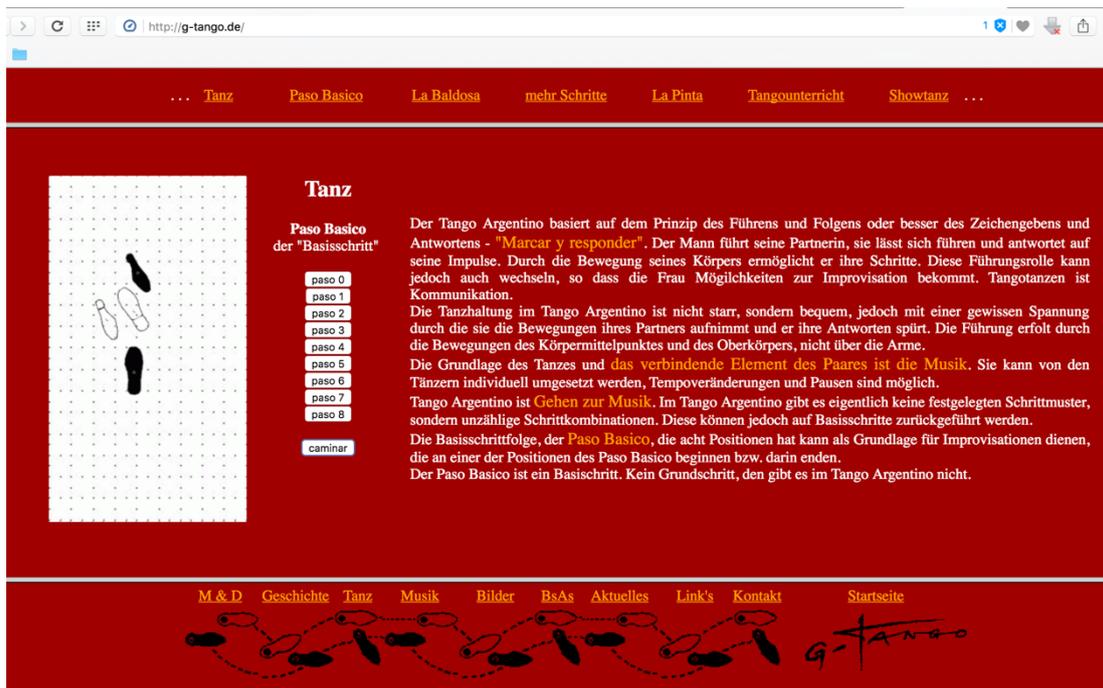


Figure 36. Diagramme animé du *paso básico* (ou *salida básica*, pas de base). Source : <http://g-tango.de/>, Gera, Allemagne, 2010-2016

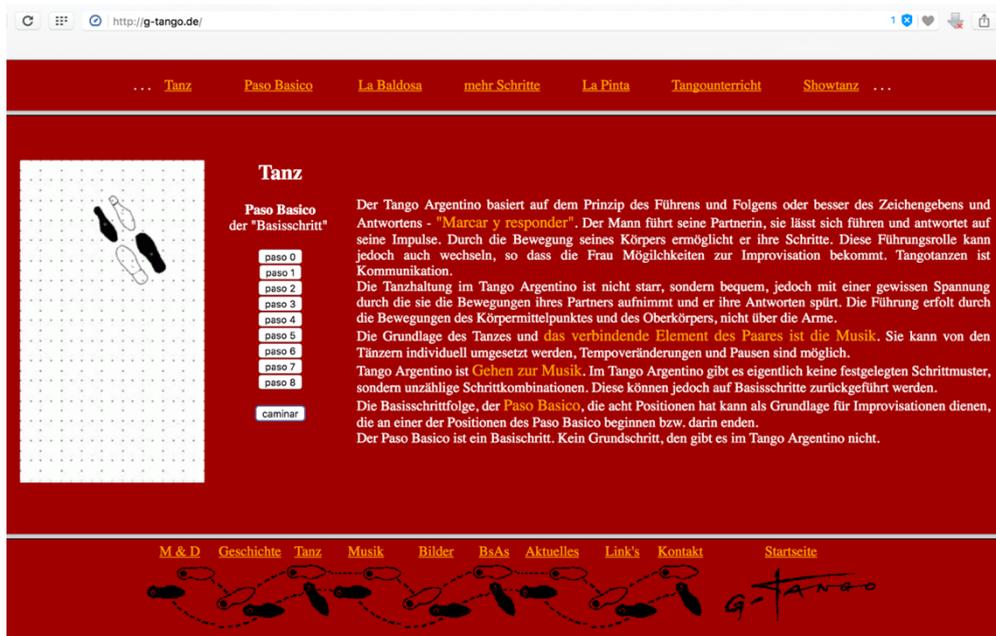


Figure 37. Diagramme animé du *paso básico* (ou *salida básica*, pas de base). Source : <http://g-tango.de/>, Gera, Allemagne, 2010-2016

L'inscription partielle que ces diagrammes affichent, tout comme l'abandon de ce dispositif hybride de la part des diagrammes contemporains, nous n'indiquent non pas tant une *lacune* ou une *faille* textuelle par rapport à la nature du mouvement, dans la mesure où tout système de description ou de notation de celui-ci sera toujours irrémédiablement irréductible à la traduction textuelle. Cela nous indique plutôt un décalage en termes de *vitesse* d'intégration du plan textuel par rapport à ceux des corps-objets, de la pratique, des stratégies et des formes de vie. Les tentatives de résolution de l'hétérogénéité constitutive d'une danse improvisée - telle le tango - de la part de ses textes s'avèrent comme *en retard* par rapport au devenir de la forme tango en son effectivité corporelle. En revanche, c'est précisément par rapport à ce retard que ces occurrences textuelles exhibent une thésaurisation de profilages de la forme transversaux à ceux de la forme gestuelle. L'inscription fournie semble en effet concerner le devenir de la forme tango du point de vue de sa perception globale, sociale et culturelle et l'observation des images peut apporter des éléments qui soutiennent cette hypothèse. En premier lieu, tous les manuels de danse pris en examen dénombrent parmi les figures « de base » du tango le *corte*, contrairement à ce que l'historiographie et la doxa ont établi, c'est-à-dire la disparition du *corte* à la suite du processus d'*adecentamiento* du tango. Il s'agit certainement d'une métamorphose du *corte* des décennies précédentes – inaccessible déjà à l'époque de la rédaction de ces manuels -, et pourtant il semble garder ses caractéristiques principales.

En deuxième lieu, de nombreux manuels font référence soit au *molinete* (ou *rueda* ou, en français, moulinet) soit à la *media luna* (demi-lune), qui, comme les diagrammes et les indications textuelles le montrent, sont des tours à proprement parler, la demi-lune étant un demi-tour. Ce constat se heurte nettement à certaines périodisations du tango correspondant à certains styles de danse, dont notamment le style *salon* ou *milonguero* ou *liso/al piso*, dans lequel l'on suppose l'absence des tours au profit d'une danse plus apaisée et linéaire, organisée principalement autour de la marche. Or, cela n'est pas tout à fait le cas, et non seulement par rapport à des manuels américains ou européens, mais en particulier par rapport au manuel argentin de Nicanor Lima, dont l'objectif déclaré était la distinction du vrai tango argentin. Lima, précisément dans le cas de la figure 25, décrit le couple comme « vu frontalement et *volcando al medio* »⁵⁷³, littéralement « en s'inclinant au milieu »⁵⁷⁴. La formule décrit une posture – suivant le lexique de Lima – par laquelle le couple passe d'une position parallèle à une position frontale à travers une série de croisements de pieds des partenaires, dont chaque croisement a comme effet l'occupation de la place du *follower* par le *leader*. Afin de retrouver la frontalité, une inclinaison associée à une petite rotation est en effet nécessaire : c'est le principe de l'actuelle *volcada*⁵⁷⁵. La *volcada* actuelle, qui résulte d'un changement de direction combiné avec une torsion, est couramment considérée comme une figure du *nuevo tango*, développée par les danseurs acteurs du renouveau mondial du tango à partir des années 1980. Cependant, dans le tango *salon* de 1916 la forme gestuelle avait bien été thématifiée en une figure (certes, supposons-nous, moins spectaculaire que certaines déclinaisons actuelles de la *volcada*). Cela veut dire manifestement que, par-delà toute norme pratique ou catégorisation identitaire, l'improvisation dansante avait déjà fait émerger une forme de mouvement reconnue et instituée en tant que telle (le manuel est, comme son titre l'indique, théorique et pratique). De la même manière, la figure 12, issue d'un manuel anglais, introduit une nouvelle figure sans pourtant la nommer. Il s'agit d'une pirouette que le *follower* effectue sur son propre axe à partir de l'élan donné par le *leader* proposant un éloignement du partenaire. On ne peut pas savoir les raisons de l'absence de qualification pour cette figure (travail d'expérimentation du couple en question, test de la nouvelle figure en vue

⁵⁷³ Lima, N., (1916 ca.), *El tango argentino de salon. Metodo de baile teórico y practico*, Buenos Aires (?), p. 15

⁵⁷⁴ Cf. entrée *volcar* dans le dictionnaire de la Real Academia Española : <http://dle.rae.es/?id=c1K8fvO>. Le verbe est traduit en français par chavirer, renverser, incliner, basculer.

⁵⁷⁵ Cf. Ferrari, L., *op. cit.*

de sa mise en œuvre dans le bal, souci philologique et lexical par rapport aux figures déjà connues, etc.). Toujours est-il que, dans cette figure, la frontalité de l'*abrazo* est brisée, ainsi que son espace de référence, précisément à l'instar de déplacements « hors » *abrazo* du *tango nuevo* des années 2000.

Finalement, à partir de ces constats, l'on peut déduire que les manuels peuvent être considérés comme un dispositif – certes mineur, mais pas pour autant moins révélateur – d'une textualisation *in fieri* de type stratégique par rapport d'un côté à la danse pratiquée et, de l'autre côté, par rapport à la régulation stylistique qui constitue l'enjeu de la définition même du tango à l'égard de sa transculturation⁵⁷⁶.

⁵⁷⁶ Cf. chap. 1.



Chapitre V. « Dynamique » du tango

Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre précédent, consacré à ce que l'on a appelée *statique du tango*, nous réunissons sous la formule nommée « dynamique » un ensemble de thèmes laissés en suspens pour des raisons d'intelligibilité et de progression linéaire du travail.

Dans la partie « statique » nous nous sommes concentrés sur les principes de mouvement du tango. En particulier, nous avons cherché à caractériser la forme et les figures gestuelles du tango suivant la double perspective méthodologique présentée dans le chapitre 3, c'est-à-dire en observant l'émergence et les phases de la forme-tango ainsi que son inscription syntagmatique et son déploiement sur des niveaux de pertinence sémiotique différents. En nous appuyant sur le corpus fourni par les manuels de danse, on a pu problématiser le traitement de la forme à la croisée du niveau des textes et de celui des corps-objets. Ce dernier nous a fait interroger sur le type de modèle actanciel apte à rendre compte de la nature et du comportement aussi bien des figures et des motifs gestuels que des corps des acteurs impliqués dans l'interaction dansante. A cet égard, le modèle d'un actant *duel* constituant une *bulle* nous a ouvert des pistes pour penser la pluralité et la modulabilité, intérieures aussi bien qu'extérieures, du couple dansant.

Dans cette partie, nous approfondirons des thèmes et des aspects évoqués par le tango qui permettent de mieux saisir la portée et les implications des réflexions exposées jusqu'à présent. Tout d'abord, le tango partage avec d'autres formes dansées un trait fondamental : il s'agit d'une danse caractérisée par l'*improvisation*, une notion dont certaines déclinaisons ont été discutées dans le deuxième chapitre. On verra comment l'improvisation du tango configure d'un côté l'interaction corporelle intersubjective du couple dansant, et, de l'autre côté, comment elle intervient dans la gestion non seulement intersubjective mais aussi sociale de la *milonga*, la pratique du bal. En particulier, par rapport au premier aspect, c'est-à-dire l'interaction corporelle intersubjective de l'actant, on verra comment ce qui est appelé *marcación* (littéralement : marquage), constitue le dispositif énonciatif par lequel la figure gestuelle émerge dans l'espace de

l'*abrazo*, tout en dépendant également du champ global de la piste de danse et, plus globalement, de la pratique du bal. Cela nous conduira à remettre en question une idée reçue qui habite un certain imaginaire du tango, à savoir la superposition conceptuelle qui est souvent opérée entre la notion d'empathie et celle, doxique, de fusion, d'unité. En effet, comme on cherchera à le montrer, ce sont la dynamique interactionnelle même, ainsi que certaines lectures de la notion d'empathie, qui infirment une telle superposition. Par rapport au deuxième aspect, celui qui concerne l'implication de l'improvisation dans la pratique sociale de la *milonga*, on essaiera de comprendre de quelle manière peut s'articuler le rapport entre l'improvisation, propre à chaque couple, et le déroulement du cours d'action du bal, géré par ceux qui sont nommés *códigos* (codes) de la *milonga*. Il s'agit d'une exploration relativement nouvelle, dans la mesure où l'on constate, d'un point de vue méthodologique, une césure entre l'improvisation et la normativité qui caractérisent la pratique du bal. Ce hiatus engendre un certain décalage entre des analyses entièrement vouées à la description de l'interaction dansante du point de vue des dynamiques corporelles – voire des processus cognitifs – activées, et des analyses, notamment d'inspiration sociologiques, qui s'arrêtent à la description du vécu des danseurs en relation avec le rôle – « dansant » et/ou de genre – assumé pendant la pratique. Au contraire, nous croyons que c'est à partir de l'enchevêtrement entre norme et improvisation qu'un procès de *stylisation* peut émerger en tant que voie de stabilisation de la forme-tango à différents niveaux.

Dès lors, notre argumentation procédera de la manière suivante. En premier lieu, nous passerons au crible certaines suggestions concernant la sensori-motricité et l'interaction corporelle du tango, avancées dans des recherches et des expériences se situant dans le domaine de la psychologie cognitive et de la sémiotique cognitive. En deuxième lieu, l'interaction dansante sera étudiée à la lumière, entre autres, des notions de *marcación* et de *lecture* ; on reviendra également sur la notion d'improvisation. En troisième lieu, on passera à la description de la pratique du bal, qui nous permettra d'articuler un modèle stratifié de l'improvisation.

V.1. L'interaction au prisme de l'empathie : un modèle irénique ?

Depuis quelques années on assiste à un intérêt croissant des neurosciences et des sciences cognitives globalement entendues envers le tango, dû probablement au lien étroit qui s'est installé au fil du temps entre celles-ci et le champ de la danse, et notamment la danse contemporaine⁵⁷⁷. D'un côté, nombre de recherches ont été consacrées à l'étude de la création chorégraphique⁵⁷⁸ – que ce soit à partir de l'improvisation ou du point de vue de la cognition distribuée et des processus collaboratifs de décision – ou bien à l'étude des processus perceptif et kinesthésique à l'œuvre chez les spectateurs de la danse, ou encore, à celle de l'incorporation du mouvement à travers la médiation d'un milieu technologique⁵⁷⁹. D'un autre côté, le tango (et dans une certaine mesure la capoeira) constitue le terrain par antonomase pour l'étude de l'interaction, des dynamiques de synchronisation, ainsi que du processus d'empathie. La dynamique interactionnelle est en effet caractérisée non seulement par l'improvisation dans la réalisation des figures dans l'espace propre de chaque couple, mais aussi par le changement de plusieurs partenaires – souvent inconnus –, assuré à son tour par une scansion temporelle de la pratique qui est socialement gérée ; à cela s'ajoute une gestion collective de l'espace, qui est aussi bien gestuelle que sociale. Ce cadre complexe permet à la fois de tester plusieurs théories et modèles de l'esprit et de la cognition et d'expérimenter des moyens techniques et technologiques différents pour la captation du mouvement.

D'une manière générale, les études expérimentales actuelles sur le tango peuvent être réparties en fonction i) du degré d'intervention de l'équipement

⁵⁷⁷ Cf., entre autres, le numéro thématique de la revue *Nouvelles de Danse*, n° 53, « Scientifiquement danse. Quand la danse puise aux sciences et réciproquement », 2007, Bruxelles, Contredanse ; cf. également Hagendoorn, I., « Cognitive Dance Improvisation : How Study of the Motor System Can Inspire Dance (and Vice Versa) », *Leonardo*, vol. 36, n°3, juin 2003, pp. 221-228.

⁵⁷⁸ Cf. Kirsh, D. Thinking with the Body, *Proceedings of the 32nd Annual Conference of the Cognitive Science Society*, Portland, 11-14 août 2010, pp. 2864-2869 ; id., « How marking in dance constitutes thinking with the body », *Versus. Quaderni di Studi Semiotici*, vol. 113-115, 2011, Milan, Bompiani, pp. 179-210 ; id., « Creative Cognition in Choreography », *Proceedings of 2nd International Conference on Computational Creativity*, Mexico City, 27-29 avril 2011, pp. 141-146.

⁵⁷⁹ Nous nous permettons de renvoyer à Chatenet, L. et De Luca, V., « L'image comme trace en mouvement. Du corps du geste au corps de l'image », *Lexia*, n° 17-18, 2014, Rome, Aracne, pp. 535-553.

technologique employé pour l'effectuation de mesures diverses, ii) de l'imbrication entre méthodes quantitatives et qualitatives d'enquête et iii) du lieu de déroulement des expériences, à savoir la *milonga* elle-même, le studio de danse ou le laboratoire. Cette répartition nous permettra par la suite de mieux situer le regard sémiotique vis-à-vis des données récoltées par ces expériences et, plus généralement, vis-à-vis de l'interaction dans le tango. A première vue, cette remarque pourrait paraître anodine, notamment si l'on tient compte des résultats des recherches conduites suivant des méthodes expérimentales, mais également si l'on se tourne vers les études rattachées au paradigme énonciviste et à celui de la cognition sociale. En effet, force est de constater l'heuristique et l'exhaustivité de nombreuses études, qui suscitent de l'intérêt en vertu d'une forte capacité descriptive, de l'interdisciplinarité des objectifs et de la transversalité et de l'accessibilité de leur terminologie scientifique. Dès lors, il est nécessaire de s'interroger sur la place que la sémiotique peut occuper par rapport à un vaste panorama disciplinaire qui interpelle plus ou moins directement la question du sens et de la valeur. Nous croyons qu'une approche sémiotique peut apporter une contribution importante précisément en vertu du fait de se situer au carrefour du perceptif, du social et du culturel. Les modèles sémiotiques dont nous disposons, même lorsqu'ils convoquent explicitement la corporéité ou la perception, ne se réduisent jamais à notre avis, à des modèles de description de la sensori-motricité ou des processus perceptifs et cognitifs en tant que tels. Au contraire, ils les interrogent à la fois en tant que dimensions du sens – lorsque c'est par exemple le corps qui est posé comme opérateur de la sémiologie – et en tant que conditions de production du sens par rapport à un phénomène donné.

V.1.1. Entre neurosciences et captation du mouvement

En revenant aux critères de répartition des différentes recherches sur le tango, méritent d'être mentionnées certaines études scientifiques qui se concentrent tantôt sur les aires cérébrales activées par rapport au mouvement et le plus souvent sur la mise au point de dispositifs de captation du mouvement. Il s'agit de recherches ponctuelles et éparées, qui sont conduites dans certains cas avec des objectifs thérapeutiques concernant des troubles cognitifs ou des maladies

neurovégétatives⁵⁸⁰. Une étude pionnière est certainement celle menée par une équipe de l'Université du Texas en 2007⁵⁸¹ sur dix danseurs amateurs de tango. Réalisée à l'aide d'une TEP (tomographie par émission de positrons), l'expérience visait à localiser et à enregistrer l'activité cérébrale des danseurs lorsqu'ils effectuaient une *salida básica* (un enchaînement de pas en avant et latéraux) en position allongée – les danseurs n'étaient que partiellement immergés dans le scanner et pouvaient bouger les membres inférieurs sur une plateforme dédiée –, et dotés d'auriculaires pour l'écoute d'un morceau de tango (voir figure 1).

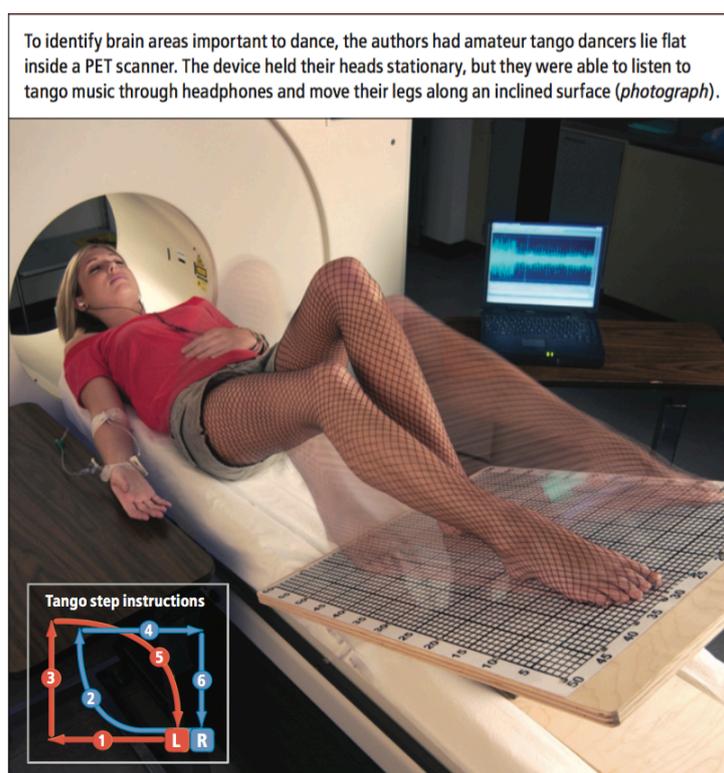


Figure 1. : dispositif de placement du sujet pour l'effectuation de la *salida básica*.
Source : Brown, S. et Parsons, L.M. (2008).

⁵⁸⁰ Cf. entre autres, Koch, SC., Mergheim, K., Raeke, J., et al., « The Embodied Self in Parkinson's Disease: Feasibility of a Single Tango Intervention for Assessing Changes in Psychological Health Outcomes and Aesthetic Experience ». *Frontiers in Neuroscience*, n° 10 :287, 2016, Habib M., « Tango et neurones miroirs : les vertus mystérieuses du tango dévoilées par les neurosciences », disponible sur le site de Résodys, réseau régional troubles du langage et déficits d'apprentissage : <http://www.resodys.org/Tango-et-neurones-miroirs-les>, Mourey, F., « Mouvement, danse, tango et réhabilitation », extrait vidéo de la série « Les Allégros d'Alzheimer », projet d'atelier de tango chez le sujet âgé, 2013. Entretien disponible en ligne : <http://www.inserm.fr/index.php/tout-en-images/mouvement-danse-tango-et-rehabilitation-par-france-mourey>.

⁵⁸¹ Brown, S. et Parsons, L. M., « The neuroscience of Dance », *Scientific American*, juillet 2008, n° 299(1), pp. 78-83.

L'étude a montré que, pendant l'exécution des pas, il y a une activation conjointe de plusieurs aires cérébrales, dont i) le lobe pariétal, qui intervient dans la kinesthésie et dans l'orientation spatiale, ii) le précuneus, censé fournir une carte kinesthésique permettant une référenciation égocentree de la position du corps par rapport à l'entour et iii) le cervelet, qui aurait une fonction de coordination et de monitoring des informations provenant des autres aires, permettant ainsi de rectifier la trajectoire du mouvement. L'intérêt de cette découverte consiste dans le fait que, précisément dans les deux aires mentionnées, le lobe pariétal et le cervelet, on repère également des systèmes de neurones miroirs⁵⁸², responsables de la production des processus d'empathie.

Or, en dépit des résultats remarquables de cette expérience et du fait qu'on puisse raisonnablement les étendre à l'interaction inter-corporelle, ce sont précisément l'action et l'interaction qui sont ici évacuées. En effet, en dehors de l'exécution « matérielle » des mouvements de la *salida básica*, le sujet est dépourvu de la prise d'initiative propre de l'action et de l'interaction avec le partenaire, qui mute le mouvement en geste. Il en est dépourvu tout d'abord car il lui manque, à cause de la position allongée, la possibilité de bouger tout son corps ; puis, parce qu'il ne peut que se limiter à suivre des instructions au lieu d'improviser une coordination singulière de mouvements avec la musique, même en solo ; troisièmement, car l'absence du partenaire ne peut pas révéler les effets proprioceptifs et kinesthésiques spécifiques du contact synesthésique avec autrui et, enfin, car il lui manque le « monde » constituant l'enjeu par rapport auquel il peut « prouver » par la pratique sa propre appartenance et, par conséquent, confirmer ou démentir le rôle identitaire de « danseur ». De ce point de vue, une autre expérience conduite toujours en laboratoire et moyennant l'emploi de l'imagerie cérébrale⁵⁸³, s'avère plus convaincante du point de vue du cadre d'ancrage fourni aux sujets pour la constitution d'une action sensée. Dans cette étude le tango n'est pas prioritaire, mais il est choisi en raison de l'attention

⁵⁸² Cf. Rizzolatti, G., Fadiga, L., Gallese, V., et Fogassi, L., « Premotor cortex and the recognition of motor actions » *Cognitive Brain Research*, n° 3, 1996, pp. 131-141.

⁵⁸³ Cf. Sacco, K., Cauda, F., Cerliani, L., Mate, D., Duca, S. et Geminiani, G. C., « Motor imagery of walking following training in locomotor attention The effect of "the tango lesson" », *NeuroImage*, 32, 2006, pp. 1441-1449.

portée, encore une fois, aux mouvements des membres inférieurs. En effet, l'objectif de l'expérience est de contrôler les transformations que l'imagerie motrice de la marche subit en fonction des changements d'attention dans l'exécution des mouvements. Le tango y intervient comme méthode d'entraînement à l'aiguisement de la conscience de la marche. Les sujets suivent une initiation au tango pendant 5 jours, qui se déroule approximativement comme un cours quelconque de tango (progression par difficulté croissante des mouvements, apprentissage à deux). Les scansions cérébrales sont effectuées respectivement au début et à la fin de la période d'entraînement. Les résultats des scansions, outre indiquer l'activation du lobe pariétal, signalent un effet positif de l'entraînement, qui se manifeste à travers une réorganisation générale des aires corticales impliquées dans la locomotion avec un accroissement global de l'imagerie motrice et kinesthésique au détriment de l'imagerie visuelle. Dans le cas de cette étude il est intéressant de constater une inversion concernant une des principales consignes données par les enseignants aux futurs danseurs pendant les premières phases d'apprentissage du tango, à savoir le fait de ne pas prêter attention à leurs pieds, voire de ne pas les regarder. La nature de la consigne n'est pas détaillée, mais en revanche, on apprend que la position des mains ainsi que la forme de l'étreinte sont à la discrétion de chaque couple, tandis que, comme l'on a montré, la forme de l'*abrazo* reconfigure à elle seule la relation entre le poids du corps et l'impulsion du sol.

Si les techniques d'imagerie cérébrale permettent d'identifier avec précision les composantes du substrat neuronal impliquées dans le mouvement, même si cela se fait au prix d'un caractère procédural de l'action, les différents systèmes de captation du mouvement permettent quant à eux, une restitution et une mesure en temps réel du mouvement, en pouvant ainsi inclure l'élément improvisationnel dans l'expérience. En particulier, dans le projet *Interactive Tango Milonga*⁵⁸⁴, plusieurs types de capteurs sont testés – des capteurs optiques aux capteurs portables – sur et avec les danseurs. L'objectif de l'expérience,

⁵⁸⁴ Cf. Brown, C. et Paine, G., « Towards an interactive Tango Milonga », *International Computer Music Association*, 41st International Computer Music Conference: Looking Back, Looking Forward, ICMC 25 septembre-1^{er} octobre 2015, Denton, United States, pp. 110-113. Pour un aperçu visuel de l'expérience, consulter le site internet du projet : <http://www.interactivetango.com/> .

réalisée à l'aide de caméras et de logiciels de transformation et de traitement du signal ainsi que de composition musicale, consiste en la génération de boucles sonores qui réagissent en fonction des figures effectuées par les danseurs et sur lesquelles ils peuvent rétroagir en réajustant leur propre danse. Autrement dit, ce sont les gestes des danseurs qui, une fois numérisés, sont implémentés dans une base rythmique donnée pour créer un morceau de tango ou de milonga. Actuellement, l'expérience n'a été conduite que sur un seul couple, bien que le projet vise à une extension à plusieurs couples et notamment à la réalisation de l'expérience collective dans l'espace de la milonga. Néanmoins, la multiplication des acteurs ne fait qu'amplifier les problèmes rencontrés avec le couple-test par rapport au choix du système de captation ainsi que de la technologie de transmission du signal. En effet, les facteurs qui doivent être pris en compte sont nombreux et différents, allant de la nécessité d'encombrer le moins possible les danseurs – un problème posé souvent par les capteurs portables –, à la distinction des parties du corps de chaque danseur. Cette distinction s'avère par ailleurs nécessaire dans la mesure où le traitement de l'information motrice est effectué sur la trajectoire du mouvement et non sur la position ou la posture des corps. D'autres recherches se sont en revanche focalisées sur la relation entre les parties du corps, en privilégiant le rôle joué par le torse⁵⁸⁵, analysé au moyen d'un équipement technologique similaire à celui de l'expérience mentionnée plus haut. Ayant une orientation technique extrêmement marquée, l'approfondissement des détails de ces expériences dépasse la pertinence de notre investigation. D'une manière générale, on peut affirmer que, dans des recherches de ce type, l'interaction dansante du tango semble servir de banc d'essai pour prouver l'intervention de processus empathiques ou une structuration du mouvement dansé, basée sur une imagerie motrice plutôt que visuelle. En revanche, les qualités et les modalités de l'interaction échappent à des appareils

⁵⁸⁵ Cf. Arvin, D. K. et Valtazanous, A., « Speckled Taango Dancers : Real-Time Motion Capture of Two-Body Interactions Using On-body Wireless Sensor Networks », 4th Year Project Report Artificial Intelligence and Computer Science, mars 2009, pp. 1-63. Voir également : Sinnott, L., « Mapping Strategies for the Augmented Tango Shoes », Mémoire de Master en Technologie musicale, New York University, janvier 2008.

qui ne peuvent que détacher le déplacement ou les composants du mouvement des corps et des situations où ils ont lieu.

V.1.2. Psychologie cognitive et culturelle et observation ethnographique

Les études conduites en psychologie cognitive et en psychologie culturelle et, dans une certaine mesure, en sémiotique cognitive, s'efforcent d'inclure dans leur spectre d'analyse le déroulement même de l'interaction inter-corporelle des danseurs, et tout particulièrement les aspects concernant la synchronisation entre les partenaires pendant l'improvisation, la constitution intersubjective des danseurs, ainsi que la relation avec l'espace de la *milonga*. Tout d'abord, deux points transversaux à ces recherches méritent d'être signalés. Puisqu'il s'agit d'études quasi-expérimentales, mêlant méthodes quantitatives et qualitatives, le premier point concerne les outils qualitatifs employés, notamment des questionnaires semi-ouverts et des entretiens semi-structurés. Le deuxième point, lié au premier, concerne l'approche de la notion d'empathie qui guide la structuration et l'interprétation des questionnaires. A ce propos, on peut préalablement avancer que ces recherches, partant du présupposé suivant lequel l'interaction du tango se déploie empathiquement, semblent aplatir l'interaction dansante et pratique sur un modèle « irénique » de l'empathie, ce qui, entre autres, affaiblirait l'existence même de normes pratiques. En effet, on peut constater dans certaines de ces études la superposition de deux déclinaisons de la notion d'empathie qui, pourtant, ne relèvent pas tout à fait d'un seul et même phénomène. Comme l'explique le psychiatre Nicolas Georgieff,

« le terme empathie [...] décrit le fait de connaître, en le partageant, l'état mental d'autrui, c'est-à-dire une expérience subjective qui témoigne de la transmission d'un état mental entre autrui et soi. Mais il définit aussi le processus objectif qui accomplit cette transmission, la réalité objective du mécanisme de reproduction d'une activité psychique par une autre. Le concept d'empathie recouvre donc sous le même terme la *description* clinique d'un état mental ou d'un processus psychologique, et l'*explication* de

cet état, c'est-à-dire son mécanisme de production, dont l'état mental ou l'expérience subjective ne sont que le produit »⁵⁸⁶.

Selon le psychiatre, ces deux déclinaisons sont repérables dès l'importation dans la théorie esthétique de Theodor Lipps de la notion d'*Einfühlung*, énoncée pour la première fois en 1873 par Robert Vischer⁵⁸⁷. Plus précisément, l'empathie

« correspond à une connaissance de l'autre, qui se donne comme, ou aboutit à l'expérience d'être ou de se mettre « à la place de l'autre ». En cela, elle définit une *expérience subjective* proche de l'identification (consciente) à autrui. Mais en cela, le concept d'empathie n'est que descriptif. C'est seulement l'hypothèse associée d'un mécanisme psychologique (l'imitation motrice *a minima*) de reproduction *objective*, dans le sujet, de l'état mental d'autrui, qui donne au concept d'empathie une valeur cette fois explicative : il ne s'agit pas seulement de décrire le fait de connaître l'autre en m'identifiant à lui, c'est-à-dire de décrire une expérience subjective ; il s'agit d'expliquer ce qui rend cette identification subjective possible »⁵⁸⁸.

Dans certaines de ces recherches, les questionnaires administrés semblent être employés à la fois en tant que descriptions données par les danseurs de l'expérience subjective de l'interaction, et en tant que sources qui peuvent constituer des paramètres objectifs de mesure de l'empathie. Le problème posé par ce type de procédé réside à notre avis dans le traitement réservé aux données linguistiques-textuelles et, plus profondément, dans l'idée de langage et de sens sous-jacente à ces paramétrages. En d'autres termes, on présuppose la possibilité d'extraire une description neutre et statistique à partir de récits qui, certes, thématisent des vécus individuels, mais qui, en même temps, dépendent d'un

⁵⁸⁶ Georgieff, N., « L'empathie aujourd'hui : au croisement des neurosciences, de la psychopathologie et de la psychanalyse », *La psychiatrie de l'enfant*, n° 2/2008, vol. 51, pp. 357-393, en ligne : <http://www.cairn.info/revue-la-psychiatrie-de-l-enfant-2008-2-page-357.htm> , p. 384, italiques dans le texte.

⁵⁸⁷ Pour un examen historique de la notion d'empathie, voir, entre autres, Caliandro, S., *Empathie et esthésie : un retour aux origines esthétiques* », *Revue française de psychanalyse*, n° 3/2004, vol. 68, pp. 791-800, en ligne : <http://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2004-3-page-791.htm> .

⁵⁸⁸ Georgieff, N., *op. cit.*, p. 385, italiques dans le texte.

savoir et d'un sentir hérités et socialement construits à l'intérieur du « monde » du tango⁵⁸⁹. Une étude récente autour de la relation entre synchronisation intersubjective du mouvement et fonctions de l'empathie est à cet égard emblématique⁵⁹⁰. Le point de départ de l'investigation est précisément la notion d'empathie kinesthésique, globalement entendue comme la capacité pour le sujet de simuler des mouvements observés chez les autres, à laquelle s'ajoutent deux autres déclinaisons de l'empathie, une empathie cognitive, définie comme l'habileté de compréhension des états mentaux d'autrui (appelée couramment *mindreading*), et une empathie émotionnelle, qui concerne les réactions émotionnelles aux expériences d'autrui. L'étude vise à vérifier si et dans quelle mesure la synchronisation interpersonnelle de mouvements peut avoir des retombées sur ces fonctions empathiques, et ce en fonction de pratiques différentes qui sont comparées entre elles, telles le tango, la salsa, la capoeira, la breakdance. Pour ce faire, un questionnaire a été réalisé en indexant les items de trois échelles d'évaluation de manière différente pour chaque participant. Les échelles d'évaluation concernent les trois fonctions empathiques identifiées. A ce sujet, il est intéressant de souligner que, comme les auteurs le relatent, il n'existait pas auparavant une échelle pour le paramétrage de l'empathie kinesthésique ; elle a été réalisée afin de « mesurer la tendance spontanée à la simulation des mouvements observés et des états mentaux d'autrui »⁵⁹¹. Les

⁵⁸⁹ Ces savoir et sentir communs ne sont pas que textuellement construits, comme dans le cas de la figurativisation des rôles du *milonguero* ou de la *milonguita* dans les paroles des chansons. Ils sont d'une certaine manière induits également par le déroulement même de la pratique ainsi que par les savoirs construits par des formations discursives, dans l'acception foucauldienne du terme, historiquement données. On peut par exemple observer que les discours moral et médical du début du XX^e siècle ont été progressivement supplantés, du moins en Europe, par un discours fort individualisé du « bien-être » qui se répand actuellement sur plusieurs domaines sociaux. De danse lascive et dangereuse, et nocive pour la santé (ou, au contraire, bienfaisante, mais au prix d'un contrôle rigide de la manière d'exécuter les gestes), à cause de sa soi-disant stéréotypie de rôles de genre et de l'intimité du contact instauré par l'*abrazo*, le tango, ou, pour mieux dire, l'expérience du contact qu'il fournit, sont décrits de plus en plus dans les termes d'une intimité moins sexualisée, qui met davantage l'accent sur l'harmonisation dialogique des corps et sur la prise de conscience de ses propres ressentis. Sur ces questions, cf. Joyal, F., (dir), (2009), *Tango, corps à corps culturel. Danser en tandem pour mieux vivre*, Québec, Presses Universitaires du Québec, et id., (dir), (2010), *Tango sans frontières*, Québec, Presses Universitaires du Québec.

⁵⁹⁰ Koehne, S., Schmidt, M. J. et Dziobek, I., « The role of interpersonal movement synchronisation in empathic functions : Insights from Tango Argentino and Capoeira », *International Journal of Psychology*, n° 51, 2016, pp. 318-322.

⁵⁹¹ *Ibidem*, p. 320, nous traduisons. Version originale en anglais : « measure the spontaneous tendency for simulation of other's observed movements and physical states ».

réponses aux questionnaires ont été successivement mesurées suivant ces trois échelles et les données ont été interpolées moyennant des analyses statistiques. Les résultats ont « naturellement » confirmé les hypothèses de départ, notamment pour ce qui concerne le tango et la capoeira, à savoir le fait que la synchronisation favorise l'accroissement aussi bien de l'empathie kinesthésique que cognitive et émotionnelle. Bien que ces résultats soient tout à fait remarquables, c'est en quelque sorte l'interprétation de l'empathie servant de base pour la constitution de l'échelle d'évaluation qui construit sa propre confirmation. En effet, quiconque est entraîné à la danse et ne souffre pas de troubles cognitifs particuliers, est normalement capable de répondre immédiatement à une impulsion de mouvement spécifique, ou, autrement dit, il dispose d'une empathie kinesthésique que la maîtrise d'une technique ne peut qu'accroître. De surcroît, cette définition de l'empathie ne tient compte que du versant qui va du soi vers une identification partielle avec autrui, en ceci que la capacité d'inférer la direction d'un pas à exécuter est *hétéro-référenciée*, c'est-à-dire se construit à partir de la position de l'autre dans l'espace.

Comment cela se conjugue-t-il avec l'affirmation courante d'une construction de sens participative (*participatory sense-making*⁵⁹²) réclamée à propos du tango ? A partir d'une approche ethnographique, comprenant une observation participative, des entretiens semi-structurés, des enregistrements vidéo, ainsi que des matériels biographiques sur des danseurs et musiciens de tango, le psychologue Luca Tateo adopte un modèle dialogique de la constitution identitaire aussi bien par rapport à l'interaction dansante que par rapport à l'espace de la *milonga*⁵⁹³. Il s'agit de l'une de rares études qui cherchent à investiguer ces deux aspects de manière conjointe. Tateo remarque le rôle du public en tant que troisième partenaire virtuel de l'interaction ainsi que l'imprévisibilité de la chorégraphie, en signalant que « l'emphase portée sur l'improvisation accentue le besoin du couple d'établir une connexion corporelle

⁵⁹² Cf. van Alphen, F., « Tango and Enactivism : First Steps in Exploring the Dynamics and Experience of Interaction », *Integrative Psychological and Behavioral Science*, n° 3, vol. 48, septembre 2014, pp. 322-331.

⁵⁹³ Tateo, L., « The Dialogical Dance : Self, Identity, Construction, Positioning and Embodiment in Tango Dancers », *Integrative Psychological and Behavioral Science*, n° 3, vol. 48, septembre 2014, pp. 299-321.

empathique solide »⁵⁹⁴. L'importance de cette connexion se révèle autant par rapport à la musique que, notamment, en relation avec l'espace du bal. Comme l'affirme le psychologue, la *milonga*

« est évidemment un espace dialogique, et pas seulement un simple "contexte" [...] La milonga peut être conceptualisée comme un "espace incarné" [*embodied space*], à savoir l'espace matériel et conceptuel dans lequel le corps, l'espace et la culture se croisent et s'interpénètrent »⁵⁹⁵.

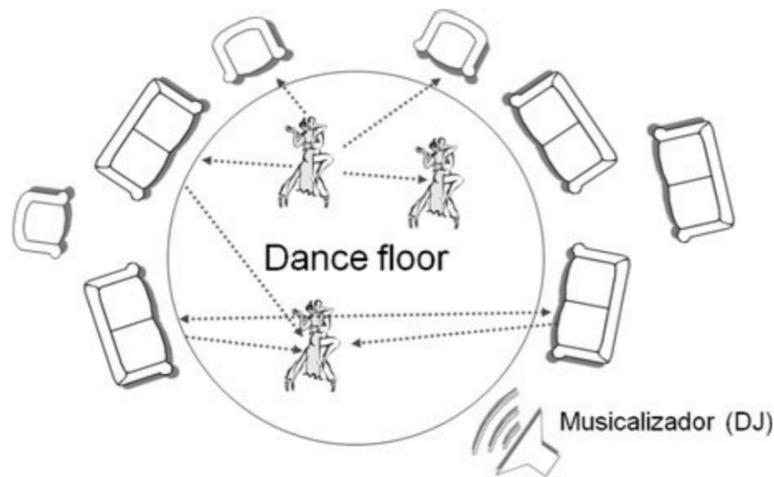


Figure 2 : l'espace de la milonga. Source : Tateo (2014)

C'est dans cet espace, tel qu'il est schématisé dans la figure 2, que, selon Tateo, se constitue la relation dialogique entre « soi », « autrui » et l'« objet » tango. La relation à l'espace se fonde en effet sur des modalisations différentes du regard et de la visibilité. A première vue, l'espace de la milonga pourrait paraître un espace de visibilité/de regard total, mais en réalité on repère des obstructions du regard ou bien des visées construites localement. Par exemple, d'un côté, les danseurs sur la piste sont évidemment exposés au regard du public, avec lequel le tango se constitue et se transmet, selon le psychologue, en tant qu'objet ainsi que le sens d'une communauté. En revanche, d'un autre côté, à l'intérieur de chaque couple, le *follower* ne peut jamais suivre du regard son propre déplacement (car elle/il marche en arrière), même s'il/elle peut s'apercevoir de l'extension ou de la

⁵⁹⁴ *Ibidem*, p. 308, nous traduisons. Version originale en anglais : « The emphasis on improvisation accentuates the need for the dancing pair to establish a strong empathic and bodily connection ».

⁵⁹⁵ *Ibidem*, p. 309, nous traduisons. Version originale en anglais : « It is of course a dialogical space, not a mere "context" [...] The milonga can be conceptualized as an "embodied space", that is the material and conceptual place where body, space and culture intersect and interpenetrate ».

réduction de l'espace propre du couple (de la *bulle*) à travers le champ instauré par le troisième volume⁵⁹⁶. Dès lors, « la rencontre avec autrui a lieu dans la tension entre sa propre conscience corporelle et la conscience de la différence avec un autre corps »⁵⁹⁷. Finalement, c'est cet échange dialogique et triadique assuré par ce que Tateo appelle la « double étreinte », du partenaire *et* du public, qui constitue un espace d'improvisation à la fois corporelle et identitaire. Pour la psychologue Floor van Alphen, bien que Tateo décrive « la danse en tant que dialogique », « il ne saisit pas l'occasion d'explorer cette interaction incarnée et sa dynamique »⁵⁹⁸. S'inscrivant dans une perspective éenactiviste, la psychologue considère le tango comme une pratique incarnée caractérisée par trois processus éenactifs : i) la construction participative du sens, qui permet l'étude de l'interaction sociale, ii) l'incorporation mutuelle, par laquelle il est possible d'examiner l'aspect expéerientiel de l'intersubjectivité, et iii) l'action coordonnée de manière consensuelle, qui rend compte à la fois du caractère normatif de toute pratique culturelle et de l'autonomie des agents. En particulier, van Alphen objecte à Tateo un manque de clarté à l'égard de la manière dans laquelle il conçoit le tango dans la perspective dialogique qu'il développe. En effet, il apparaît en même temps comme le troisième acteur du dialogue et comme dialogue en tant que tel. Au contraire, « au lieu de présenter le tango en tant que troisième volume, l'éenactivisme permet d'aborder le tango en tant que mouvement interactif auquel les danseurs participent »⁵⁹⁹. Cette position s'inscrit dans un débat entre théorie dialogiste et psychologie culturelle éenactiviste qu'il est impossible de résumer ici. Cependant, au-delà de cette divergence, les auteurs s'accordent sur la réciprocité – et par là même sur la nécessité de la coopération – des partenaires pendant l'interaction, dans la mesure où « dans l'étreinte du

⁵⁹⁶ Cf. § 4.1.4.

⁵⁹⁷ Tateo, L., *op. cit.*, p. 311, nous traduisons. Version originale en anglais : « The encounter with the Alter takes place in the tension between one's own bodily awareness and the awareness of the difference with another body ».

⁵⁹⁸ Van Alphen, F., *op. cit.*, p. 323, nous traduisons. Version originale en anglais : « [Tateo] does not seize the chance to explore this embodied interaction and its dynamics ».

⁵⁹⁹ Van Alphen, F., *op. cit.*, p. 326, nous traduisons. Version originale en anglais : « Instead of introducing tango as a third volume, enactivism allows for introducing tango as the interactive movement in which dancers participate ».

tango, les deux agents sont littéralement couplés »⁶⁰⁰. L'interaction réitérée, en prévoyant un partage des responsabilités en vue de son bon déroulement, fait que la pratique devient véritablement incarnée. En d'autres termes, selon van Alphen, l'accumulation et la sédimentation du processus participatif de construction de sens agissent aussi bien sur les agents que sur les processus de *sense-making* en tant que tels par-delà « les dichotomies entre contexte culturel et cognition individuelle »⁶⁰¹.

Cette dimension de coopération est approfondie davantage dans deux recherches⁶⁰² du chercheur et danseur Michael Kimmel, dont certains aspects ont été abordés dans le chapitre précédent, lorsque l'on a commenté le modèle de schèmes d'image à la base de l'analyse de l'interaction improvisée. En effet, celle-ci a été conduite en opérant sur différents matériels, tels des enregistrements vidéo, des questionnaires et des entretiens semi-structurés. En particulier, il faut signaler que les enregistrements vidéo ne concernent pas le déroulement de la danse dans une *milonga* mais une démonstration explicative de la part des danseurs, auxquels il a été demandé de décrire ce qu'ils faisaient pendant leur danse. De ce point de vue, l'étude exclut au préalable tous les aspects liés à l'espace de la piste de danse et, plus globalement, à l'espace de la *milonga*, dont les différents régimes de visibilité qui y sont à l'œuvre. En revanche, en se situant dans la perspective de la cognition distribuée, l'étude se concentre précisément sur le volet kinesthésique et empathique de l'interaction improvisée à l'intérieur de l'*abrazo*. Kimmel soutient que, pendant l'interaction – même une simple marche –, le *leader* et le *follower* se servent de « marqueurs attentionnels » (*attentional marking*) qui identifient des parties du corps en tant que points de référence et d'orientation pour la constitution du geste. Une image évoquée souvent par les enseignants pour expliquer aux élèves la teneur globale de

⁶⁰⁰ *Ibidem* p. 327, nous traduisons. Version originale en anglais : « In a tango embrace two agents are quite literally coupled ».

⁶⁰¹ *Ibidem* p. 330, nous traduisons. Version originale en anglais : « the dichotomy between cultural context and individual cognition ».

⁶⁰² Kimmel, M., « Intersubjectivity at Close Quarters : How Dancers of *Tango Argentino* Use Imagery for Interaction and Improvisation », *Journal of Cognitive Semiotics*, vol. 4 n°1, 2012, pp. 75-123. Cette étude a été reprise et élargie in Kimmel, M. et Preuschl, E., « Dynamic Coordination Patterns in *Tango Argentino* : A Cross-Fertilization of Subjective Explication Methods and Motion Capture » in Laumond, J.-P., et Abe, N., (éds.), (2016), *Dance Notations and Robot Motion*, Springer, pp. 209-235.

l'*abrazo*, c'est-à-dire la zone – que ce soit en contact ou pas – entre les corps qui assure le passage de l'impulsion de mouvement, est par exemple celle du ballon ou de la boule d'énergie⁶⁰³ : elle est « plus qu'une simple projection [...] elle figurativise les propriétés émergentes d'une série de signaux sensoriels »⁶⁰⁴. La boule d'énergie n'est qu'un exemple d'un système d'*affordances* qui, selon Kimmel, soutiennent la constitution et le déroulement de l'interaction improvisée. Les marqueurs attentionnels condensent et inscrivent sur certaines parties ou zones du corps des possibilités de mouvement, induites par la structuration même de ces parties, dont les danseurs se servent pour faire apparaître la figure gestuelle. Comme l'affirme clairement Kimmel :

« les danseurs de tango reconnaissent et répondent activement aux affordances procurées par le corps du partenaire [...] dans des boucles interactives. Les signaux du leader offrent des affordances au follower, qui répond avec des affordances pour le leader. En outre, les affordances peuvent concerner la configuration du couple en tant que telle, en suggérant des opportunités pour une figure ou en ouvrant un espace pour un pas. D'une manière générale, on peut choisir parmi plusieurs affordances [...] Une affordance n'est pas une contrainte mais une *option*. Les danseurs produisent activement les affordances dont ils ont besoin »⁶⁰⁵.

Le chercheur opère ensuite une distinction entre des affordances de base et un macro-niveau de paquets d'affordances (*affordances packages*) qui sont censés favoriser le contrôle de l'action. Cependant, ces paquets « ne sont jamais fixes »⁶⁰⁶

⁶⁰³ Cet exemple mentionné par Kimmel est effectivement le même que nous-mêmes avons reçu pendant les années de notre apprentissage du tango.

⁶⁰⁴ Kimmel, M., « Intersubjectivity at Close Quarters : How Dancers of *Tango Argentino* Use Imagery for Interaction and Improvisation », *op. cit.*, p. 97, nous traduisons. Version originale en anglais : « [The energy ball] is far more than a simple projection [...] it visualizes the emergent properties of a host of sensory signals ».

⁶⁰⁵ *Ibidem*, p. 99, nous traduisons, italique dans le texte. Version originale en anglais : « Tango dancers recognize and respond actively to affordances provided by their partner's body [...] in causally interacting loops. The leader's signals provide affordances for the follower, who responds with affordances for the leader. Further affordances can inhere in the pair configuration itself, suggesting opportunities for a figure or providing an open space into which one might step. Often one must choose among several affordances [...] an affordance is not some narrow constraint but an enabling *option*. Dancers actively produce the affordances they need ».

⁶⁰⁶ *Ibidem*, p. 103, nous traduisons.

et peuvent être modifiés dans le cas d'anticipations ou d'autres variations de la part de danseurs expérimentés qui, de la sorte, structurent l'improvisation sur la base de ce que Kimmel appelle « scripts non-obligatoires » (*non-enforced scripts*). A partir de ces observations, le chercheur semble assumer une position ambivalente face aux deux déclinaisons principales de l'empathie, à savoir la capacité de *mindreading* et la résonance motrice. Par rapport au premier aspect, Kimmel soutient que le tango radicalise certaines positions internes au débat sur la théorie de l'esprit, selon lesquelles les inférences ou les simulations des intentions d'autrui ne sont pas essentielles pour l'interaction ; autrement dit, l'information corporelle suffit. En effet, la tentative d'inférer les intentions du partenaire peut compromettre « la génuité de la danse conjointe »⁶⁰⁷ en engendrant des anticipations « erronées ». En même temps, le chercheur affirme que le tango dépasse une empathie de base, puisque les danseurs ne reproduisent ni ne récréent l'expérience du partenaire, tout d'abord en raison du fait qu'il y a une certaine différenciation des rôles et des actions à accomplir. Kimmel en déduit que « le tango est davantage complexe que ce qu'une symétrie spéculaire peut décrire [...] En dépit de sa structure d'invitation/réponse, le flux informationnel du tango demeure bidirectionnel »⁶⁰⁸.

V.1.3. La pluralité de l'empathie

Les études mentionnées dans les lignes précédentes et tout particulièrement les suggestions avancées par Kimmel nous obligent à remettre en perspective la notion d'empathie, ou, à tout le moins, les conceptions sous-jacentes qui se manifestent ici. Précisons qu'il ne s'agit pas de nier à l'égard de l'interaction dansante l'existence de processus de type empathique, dont les neurosciences semblent fournir par ailleurs des corrélats neuronaux⁶⁰⁹. En revanche, il s'agit de démystifier l'univocité que la notion d'empathie semble impliquer lorsqu'elle est convoquée dans l'étude de l'interaction improvisée du tango. La coopération, la synchronisation des mouvements, le partage d'un même processus décisionnel qui assure la gestion du cours d'action relativement au temps imparti par la

⁶⁰⁷ *Ibidem*, p. 113, nous traduisons.

⁶⁰⁸ *Ibidem*, p. 113, nous traduisons.

⁶⁰⁹ Pour une discussion sur ce sujet, cf., entre autres, Berthoz, A., et Petit J.-L., « Nouvelles propositions pour une physiologie de l'action », *Intellectica* 2003/1-2, n° 36-37, pp. 367-372.

scansion musicale et pratique de l'interaction, et même les témoignages des vécus des danseurs ne doivent pas nous tromper quant à la tension identitaire qui est inscrite dans la notion d'empathie, tout comme à sa dialectique interne entre rapprochement et éloignement, entre appropriation et « expropriation », entre adéquation et décalage.

En somme, il s'agit de complexifier une idée reçue suivant laquelle « dans le tango, le corps propre fusionne avec le corps de l'autre pour faire un corps à deux. C'est la conquête de l'intérité »⁶¹⁰. En outre, la complexification de la notion d'empathie s'avère compatible avec une approche sémiotique de la pratique et notamment avec les implications de l'idée d'énonciation en acte, comme l'on verra à propos de la *marcación*. Cette complexification semble autorisée précisément à partir de la définition minimale d'empathie en tant que capacité de se mettre à la place de l'autre, que ce soit par rapport à l'émulation incarnée du mouvement ou bien par rapport à l'incorporation et à la réponse à un état affectif. En d'autres termes, la capacité d'identifier autrui en tant que tel et de lui assigner une place, va de pair avec la constitution et l'identification de soi-même et de sa propre place ; c'est dans ce sens que l'empathie est constitutive de l'intersubjectivité. Le neurobiologiste Jean Decety, tout en insistant sur l'aspect de simulation mentale de l'empathie, qui pourrait laisser penser à une conception représentationnaliste de la relation à autrui et à une dynamique d'identification à l'autre, affirme qu'elle

« repose sur notre capacité à reconnaître qu'autrui nous est semblable mais sans confusion entre nous-mêmes et lui. Par conséquent [...] une autre caractéristique essentielle de l'empathie réside dans la distinction entre soi et l'autre, et ce parallèlement avec l'expérience d'un partage affectif »⁶¹¹.

Dès lors, la reconnaissance d'un socle partagé de qualités et d'états qui tendent à la ressemblance ne se résume pas à une identification ou à une adéquation totale

⁶¹⁰ Hess, R., « Préface » à Joyal, F., (2009), (dir.), *Tango, corps à corps culturel*, Québec, Presses Universitaires du Québec, p. XI. Le terme « intérité » est propre de Hess.

⁶¹¹ Decety, J., « L'empathie est-elle une simulation mentale de la subjectivité d'autrui ? », in Berthoz, A. et Jorland, G., (dir.), (2004), *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, pp. 53-88, p. 54.

entre soi et autrui. Au contraire, cette reconnaissance s'avère un vecteur de différenciation capital, dont le manque ou une capacité déficitaire se manifestent pathologiquement. Celui-ci est le cas des différents types de topoagnosies – autopoagnosie, somatoagnosie, allotoagnoisie, hétérotopoagnoisie –, à savoir toutes les pathologies qui impliquent une impossibilité ou une réduction de la capacité de désignation de parties du corps (de soi-même ou d'autrui) ou d'objets présents dans le champ visuel du sujet. Au niveau cérébral, il est intéressant de remarquer que les topoagnosies sont toutes liées à des lésions des lobes pariétaux que nous avons rencontrés plus haut dans l'expérience de Brown et Parsons sur la scansion des aires cérébrales activées chez les danseurs de tango. En d'autres termes, les topoagnosies infirment la possibilité pour le sujet non seulement de se constituer en tant que tel, mais de se différencier par rapport à un entour qui, une fois objectivé, devient potentiellement un champ d'action. Plus précisément, en fonction du type spécifique de topoagnoisie, il y aurait, en termes d'instances constituant le corps-actant, un recouvrement presque total de la part du *Moi*, une « incapacité des patients à sortir d'eux-mêmes »⁶¹², qui empêcherait à la fois toute possibilité de référenciation – dans le cas où on ne peut s'auto-désigner – et de saisie/visée – lorsqu'autrui ne peut pas être référencié. L'impossibilité de désignation s'avère une incapacité d'objectivation dans la mesure où l'on ne peut pas extraire du continuum visuo-proprioceptif une représentation d'un élément du monde en tant que faisant partie d'un monde, auquel pouvoir ensuite s'identifier partiellement ou face auquel pouvoir se placer. Finalement, la correspondance totale, ou, pour ainsi dire, l'indistinction entre soi et autrui que les topoagnosies affichent, nous montrent de manière spéculaire la nécessité d'une distance entre soi et autrui pour qu'un processus empathique puisse avoir lieu. Qui plus est, cette distance se traduit en une profondeur et une exploration perceptives qui font en sorte que le sujet puisse non seulement agir, mais *gérer*⁶¹³, assumer son action en réponse ou face à quelqu'un ou quelque chose. Dans ce sens, dans la mesure où tout geste comporte non seulement la réalisation d'une

⁶¹² Bachoud-Levi, A.-C. et Degos, J.-D., « Désignation et rapport à autrui », in Berthoz, A. et Jorland, G., (dir.), (2004), *L'empathie, op. cit.*, pp. 89-119, p. 107.

⁶¹³ Cf. § 2.1.1.

action, mais également un retour réflexif en cours sur le cours d'action, le processus empathique relève d'une activité qui est à la fois neuronale, perceptive, (inter)subjective et sociale. Comme l'affirme le philosophe Jean-Luc Petit,

« en tant que produit de constitution active, qui dépend en son sens d'être du jeu de nos kinesthèses et du couplage empathique des systèmes kinesthésiques des différents agents, ce monde ne tolère pas le découpage entre un monde social et un monde physique [...] Quand on se met à la place d'autrui, c'est rarement pour observer "ce qui se passe en lui", plus souvent pour s'assurer qu'on est bien dans le même monde »⁶¹⁴.

Cela fait écho à ce que Georgieff appelle d'une part « système du même », en faisant référence à une propriété générale « qui produit des configurations d'activité cérébrale et des représentations analogues chez soi et autrui »⁶¹⁵, et, d'autre part, le « système de l'autre », à savoir « le mécanisme de distinction entre soi et l'autre »⁶¹⁶. Le processus empathique, pris en sa globalité, joue précisément sur le paradoxe généré par la dialectique entre ces deux systèmes :

« créer le soi distinct sur le modèle de l'autre, du semblable ; appréhender réciproquement l'autre distinct sur le modèle du soi. Paradoxe de la différenciation ou de l'individuation, qui crée l'expérience identitaire de la conscience de soi sur la base d'une réelle dépendance à l'autre ; qui crée un soi distinct et unique par emprunt à autrui »⁶¹⁷.

Cette dialectique semble se configurer plutôt comme une dynamique et une alternance, en questionnant l'empathie par rapport à la capacité de savoir assumer et de savoir passer d'un point de vue égocentré à un point de vue hétérocentré. Comme le souligne Alain Berthoz lorsqu'il propose une théorie spatialisante de l'empathie, la question est éminemment éthique, puisqu'il ne

⁶¹⁴ Petit, J.-L., « Empathie et intersubjectivité », in Berthoz, A. et Jorland, G., (dir.), (2004), *L'empathie*, op. cit., pp. 123-147, pp. 140-141.

⁶¹⁵ Georgieff, N., « L'empathie aujourd'hui : au croisement des neurosciences, de la psychopathologie et de la psychanalyse », op. cit., p. 364.

⁶¹⁶ *Ibidem*, p. 365.

⁶¹⁷ *Ibidem*, pp. 375-376.

s'agit pas d'épouser un point de vue unique, que ce soit le propre ou celui d'autrui, mais de construire un horizon commun. Plus précisément,

« le secret de l'empathie ne se trouve pas seulement dans les neurones miroirs. Il ne réside pas non plus seulement dans la capacité de simuler mentalement les actions de l'autre ou d'en éprouver les émotions. Il exige cette capacité de changer de point de vue tout en gardant le *sentiment de soi* »⁶¹⁸.

Dès lors, le repérage de cette épaisseur et de la multiplicité que la notion et le processus empathique impliquent, nous permet d'aborder l'interaction dansante et improvisée du tango sous un autre jour, qui dépasse, en l'englobant, le modèle de l'affordance précédemment mentionné. L'alternance et la multiplication du jeu référentiel peuvent en effet être abordées à la lumière de l'*énonciation en acte*, qui, dans l'interaction du couple dansant, est exemplifiée à notre avis par le dispositif appelé *marcación*.

V.2. La *marcación* comme dispositif énonciatif

Dans les recherches autour du tango ainsi que pendant l'apprentissage, la *marcación* (marquage) demeure une notion vague, tantôt génériquement assimilée à l'*intention* – notion elle aussi floue –, tantôt ancrée effectivement dans des zones déterminées des corps des danseurs. D'une manière générale, elle est définie comme

« l'intention du leader qui se réalise à travers sa main ou son bras afin de [...] guider le follower [...] On peut nommer marquage tout l'ensemble de signaux et de modes adoptés par le leader pour transmettre ce qu'il désire et ressent par le biais de la danse [...] Le marquage n'est pas que le mouvement de la main ou du bras : il surgit notamment du torse, du thorax »⁶¹⁹.

⁶¹⁸ Berthoz, A., « Physiologie du changement de point de vue », in Berthoz, A. et Jorland, G., (dir.), (2004), *L'empathie, op. cit.*, pp. 251-275, p. 262.

⁶¹⁹ Lala, G., (2005), *Tangologia 2. Tango argentino : la grande guida*, Lecce, Sigillo, p. 12, nous traduisons.

Rodolfo Dinzel adopte, faute de mieux, le couple ordre/contrordre, en affirmant que l'ordre est

« le passage des informations qui sollicitent directionnellement le centre d'équilibre dans l'espace ; ainsi, peut émerger un *contrordre* [...] Le critère général veut que la sollicitation vienne de la main droite du leader qui [...] exerce une pression sur l'épaule du follower suivant plusieurs directions [...] Mais ce n'est pas qu'avec la main que l'on peut provoquer des sollicitations. Parmi les diverses possibilités, le déplacement peut être proposé aussi à travers l'absence de certaines parties du corps [...] Ce que l'on appelle improprement ordre, n'est ni plus ni moins qu'une perturbation du centre d'équilibre du partenaire, la proposition de stimulations pour qu'il réagisse sans perdre l'axe d'équilibre individuel et du couple. Les ordres sont des tensions sur l'axe et [...] doivent être communiqués au fur et à mesure, jusqu'à provoquer le mouvement »⁶²⁰.

D'après ces descriptions il semblerait que, d'un point de vue musculaire et corporel, la *marcación* soit, tout compte fait, un processus linéaire, unidirectionnel et univoque de transmission et de transition d'une information gestuelle et de mouvement. En effet, ainsi conçu, le marquage semble se focaliser davantage sur la trajectoire globale du mouvement du couple (en avant, en arrière, à gauche, à droite), plutôt que sur la constitution conjointe de la figure gestuelle. L'idée de *projection* évoquée dans certains travaux pour décrire le transfert du poids du corps – notamment en absence de contact réel des poitrines –, ainsi que l'indication de la direction du mouvement, semble renforcer ce constat, notamment si l'on considère la manière dans laquelle la projection est diagrammatisée (cf. figure 3)⁶²¹.

⁶²⁰ Dinzel, G. et Dinzel, R., (1999), *El tango: una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 35 et 69, nous traduisons.

⁶²¹ Cf. Kimmel, M., « Intersubjectivity at Close Quarters : How Dancers of *Tango Argentino* Use Imagery for Interaction and Improvisation », *op. cit.*, p. 94

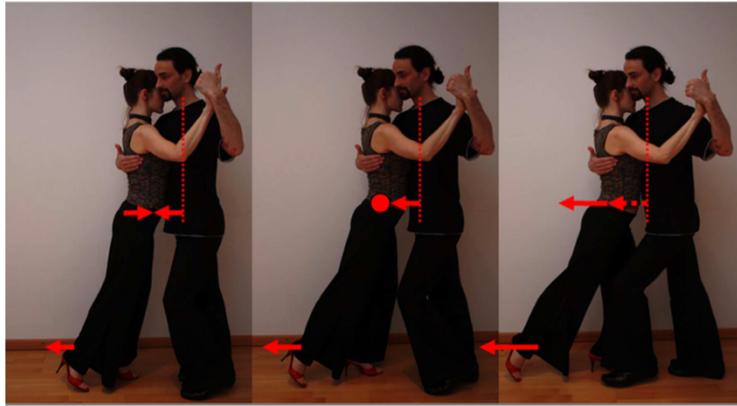


Figure 3 : projection en avant, du point de vue du leader. Source : Kimmel (2012)

On pourrait objecter que le cas, par exemple, du tour, complexifie cette conception du marquage en raison des rotations et des contre-rotations qu'il prévoit, ce qui engendre des micro-changements de direction continus, aussi bien pour le leader que pour le follower. Dans cette perspective, le modèle des affordances proposé par Kimmel est tout à fait légitimé. Effectivement, qu'il s'agisse du corps pris en sa globalité ou bien de certaines de ses parties dans lesquelles le marquage tend à se spécialiser, le présupposé à la base des affordances est, nous semble-t-il, celui d'un caractère unitaire et homogène des corps-acteurs qui, pourtant, se dédoublent en constituant à la fois le versant intérieur et extérieur de l'actant-bulle. Ce n'est qu'à cette condition qu'une affordance représente une possibilité d'action plus ou moins déterminée – ou bien déterminée presque toujours de la même manière –, à laquelle fait suite un même type de réponse. En d'autres termes, les définitions courantes de la *marcación* reproduisent à notre avis la même tentation irénique que l'on a constatée à propos de l'interprétation de l'empathie dans l'interaction du tango. Des pistes de relecture de la notion de *marcación* sont cependant repérables à partir précisément de certains de ses aspects, tels : son efficacité même en absence du contact des torsos, la perturbation du centre d'équilibre du partenaire, une durée propre, c'est-à-dire qui ne dépend pas exclusivement de la coordination avec les accents rythmiques de la musique mais aussi de facteurs autres, et l'affranchissement partiel de la vue aux fins de son efficacité. Autrement dit, dans la perspective théorique et méthodologique que nous développons ici,

ce qui attire notre attention à l'égard de la *marcación* ne réside pas tant dans les informations musculaires et de mouvement qu'elle permet de partager, telles des degrés de pression réciproque des torses, l'extension d'un pas, la durée d'une rotation ou encore, la contraction et la traction soudaines d'un bras pour éviter la collision avec un autre couple ; cela relève d'un niveau descriptif, qui est certes observable empiriquement, mais qui, en même temps, requiert un appareillage même technologique très fin, pour que de telles variations puissent être identifiées sans équivoque⁶²². L'intérêt de la *marcación* réside plutôt en ceci qu'elle constitue le dispositif énonciatif qui contribue à la gestion du cours d'action pratique du point de vue corporel, et qui permet d'identifier, comme on le verra dans le paragraphe suivant, un premier niveau de l'improvisation du tango. Dès lors, la question qui se pose est la suivante : pourquoi a-t-on besoin de concevoir la *marcación* en tant que dispositif énonciatif alors que l'on pourrait s'arrêter à une description en termes d'empathie ?

D'un côté, comme on l'a vu, l'approfondissement de la notion d'empathie nous a conduit à constater la multiplication des instances impliquées dans la constitution et dans l'interaction soi-autrui ; on a mis également en relief que les opérations de simulation/identification/référenciation non seulement sont interchangeables, mais doivent être reconnues et assumées par les agents. Or,

⁶²² Même lorsque l'objectif n'est pas la mesure du mouvement ou l'isolement du flux gestuel d'un ou de deux couples dans une *milonga* en tant que tels, un enregistrement vidéo de la pratique devrait comprendre au moins 4 caméras, dont au moins deux en mouvement. Rappelons que, d'une manière générale, l'on est dans des conditions défavorables par rapport à l'éclairage, souvent très faible, ainsi que par rapport à l'espace, non seulement en raison de la forte concentration de personnes, mais aussi à cause des caractéristiques de certaines salles dans lesquelles il y a peu de place sur les côtés pour que des appareils puissent être installés sans interférer avec le déroulement des différentes phases de la pratique. Une seule caméra n'étant pas suffisante, il faudrait transcrire les flux audio-vidéo captés et les interpoler suivant plusieurs critères qui dépendent finalement des présupposés théoriques et méthodologiques. Le logiciel ELAN (<https://tla.mpi.nl/tools/tla-tools/elan/>), employé à la base pour les interactions gestelanguage, s'avère un outil très puissant pour la constitution de corpus d'interactions. En même temps, grâce à une interaction transcrite on sera à même de (dé)montrer par exemple, avec une bonne approximation, le moment dans lequel un déséquilibre a lieu et provoque une reconfiguration immédiate de la posture et de la qualité de mouvement d'un couple donné de danseurs ; en revanche, même un objet ainsi construit, ne pourra à notre avis jamais rendre totalement compte de la singularité du choix de reconfiguration effectué, ni non plus des qualités de ce choix. Lorsque l'on parle de praxis énonciative, voire d'énonciation en acte, on n'entend jamais, du moins par rapport à la gestualité de la danse, uniquement la production/la réalisation gestuelle en tant que telle, mais notamment les ordres de motivation et d'évaluation qui sont exprimés par des réalisations déterminées.

dans le tango, on a vu comme l'actant-bulle est un actant duel, qui prévoit « à l'intérieur » deux rôles actoriels, le leader et le follower, qui sont à leur tour partiellement mélangés. En d'autres termes, lors de l'invitation et de l'entrée sur la piste de danse, les deux rôles sont clairement identifiables et associables à chacun des acteurs ; cependant, pendant l'interaction, chaque acteur assume partiellement le rôle de l'autre précisément en vertu de son degré d'implication dans la *marcación*. Suivre, répondre, accepter, refuser, voire compromettre le déroulement de la danse ne sont que quelques-uns des modes possibles de s'impliquer dans l'interaction. Cela dépend d'un double dédoublement : i) le dédoublement constitutif de l'actant-bulle, lorsqu'il est considéré comme étant un seul corps-actant, et ii) le dédoublement possible de chaque acteur, imputable aux relations entre la chair et l'enveloppe. A chaque moment de l'interaction, et par conséquent à chaque instant de la *marcación*, la nature même du geste engendre une boucle de débrayage/réembrayage qui concerne des sollicitations qui affectent à la fois : i) l'enveloppe de l'actant-bulle et des figures gestuelles émergentes, ii) la chair de l'actant-bulle, iii) l'enveloppe de chaque partenaire, iv) la chair de chaque partenaire. Par exemple, une sollicitation qui affecte la figure gestuelle, provoquée par une collision avec un autre couple à cause, admettons, d'un trouble dans le champ à enchâssements⁶²³ (le champ exemplifié par la vision), se répercute immédiatement sur le corps de chaque acteur d'une manière qui peut ne pas être la même pour chacun des deux. A cet égard, imaginons que la collision ait lieu par un débordement respectif de deux bulles le long de la « frontière » du follower pendant l'exécution d'un *ocho* (pivot) : la jambe d'air est affectée en sa rotation. Cela entraîne d'abord une instabilité de l'axe d'équilibre à la fois du follower et de l'actant ; par conséquent, il est nécessaire de garder et/ou de rétablir la bonne distance à l'intérieur du couple aussi bien que par rapport à l'autre couple. La force résultante de cette déstabilisation peut être traitée de plusieurs façons, par chaque danseur pris séparément et par l'actant en sa globalité : le follower peut transférer le poids et donc changer l'appui, le leader peut absorber et contenir le déséquilibre en suspendant la jambe en l'air avant qu'elle ne tombe (dans ce cas, des *adornos* – fioritures – pourraient apparaître),

⁶²³ Cf. Fontanille, J., (2004), *Soma et Séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve

ou bien le leader peut effectuer un contre-mouvement pour laisser entrer l'énergie de la collision dans un autre pas ou dans une contre-rotation. Puisqu'il s'agit d'une évaluation immédiate des effets déjà présents du déséquilibre, ainsi que de ses risques actualisés, la prise d'initiative se résout dans ce cas en une véritable *manipulation* somatique qui répond à l'état *nécessaire*⁶²⁴ de la contingence. Mais on peut faire aussi un exemple interne au couple. Supposons cette fois-ci que pendant l'exécution d'un tour, le leader soit suffisamment rapide pour effectuer une *parada*, c'est-à-dire un arrêt du pied du follower⁶²⁵ (de la jambe en l'air ou de la jambe d'appui) : s'agissant d'une césure du mouvement, il faut une prise d'initiative supplémentaire. Le leader peut par exemple suggérer un ralentissement, voire une pause de la marche, simplement en ne faisant rien. En d'autres termes, il délègue momentanément tout son pouvoir-faire au partenaire qui, certes, peut-faire mais *doit* aussi trouver un geste à partir d'un rétrécissement de l'horizon des possibilités fournies par son propre rôle. Dans ce cas, si l'on raisonne en termes d'affordances, on est dans une situation limite d'une « évanescence » du marquage. Dès lors, le follower pourra se limiter à *suivre*, en restant dans une hésitation qui fera intervenir de manière plus incisive le leader, ou bien, il pourra *répondre* et exploiter la dilatation temporelle en réalisant des *adornos*, ou encore, en fonction de son degré d'expérience, il pourra *relancer* l'action conjointe en effectuant une *barrida*⁶²⁶ au pied du leader. En revenant à la question du départ, il ne faut pas oublier, d'un autre côté, le caractère instable de la forme gestuelle qui, comme on vient de le montrer, se sédimente dans les corps de manière différente et les traverse en se nourrissant précisément des retours instantanés du marquage sur le cours d'action. Du point de vue du mouvement, il s'agit de ce que le chorégraphe William Forsythe appelle *mouvement résiduel*, qui apparaît en improvisation à l'issue d'une condition fort

⁶²⁴ Cf. entre autres, Greimas, A.-J., « Pour une théorie des modalités », *Langages*, vol. 10, n°43, 1976, pp. 90-107, et Brandt, P.-A., « Sens et modalité – dans la perspective d'une sémiotique cognitive », *Actes Sémiotiques*, n° 117, 2014, en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5085>.

⁶²⁵ Plus précisément, la *parada* est réalisée moyennant l'interposition du pied du leader à côté du pied du follower et dans la trajectoire de son pas, ce qui a comme conséquence le blocage du pied et la coupure de la trajectoire du pas.

⁶²⁶ La *barrida* consiste en un « balayage » du pied du partenaire sans perte de contact entre les deux.

instable, un mouvement « imprévisible qui est tout de suite récupéré et réinséré dans la chorégraphie en cours »⁶²⁷.

Dès lors, la *marcación* en premier lieu, excède le modèle des affordances en ceci qu'elle complexifie le statut même du corps-objet, qui est à la fois, rappelons-le, support et surface d'inscription. En effet, la *marcación* réactive le dispositif/support d'inscription à travers une mise en variation des inscriptions corporelles précédentes, qui confirme le dispositif même sans le restreindre à un seul côté instructionnel. En deuxième lieu, elle opère dans une zone d'indétermination⁶²⁸, dans une *imminence*⁶²⁹ qui préfigure l'émergence et la stabilisation des actants et des figures gestuelles. De ce point de vue, elle se configure comme un dispositif qui peut être englobé dans la notion de *praxis énonciative*, dans la mesure où

« il n'y a de 'praxis' dans l'énonciation qu'en raison du mouvement qui la caractérise [...] La praxis énonciative 'navigue' [...] entre diverses formes immanentes [...] entre plusieurs devenir possibles des trames narratives, pour les conduire vers la manifestation [...] la praxis énonciative transfigure le principe du "mouvement" énonciatif en dialectique du même et de l'autre, de la stabilisation schématique et de l'innovation individuelle ou collective [...] comporte [...] une capacité de stabilisation ou de déstabilisation de formes [...] toute énonciation pratique est une exploration réflexive au cours de laquelle émergent et se constituent un ou plusieurs actant-corps auxquels peuvent être imputés les effets de la mise en procès et de la régulation de ce procès »⁶³⁰.

En troisième lieu, elle requiert par conséquent un autre modèle de description et d'explication. Un modèle concurrentiel par rapport à celui des affordances est à notre avis un modèle de « lecture », basé sur une idée d'accès à autrui et au sens

⁶²⁷ Cf. Fouilhoux, B., « Le fragment chez William Forsythe : danse, philosophie et architecture », *Loxias*, 41, en ligne : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7414> .

⁶²⁸ Cf. *infra*, § 5:3

⁶²⁹ Cf. chapitre 2, § 2.1.2

⁶³⁰ Fontanille, J., « L'énonciation pratique : exploration, schématisation et transposition », communication au Colloque Common'14, Liège, 24-26 septembre 2014. En ligne : <http://www.lucid.ulg.ac.be/conferences/common14/downloads/Expose%20Jacques%20Fontanille.pdf>

plutôt que sur une idée de représentation d'autrui uniquement en termes de procédure d'action. La métaphore conceptuelle de la lecture n'est pas inédite mais s'avère efficace car elle est à même de tenir ensemble une pensée de la trace et de l'inscription avec l'idée d'un parcours interprétatif qui peut lui-même, sous certaines conditions, être conçu comme une pratique⁶³¹.

Le rapprochement entre lecture, corporéité, forme/figure et mouvement se fonde précisément sur le partage d'une activité de configuration qui les implique à titre divers. En 1953, Maurice Merleau-Ponty avait déjà esquissé cette trame de relations dans son Cours sur le monde sensible et le monde de l'expression. En se questionnant sur l'identité du sujet de la perception du mouvement, il affirme que :

« il n'y a ni composition du tout à partir de moments figuraux abstraits, ni subordination de données de fait à un sens tout puissant, il y a changement des données en sens [...] l'organisation n'est pas en première personne ni en troisième. Comme dans la compréhension d'une phrase la fin réagit sur le début, le sens va du tout aux parties, mais enfin ce tout est suggéré par les parties. *Comparer la perception à une lecture.* Les "signes" [...] s'inscrivent dans un "champ" qui [...] leur donne valeur situationnelle »⁶³².

Ces remarques mettent l'accent, d'une part, sur l'activité de configuration du tout – la globalité du corps et de la forme gestuelle – et des parties que la *marcación* cherche à stabiliser et à singulariser en une indication efficace et partagée par/pour le partenaire et, d'autre part, sur l'enchevêtrement de niveaux ou degrés de lecture. En effet, on a vu comme, en fonction des différents moments de l'interaction, la *marcación* peut opérer aussi bien à partir d'un scénario figuratif déjà constitué que sur un paysage à préfigurer ou à restaurer en conséquence d'un déséquilibre critique. Il s'agit d'un processus d'*émulation*⁶³³ qui, comme le remarque Basile Doganis, a été thématiqué notamment dans les arts martiaux à

⁶³¹ Cf. Fontanille, J., (2008), *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF, en particulier chapitre 2.

⁶³² Merleau-Ponty, M., (2011), *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, Genève, MetisPress, p. 104, nous soulignons.

⁶³³ Cf. § 2.1.2.

propos de la relation interne au combat :

« avant même le début du combat “réel”, visible, se déroule une forme subtile de combat invisible de prises de positions, de préparation, d’anticipation des attaques éventuelles. Cet art de l’anticipation et du déchiffrement des attitudes [...] de l’adversaire se dit *yomi*, qui est le terme le plus courant pour désigner la “lecture” »⁶³⁴.

En somme, comme le souligne Pierluigi Basso Fossali, l’anticipation « qui innerve les processus perceptifs », « s’avère un ensemble de possibilités (*possibilisation*), un faisceau de configurations ouvertes »⁶³⁵ qui contribuent à la constitution d’un ancrage des valorisations dans le présent. C’est cette possibilisation qui permet, dans la *marcación*, des lectures différentes selon que ce sont la forme gestuelle ou la figure elle-même qui sont prises en compte. Le sémioticien élabore un modèle de lecture stratifiée pour expliquer la constitution du sens d’un texte, conçue comme un processus perceptif d’accès à un objet. Basso Fossali identifie trois lectures : i) une « lecture *plastique de l’énonciation plastique* » lorsque l’énoncé s’autonomise en tant que « pur ensemble de *pattern* », ii) une « lecture *figurative d’une énonciation plastique* » lorsque l’on récupère une figurativité par « la mise en valeur d’une mémoire discursive » et iii) une « lecture *figurale* » lorsque le plastique entre « en tension avec la stabilisation du scénario figuratif »⁶³⁶. En vertu du caractère configurationnel du marquage ainsi que du caractère transpositionnel des formes, cette tripartition peut rendre compte de la constitution des formes et des figures gestuelles ainsi que des focalisations différentes que la *marcación* doit gérer dans l’interaction. Cette gestion constitue précisément un premier niveau de l’improvisation dans le tango.

⁶³⁴ Doganis, B., (2012), *Pensées du corps. La philosophie à l’épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*, Paris, Les Belles Lettres, p. 85, nous soulignons (sauf « yomi », italique dans le texte).

⁶³⁵ Basso Fossali, P., (2009), *La tenuta del senso. Per una semiotica della percezione*, Rome, Aracne, p. 195, nous traduisons, italique dans le texte.

⁶³⁶ *Ibidem*, p. 27, nous traduisons.

V.3. Retour sur l'improvisation

La *marcación*, en tant que dispositif énonciatif responsable de l'émergence des figures gestuelles à travers la gestion de l'indétermination de la stratification des lectures ainsi que des dédoublements de l'actant-bulle, promeut l'improvisation en tant que processus constitutif de la forme-tango, tout en y étant présupposée par elle. Dans ce sens, la *marcación* peut être conçue comme une tactique inhérente à l'improvisation qui se situe entre le niveau des corps-objets et le niveau des pratiques, à savoir dans l'interaction inter-corporelle et intersubjective. Ce premier niveau de l'improvisation peut être schématisé de la manière suivante (figure 4).

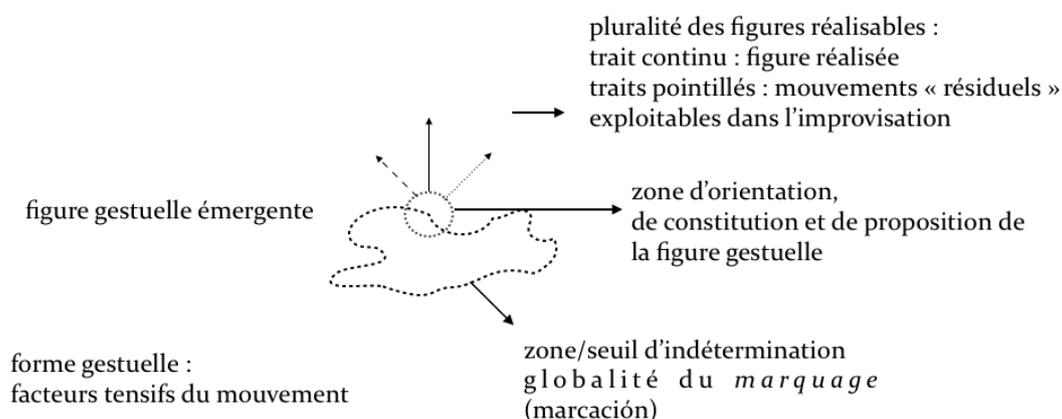


Figure 4 : premier niveau de l'improvisation – émergence de la figure gestuelle

Dans cette perspective, le marquage – et par là même l'improvisation – semble complexifier la dynamique d'*ajustement*⁶³⁷, souvent évoquée dans la description de l'interaction corporelle, en danse comme dans les arts martiaux⁶³⁸. Ainsi, l'improvisation du tango représente un mode de gestion de l'action qui opère le lien entre la dimension proprement corporelle et la dimension de la pratique. En effet, lorsque l'on aborde l'improvisation dans le tango, ce qui est le plus souvent mis en relief est l'aspect d'harmonisation réciproque, de coopération entre les

⁶³⁷ Dans l'acception landowskienne du terme, cf. § 3.1.4.

⁶³⁸ Cf., Addis, M. C., « Forme d'*aggiustamento*. Note semiotiche sulla pratica dell'*aikido* », in De Oliveira, A. C., (éd.), (2013), *As interações sensíveis. Ensaio de sociosemiótica a partir da obra de Eric Landowski*, São Paulo, Editora Estação das Letras e Cores, pp. 973-985.

partenaires qui confère à l'interaction des qualités pouvant faire l'objet d'une appréciation esthétique. Néanmoins, comme on a cherché à la montrer, l'absence de chorégraphie préalable n'est pas le seul aspect qui caractérise l'improvisation du tango. D'une part, l'interaction improvisée fait émerger l'intention en tant que corrélat modal de l'action, qui, dès lors, peut faire basculer l'interaction d'un régime d'ajustement à, par exemple, un régime de manipulation, en fonction de la lecture « extérieure » de l'actant-bulle. D'autre part, la réflexivité et la répétition du processus improvisationnel s'avèrent des vecteurs de normativisation à l'intérieur du cadre pratique de la *milonga*, en contribuant de la sorte à un profilage des formes et des figures gestuelles, qui deviennent des ressources partageables et pouvant être évaluées collectivement. L'esthétologue Alessandro Bertinetto saisit clairement la relation entre intention et action à partir de l'absence d'une délibération préalable lorsqu'il affirme que :

« dans l'improvisation le projet [...] ne précède pas l'action. [...] Dans l'improvisation l'intention se construit dans l'action, et en tant qu'action, et non pas parce que l'improvisation serait [...] dépourvue d'une intention précédente qui caractériserait les actions "normales", mais parce que c'est l'intention qui se construit normalement dans l'action et comme action, à travers les modes dans lesquels l'agent responsable de l'action fait face [...] à la situation et 'fait ce qu'il arrive'. [...] L'improvisation artistique [...] manifeste clairement le caractère autonome de la normativité dans les pratiques humaines (la norme se transforme dans la situation de sa propre application) »⁶³⁹.

⁶³⁹ Bertinetto, A., « "Mind the Gap". L'improvvisazione come azione intenzionale », *Itinera*, n°10, 2015, pp. 175-188, pp. 179, 187-188, nous traduisons. Version originale en italien : « nell'improvvisazione il progetto [...] non precede l'azione [...] nell'improvvisazione l'intenzione si costruisce nell'azione, e come azione, non perché l'improvvisazione sia [...] priva di un'intenzione precedente l'azione che caratterizzerebbe le azioni "normali", ma perché normalmente l'intenzione si costruisce nell'azione e come azione, attraverso il modo in cui l'agente responsabile dell'azione si confronta adattivamente ed esattamente con la situazione e "fa ciò che accade" [...] l'improvvisazione artistica manifesta con particolare evidenza il carattere autonomo della normatività nelle pratiche umane (la norma si trasforma nella situazione della sua stessa applicazione) ».

Dans le présent de l'interaction, la singularisation de chaque figure gestuelle émergente est porteuse d'une qualité normative à l'égard de chaque couple aussi bien que par rapport à la stabilisation diachronique de la pratique elle-même. D'un côté, du point de vue de l'interaction du couple, l'indétermination du cours d'action et par conséquent le basculement possible entre des régimes différents peuvent valoriser le mouvement résiduel comme geste *risqué*, dangereux aux fins du « bon » déroulement de la danse. Ces types d'évaluations sont ponctuels et, à la rigueur, non reproductibles. Néanmoins, de l'autre côté, en vertu de l'organisation et de la scansion de la pratique de la *milonga*, toute constitution gestuelle inédite – qu'elle soit le résultat d'un *accident*⁶⁴⁰ ou bien d'une intention créative⁶⁴¹ –, entre dans une valorisation collective déontique qui établit une première différenciation entre le licite et l'interdit. A ce propos, l'anthropologue Davide Sparti met l'accent sur le caractère « plastique » de la normativité de la pratique du bal en dépit de la gestion programmée de son déroulement. Il soutient en effet que

« afin de reconnaître une erreur dans un évènement, il faut un cadre de critères normatifs et d'attentes correspondantes sur ce qui est légitime et sur ce qui, au contraire, est interdit. Un évènement donné ne peut être classé comme une erreur qu'à partir d'un tel cadre. Dans ce sens, il n'est pas erreur en soi, mais uniquement dans le cadre de l'ordre normatif qui nourrit et fonde une pratique donnée. Dans le tango, ces ordres ne sont pas complètement rigides car ceux qui dansent peuvent modifier, voire transformer dynamiquement le fond normatif de la pratique dans le cours même de son application. Des gestes qui représentaient des défauts dans un ordre normatif précédent peuvent s'avérer corrects dans le nouveau contexte »⁶⁴².

⁶⁴⁰ Cf. Landowski, E., « Les interactions risquées », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 101-102-103, 2005, Limoges, Pulim.

⁶⁴¹ Cf. Basso Fossali, P., « Création et restructuration identitaire. Pour une sémiotique de la créativité », *Actes Sémiotiques*, 2009. En ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3223>

⁶⁴² Sparti, D., (2015), *Sul tango. L'improvvisazione intima*, Bologne, Il Mulino, format e-book, chapitre 3, nous traduisons. Version originale en italien : « Al fine di riconoscere in un evento un errore, è cioè necessario un quadro di criteri normativi e di corrispondenti aspettative su ciò che è legittimo e ciò che invece è interdetto. Solo sullo sfondo di tale quadro un certo evento può essere classificato come errore. In questo senso non vi è errore di per sé, ma solo nella cornice

Dès lors, un deuxième niveau de l'improvisation semble se dégager. Dans ce niveau d'improvisation, qui n'est détaché du premier que pour des exigences de description, l'accent est mis précisément sur les négociations inter-actancielles qui se mettent en place en fonction des « contraintes » propres de la pratique de la *milonga*. En d'autres termes, à ce niveau, ce n'est pas que l'émergence de la figure gestuelle qui est prise en compte, mais, d'une part, le profilage collectif des figures et, d'autre part, l'ensemble de la conduite des acteurs, dont l'interaction dansante constitue le pivot de la répétabilité et par conséquent de la stabilisation de la pratique ainsi que de ses normes. C'est ce niveau d'improvisation qui structure le régime propre de la *milonga*, sa « bonne forme », en hybridant, comme on le verra dans les lignes suivantes, différents agencements modaux des pratiques. Qui plus est, ce niveau d'improvisation dépasse le présent de l'interaction de chaque couple en l'intégrant à la fois dans l'aspectualité de la pratique, ainsi que dans une gestion de la temporalité plus vaste, qui se situe au niveau des formes de vie. Comme le remarque Sparti,

« Celui qui improvise crée en des conditions “spectaculaires”, dans le double sens suivant lequel il crée en présence de spectateurs et pendant qu'il danse [...] L'indérogeabilité et l'état d'émergence qui caractérisent l'improvisation dérivent de cette simultanéité entre invention et production. [...] Plutôt qu'en termes de l'accès à une subjectivité supposée libre, on peut saisir l'improvisation par la capacité à rechercher [...] de nouvelles possibilités de mouvement à partir de ce qui est déjà connu [...] En ce sens, le tango est une danse qui revient de manière réflexive sur elle-même [...] qui invente son propre présent en se [...] réaccordant au passé. [...] Celui qui improvise est tourné vers le passé. Mais non pas jusqu'à ce que le passé (pré)détermine ce qui arrive maintenant, en refermant le potentiel d'ouverture introduit par

dell'ordine normativo che alimenta e fonda una determinata pratica. Ora, nel tango questi ordini non sono completamente rigidi, perché chi balla può modificare e persino trasformare dinamicamente lo sfondo normativo della pratica nel corso stesso della sua applicazione. Mosse che erano difetti in un ordine normativo precedente possono risultare corrette nel nuovo contesto ». N.B. : dans le format e-book ne figure aucune pagination, mais seulement la division par chapitres ; par conséquent, il n'est pas possible d'indiquer les numéros de pages des extraits cités.

l'improvisation et en transformant le savoir sédimenté en un bagage de séquences à reproduire de manière procédurale »⁶⁴³.

Ce deuxième niveau improvisationnel peut être schématisé de la manière suivante (figure 5).

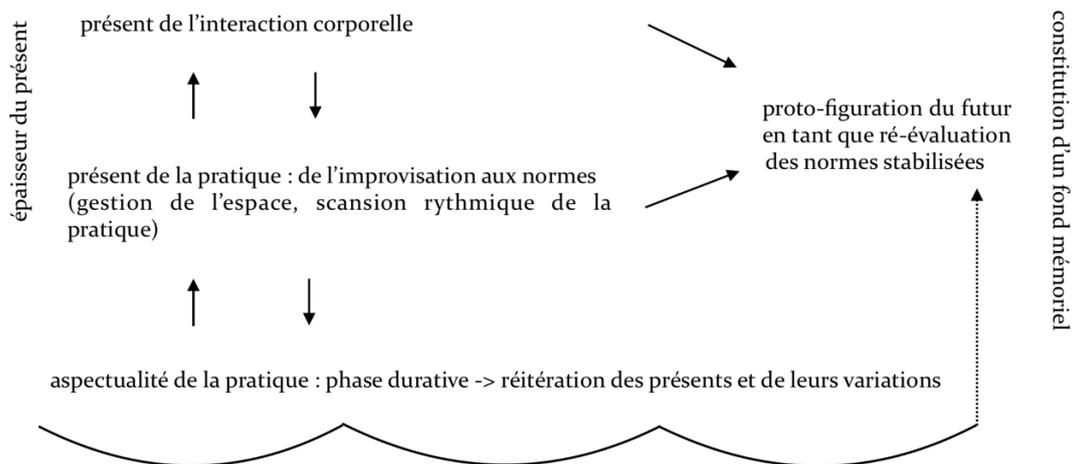


Figure 5 : de l'improvisation à la norme – niveau corps-objets et pratique

Le schéma essaie de relier les niveaux d'improvisation en fonction de la gestion de différentes temporalités, contrairement à une interprétation spatiale qui est souvent privilégiée dans la description de la *milonga*. En particulier, le présent de l'interaction corporelle, qui représente le premier niveau de l'improvisation, le présent d'une pratique donnée (son aspectualité interne) et la durativité de la pratique en tant que telle – diachroniquement entendue –, constituent une boucle d'actions-réactions dans laquelle la réitération des présents et de leurs propres variations permet de contribuer à la stabilisation de normes gestuelles et

⁶⁴³ Sparti, D., *op. cit.*, nous traduisons. Version originale en italien : « Chi improvvisa crea in condizioni “spettacolari”, nel doppio senso che crea in presenza di spettatori, e che crea mentre balla [...] L'inderogabilità e lo stato di emergenza che contrassegnano l'improvvisazione derivano da questa simultaneità di invenzione e produzione [...] Più che nei termini dell'accesso a una soggettività primitiva supposta libera, l'improvvisazione si lascia cogliere nella capacità di ricercare nuove possibilità di movimento a partire da quanto già conosciuto [...] il tango è una danza che rientra riflessivamente su se stessa, che riarticola se stessa mentre si porta a compimento, che inventa il proprio presente ricordandosi il (ri-accordandosi al) passato[...] Chi improvvisa si rivolge al passato. Non però fino al punto che il passato (pre)determina quanto avviene adesso, chiudendo il potenziale di apertura introdotto dall'improvvisazione e trasformando il sapere sedimentato in un bagaglio di sequenze da riprodurre in maniera formulaica. »

de conduite. Cette première couche de stabilisation, qui est constamment remise en variation, relance le devenir même de la pratique tout en concourant à la constitution d'un fond mémoriel sur lequel, entre autres, ont été bâties au fil du temps les valeurs de liberté et d'authenticité du tango.

Dès lors, avant de décrire la pratique de la *milonga*, récapitulons les spécificités de l'improvisation du tango. Elle se caractérise comme modalité de l'émergence du tango dans la pratique qui fait exister l'acte de danse en tant que tel. En tant que pari sur le déroulement du cours d'action, elle inclut l'ajustement comme un des régimes corporels gérant la relation à autrui⁶⁴⁴. La réitération de l'improvisation en tant que modalité pratique qui gère l'interaction corporelle est génératrice de normes, en vertu de la charge mémorielle dont la routine - en tant que répétition - est investie. Finalement, l'improvisation, à travers la manipulation des temporalités esthétiques et pratiques, permet d'intégrer le niveau des corps-objets en celui de la pratique.

V.4. La *milonga* entre *codes* et *normes*

Dans le chapitre 3, nous avons expliqué comment l'on peut concevoir sémiotiquement une pratique et à quelles conditions la danse - et, plus particulièrement, le tango - peut être investiguée en tant que pratique. Notre attention se concentre tout particulièrement sur la pratique de la *milonga*⁶⁴⁵, c'est-à-dire le « bal tango » qui, d'une manière générale, a lieu dans des endroits tels des salles de danse, des cafés, à l'intérieur mais aussi en plein air. Elle doit être distinguée de la *práctica*, moment dansant qui suit un cours et qui est consacré à la révision des figures apprises, du *festival*⁶⁴⁶, évènement dansant qui

⁶⁴⁴ Mais le contraire n'est pas forcément vrai : une interaction caractérisée par l'ajustement n'implique pas forcément le fait qu'elle soit improvisée.

⁶⁴⁵ Pour une vue panoramique sur les différentes acceptions du terme *milonga*, cf. chapitre 1.

⁶⁴⁶ Les évènements tango d'envergure sont appelés différemment en fonction de paramètres tels la durée de l'évènement, le public qui est, à la rigueur, ciblé, et la présence ou non d'activités collatérales. Dès lors, le *festival* est normalement un évènement ouvert à la plupart de danseurs et de styles (bien qu'une sectorialisation stylistique soit également présente), qui offre un éventail d'activités diverses, de cours répartis par niveau d'expérience, à des initiations à d'autres pratiques corporelles, ainsi que d'autres activités culturelles, artistiques et commerciales (allant de cours de chant à la vente de vêtements et de chaussures de tango). Le *marathon* se déploie lui aussi sur plusieurs jours, mais, contrairement au festival, ne propose que rarement d'autres activités en

se déploie sur plusieurs jours et qui peut accueillir un nombre important de danseurs, du *championnat* de tango, compétition qui partage certaines règles de la milonga⁶⁴⁷, ainsi que des formes de rassemblement apparentées au *flash-mob*⁶⁴⁸ qui ont lieu de préférence à l'extérieur et dont le déroulement obéit à des contraintes sensiblement différentes que celles de la *milonga*. En particulier, la *milonga* semble à notre avis correspondre également à la définition de la pratique formulée par Basso Fossali, selon qui

« chaque pratique sémiotique est une gestion du sens *ouverte* qui construit localement et progressivement son espace de pertinence en terme de dialectique entre des valeurs opératives (hétéronomes et contraignantes) et des valeurs opérables (disponibles à une prise d'initiative). La valeur différentielle devient alors la valeur expérientielle ou discursive qui *fait la différence* »⁶⁴⁹.

Un premier élément de différenciation est proprement linguistique : non seulement le terme *milonga* – ainsi que la locution « aller à la *milonga* » – est couramment employé dans d'autres langues que l'espagnol, mais le castillan distingue entre « *bailar* » (danser) et « *milonguear* », utilisé initialement pour indiquer le fait d'« écouter » ou de « jouer » de la *milonga*, et successivement

dehors du bal, l'objectif étant de maximiser le temps consacré à la danse. L'*encuentro* (*milonguero*) (la rencontre) est, quant à lui, un événement moins ambitieux en termes quantitatifs par rapport au public ; il vise à perpétuer l'ambiance de la *milonga* en l'étalant sur plusieurs jours.

⁶⁴⁷ Cf. § 6.1.1

⁶⁴⁸ Des rassemblements tels les *millégales* en France et les *tango illegal* ou *milonga clandestina* en Italie ont lieu dans des espaces publics tels des places, des esplanades, des portiques. Leur organisation est caractérisée par un bouche à oreille qui se sert d'un réseau personnel entre les danseurs ou bien des réseaux sociaux. La qualification « illégal » dérive, notamment dans le cas français, de l'interdiction de rassemblements publics non autorisés, bien que ces phénomènes soient plus ou moins tolérés. Un cas de véritable contestation qu'une *milonga* illégale a représenté est celui du rassemblement de danseurs qui a eu lieu en juin 2013 entre la Place Taksim et le Gezi Park, menacé de destruction et qui s'était inscrit dans le mouvement social connu sous le nom de *Occupy* (<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2337922/Turkey-protests-Anti-government-demonstrations-continue-despite-Recep-Tayyip-Erdogans-orders.html>).

⁶⁴⁹ Basso Fossali, P., « La valeur comme lien implicatif : de la perception à l'engagement », in Biglari, A., (éd.), *Valeurs. Aux Fondements de la sémiotique*, Limoges, Lambert-Lucas, pp.101-127, p. 102.

comme synonyme de « danser le tango »/« aller à la milonga »⁶⁵⁰. Dans ce sens, la *milonga* ne représente pas seulement le lieu « physique » de déroulement de l'interaction dansante, mais une certaine qualité de l'activité de danse, qui est partagée par ceux qui y adhèrent.

D'un point de vue spatial, la milonga présente des éléments réguliers d'organisation. D'une manière générale, l'espace de la salle est, quelle que soit sa forme, aménagé ainsi : i) le milieu constitue la *ronda*, c'est-à-dire la piste de danse proprement dite, ii) au/aux bord(s) de la *ronda* se situent des places assises – individuelles ou par petits groupes, attribuées ou non en fonction du genre et/ou du fait d'être ou non accompagnés par un partenaire – qui regardent vers la piste de danse, iii) un coin près de la piste est assigné au *musicalizador*, responsable de la programmation musicale, iv) dans une partie de la salle, non loin de la piste, on trouve un coin comptoir où s'abreuver ou faire une pause et où l'on est debout. D'autres éléments peuvent figurer en fonction du type de salle : i) un plateau pour des concerts en direct (en absence de celui-ci, on aménage une partie de la piste de danse à cet effet), ii) une pièce vestiaire, où l'on peut éventuellement mettre les chaussures de danse. En particulier, la *ronda* semble constituer une sorte d'espace emboîté dans celui global de la salle, aussi bien par rapport au fait qu'il s'agit, à la rigueur, d'un espace qui n'est jamais traversé en dehors du moment de la danse et de celui de détachement/formation du couple, que par rapport précisément à la manière dans laquelle on y a accès, à savoir par invitation/entrée. La *ronda* semble en quelque sorte garder une mémoire pour ainsi dire « initiatique » par rapport au statut des actants, qui se retrouvent, à l'instar des rondes des fêtes noires mais aussi de la *roda* de la capoeira, à la fois sous le regard des autres participants et encerclés par eux. Par ailleurs, le système même par lequel s'effectue l'accès à la piste de danse, permet l'alternance entre les rôles d'*observateur*⁶⁵¹ et de « performeur ». C'est à partir de cet aspect que se pose la question de la relation entre visibilité, *códigos* et efficacité normative de la

⁶⁵⁰ Comme le relate Lidia Ferrari, ces emplois se stabilisent aux alentours des années 1940, dont un témoignage est fourni par le titre emblématique « Milongueando en el cuarenta » d'un morceau de tango composé en 1941 par Armando Pontier et joué par l'orchestre d'Anibal Troilo.

⁶⁵¹ Cf. Fontanille, J., (1989), *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.

pratique. A l'égard de la visibilité, on a déjà vu en § 5.1.2 comme il y a au moins deux modes de la visibilité (ou de l'observation), à savoir l'*exposition*, pour ce qui concerne la relation entre les spectateurs et les couples dansants, et, dans une certaine mesure, l'*obstruction*⁶⁵², pour ce qui concerne la relation entre chaque couple. Néanmoins, l'espace des bords de la piste, ainsi que celui du comptoir peuvent transiter tous deux de l'*accessibilité*, à l'*obstruction*, jusqu'à l'*inaccessibilité*, à cause de différents facteurs physiques (architecture et dimensions de la salle, conditions d'éclairage, aménagement du mobilier). Le schéma suivant (figure 6) résume l'articulation des différents espaces en fonction

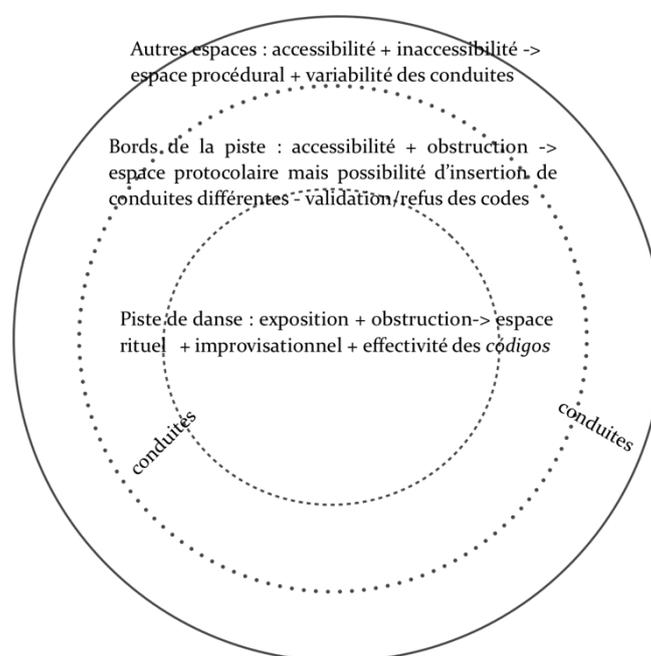


Figure 6 : gestion des espaces – régimes de visibilité et pratiques

des différents régimes de visibilité ; il signale également la présence de plusieurs régimes pratiques qui seront abordés dans les lignes suivantes.

A notre avis, lesdits codes de la *milonga* assurent l'organisation et la gestion de ces régimes de visibilité.

C'est précisément par cette gestion de la visibilité que, dans la pratique, peut s'installer une dialectique entre improvisation et norme qui permet un profilage

⁶⁵² On emprunte à Fontanille (1989, *op. cit.*, en particulier chapitre 3) le carré de modalisation cognitive de l'espace relativement aux modalisations respectives de l'observateur et de l'informateur.

des figures gestuelles et par conséquent l'émergence d'un processus de stylisation. Essayons de détailler cette hypothèse. D'abord, les codes de la milonga, comme l'affirme le juriste Frédéric Mégret, « sont une tentative de répondre à un dilemme normatif »⁶⁵³, voire à plusieurs dilemmes, dont la manière dans laquelle il est possible de « faire danser un grand nombre de personnes dans un espace limité en permettant le développement de l'intimité [...] à l'intérieur d'un univers social parcouru par des tensions contradictoires [...] dans un champ social très varié »⁶⁵⁴. En particulier, selon le juriste, les codes tentent de répondre à la question suivante : « comment [...] faire perdurer un phénomène social qui doit nécessairement s'adapter sans se fossiliser et qui a de plus en plus tendance à se pratiquer loin, très loin même, de son terreau d'émergence ? »⁶⁵⁵. Pour le juriste, le choix mis en place par les codes de la *milonga* consiste en une association de codes de bonne manière et d'habitudes déposées à l'intérieur même de la pratique. En effet, il souligne que « les codes participent d'une sorte de gestation spontanée, endogène, diffuse et décentralisée [...] tout le monde et personne n'en porte la responsabilité, même si tous participent de l'émergence et de l'évolution des règles »⁶⁵⁶. Le caractère anonyme et oral de ces codes constitue la prémisses pour un partage collectif enraciné dans l'expérience individuelle de chacun ainsi que dans le lien d'appartenance impliqué par la transmission orale ; en même temps, ce caractère contient en lui-même un horizon de dérèglement, de modification, sinon d'évanescence et d'improvisation envers les codes mêmes. En effet, bien que l'on puisse repérer plusieurs indications valant pour différents aspects de la conduite, comme par exemple dans certains manuels de danse du début du XX^e siècle⁶⁵⁷, le nombre de règles à suivre, le pouvoir contraignant de chacune d'entre elles, ainsi que les aspects sur lesquels elles interviennent, se sont réduits au fil du temps. Alors que les codes vestimentaires se sont dans une certaine mesure estompés, certains codes qui gèrent l'aspectualité globale de la

⁶⁵³ Mégret, F., « Asi de baila... Code des *milongas* et "droit du quotidien" », in Joyal, F., (dir.), (2009), *Tango, corps à corps culturel. Danser en tandem pour mieux vivre*, Québec, Presses Universitaires du Québec, pp. 39-76, p. 41.

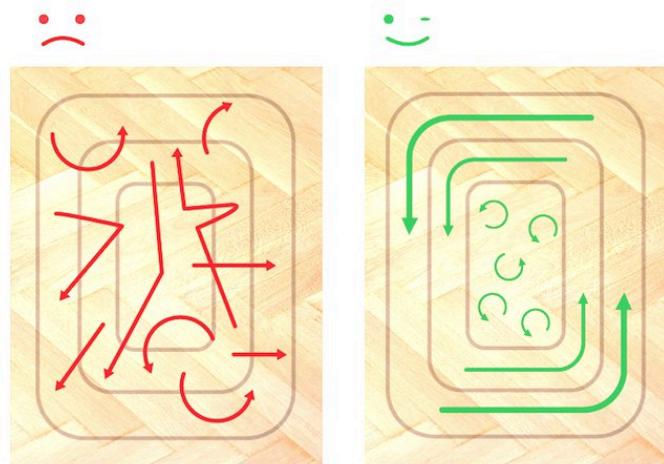
⁶⁵⁴ *Ibidem*, p. 42.

⁶⁵⁵ *Ibidem*

⁶⁵⁶ *Ibidem*, p. 45.

⁶⁵⁷ Cf. chap. 4.

pratique et l'interaction demeurent. Parmi eux, on signale par rapport à l'aspectualité de la pratique : i) la scansion de la danse par groupes de 3 ou 4 tangos, ou milongas, ou valse appelés *tandas*, dont le passage entre l'une et l'autre est marqué par la *cortina*, à savoir la proposition d'un morceau autre que le tango, dansable ou non, afin de permettre le dégagement de la piste et l'entrée de nouveaux couples qui se forment entre temps, ii) le système d'invitation par deux actions réciproques, à savoir la *mirada* de la part du futur follower et le *cabeceo* de la part du futur leader, iii) l'encouragement à changer de partenaire plusieurs fois dans la même soirée, bien que l'on puisse avoir ses propres préférences. Par rapport à l'interaction, on remarque que : i) la circulation sur la piste de danse est toujours dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, ii) on devrait éviter de se heurter pendant la danse, iii) on ne quitte pas le partenaire tant que la *tanda* n'est pas terminée, iv) il est souhaitable que le danseur raccompagne sa partenaire à table et que les danseurs se remercient réciproquement à la fin d'une *tanda*, v) les couples devraient se répartir dans l'espace de la piste de danse dans la manière illustrée par la figure 7.



Copyright © Gisela Passi - Rodrigo Rufino

Figure 7 : organisation de l'espace de la piste de danse. Source : G. Passi et R. Rufino (2011)

Dans le diagramme, la piste est divisée en plusieurs lignes de danse qui procèdent de l'extérieur (flèches vertes longues, à droite) vers l'intérieur (petites flèches vertes, à droite). Les danseurs experts peuvent profiter des bords externes notamment pour concentrer leur danse sur la marche, favorisée par le tour de la piste que l'emplacement permet d'effectuer. Les différentes lignes de danse devraient rester les mêmes pendant une même *tanda* ; cela implique un recours « raisonnable » à toute figure (tours, pas latéraux, *boleos*⁶⁵⁸, etc.) qui risque de briser la ligne de danse. Enfin, devraient se situer au milieu les couples moins expérimentés et tous ceux qui souhaitent pratiquer ou danser de manière plus ample, en réalisant des figures qui requièrent plus d'espace.

La description de ces codes nous permet de revenir à notre hypothèse de départ et au schéma proposé plus haut. En effet, pour chaque espace de la pratique, ainsi que pour chaque aspect normé, on peut reconnaître un certain régime de visibilité et une dialectique entre certains régimes pratiques et des réponses innovantes ou de type improvisationnel. Nous avons appelé régimes pratiques lesdits « types modaux de l'efficacité pratique » qui, dans le modèle fontanillien des pratiques⁶⁵⁹, concourent à la constitution d'une « bonne forme » de la pratique. Les types modaux sont : 1) la *praxis*, « le mode générique des pratiques, réglé au minimum par le *pouvoir-faire* », 2) la *procédure*, qui « implique en outre un *savoir-faire*, dans la mesure où elle présuppose une programmation préalable, et l'apprentissage de cette programmation par l'actant opérateur », 3) la *conduite*, « dirigée par un *vouloir-faire*, car la forme syntagmatique est interprétée dans ce cas comme imputable à un actant responsable », 4) le *protocole*, qui « implique un *devoir-faire*, puisque son efficacité est réglée de l'extérieur de la *praxis* », 5) le *rituel*, qui « suppose un *croire* partagé par tous les participants et qui est nécessaire à la réussite de l'action. »⁶⁶⁰.

Dans le schéma proposé, il est intéressant de remarquer que, par exemple, la majorité des codes « en vigueur » s'appliquent à l'espace de la piste de danse. Il s'agit de l'espace, pour ainsi dire, le plus turbulent, caractérisé à la fois par un

⁶⁵⁸ Cf. § 4.1, en particulier note 4.

⁶⁵⁹ Qui s'inspire, comme l'auteur le signale, d'une typologie élaborée par Basso Fossali, P., « Testo, pratica e teoria della società », *Semiotiche* n° 4/2006, Turin, Ananke, pp. 209-237.

⁶⁶⁰ Fontanille, J., (2008), *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF, p. 128.

haut degré d'improvisation et par des zones d'obstruction. En même temps, le caractère d'entrée, d'initiation, autorisé par la structure de l'invitation, en fait un espace rituel ; de plus, ce qui est directement montré aux spectateurs dans cet espace semble être une manière déterminée de danser qui peut éventuellement s'autonomiser en *style*⁶⁶¹. Quant à l'espace des bords de la piste, on a vu que la scansion par *tandas* et *cortinas* encourage, voire prescrit, la *mirada* – regard de survol jeté pour viser le partenaire potentiel – et le *cabeceo* – petit geste du visage ou hochement de tête de la part du leader pour confirmer le choix réciproque. On serait face ici à un régime protocolaire dans la mesure où, en dépit du fait que dans le protocole les normes « ne sont ni élaborées ni décidées au cours de l'action »⁶⁶², les codes de l'invitation agissent précisément comme s'ils appartenaient à un savoir autre, appris et hérité du passé. Cependant, les conditions physiques ou tout simplement des prises d'initiative individuelles, peuvent rétroagir sur les codes même plus facilement dans cet espace que dans celui de la *ronda*. En d'autres termes, le degré d'improvisation est certainement plus élevé dans l'espace de la piste de danse, mais l'impact de l'improvisation sur les codes est plus fort dans l'espace des spectateurs. En effet, la *mirada* et le *cabeceo* s'avèrent minoritaires notamment en Europe (il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'approximations), où l'on cherche même à les « implanter » ; encore une fois, plus ils sont perçus en tant que minoritaires (à grande échelle), plus ils peuvent entrer dans une dynamique de figement. D'une manière générale, la *mirada* et le *cabeceo* sont remplacés par une invitation à table qui construit une exposition totale et, de ce fait, renonce à la valeur tactique de l'obstruction (qui dépend dans ce cas non pas de conditions physiques mais de conduites et d'ordres de motivation individuels). Dans les autres espaces de la *milonga*, qui peuvent aller d'une accessibilité partielle à une accessibilité totale (en particulier dans le cas de *milongas* très remplies), on constate une diminution de la juridiction des codes – du moins à l'époque actuelle – qui sont dès lors reconduits à un savoir procédural ; symétriquement, l'improvisation semble avoir un impact réduit et être réabsorbée par des conduites personnelles de type habituel.

⁶⁶¹ Comme l'on verra dans le chapitre suivant.

⁶⁶² Fontanille, J., (2008), *op. cit.*, p. 128.

Finalement, on peut affirmer que, dans ce cadre, le facteur improvisationnel constitue l'élément d'appréciation de la norme à travers son action sur des codes donnés. Telle que nous l'avons décrite ici, l'improvisation semblerait épaissir et en même temps échapper aux types d'efficience proposés. En effet, l'improvisation relèverait de la conduite et partiellement de la procédure, sans pour autant s'y identifier ; elle pourrait par conséquent être vue comme une forme mineure de procédure. Cependant, l'improvisation semble tenir ensemble certaines modélisations du faire et des modélisations de l'être, dont tout d'abord un *savoir-être*. De ce point de vue, on pourrait supposer qu'elle peut étendre son action jusqu'aux formes de vie en participant, comme on l'a vu, à la gestion de la temporalité de la pratique.

VI.1. Le problème des styles

Dans le tango, lorsque l'on aborde la question des *styles* de danse, on se trouve immédiatement face à des diatribes qui remontent aux débuts mêmes du tango et qui se poursuivent jusqu'à aujourd'hui. L'existence même d'un tel débat – dont les lignes directrices n'ont pas sensiblement évolué depuis plus d'un siècle –, ainsi que le haut degré à la fois d'indétermination et de prolifération définitoire des différents styles, témoignent du problème que ceux-ci constituent, aussi bien à l'intérieur du tango que pour le sémioticien. Tout d'abord, en dépit de maintes définitions et classifications existantes et par-delà toute spécification interne au débat sur les styles, force est de constater l'absence de problématisation de la notion de style appliquée au tango. Qu'un certain style soit caractérisé par certains traits, ou qu'un tel style de danse soit considéré comme authentique par rapport à tel autre, c'est le style en tant que tel qui, d'un côté, demeure vague quant à sa charge sémantique et qui, d'un autre côté, semble aller de soi. Autrement dit, le style ou les styles se présentent comme une donnée qui, en vertu de sa généralité – ou même de sa *généricité* –, n'est pas remise en question. En effet, on est confronté à une situation quelque peu paradoxale, dans la mesure où plusieurs efforts sont dirigés vers des déterminations spécifiques de styles censés être distincts, alors que l'*agir* du style (et des styles) est finalement l'apanage d'une connaissance tacite des acteurs du tango (aussi bien des danseurs que des enseignants).

Même un ouvrage très récent, qui se veut un *dictionnaire* du tango, se limite à constater que :

« certains danseurs se refusent également à nommer spécifiquement leur style, ou se reconnaissent dans un style alors que la communauté les définit comme appartenant à un autre [...] il existe cependant des styles à la forme plus ou moins fixée, qui peuvent évoluer dans le temps et qui coexistent bien souvent à une même époque [...] leur définition n'est pas exempte de querelles de chapelle autour du "tango authentique" ou du "vrai tango" [...] définir les styles, ce n'est [...] pas exhumer une quelconque pureté, mais donner quelques clés pour mieux

comprendre l'évolution conjointe de la musique et de la danse »⁶⁶³.

Qui plus est, loin de se cantonner à l'« évolution conjointe de la musique et de la danse », le problème des styles s'étale sur plusieurs niveaux du modèle syntagmatique utilisé ici et investit également les différentes phases du sens évoquées précédemment. Avant de détailler les points problématiques soulevés par les styles et de comprendre quelle est leur place dans le dispositif qui guide notre analyse, d'autres remarques d'ordre général s'imposent.

En premier lieu, il faut souligner que les périodisations et/ou les tentatives de déterminer clairement les différents styles de danse n'ont pas suivi ni ne suivent jusqu'à présent une ligne de développement entièrement superposable aux périodisations et aux catégorisations qui concernent les *genres* musicaux, d'autant plus que ces périodisations et catégorisations sont elles-mêmes problématiques. Ce que l'on constate du premier coup, c'est une distinction lexicale couramment acceptée entre des *styles* pour ce qui concerne la danse, et des *genres*, pour ce qui concerne la musique. Comme dans le cas de la portée du style en tant que tel, cette distinction ne semble pas être problématique en soi. A cet égard, il faut préciser que le problème des styles ne semble concerner à première vue que le tango et non pas la *milonga* ou la *valse* qui, pourtant, non seulement se succèdent dans les *tandas*⁶⁶⁴ d'une *milonga*, mais sont aussi appris conjointement au tango. Par conséquent, il semblerait que *milonga* et *valse* soient les noms de *genres* de tango, du moins suivant l'organisation de la pratique de la milonga. Néanmoins, ce constat n'est correct qu'en partie car les différenciations majeures entre le tango, la milonga et la valse relèvent de la composition musicale et en particulier du rythme, plutôt que des différences explicables en termes de *formes* et de *figures* gestuelles⁶⁶⁵. Une spécification d'ordre strictement musical complique davantage ce tableau. En effet, entre le tango et la milonga, avant l'avènement du *tango-canción*, on repère une forme de composition plus ou moins transitoire appelée

⁶⁶³ Denigot, G.-H., Mingalon, J.-L. et Honorin, E. (éds.), (2015), *Dictionnaire passionné du tango*, Paris, Seuil, pp. 636-637, entrée « styles de danse ». Comme l'on verra dans les lignes suivantes, l'ouvrage en question se conforme à la tripartition courante entre style *milonguero*, tango *salón* et tango de scène, en confirmant pour ainsi dire le *brouillage catégoriel* entre style *milonguero* et *salón*.

⁶⁶⁴ Cf. § 5.4.

⁶⁶⁵ Cf. § 4.2. D'une manière générale, l'on parle souvent de *traspíe* (littéralement trébuchement) à propos de la *milonga* pour indiquer une manière de déployer la marche en marquant alternativement le temps et le contretemps. Vu le rythme souvent assez rapide de la milonga, l'effet du *traspíe* est bien visible et confère à la milonga son caractère sautillant. En réalité, le *traspíe* est l'effet de suites de changements de poids très rapides effectués par les partenaires.

*tango-milonga*⁶⁶⁶. Celle-ci est caractérisée par les accents marqués de la milonga, par un déploiement progressif du motif musical, ainsi que par les premières ébauches de contre-points entre les instruments chargés de l'exécution de la mélodie, qui seront prédominants dans les orchestres des années 1940 à 1960. La milonga et la valse semblent être donc plus sujettes que le tango à une distinction de *genre* (musical) qu'à une distinction de *style* (de danse). Cependant, du point de vue *du style*, on peut constater des différences stylistiques perceptibles à différents niveaux qui investissent aussi la milonga et la valse. Il s'agit de différences qui ne sont pas rattachées à la milonga ou à la valse en tant que telles, mais qui se propagent précisément à partir du tango.

Dès lors, à partir de ces observations générales, on peut formuler une première hypothèse, suivant laquelle les *styles* de danse sont indifférents aux *genres*, qu'ils soient de danse ou musicaux. De cette hypothèse il découle l'impossibilité d'établir, par rapport au tango, une relation entre genre et style basée sur un rapport type/occurrence⁶⁶⁷, dans la mesure où les styles semblent recouvrir toutes sortes de manifestation de la *forme* tango. Cette dernière remarque nous permet d'explicitier et d'examiner de plus près les questionnements que les styles font affleurer. Tout d'abord : à quoi sont dues les différences stylistiques entre par exemple le tango *milonguero*, *salón*, *nuevo*, *escenario* ? Comment se produisent-elles et comment, si tel est le cas, se rendent-elles perceptibles ? Sont-elles effectivement des différences de styles de *danse* – c'est-à-dire des différences gestuelles – ou bien sont-elles reconductibles à d'autres plans ? Pourquoi entend-on parler de *tango nuevo* et non pas, par exemple, de *vals milonguero* ou de *milonga nueva* ? Les différences stylistiques présumées sont-elles autodirigées par les acteurs (notamment les danseurs) ou, au

⁶⁶⁶ Cf. *infra*. Dans la périodisation que fait Rémi Hess des genres musicaux du tango, le tango « Boedo », composé en 1927 par Julio De Caro, figure comme représentant du *tango-milonga*. La référence à ce tango n'est pas correcte, du moment où le tango-milonga, en tant que forme intermédiaire entre le tango et la milonga, se situe logiquement avant 1927 et tout particulièrement à l'époque de ladite *guardia vieja* (vielle garde), allant des premières années de 1900 jusqu'aux années 1920. On peut écouter la différence si l'on compare ce tango aux tangos exécutés par les trios/quatuors de l'époque, tels ceux de Vicente Greco (1888-1924) ou d'Eduardo Arolas (1892-1924). De surcroît, plusieurs sources s'accordent sur le fait que ce sont précisément les changements apportés entre autres par l'orchestre de Julio De Caro qui marquent le passage de la *guardia vieja* à ladite *guardia nueva* (nouvelle garde). Pour une vue panoramique sur la *guardia vieja* et la *guardia nueva*, cf. Denigot, G.-H., Mingalon, J.-L. et Honorin, E. (éds.), *Dictionnaire passionné du tango*, *op. cit.*, et Plisson, M., *infra* (note 16).

⁶⁶⁷ Une stratégie qui par ailleurs s'avère difficile à poursuivre déjà dans le cas des genres textuels, comme le suggère François Rastier à plusieurs reprises (cf. notamment Rastier, F., « Éléments de théorie des genres », *Texto !*, juin 2001, en ligne : http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Elements.html, *id*, « Vers une linguistique des styles », *Texto !*, mars 2001, en ligne : http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Ling-de-style.html)

contraire, les styles ont-ils un caractère hétéronomique ? Quelle relation y a-t-il entre la singularisation du geste que l'interaction improvisationnelle exalte et la généralisation normative que l'éternel débat sur les styles ainsi que d'autres phénomènes d'institution semblent encourager ?

VI.1.1. Le tango : des styles, les styles

Bien que les suggestions goodmaniennes à propos du style ne soient pas exemptes de rectifications, voire de critiques, la formulation avancée par le philosophe américain dans *Manière de faire des mondes* illustre bien la problématique qui est à la base des tentatives d'identification, de classification et/ou de périodisation de styles de tango. En particulier, Goodman affirme que

« ce qui est dit, la manière dont cela est dit, ce qui est exprimé et la manière dont cela est exprimé, tous ces aspects se trouvent intimement liés et impliqués dans le style [...] Le style ne concerne pas exclusivement la manière par opposition à la matière [...] il comporte seulement des aspects (mais pas tous les aspects) de *ce que* et de la *manière dont* une œuvre symbolise [...] Discerner le style fait partie intégrante de la compréhension des œuvres d'art et des mondes qu'elles présentent »⁶⁶⁸.

L'imbrication de la matière et la manière représente, dans la conception goodmanienne du style et plus globalement de l'art, le dépassement de l'opposition entre forme et contenu, qui se voient impliqués au même titre dans la détermination de propriétés stylistiques. Ce dépassement, comme la notion d'exemplification le témoigne, permet à Goodman de focaliser son investigation sur la constitution d'un *référént* auquel reconduire certaines propriétés que les œuvres possèdent ou exemplifient et qu'elles font émerger sous certaines conditions en tant que symptômes de l'art. Dans une certaine mesure, l'on peut constater qu'un processus similaire est à l'œuvre dans le cas des styles de tango. En effet, loin de se situer, comme l'on verra dans les lignes qui suivent, dans une perspective qui oppose une *norme* à un *écart*, le problème des styles, et par conséquent leurs différentes définitions, concernent en premier lieu la détermination de la *forme*, du *référént* tango en tant que tel. Plus particulièrement, les différents styles, qu'ils soient hérités par la pratique et par la

⁶⁶⁸ Goodman, N., [1978] (2006), *Manière de faire des mondes*, Paris, Folio Gallimard, pp. 53, 60, 66, italiques dans le texte.

production textuelle autour du tango, répartis actuellement dans des *milongas* consacrées spécifiquement à tel ou tel autre style⁶⁶⁹, enseignés partout dans le monde, ou bien officialisés dans les championnats de tango de la ville de Buenos Aires, sont tous traversés d'abord par des évaluations de type véridictoire, suivant l'opposition vrai/faux. A celle-ci s'ajoute une opposition complémentaire, nouveau⁶⁷⁰/x, qui repose sur l'opposition identité/altérité. A vrai dire, le deuxième terme de chaque opposition n'est jamais distinctement explicité, mais demeure dans une sorte de brouillage catégoriel⁶⁷¹ de telle sorte que ce qui n'est pas évalué comme du « vrai » tango, n'est pas *faux* à proprement parler, mais, tout simplement, n'est pas du tango. C'est la raison pour laquelle tout ce qui s'est vu attribuer le caractère de *nouveau* n'a pas été opposé ni ne s'oppose, suivant par exemple un critère temporel-mémoriel, à l'ancien, en entendant ce dernier comme un lieu dépositaire de valeurs authentiques et non corrompu par le temps. Lorsqu'il est investi dysphoriquement, un style jugé *nouveau* est perçu comme une altérité radicale par rapport à tout le « reste » – le tango *en tant que tel* – dont pourtant on n'arrive pas à démêler des traits de distinction, exception faite pour l'attribution véridictoire. Dès lors, on peut remarquer que : i) une circularité définitoire semble vicier à la base toute classification de styles de tango à cause de l'équivalence entre *identité* du tango et *vérité*, qui, à la rigueur, ne nécessite pas de critères supplémentaires de détermination et d'explication, ii) en revanche, cette équivalence, en vertu de ses enjeux en termes de valorisations, ouvre la place à la classification et/ou à la périodisation qui dès lors se déclinent comme des *gestes d'institution* (et d'institutionnalisation) des significations rattachées à la forme tango, et iii) ces gestes instituants, précisément parce qu'instituants, instaurent des pertinences et des propriétés *ad hoc*, locales, en engendrant ainsi une prolifération et une superposition de critères de classification qui augmentent l'indétermination des styles au lieu de les figer. Ces observations sont confirmées lorsque l'on se plonge dans

⁶⁶⁹ C'est notamment le cas de nombreuses *milongas* de Buenos Aires.

⁶⁷⁰ A la différence encore une fois des transformations qui ont concerné le tango en tant que musique, comme en témoigne, entre autres, le titre *Guardia vieja* (1926) de l'orchestre de Julio De Caro, il n'existe pas de tango *viejo* (vieux) que l'on puisse opposer au *nuevo* (nouveau). Chaque style a été nouveau non pas par rapport à un style précédent, mais par rapport à *tout* tango dansé auparavant à une époque donnée. Lexicalement, le tango d'antan est le tango *de ayer* (d'hier), ou bien il est le tango contemporain d'une époque, comme dans le cas du tango *Milongueando en el cuarenta* (1941) de l'orchestre d'Anibal Troilo. Même le tango *nuevo* à proprement parler, apparu à cheval entre la fin du XX^e siècle et le début du XXI^e a été nouveau à l'égard de tous les styles qui s'étaient entretemps stabilisés et non pas par rapport à un style en particulier.

⁶⁷¹ A l'instar de la reformulation hjelmslevienne de la notion d'opposition privative ou de « termes marqué/non marqué ».

le débat autour des styles. Les interprétations courantes, telles celles qui sont repérables dans des textes écrits par des chercheurs et des danseurs, diffèrent entre elles par le découpage lexical et sémantique effectué à partir des qualifications existantes, par le découpage chronologique en relation avec l'« évolution » musicale et globale du tango, ainsi que par les critères d'identification de chaque style.

Le sociologue Rémi Hess attribue l'émergence des styles de danse en premier lieu au succès européen et mondial du tango de la première décennie du XX^e siècle, et tout particulièrement aux tentatives de codification et de notation du tango qui apparaissent en Europe à cette époque⁶⁷². Hess souligne également que la systématisation des figures ne sera pas véritablement poursuivie en Argentine à cause d'une transmission de la danse qui visait à la préservation de l'élément improvisationnel. Or, d'un côté il est vrai que la transmission pratique et orale de la danse se fonde sur l'improvisation, et que les premiers manuels de danse servent de base pour l'affirmation du tango sportif qui fera ensuite partie des dites danses *standard*. Néanmoins, d'un autre côté, on a vu non seulement que les manuels de danse ne constituent pas des notations de la danse à proprement parler⁶⁷³, mais aussi qu'un même besoin de systématisation, comme dans le cas du manuel Lima, apparaît dans les mêmes années précisément en Argentine. Qui plus est, on a également fait remarquer que, dans des manuels rédigés dans des endroits et pour des publics différents, apparaissent des figures à l'état germinatif qui, initialement négligées par le tango *portègne*, survivront à l'état de motif jusqu'à pénétrer dans le tango argentin au cours des années suivantes. Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre 1⁶⁷⁴, le sociologue, dans un plus vaste projet de périodisation des époques musicales du tango et à partir d'une perspective linéaire de développement, fixe l'apparition et la différenciation de trois styles de danse aux années 1930, c'est-à-dire pendant ladite époque d'or du tango. Il identifie respectivement les styles *elegancia* (élégance), appelé indifféremment *compás* ou *salón*, *fantasia* (fantaisie) et *canyengue*. Ces trois « premiers » styles seront suivis selon Hess par le style *milonguero* ou *club*, dont l'apparition remonte à 1955. La classification de Hess mêle au moins trois critères de différenciation, à savoir un critère *chorégraphique*, relatif à des distinctions présumées entre figures, un critère *pratique-éthique*, relatif à des habitudes de conduite des

⁶⁷² Cf. Hess, R., (1996), *Le tango*, Paris, PUF.

⁶⁷³ Cf. §4.3

⁶⁷⁴ Cf. § 1.2.3

danseurs, et un critère *spatial*, qui concerne les spécificités des endroits où avaient lieu les *milongas* les plus reconnues de Buenos Aires. Cependant, il faut remarquer que les trois critères de différenciation que l'on a identifiés ne s'appliquent pas à chaque style pris séparément. Autrement dit, de fait il n'est pas possible de repérer des différences stylistiques de chaque style pour chacun des critères considérés ; au contraire, chaque critère peut identifier un groupe de styles ou bien un seul style, mais non pas chacun des styles. En particulier, le sociologue soutient que, d'un point de vue chorégraphique, le style *elegancia* est un style simple, intimiste et fondé sur la marche, tandis que, comme son nom l'indique, le style *fantasía* est caractérisé par une succession de figures spectaculaires adaptées à l'exécution sur scène, alors que le style *canyengue* serait lui aussi un style riche en figures, rapide, s'opposant au style *salón*. En revanche, le style *milonguero* est qualifié de telle manière parce que dansé par les « vieux » *milongueros*, tandis que le style *club* résulterait de l'adaptation de la danse aux contraintes spatiales des *milongas*, caractérisées par des espaces réduits et remplis. Or, si le style *fantasía* – appelé par la suite *escenario* – peut être facilement circonscrit en vertu de sa destination spectaculaire, on voit bien que cette classification ne réussit pas véritablement à distinguer des styles de manière claire.

De surcroît, en dépit de la logique chronologique qui guide cette répartition, des indéterminations demeurent quant à la succession des différents styles. Par exemple, on a déjà souligné⁶⁷⁵ que par le terme *canyengue* l'on entend une attitude corporelle générique envers le mouvement plutôt qu'un style *stricto sensu* ; par ailleurs, l'on sait que, précisément parce qu'il constitue une attitude corporelle plutôt qu'un style, le *canyengue* se situe historiquement bien avant les années 1930. De même, le style *milonguero* ne peut pas logiquement être postérieur aux styles *salón* ou *fantasía* ne serait-ce que parce que les *milongueros* et *milongueras* avaient déjà été thématiques en tant qu'acteurs-personnages de nombreuses *letras* (paroles) au moins à partir des années 1920, à l'époque de l'avènement en musique de la *guardia nueva*⁶⁷⁶ (nouvelle garde). Ce constat est corroboré aussi par le musicologue Michel Plisson qui, en examinant le tango à la fois en tant que musique et en tant que danse, affirme que déjà depuis 1913,

⁶⁷⁵ Cf. § 1.2.3

⁶⁷⁶ Cf. note 9 de ce chapitre

« il commence à exister [...] deux styles de danse : d'une part, un tango de salon, sans beaucoup de mouvements et des figures avec des appuis sur le temps [...] et, d'autre part, un tango *milongueado*, aux figures plus complexes, utilisant les syncopes rythmiques »⁶⁷⁷.

Si l'on se tourne vers d'autres tentatives de classification, on constate d'une part la non récurrence des catégorisations employées par Hess pour qualifier les différents styles et, d'autre part, des décalages chronologiques concernant la datation de l'affirmation de tel ou tel autre style. La géographe Élisabeth Dorier-Appril et le sociologue et danseur Christophe Appril soutiennent, contrairement à Hess, que le tango *canyengue*, « des *conventillos*⁶⁷⁸ ponctué de pointés, de piqués, marches et sautilllements »⁶⁷⁹, remonte aux années 1920 et qu'il est contemporain dudit tango *liso*, « sobre et élégant, [qui] investissait les académies et les salons chic »⁶⁸⁰. En revanche, ils s'accordent sur la datation du style *milonguero* et vont jusqu'à affirmer qu'il « fut temporairement à la mode à Buenos Aires au tout début des années 1950. Assez répétitif, il s'apprend facilement et se danse "collé-serré" [...] il nécessite une riche écoute musicale »⁶⁸¹, quitte à reconnaître ensuite que « c'est le style le plus pratiqué dans les salons du centre-ville de Buenos Aires »⁶⁸². Dans cette tripartition, qui exclut aussi bien le tango *escenario* que le tango *nuevo* des années 2000, le critère pratique-éthique semble prévaloir sur le critère chorégraphique. En effet, un certain style qui est adopté dans une certaine *milonga* est non seulement esthétiquement représentatif de l'endroit en question : il est érigé au rang de norme qui cristallise l'appartenance au monde spécifique idéalement constitué par chaque *milonga*. Un glissement important s'opèrerait à l'égard des objectifs de la différenciation entre styles, qui, dès lors, ne viserait plus à distinguer des styles de *danse* en tant que tels, mais plutôt des styles de la *pratique* qui constitueraient autant de formes plus ou moins acceptées du tango. Dans un autre ouvrage, Appril semble d'un côté se contredire à l'égard de la datation et de la durée du style *milonguero*, tandis que, de l'autre côté, il semble renforcer leur caractère pratique. La classification se voit réduite à deux seuls styles qui s'opposent

⁶⁷⁷ Plisson, M., (2001), *Tango. Du noir au blanc*, Paris, Actes Sud, p. 58.

⁶⁷⁸ Cf. chapitre 1, note 43.

⁶⁷⁹ Appril, C., Dorier-Appril, É. et Rodriguez Moreno, F., « Les paradoxes du tango », in Dorier-Appril, É., (dir.), (2011), *Danses latines. Le désir des continents*, Paris, Autrement., pp. 173-180, p. 178.

⁶⁸⁰ *Ibidem*.

⁶⁸¹ *Ibidem*, nous soulignons.

⁶⁸² *Ibidem*.

réciproquement : un style nouveau, qui est dansé « ouvert » et le style *milonguero*, qui est dansé « fermé » et met en valeur l'*abrazo*. En particulier, Apprill affirme que « le style *milonguero existe depuis longtemps*, mais il a été formalisé vers la fin des années 1990 afin de répondre à une forte demande »⁶⁸³. Finalement, selon le sociologue

« ceux qui dansent fermé le font en se référant à la sociabilité des bals de Buenos Aires [...] Ceux qui dansent ouvert se réfèrent aux danseurs de la nouvelle génération. Il s'agit d'une danse ouverte sur la création chorégraphique [...] elle est fondée sur une liberté de mouvement et une expressivité qui célèbre une appartenance au monde de la danse »⁶⁸⁴.

Bien que l'on puisse inférer dans ces affirmations le rôle joué dans la différenciation des styles par les cadres pratiques posés en tant que références, on assiste tout de même à un certain affaiblissement des deux critères – pratique-éthique et chorégraphique – identifiés. En effet, on a déjà vu à quel point l'opposition ouvert/fermé est trompeuse⁶⁸⁵ et comment l'élément improvisationnel de l'interaction dansante⁶⁸⁶ met constamment en variation les formes et les figures gestuelles, en ouvrant un horizon de véritable création chorégraphique. Que celle-ci à une époque donnée – comme dans le cas du tango *nuevo* des années 1990-2000 – ait assumé la forme d'un projet explicite de renouvellement porté par un ensemble de danseurs mondialement reconnus, cela s'inscrit précisément dans une dynamique entre instituant et institué, entre fabrication d'une tradition et improvisation, qui caractérise le tango en tant que tel. Qui plus est, réduire la sociabilité des *milongas* portègues à la seule opposition ouvert/fermé risque d'aplatir précisément ce que l'on voudrait mettre en valeur, à savoir le caractère contraignant de la socialité du bal. Pour que l'opposition stylistique ouvert/fermé puisse relever de la pratique du bal et de sa socialité, il faut qu'elle soit profilée en tant que norme de celui-ci, jusqu'à devenir une véritable règle d'évaluation de la danse, comme dans le cas des championnats de tango qui seront évoqués dans les lignes suivantes. D'un point de vue strictement chorégraphique, la différenciation entre

⁶⁸³ Apprill, C., « Des nuits à danser. Passion ou décentrement ? », in Joyal, F., (dir.), (2010), *Tango sans frontières*, Québec, Presses Universitaires du Québec, pp. 81-113, p. 56, italique dans le texte (pour l'indication *milonguero*), nous soulignons. L'auteur fait ici référence au retour en vogue de la qualification de *milonguero* promue par la danseuse Susanna Miller.

⁶⁸⁴ *Ibidem*, p. 57.

⁶⁸⁵ Cf. § 4.1.

⁶⁸⁶ Cf. § 5.3

ouvert et fermé semble procéder de manière graduelle et non pas suivant une opposition nette. Dans un manuel de danse assez récent par rapport aux exemplaires discutés dans le chapitre 4, l'on constate une tentative d'harmonisation très générique entre le critère chorégraphique et l'évolution chronologique du tango. Les auteurs de ce manuel destiné à l'apprentissage effectuent une tripartition qui identifie respectivement : i) le style *canyengue*, ii) le style *salon et milonguero* et iii) le style *nuevo*. Le premier est décrit comme le tango « primordial », se différenciant « par le type d'étreinte, par le pliement des genoux [...] il était dansé aux alentours de 1880 »⁶⁸⁷, tandis que le *nuevo* « utilise notamment la position ouverte et la perte de la frontalité »⁶⁸⁸. Concernant le deuxième style, on remarque l'assimilation du style *salon* au style *milonguero*, considérés, au demeurant, comme équivalents. Selon les auteurs, la différence principale entre le *salon* et le *milonguero* est imputable à la posture de l'*abrazo*, « légèrement ouverte sur le côté gauche du leader/droit du follower »⁶⁸⁹ pour ce qui concerne le style *salon*, et « complètement frontale [avec] les épaules parallèles »⁶⁹⁰ et une distance majeure entre les pieds des danseurs relativement au style *milonguero*. Cette équivalence entre le style *salon* et le style *milonguero*, établie à partir des variations de l'*abrazo*, confirmerait en définitive les considérations faites dans le chapitre 4 à propos de la forme gestuelle du tango constituée par la mobilité de l'*abrazo* ainsi que par l'inclinaison de l'axe de l'équilibre des danseurs (l'*apile*). Cependant, bien que cette tripartition introduise des éléments cohérents de distinction, elle demeure rattachée à une conception pour ainsi dire transcendante du style et des styles, qui, en raison de l'objectif pédagogique du manuel, sont comme posés d'emblée. C'est encore une fois Rodolfo Dinzel qui, dans une certaine mesure, réussit à renverser cette conception du style et des styles au profit d'une vision qui profile davantage la forme-tango d'un point de vue à la fois chorégraphique, pratique et chronologique. Le danseur, moins préoccupé par l'établissement d'étiquettes faisant office de distinctions stylistiques, prend en compte conjointement la forme et les

⁶⁸⁷ Palladino, M. et Scavo, P., (2007), *Tango, vals', milonga. Stile salon per principianti ed esperti*, livre en compte d'auteur, p.12, nous traduisons. Version originale en italien : « per il tipo d'abbraccio, dal piegamento delle ginocchia [...] Si ballava intorno al 1880 ». La position presque parallèle des bustes des danseurs, qui sera récupérée par ladite *salida americana* (sortie à l'américaine, cf. chapitre 4, §), a été ensuite considérée comme typique du tango *canyengue* ou *orillero*.

⁶⁸⁸ *Ibidem*, nous traduisons. Version originale en italien : « utilizza per gran parte la posizione aperta e la perdita del fronte ».

⁶⁸⁹ *Ibidem*, nous traduisons. Version originale en italien : « leggermente aperta sul fianco sinistro del cavaliere e destro della dama ».

⁶⁹⁰ *Ibidem*, nous traduisons. Version originale en italien : « completamente frontale e spalle parallele ».

figures gestuelles, en y interrogeant leurs variations à la lumière des transformations sociales du tango. Ainsi, *s'il y a* des styles, ils ne sont – comme on le verra dans la section suivante – que le résultat d'une dynamique de *stylisation*, plutôt que d'être des entités *purement* formelles. En donnant la priorité à un découpage chronologique, Dinzel identifie sept époques, nommées comme suit : i) première époque, des *pauses chorégraphiques*, entre 1860-1890, ii) deuxième époque, de *l'aspect chorégraphique*, entre 1890 et 1920, iii) troisième époque, de *l'espace chorégraphique*, entre 1920 et 1940, iv) quatrième époque, *l'époque d'or*, entre 1940 et 1950, v) cinquième époque, du *gancho*, entre 1950 et 1955, vi) sixième époque, de *la projection artistique*, entre 1950 et 1980, vii) septième époque, à partir de *Tango Argentino*, depuis les années 1980. Comme on peut le constater, ce découpage est à la fois plus détaillé et plus général que les autres discutés plus haut. Il est plus détaillé dans la mesure où il inclut à juste titre la phase de germination du tango, « pendant laquelle l'on danse une chorégraphie sans une musique définie »⁶⁹¹, ainsi que par la mise en exergue d'un intervalle temporel (celui compris entre 1950 et 1955) souvent délaissé dans d'autres périodisations et, également, par l'inclusion d'une époque (1955-1980), correspondant approximativement à la période de la dictature argentine, presque totalement ignorée. En revanche, ce découpage s'avère plus général que les autres en vertu précisément de la prise en compte globale de la forme-tango, par rapport à laquelle les figures émergent en tant que vecteurs de stabilisation et de stylisation de la danse, jusqu'à devenir emblèmes d'une époque entière. Le danseur précise par exemple que, dans l'époque de *l'aspect chorégraphique*,

« l'attention est portée sur la chorégraphie, sur le dessin réalisé au sol par les pieds. C'est à cette époque que commencent à être forgées les figures, nées par nécessité spatiale, qui seront ensuite transformées, par répétition, en éléments constitutifs classiques de la *forme* chorégraphique. Puisque c'est le parcours des pieds au sol qui devient pertinent, apparaissent des figures telles la *medialuna* ou l'*ocho*, qui sont des figures dessinées »⁶⁹².

⁶⁹¹ Dinzel, G. et Dinzel, R., (2002), *Il tango. Quell'ansiosa ricerca della libertà*, Stuttgart, Abrazos Books, en particulier chapitre 5, nous traduisons (cf. aussi chapitre 4, note 10).

⁶⁹² *Ibidem*, p. 111, italiques dans le texte, nous traduisons. Rappelons que ce que Dinzel entend par *forme* correspond approximativement à ce que nous avons appelé *figure gestuelle*.

De même, dans l'époque de l'*espace chorégraphique*, l'affirmation du tango *salón* et du tango *liso* est attribuable selon Dinzel non seulement à l'installation du tango dans les salons de danse en Argentine après le succès européen et mondial, mais notamment à l'importance conférée au fil du temps au volume, c'est-à-dire à la partie haute du corps des danseurs. Ainsi, précise-t-il, l'élégance se convertit en facteur technique de la danse. Dès lors, la distinction entre tango *salón* et *liso* n'existe qu'en fonction de la pertinence privilégiée, que ce soit le « milieu de développement » pour le style *salón* ou bien la « quantité et la qualité de figures employées »⁶⁹³ pour le style *liso*. La dynamique de stylisation que Dinzel entrevoit est renforcée lorsqu'il affirme que, toujours à l'époque de l'*espace chorégraphique*, c'est l'apparition du tango *salón* et *liso* qui engendre l'appellation « *tango canyengue, tango de figuras* ou *tango orillero* »⁶⁹⁴ concernant le tango « précédent ». De surcroît, c'est l'explication fournie pour motiver la constitution du tango *escenario* ou *fantasía* qui résume l'imbrication entre spécification technique de la danse, cadre pratique et geste individuel (mais aussi collectif) singulier et instituant. Dinzel souligne qu' « au début, les démonstrations n'étaient pas artistiques, mais elles étaient des démonstrations d'habileté des danseurs »⁶⁹⁵ : l'appréciation collective était marquée par l'incitation de la part des autres danseurs à « laisser seul » le couple. Cette invocation engendrait un réaménagement de la piste de danse, de sorte que les danseurs se disposaient autour du couple en formant un cercle, à l'instar de la *ronda* des tous premiers tangos d'ascendance noire⁶⁹⁶. Comme Dinzel le relate,

« le danseur gagnait un espace *mérité* pour lui et sa partenaire ; les figures ayant une fonction sociale [*de gestion collective de l'espace et de la pratique*] disparaissaient et le couple pouvait s'exprimer librement [...] Ce fut le premier tango qui accéda à la scène [...] Dans le *tango fantasía*, il y avait la liberté de faire ce qu'on voulait. Le tango de scène, actuellement appelé *tango danza* ou *tango show* en représente l'évolution »⁶⁹⁷.

⁶⁹³ *Ibidem*, pp. 112-113, nous traduisons.

⁶⁹⁴ *Ibidem*, p.113.

⁶⁹⁵ *Ibidem*

⁶⁹⁶ Cf. chapitre 1, §

⁶⁹⁷ *Ibidem*, pp. 113-114.

Dans cette perspective, on peut voir comment l'émergence d'un style non seulement est tributaire d'un geste en voie d'institution, mais également comment elle permet de configurer un autre cadre pratique et de transiter de l'un à l'autre.

Dès lors, l'émergence et la stabilisation des styles semblent constituer un terme intermédiaire qui assure le passage entre l'improvisation singularisante des danseurs et la consolidation de valeurs normatives servant de critères d'évaluation. A son tour, le renforcement des valeurs normatives – telle l'authenticité d'un style – semble procéder par une remise en question constante, par une réévaluation des valeurs mêmes qui sont remises en circulation et en tension avec les critères de référence instaurés. A ce sujet, le cas des championnats de tango de la ville de Buenos Aires s'avère emblématique. Sans que l'on puisse entrer dans les détails de cette pratique, les quelques remarques qui suivent représentent un pendant des questions abordées jusqu'à présent. Un texte de l'anthropologue argentin Hernán Morel nous éclaire à cet égard. L'auteur focalise son investigation sur les championnats de tango de la ville de Buenos Aires – le championnat *Metropolitano* (métropolitain) et le championnat *Mundial* (du monde) – à partir d'une interrogation sur les relations entre des processus de patrimonialisation et de spectacularisation, promus par l'état et à la base de la constitution de ces championnats, et des processus de légitimation et de revendication technique et identitaire de la part des danseurs, fondés sur la reconstitution d'une authenticité de la danse ainsi que sur la construction d'une continuité de filiation par rapport au passé social du tango. Morel se demande explicitement : « en quoi consistent ces critères d'authenticité ? Comment et dans quels contextes certains acteurs soulignent-ils que leurs formes de danse sont associées à un passé local ? »⁶⁹⁸. Afin de répondre à ces questionnements, l'anthropologue commence par retracer l'évolution des championnats ainsi que leurs transformations dès leur institution respectivement en 2002 et 2003 jusqu'à 2010. Le championnat métropolitain et le championnat du monde sont initialement conçus en lien étroit avec le Festival de Tango inauguré en 1998 par le Gouvernement de la ville de Buenos Aires. Le premier championnat métropolitain, remarque Morel, est appelé pour la première et unique fois « Campeonato de Tango de Salón con Estilo y Elegancia » (Championnat de Tango

⁶⁹⁸ Morel, H., « “Así se baila el tango”: milongueros, políticas y campeonatos de baile en la ciudad de Buenos Aires », *ILHA Revista de Antropología*, vol. 15, n° 2, jul./dez. 2013, pp. 251-275, en ligne : <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2013v15n1-2p251> , p. 255, nous traduisons. Version originale en espagnol : « ¿en qué consisten estos criterios de autenticidad? ¿cómo y en qué contextos algunos actores enfatizan que sus formas de baile están asociadas a un pasado local? ».

de Salon avec Style et Élégance). L'auteur souligne également une différence qui s'installe dès la naissance des deux championnats, à savoir le fait que les rondes de qualification et les demi-finales du championnat métropolitain ont lieu

« à l'intérieur » du circuit des milongas actives de manière permanente dans la ville, tandis que le Championnat du Monde est précédé par des pré-qualifications (qui s'effectuent séparément aussi bien à l'intérieur du pays qu'à l'étranger) [et] [...] a lieu dans des salles aménagées pour l'occasion »⁶⁹⁹.

Une autre différence concerne précisément les styles/les types de danse qui font l'objet de la compétition, c'est-à-dire les tangos *salón* et *escenario* pour ce qui concerne le championnat du monde et, en revanche, la triade *tango (salón)-milonga-vals* relativement au championnat métropolitain. Par contre, les deux championnats partagent les mêmes critères d'évaluation du tango *salón* ; il s'agit de paramètres assez rigides qui s'appliquent à la posture du couple, aux types de figures admises ainsi qu'aux mouvements des jambes. A titre d'exemple, remarquons, suivant Morel, que « le corps doit être toujours englobé par l'*abrazo* du partenaire, en entendant par là qu'il peut être *flexible* dans certaines figures, mais non pas pendant toute la durée de la danse »⁷⁰⁰, et que « demeurent interdits les *ganchos* [...] ainsi que toute autre possibilité chorégraphique propre au Tango Escenario »⁷⁰¹. L'effort d'une réglementation si pointue vise selon l'anthropologue à reproduire – et par là même à préserver – dans un cadre compétitif la qualité sociale du bal telle qu'elle est vécue dans les *milongas* portègues. Pour ce faire, lesdits critères font référence à la « belle danse » (*buen baile*) des *milongueros* d'antan, des décennies entre 1930 et 1950, pendant lesquelles on assiste pourtant à des innovations chorégraphiques (comme dans le cas de l'époque du *gancho* mentionné par Dinzel). Cette référence à la belle danse et aux « vieux » *milongueros*, au lieu de garantir une authenticité présumée et la continuité avec le tango des *milongas*, a *de facto* provoqué sinon un conflit, du moins

⁶⁹⁹ *Ibidem*, p. 256, nous traduisons. Version originale en espagnol : « “dentro” del circuito de milongas que funcionan de modo permanente en la ciudad, mientras que el Mundial es antecedido tanto por preclasificatorias (que se organizan en distintas sedes del interior y el exterior del país) [...] se efectúa en sedes especialmente montadas para la ocasión ».

⁷⁰⁰ *Ibidem*, p. 257, nous traduisons, italiques par nous. Version originale en espagnol : « estar contenido, todo el tiempo, por el abrazo del otro, entendiéndose que –en determinadas figuras– esto puede ser elástico; pero no en toda la duración de la danza ».

⁷⁰¹ *Ibidem*, nous traduisons, italiques par nous. Version originale en espagnol : « Quedan completamente excluidos los ganchos [...] y cualquier otra posibilidad coreográfica propia del Tango Escenario ».

un clivage identitaire et générationnel entre ceux-ci et les nouvelles générations de danseurs. D'un côté, l'authenticité défendue par la vieille génération se fonde précisément sur la socialité de la danse et sur chaque expérience singulière vécue par les danseurs, plutôt que sur sa maîtrise technique – qui pourtant constituait un facteur de reconnaissance sur la piste. Un excès de technique est reproché – voire condamné – aux nouvelles générations qui se cantonneraient à l'irréprochabilité gestuelle sans pour autant la situer dans le *monde* de la milonga, par une manière de s'habiller, de se porter, par l'assomption d'un imaginaire à part entière. D'un autre côté, les nouvelles générations de danseurs revendiquent au contraire une filiation directe, instaurée grâce à l'apprentissage, avec les générations précédentes. L'authenticité fabriquée par les danseurs plus jeunes est une authenticité pour ainsi dire renversée, basée sur la transmission d'astuces et de secrets de la danse de la part des *maestros* identifiés ; ainsi conçue, il s'agit d'une authenticité que les *viejos milongueros* parfois ne s'attribuent pas, mais qui, en revanche, s'adapte bien au projet de patrimonialisation poursuivi par les championnats. Comme Morel le remarque, la conséquence de cette authenticité *seconde* a été un changement important concernant l'âge des couples gagnant les championnats : depuis 2006, les danseurs ayant remporté le titre de champion sont toujours les plus jeunes. En conclusion, cela nous montre à quel point la détermination *du style* – et ensuite *des styles* – s'avère prioritaire afin de comprendre des enjeux qui se déploient sur plusieurs niveaux à la fois, corporel et esthétique, pratique, institutionnel et identitaire. Dès lors, avant d'avancer quelques suggestions qui peuvent permettre de mieux encadrer le problème des styles dans notre parcours d'investigation, un détour par l'examen de certaines positions théoriques sur le style s'avère nécessaire.

VI.1.2. Notes sur le style

De la rhétorique ancienne à l'histoire de l'art, de la critique littéraire à la sémiotique, de la linguistique à la philosophie, de la stylistique à l'anthropologie, la notion de style n'a jamais cessé d'être controversée. Il est par conséquent impossible de retracer dans ce contexte les différentes déclinaisons et implications d'un concept qui demeure fluctuant et dont pourtant on ne peut pas s'en passer. Le caractère fluctuant et *médian* de la notion de style est attribuable à ce qui se présente comme une irréductibilité du style aux pôles des dichotomies qu'il a engendré au fil du temps : singularisation-individu(lis)ation vs généralisation, partage et répétabilité de traits, norme vs écart, invariance vs variation, procédure à suivre (choix à l'intérieur d'une grille de

possibilité) vs créativité (et expressivité). Presque toutes les théories qui ont cherché à définir le style se sont alternativement situées sur l'un de ces pôles. En particulier, Alain Petitjean et Alain Rabatel affirment clairement que

« le style est traversé de tensions entre un pôle singularisant (« un » style, comme ensemble de traits génériques, ou « le » style, comme forme singulière) et un pôle universalisant (« du » style), sans qu'il y ait une contradiction entre le singulier pluralisable (« un style ») et le singulier massif (« du style »), puisque les deux acceptions s'articulent dans l'exercice du langage »⁷⁰².

Le cadre d'interrogation du style est davantage complexifié précisément par une sorte de spécification graduelle de la notion de style, qui se voit répartie, comme l'évoque Marion Colas-Blaise sur une « diagonale » « (un style, du style, le style), » qui « se perçoit comme une tension entre le singulier, l'unique d'une part, et le générique, voire le transgénérique d'autre part, en tant que ces derniers sont des manifestations sociales »⁷⁰³. En dépit des positions respectives assumées à l'égard du style, les différentes perspectives théoriques partagent néanmoins une préoccupation et un constat communs, à savoir le fait que toute pensée du style est intimement liée aux notions de valeur et de forme. En effet, l'appréciation d'un style – et, par conséquent, sa valeur – n'est pas concevable en dehors de la perceptibilité des formes (et des figures, comme dans le cas de la littérature) qu'il produit et qu'il donne à voir. Comme l'affirme Anne Herschberg Pierrot, le style, « c'est la singularité d'un monde qui ne détache pas la forme du sens. La valeur du style est cette différence interne de chaque œuvre »⁷⁰⁴. En même temps, la variabilité des formes (langagières ou autres) engagées dans des dynamiques de transposition, dans des processus de traduction ou bien dans des pratiques diverses, rétroagit sur le style même, en ceci que toute norme ou tout choix s'inscrivent dans des plus vastes transformations sociales et historiques. Dans une certaine mesure, c'est aussi dans ce sens que l'on peut entendre le style, suivant

⁷⁰² Petitjean, A. et Rabatel, A., « Le style en questions », *Pratiques*, n°135/136, décembre 2007, pp. 3-14, p. 7, en ligne : <http://www.pratiques-cresef.com/creso9135.htm>.

⁷⁰³ Colas-Blaise, M. et Stoltz, C., « Comment faire dialoguer la stylistique et la sémiotique ? Éléments pour une pensée de la frontière disciplinaire », in Bougault, L. et Wulf, J., (dir.), (2010), *Stylistiques ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 99-110, p. 100. Colas-Blaise spécifie que l'expression « diagonale du style » est empruntée à Anna Jaubert, (2007), « La diagonale du style. Étapes d'une appropriation de la langue », *Pratiques*, n°135-136, pp. 47-62.

⁷⁰⁴ Herschberg Pierrot, A., « Style, corpus et genèse », *Corpus*, n°5/2006, p. 3, en ligne : <http://corpus.revues.org/425>

Deleuze et Guattari, en tant que « procédé d'une variation continue [...] un style n'étant pas une création psychologique individuelle, mais un agencement d'énonciation »⁷⁰⁵. Par conséquent, l'on pourrait concevoir le style *a minima* comme un vecteur de différenciation et à la fois comme un processus de thématization des différences produites. En d'autres termes, l'action du style ne se limite pas à constituer une forme perceptible – que ce soit en tant qu'écart, variation ou « déformation cohérente »⁷⁰⁶ – mais elle compose, réaménage les différenciations produites en les rendant partageables et répétables. C'est de cette manière, comme le soutient Colas-Blaise que le style

« véhicule une assignation identitaire, imposant la vision d'une structure gouvernée par le principe de la permanence qui inclut l'idée de la rupture [...], de l'adaptation et du rééquilibrage ; ce que l'usage souligne, c'est que l'innovation et la confirmation de l'ordre, fût-il modifié de l'intérieur, s'appellent mutuellement, comme naturellement »⁷⁰⁷.

Pour qu'il y ait partage, répétition et, finalement, instauration d'une assignation identitaire, il faut penser le style sous le prisme de la pratique ou des pratiques qu'il engage et dans lesquelles il opère. Dans cette perspective, la tripartition hjelmslevienne évoquée dans le chapitre 3⁷⁰⁸ à propos des relations entre langue et parole, s'avère valable aussi bien par rapport à la sémiotique linguistique qu'à l'égard d'autres sémiotiques. Nous mentionnons la distinction que le linguiste danois fait entre forme-schéma, forme-matérielle et habitudes. Dans ce modèle, la forme matérielle que l'on peut extraire des habitudes est nommée *norme*, tandis que l'ensemble des habitudes se voit à son tour différencié entre *usage* (supra-individuel) et *acte* (individuel). Ces derniers prévalent nettement sur la norme à laquelle est attribué un rôle d'interface et, pour ainsi dire, d'institution de la forme-schéma, dans la mesure où celle-ci est déterminée à la fois par la norme, par l'usage et par l'acte. Hjelmslev affirme explicitement que

⁷⁰⁵ Deleuze, G. et Guattari, F., (1980), *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, p. 123.

⁷⁰⁶ Cf. Merleau-Ponty, M., (1960), *Signes*, p. 77.

⁷⁰⁷ Colas-Blaise, M., « Est-ce que le style, c'est l'homme ? Du lexème *style* à la forme de vie : entre sémiotique et sociologie » in Bordas, É. et Molinié, G., (dirs.), (2015), *Style, langue et société*, Paris, Honoré Champion, pp. 21-32, pp. 23-24.

⁷⁰⁸ Cf. en particulier § 3.3.3, note 163.

« la *norme* détermine (c.-à-d. présuppose) l'usage et l'acte, et non inversement [...] La norme est née de l'usage et de l'acte, mais non inversement [...] La norme, d'autre part, est une fiction, – la seule fiction qu'on rencontre parmi les notions qui nous intéressent »⁷⁰⁹.

Le primat conféré à l'usage ou, plus généralement, à la dimension pratique du style, comporte plusieurs conséquences. En premier lieu, le style semble activer un dispositif *attentionnel* qui modifie l'activité perceptive d'un sujet en installant d'un seul coup un paysage, ou, pour mieux dire, un champ (sémantique-perceptif) dans lequel des valorisations différentes peuvent émerger. Dans ce sens, le style est

« ce qui concentre durablement notre intérêt, nous apprend à marquer le pas, à prolonger le temps de la perception. Ainsi s'aiguisent un véritable "sens pratique" qui nous rend sensibles aux différenciations, aux variations insubstituables, aux valeurs, comme à autant de formes d'être »⁷¹⁰.

En deuxième lieu, et en relation avec le premier point, le style, en tant que modalité perceptive et d'action, est littéralement incorporé par un sujet qui est dès lors modalisé en son savoir-faire mais aussi en son vouloir-être. En effet, sans qu'il soit réduit à la maîtrise d'une technique, le style opère dans le sujet et entre le sujet et le monde comme un agent de *motivation* plus ou moins manifeste qui décide de la qualité globale de l'être au monde du sujet et par là même de ce qui exprime ses actions, c'est-à-dire ses gestes. C'est dans cette perspective, et en s'inspirant des suggestions merleau-pontiennes que Philippe Jousset soutient que

« le style est lui-même à penser à bien des égards moins comme un "relais" de ces actions simples du corps, réelles ou virtuelles [...] que comme un geste de même nature et de même visée que ces autres manifestations matérielles, qu'il prolonge dans un autre substrat et sur un mode propre »⁷¹¹.

⁷⁰⁹ Hjelmslev, L., (1971), *Essais linguistiques*, Paris, Minuit, pp. 85 et 89.

⁷¹⁰ Macé, M., « Extension du domaine du style », *Critique*, 2010/1 (n° 752-753), pp. 3-5, p.5, en ligne : <http://www.cairn.info/revue-critique-2010-1-page-3.htm>.

⁷¹¹ Jousset, P., (2008), *Anthropologie du style. Propositions*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, p. 67.

En troisième lieu, la remise en question de la notion de norme à laquelle une approche pratique du style donne lieu, permet d'éclairer sous un jour nouveau la dialectique entre écart et variation et entre individuel et collectif. En effet, cela permet de cerner une autre dialectique qui se situe en amont des dichotomies mentionnées, et qui se résume à la dialectique entre une conception *continuiste* et une conception *discontinuiste* du style. La tension entre ces deux visions constitue un fond commun à maintes suggestions théoriques ; elle a été explicitée notamment par Jean-Marie Schaeffer, ce qui n'a pas manqué de susciter une polémique plus ou moins manifeste avec le critique littéraire Laurent Jenny. En réalité, comme on le verra dans les lignes suivantes, il ne s'agit à notre avis que d'une polémique et d'une opposition seulement apparentes entre les formulations avancées respectivement par les deux théoriciens. En revanche, ce qui semble les distinguer, ce sont plutôt des positions théoriques spécifiques qui, rattachées soit à la conception continuiste du style soit à la conception discontinuiste, constituent des cibles polémiques différentes chez Schaeffer et chez Jenny.

Dans le domaine de la stylistique littéraire, la critique du philosophe porte tout particulièrement sur la théorie expressiviste du style, héritée de Spitzer, qui conduit à une théorie de l'écart. De ce fait, selon Schaeffer « le style en vient ainsi à être considéré comme la marque de la créativité individuelle en opposition aux normes collectives »⁷¹².

Dans ce cadre, c'est précisément la notion d'écart qui s'avère problématique et qui relève d'une conception discontinuiste du style, dans la mesure où elle implique une distinction entre le fait stylistique et le « fait linguistique neutre »⁷¹³, en présupposant

« une base discursive neutre, non marquée. A supposer qu'une telle base existât, nous ne saurions la déterminer qu'à condition d'avoir à notre disposition une description exhaustive de la langue [...] Or, à ce jour aucune description complète d'une langue n'a été réalisée [...] vu le caractère toujours ouvert des structures langagières »⁷¹⁴.

⁷¹² Schaeffer, J.-M., « La stylistique littéraire et son objet », *Littérature*, n°105, 1997, pp. 14-23, p. 15, en ligne : http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1997_num_105_1_2429 .

⁷¹³ *Ibidem*, p. 16.

⁷¹⁴ *Ibidem*, p. 18.

En revanche, le philosophe, opérant un glissement sémantique à partir du champ sémantique de l'*écart* entendu en tant que différenciation, plaide pour une approche du style en termes de *choix* et de *variation*,

« ne serait-ce que parce qu'elles traitent les différenciations stylistiques comme des dimensions inhérentes à l'activité discursive comme telle plutôt que comme des éléments qui seraient surajoutés à une base neutre »⁷⁵.

On repère une critique d'une conception discontinuiste du style aussi chez Laurent Jenny, bien qu'elle porte sur d'autres paradigmes théoriques. Tout d'abord, Jenny part d'une conception élargie du style, qui marque toutes les productions esthétiques et qui est défini très généralement comme « la manière caractéristique d'une forme »⁷⁶. Pour le critique littéraire, la singularisation d'une forme que l'action du style permet de saisir, constitue une marque d'individualité, une individualité qui, cependant, ne préexiste pas à la signature qu'elle apporte, mais qui se constitue dans cette activité de stylisation. Jenny saisit le chiasme qui habite la forme en voie de stylisation : bien qu'il s'agisse d'une forme singulière, cette singularité – dit-il – « est toujours sur la voie d'une généralisation »⁷⁷. En d'autres termes,

« que le style apparaisse dans son pouvoir intégrateur d'une collectivité historique ou qu'il se manifeste comme une marque de sécession et de solitude, il vise toujours une singularité plus ou moins large, plus ou moins partageable [...] Le style est passage : [...] en lui la singularité d'une forme discursive sans cesse s'arrache à elle-même, et se poursuit en un mouvement infini de fuite »⁷⁸.

Cette approche du style est ce que Jenny appelle le point de vue stylistique ou individualisant sur le style et qu'il retrace à partir de l'apparition de l'*ingenium* dans la rhétorique ancienne jusqu'à arriver à Merleau-Ponty en passant précisément par Spitzer, dont il donne une lecture quelque peu différente de celle de Schaeffer. En effet, ce que Jenny accentue n'est pas la notion d'*écart*, mais plutôt celle de détail

⁷⁵ *Ibidem*, p. 19.

⁷⁶ Jenny, L., (2011), *Le style*, document de travail à finalité didactique, disponible en ligne : http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/pdf/14-Le_Style.pdf.

⁷⁷ *Ibidem*

⁷⁸ Jenny, L., « L'objet singulier de la stylistique », *Littérature*, n° 89, 1993, pp. 113-124, pp. 115 et 119, en ligne : http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1993_num_89_1_2633.

significatif dont la répétition attire l'attention. Qui plus est, ce détail significatif consiste précisément en la stabilisation d'une dynamique de variation et de répétition qui est à la fois singulière et collectivement appréciée. En revanche, le point de vue sur le style sur lequel porte la critique de Jenny, est celui qu'il qualifie de rhétorique ou distinctif. Issu de la rhétorique ancienne, et plus particulièrement du figement des styles associés à des genres de discours, ce point de vue réduit le style « à un ensemble de traits prédéfinis dans un répertoire de possibilités »⁷¹⁹. Selon le critique, ce point de vue échoue en ceci qu'il conçoit ce répertoire comme fini et intemporel, et par là même toujours égal à lui-même : ainsi, le style est détaché aussi bien de son historicité que de tout processus créatif. L'isolement de traits toujours disponibles et l'accumulation de faits stylistiques séparés les uns des autres constituent finalement des facteurs de discontinuité.

Néanmoins, en mettant l'accent sur la dimension d'activité impliquée par le style, les deux auteurs semblent converger sur une deuxième déclinaison *pratique* de ce dernier, suivant laquelle non seulement des pratiques donnent à voir des dynamiques de stylisation plus ou moins stables, mais c'est le style même qui est conçu comme une pratique. Il s'agit de deux processus spéculaires, selon que l'on se focalise sur la dimension de partage et d'appréciation sociale et collective ou bien sur celle de singularisation. A ce propos, Jenny définit clairement le style « comme une pratique de ressaisissement de l'individualité »⁷²⁰ qui investit le sujet et l'oblige à prendre position par rapport à ses possibilités d'être. La « stylisation » dont parle le critique, sera alors cette prise en charge de la part d'un individu « de l'individualisation comme tâche à accomplir (et non plus seulement comme analyse à mener) »⁷²¹. Ce faisant, le sujet doit soumettre les formes à une évaluation seconde qui négocie avec des trajectoires et des visées aussi bien « locales », c'est-à-dire relatives à son propre projet existentiel, que « globales », c'est-à-dire relatives aux degrés de son implication dans une pratique donnée⁷²².

⁷¹⁹ Jenny, L., (2011), *op. cit.*

⁷²⁰ Jenny, L., « Du style comme pratique », *Littérature*, n°118, 2000, pp. 98-117, p. 102, en ligne : http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2000_num_118_2_1679 .

⁷²¹ *Ibidem*, p. 101.

⁷²² Le terme *évaluation*, qui figure dans ces pages en relation au terme *appréciation*, doit être reconduit aux réflexions sur la valeur, issues de la pensée de John Dewey, et qui trouvent des échos dans la notion d'*implication* telle que discutée par P. Basso Fossali. Sur ces questions nous renvoyons à Basso Fossali, P., « La valeur comme lien implicatif. De la perception à l'engagement », in A. Biglari (éd.), *Valeurs. Aux fondements de la sémiotique*, Paris, L'Harmattan, 2015, pp.101-28. Pour une présentation des réflexions deweyennes sur la valeur, cf. Dewey, J., (2011), *La formation des valeurs*, présenté par Alexandra Bidet,

Cela n'est possible qu'à condition de concevoir le style, comme Jenny le remarque, « comme processus de décatégorisation et de recatégorisation »⁷²³ qui a lieu dans un espace de configuration.

Dès lors, le style, ou, pour mieux dire, la stylisation, se posent non seulement comme des vecteurs de différenciation, mais, en vertu de leur caractère incorporé, comme des agents de normativisation. C'est dans ce même sens que certaines études s'inscrivant dans le cadre de la psychologie culturelle énonciative pensent la relation entre stylisation, norme et culture, puisqu'il s'agit de

« passer d'une conception de la culture comme un système normatif déjà établi à une considération de la culture comme une *stylisation en cours de la normativité* qui demeure, pour ainsi dire, sans termes positifs »⁷²⁴.

VI.2. Style, stratégies et institution

À la lumière de ces observations, on peut comprendre la réticence que la sémiotique a initialement manifestée envers la possibilité d'importer le style dans son appareillage théorique et méthodologique. Déjà en 1985, Denis Bertrand rappelait comme, pour Greimas même, le style concernait globalement la « manière d'être au monde fondamentale de l'homme », et comme ce dernier avait dû admettre dans le *Dictionnaire* que « le terme de style relève de la critique littéraire, et il est difficile, sinon impossible, d'en donner une définition sémiotique »⁷²⁵. Bertrand saisit dès le début la difficulté que le style pose au sémioticien, qui « tient avant tout, nous semble-t-il, à son caractère de *résultante globale et totalisatrice* de la sémosis réalisée »⁷²⁶. En dépit de ce constat initial, le sémioticien esquisse des pistes d'interrogation du style à

Louis Quéré et Jérôme Truc, Paris, La Découverte. Pour une lecture sémiotique de la théorie des valeurs chez Dewey, nous nous permettons de renvoyer à De Luca, V., « Valeurs, sens et énonciation. Ce que Dewey fait à la sémiotique », *Versus* n° 123, 2016, *sous presse*.

⁷²³ Jenny, L., « Du style comme pratique », *op. cit.*, p. 106.

⁷²⁴ Baerveldt, C. et Verheggen, T., « Enactivism », in Valsiner, J., (éd.), (2012), *The Oxford Handbook of Culture and Psychology*, New York, Oxford University Press, pp. 165-190, p. 185, nous traduisons. Version originale en anglais : « to move away from an account of culture as an already established normative system and toward an account of culture as an ongoing stylization of a normativity that remains, so to speak, without positive terms ».

⁷²⁵ Greimas, A.J. et Courtés, J., (1993) [1979], *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, p. 366, cité in Bertrand, D., « Remarques sur la notion de style », in Parret, H. et Ruprecht, H., (1985), *Exigences et perspectives de la sémiotique : recueil d'hommages pour A.J. Greimas*, Amsterdam-Philadelphie, John Benjamins, pp. 409-421, p. 411.

⁷²⁶ Bertrand, D., « Remarques sur la notion de style », *op. cit.*, p. 412, nous soulignons.

partir de l'identification de quelques traits généraux et sémiotiquement pertinents partagés avec les autres disciplines qui ont abordé cette notion. Il s'agit notamment de ce que Bertrand appelle « condensation particulière et remarquable », c'est-à-dire la constitution de formes dont les différences soient perceptibles, et de ce qu'il nomme « borne »⁷²⁷, qui peut être rapproché de l'idée d'un espace de configuration. Un troisième point relevé concerne la double valence des axiologies qui investissent le style, qui fait en sorte que celui-ci, « comme la figure de Janus, s'ouvre d'un côté sur un code esthétique et de l'autre sur un code éthique »⁷²⁸. Cette ouverture, associée au caractère global de ses effets, signale selon Bertrand « un au-delà du texte »⁷²⁹ qui sera exploré dans les années suivantes.

Ces suggestions ont été par la suite reprises d'abord par Greimas et Fontanille en 1991⁷³⁰ avec la formulation de l'expression « style sémiotique », puis par Fontanille et Zilberberg en 1998⁷³¹, avec l'approfondissement des relations entre « style » et « forme de vie ». Les différences entre la notion générale de « style » et l'expression « style sémiotique » ont été déjà pertinemment examinées⁷³². Rappelons brièvement que le style sémiotique est conçu comme un mode préalable d'accès à la signification, intervenant ainsi dès le début sur les modalisations du sujet. Andrée Mercier souligne notamment que par cette formulation, le style

« n'apparaît donc pas seulement lié de façon privilégiée à la liberté et à la spécificité d'un sujet énonciateur fortement singularisé, mais aussi aux contraintes de l'usage et des stéréotypes que doit assumer le sujet et à travers lesquelles il trouve aussi à se signaler »⁷³³.

C'est de cette manière que le style se voit rapproché de la forme de vie, en ceci qu'il est

« une corrélation de corrélations [...] [et] il est réglé de la même manière par la praxis énonciative [...] comme les formes de vie, les styles naissent, surprennent,

⁷²⁷ *Ibidem*, p. 414.

⁷²⁸ *Ibidem*, p. 417.

⁷²⁹ *Ibidem*.

⁷³⁰ Cf. Greimas, A.J., et Fontanille, J., (1991), *Sémiotique des passions. Des états des choses aux états d'âme*, Paris, Seuil.

⁷³¹ Cf. Fontanille, J. et Zilberberg, C., (1998), *Tension et signification*, Bruxelles, Mardaga.

⁷³² Cf. Mercier, A., « Le style et sa théorisation. Ou les nouveaux objets de la sémiotique », *Protée « Style et sémosis »*, vol. 23, n°2 printemps 1995, pp. 7-15.

⁷³³ *Ibidem*, p. 13.

caractérisent par leur récurrence un texte, une œuvre, une école ou une époque [...] et finalement meurent, en se confondant avec les formes les plus usées de la norme »⁷³⁴.

Cependant, il faut veiller à ne pas confondre la notion de style (sémiotique) et celle de *style de vie*, telle que formulée par Éric Landowski. Bien que similaires, c'est la relation à notion de *vie* qui détermine leurs différences respectives. En effet, dans une perspective spécifiquement sociosémiotique, le style de vie se présente chez Landowski essentiellement comme un ensemble de choix stratégiques effectués par un sujet visant à constituer et à distinguer sa propre identité dans un cadre dialogique et interactionnel⁷³⁵. L'attention est dans ce cas portée sur l'assomption d'un rôle et d'identité(s) spécifiques à l'intérieur d'un champ social donné.

En revanche, le lien entre les formes de vie et le style, entendu dans sa première acception, est opéré à partir d'une perspective plus large, qui est précisément celle des formes de vie conçues comme « des organisations sémiotiques (des « langages ») caractéristiques des identités sociales et culturelles, individuelles et collectives » qui « peuvent être rapprochées des autres plans d'analyse sémiotique de la sémiosphère : par exemple, les textes, les objets, ou les pratiques »⁷³⁶. En particulier, les formes de vie, du moins dans la lecture qu'en fait Fontanille, semblent partager le même caractère fluctuant que l'on a rencontré aussi bien lorsque nous avons introduit le problème des styles dans le tango qu'en abordant la notion de style d'un point de vue théorique. Plus précisément, le sémioticien affirme que

« les formes de vie ne sont à attachées à aucun groupe social, à aucun individu en particulier, sauf par une décision *arbitraire* ou *conventionnelle* [...] Mais une forme de vie donnée connaît une infinité de moments d'évolution, dont aucun ne peut prévaloir, bien qu'en tel ou tel de ces moments, elle puisse correspondre au « style de vie » d'un groupe social spécifique [...] Elles sont nécessairement associées à des acteurs, individuels et collectifs, mais ces acteurs ne sont pas socialement entièrement prédéterminés, et ils ne peuvent être que provisoirement définis par leur association à telle forme de vie qu'ils assument. Pour stabiliser les appartenances et les reconnaissances, d'autres opérations sont nécessaires : celles

⁷³⁴ Fontanille, J. et Zilberberg, C., *Tension et signification*, op. cit., p. 166.

⁷³⁵ Cf. Landowski, E., (1997), *Présences de l'autre*, Paris, PUF, en particulier chap. 2.

⁷³⁶ Fontanille, J., (2015), *Formes de vie*, Liège, Presses Universitaires de Liège, p. 14.

de la répétition, du figement, de la stéréotypie, ou de la stabilisation des identités »⁷³⁷.

Comme on peut le constater, les formes de vie ainsi conçues partagent avec la notion de style : i) la transversalité, ou, pour mieux dire, le fait de « traverser » les individus et les groupes sociaux qui les incarnent, sans pour autant s'y réduire, ii) la nécessité d'un geste *arbitraire* ou *conventionnel*, c'est-à-dire un geste *instituant*, à même de déterminer l'association entre une forme de vie et des individus, iii) la variation comme condition première de leur constitution et de leur circulation e iv) le recours à des opérations de stabilisation de type divers. Cela pourrait laisser croire à l'instauration d'une équivalence, sinon d'une identité, entre le style et les formes de vie. Cela n'est cependant pas le cas car, si on revient au problème des styles dans le tango, il est au contraire possible d'articuler davantage le rôle du style par rapport aux formes de vie.

VI.2.1. Style et stratégie

On a vu d'abord comme toute stabilisation d'un style donné passe par une remise en question qui, dans un premier temps, installe une discontinuité présumée avec ce qui précède (ou ce qui est *ailleurs*, si l'on tient compte des déclinaisons stylistiques de chaque *barrio* (quartier) de la ville de Buenos Aires) et qui, dans un deuxième temps, fabrique une continuité atemporelle avec le passé. En deuxième lieu, on a constaté que parfois même une seule qualité gestuelle, qui émerge dans l'improvisation, a immédiatement un pouvoir et une efficacité de stylisation, et concourt de la sorte à condenser une pratique et des appartenances identitaires reconnaissables. Troisièmement, on a tout particulièrement observé comme la stabilisation d'un processus de stylisation permet de faire d'un style un dispositif normatif et d'évaluation dans le cadre d'une pratique autre que celle de son émergence. Comme le cas des championnats de tango le témoigne, le style non seulement acquiert ce pouvoir normatif, mais il agit en tant que moyen à travers lequel peuvent se greffer des qualités d'une pratique (la socialité de la *milonga*) dans une autre (la compétition spectaculaire). De surcroît, on a vu comme cette transition s'inscrit dans un projet plus vaste de patrimonialisation et de transmission du tango, qui implique des acteurs irréductibles à des collectivités d'individus, telles des institutions.

⁷³⁷ *Ibidem*, p. 80, nous soulignons.

Dès lors, nous avançons l'hypothèse suivante : le style (et donc le problème des styles du tango), en tant que vecteur de thématisation des différences et de normativisation pouvant gérer l'imbrication entre des pratiques différentes d'un même univers sémiotique, relève à notre avis, du point de vue d'une syntagmatique⁷³⁸, du niveau des *stratégies*.

Tout d'abord, il faut préciser que le terme « stratégies » se réfère explicitement à la formulation proposée par Jacques Fontanille à l'intérieur du parcours de l'expression, et non pas, bien qu'il soit lié à celle-ci, à la *stratégie* ou *dimension stratégique* qui a été largement investiguée notamment en sémiotique textuelle⁷³⁹. Pour le sémioticien, la stratégie implique que

« chaque scène pratique doit s'accommoder, dans l'espace et dans le temps, aux autres scènes pratiques, concomitantes ou non concomitantes. La stratégie est en somme un principe de composition syntagmatique des pratiques entre elles [...] La *dimension stratégique* résulte donc de la conversion en dispositif d'expression [...] d'une *expérience de conjoncture et d'ajustement entre scènes pratiques* [...] La *stratégie* rassemble des pratiques pour en faire de nouveaux ensembles signifiants »⁷⁴⁰.

L'évocation du style en relation avec les stratégies n'est pas totalement inédite. Fontanille même, en s'inspirant des travaux de Jean-Marie Floch, met l'accent sur deux dimensions, celles de l'« *engagement* » de l'acteur et de la « *valorisation ou la dévalorisation des zones d'intersection et de concurrence* » entre des pratiques différentes. L'intersection de ces deux dimensions « définit des « styles » de comportement stratégique, des manières de gérer à la fois une pratique principale et des pratiques concurrentes »⁷⁴¹. Ce sont précisément ces styles de stratégie qui constituent la « face substantielle » tournée vers le niveau des formes de vie. Dans ce cadre, la détermination de styles stratégiques – bien que ceux-ci soient généralisables à des pratiques diverses – semble dépendre dans une large mesure de la possibilité d'extraire des catégories de conduites ou bien des rôles thématiques qui soutiennent l'agir des sujets. Or, sans nier aucunement l'importance d'un ancrage actoriel (et

⁷³⁸ Cf. § 3.3.

⁷³⁹ Cf. entre autres, Fabbri, P. et Montanari, F., « Per una semiotica della comunicazione strategica », *E|C*, juillet 2004, disponible également sur : <http://www.paolofabbri.it/saggi/comunicazione.html>.

⁷⁴⁰ Fontanille, J., (2008), *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF, pp. 28-29, italiques dans le texte.

⁷⁴¹ *Ibidem*, p. 31.

corporel) aussi bien des conduites que des styles, l'hypothèse que l'on a formulée vise plutôt à mettre en relief, comme nous l'avons expliqué dans le chapitre 3, les mutations de la forme-tango entendue dans sa globalité. La reformulation de la relation entre le « style » et les stratégies qui est ici proposée vise également à complexifier le cadre plus général de la réflexion sur le niveau des stratégies en tant que tel. En effet, après son apparition dans les écrits du sémioticien en tant que plan d'immanence à part entière déjà depuis 2004⁷⁴², le niveau des stratégies ne semble pas avoir reçu en sémiotique une véritable attention théorique par rapport au parcours qu'il contribue à déployer. Par ailleurs, avec l'intérêt croissant de la sémiotique à l'égard de la notion de forme de vie, le niveau des stratégies a *de facto* vu son espace se rétrécir au profit précisément d'un côté des pratiques et, de l'autre côté, des formes de vie.

Dans notre perspective, les styles du tango jouent un rôle de médiation entre l'improvisation singulière – qui est déjà le résultat d'une « lecture » stylisante des gestes – émergeant dans l'interaction entre les partenaires, et les normes, elles-mêmes émergentes dans la pratique du bal. Les effets de l'action des processus de stylisation – qui opère par une thématization des figures gestuelles – se déploient pour ainsi dire, à une échelle supérieure. En d'autres termes, la stylisation permet de reconfigurer le champ sémantique du tango, en déléguant en quelque sorte la charge, la transposition et la « transformation » des valeurs praxiques et normatives en valeurs « identitaires » à d'autres figures actanciennes qui prennent position dans ce champ. Le geste *instituant*, qui repose, comme dans le cas des formes de vie, sur une décision *arbitraire* ou *conventionnelle*, et qui convertit le style en norme, ne peut s'expliquer que par l'intervention d'un *tiers autre* à même d'arbitrer entre des valorisations individuelles ou collectives disparates et de n'en légitimer que certaines. Ce *tiers*, ce sont les *institutions*.

VI.2.2. Des stratégies aux institutions

Jusqu'à présent, le thème de l'institution ainsi qu'une pensée des institutions n'ont pas fait – du moins à notre connaissance – l'objet d'une étude réellement systématique⁷⁴³ d'un point de vue sémiotique *stricto sensu*. Au vu de l'envergure et des multiples

⁷⁴² Cf. Fontanille, J., « Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence de la sémiotique des cultures », *E|C*, mai 2004, en ligne : <http://www.ec-aiss.it/index.php>.

⁷⁴³ Tout au plus, on peut repérer des recherches concernant l'institution de la sémiotique dans le sens de son *institutionnalisation* relativement à la diffusion de son enseignement ; cf. à ce propos le n°3/2012 de la revue *Signata – Annales des Sémiotiques* (Liège, Presses universitaires de Liège) intitulé « L'institution de la sémiotique : Recherche, enseignement, professions ».

implications d'un tel sujet, nous ne pouvons que l'évoquer à titre d'hypothèse de travail en vue de futures investigations. Des pistes de réflexion, quoiqu'éparses, sont pourtant repérables d'un côté dans des recherches à cheval entre philosophie du langage et phénoménologie⁷⁴⁴ et, de l'autre côté, dans certaines suggestions formulées en sémiotique par Pierluigi Basso Fossali. Tout d'abord, le sémioticien expose clairement le caractère *médiateur* de l'espace institutionnel, qui « permet une commensurabilité entre pratiques sociales sur la base d'une organisation des valences spécifiques »⁷⁴⁵. Deuxièmement, dans un texte consacré précisément à l'étude de la notion de forme de vie et, entre autres, aux relations entre celle-ci et le style de vie, Basso Fossali semble établir une équivalence entre les domaines sociaux « avec leurs propres grammaires » et les « institutions du sens », en remarquant que les domaines « s'autonomisent pour stabiliser et défendre certaines valences à l'intérieur d'espaces institutionnels dédiés »⁷⁴⁶. La médiation institutionnelle tient tout particulièrement à l'« implémentation réglée des textes et des objets »⁷⁴⁷ qui « donne une stabilité aux mondes élaborés discursivement et articule leur autonomie relative avec des perspectives de commensurabilité ou des traductions »⁷⁴⁸. Ces remarques, bien qu'elles permettent de saisir le rôle spécifique de l'espace propre des institutions, ne fournissent pas une définition univoque à la fois de l'institution et des institutions. Cela peut s'expliquer en raison de l'ambiguïté constitutive du terme en question, ne serait-ce que par son emploi double, au singulier ainsi qu'au pluriel. Rappelons à cet égard, comme maints auteurs l'ont souligné, la distinction entre

« institutions de la vie sociale et institutions « positives » [...] Les premières recouvrent les mœurs, les coutumes, les usages ou les habitudes collectives. Les secondes correspondent aux dispositifs ou « agencements » créés volontairement

⁷⁴⁴ Cf. notamment Bondi, A., « L'istituzione di senso fra soggetto parlante e socialità », *Blityri*, II/1 2013, pp. 97-106 et *id.*, « Fra espressione, istituzione e immaginario : Merleau-Ponty, Descombes e Castoriadis », *Rifl*, 2014, pp. 12-25, en ligne : <http://www.rifl.unical.it/index.php/rifl/article/view/194> . Nous nous permettons de renvoyer aussi à De Luca, V., « Tra valore e immaginario : musement e magma a confronto », *Rifl*, 2015, en ligne : <http://www.rifl.unical.it/index.php/rifl/article/view/291> .

⁷⁴⁵ Basso Fossali, « L'espace du jeu », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, prépublications 2008-2009, en ligne : <http://publications.unilim.fr/revues/as/2541> .

⁷⁴⁶ Basso Fossali, « Possibilisation, disproportion, interpénétration : trois perspectives pour enquêter sur la productivité de la notion de *forme de vie* en sémiotique », *Actes Sémiotiques*, n°115, 2012, en ligne : <http://publications.unilim.fr/revues/as/2673> .

⁷⁴⁷ Basso Fossali, P., « Le poids éthéré de la médiatisation. De la matérialité diaphane du média à son investissement comme environnement », *Actes du Congrès AFS (Association Française de Sémiotique)*, Université du Luxembourg, 1-4 juillet 2015, publication en ligne juillet 2016, pp. 186-208, p. 189, en ligne : <http://afsemio.fr/wp-content/uploads/Sens-et-m%C3%A9diatisation.-P.-Basso-Fossali.pdf> .

⁷⁴⁸ *Ibidem*.

pour organiser et gérer un ensemble de finalités, d'activités et de relations sociales [...] ou pour réguler un aspect problématique du vivre-ensemble. Il [...] paraît aussi utile de conserver la distinction traditionnelle entre l'instituant et l'institué, notamment pour tenir compte du fait que le « pouvoir instituant » n'est pas de même nature selon qu'il s'applique aux institutions de la vie sociale et aux institutions « positives » »⁷⁴⁹.

La différence entre les deux types d'institutions n'est qu'une différence de degré et non pas de nature⁷⁵⁰. En effet, les institutions partagent, d'un côté, le même caractère « trouvé », qui s'impose immédiatement aux individus⁷⁵¹ et, d'un autre côté, une certaine altérité et distance actancielle qu'elles se voient attribuer précisément en vertu du fait d'être des systèmes récurifs d'évaluation⁷⁵². C'est ainsi que, selon le sociologue Louis Quéré, les institutions peuvent être conçues comme « des systèmes de pensée ou des systèmes conceptuels et plus fondamentalement encore, des manières établies d'agir, de dire et de penser »⁷⁵³. C'est aussi dans cette perspective que l'examen conduit par Basso Fossali sur la notion d'organisation (et sur les organisations) s'avère proche d'une pensée sémiotique des institutions. Certes, la notion d'organisation semble à première vue garder un lien plus étroit avec les notions de « vivant » et d'« environnement » que celle d'institution. Cependant, si l'on rappelle ce que dans le chapitre premier nous avons appelé, en suivant Paolo Virno, dualité d'aspect⁷⁵⁴ – c'est-à-dire le caractère naturellement culturel qui fournit à l'homme son milieu spécifique – la lecture de l'organisation en termes d'institution est partiellement légitimée et révèle des ressemblances de famille entre les deux notions. La réflexion sur l'organisation débute en effet à partir de sa relation vitale avec l'environnement : il s'agit d'une relation de couplage avec celui-ci, dans lequel l'organisation « croît et se renouvelle [...] en déclinant aussi sa tâche d'ajustement »⁷⁵⁵. La spécificité de

⁷⁴⁹ Quéré, L., « Règle, fiction ou collectif ? Quelle est la bonne catégorie pour penser les institutions ? », *SociologieS, Grands résumés, Penser le changement institutionnel*, en ligne : <http://sociologies.revues.org/5101>.

⁷⁵⁰ Cf. Fauconnet, P. et Mauss, M., « La sociologie : objet et méthode » in Mauss, M., (1968-69), *Essais de sociologie*, Paris, Minuit.

⁷⁵¹ *Ibidem*, p. 150.

⁷⁵² Ce serait dans cette récursivité qui se manifesterait la portée stratégique des institutions : elles soumettent à évaluation ce qui se constitue déjà et ailleurs (ex. dans des pratiques données) comme valorisation.

⁷⁵³ Quéré, L., *op. cit.*

⁷⁵⁴ Cf. § 1.1.2.

⁷⁵⁵ Basso Fossali, « Organisation et politique des valorisations », *Communication et organisation*, n° 39, 2011, p. 78, en ligne : <https://communicationorganisation.revues.org/3074>.

l'organisation réside en la transversalité de son ajustement à l'environnement qui fait qu'elle investisse et traverse plusieurs espaces « de pertinence », dont l'espace institutionnel, ici clairement identifié à la communication. Le cheminement de l'organisation, allant de la perception à la transmission, comporte

« une émancipation progressive des contraintes imposées par l'environnement [...] dans le même temps, on relève une perte graduelle d'inhérence des valorisations : le terrain des enjeux identitaires devient de plus en plus déconnecté par rapport aux enjeux existentiels intérieurs »⁷⁵⁶.

A première vue, cette remarque pourrait paraître en contradiction avec le caractère *immédiatement* contraignant de l'institution, mais, au contraire, cela nous montre l'actantialisation trans-individuelle de l'institution et des institutions. L'émancipation des contraintes imposées par l'environnement constitue précisément la première trace d'altérité que les institutions représentent par rapport aux conduites et aux projets locaux et individuels, ce qui, par ailleurs, fait ressortir la différence entre les styles de vie et la stylisation entendue comme « resémantisation du « déjà institué » »⁷⁵⁷. C'est également par cette émancipation que l'organisation – mais nous pourrions dire « les institutions » – se dote d'un pouvoir (instituant) qui l'oblige à devoir composer entre, par exemple, des instances, des valorisations et des pratiques différentes. Comme l'affirme Basso Fossali,

« l'organisation [...] n'est rien d'autre que la gestion de l'indétermination alimentée par les mêmes pratiques sociales et culturelles [...] [elle] offre une anticipation destinale d'un cours d'action (ou d'une trajectoire existentielle entière) qui aspire à garantir une autonomisation identitaire ; les collectifs sociaux rêvent de faire coïncider ainsi leur propre identité avec l'organisation qui les représente »⁷⁵⁸.

On peut ici constater l'espacement qui s'installe entre des individus ou des collectivités et l'organisation/institution. La gestion de l'indétermination ainsi que la préfiguration qu'elle opère ne sont possibles que si l'on « détache » les formes du valoir et de l'agir

⁷⁵⁶ *Ibidem*, pp. 81-82.

⁷⁵⁷ *Id.*, « « Di mediazione in mediazione. Spazi esperienziali, domini culturali e semiosfera », *Visible*, 3, « Intermédialité visuelle », pp. 11-55.

⁷⁵⁸ Basso Fossali, P., « Organisation et politique des valorisations », *op. cit.*, p. 86

des corps des acteurs, en les rendant de cette manière, encore une fois *immédiatement* disponibles pour être réabsorbées par un champ qui est à la fois à *venir* et dès le début *en cours* de configuration. De ce point de vue, l'organisation s'avère « une forme de promotion, et pas seulement de conservation, des associations entre individus ; une promotion de rang, un passage entre des états et des statuts par rapport à la circulation et à la collectivisation des valeurs »⁷⁵⁹.

Dans ce sens, le geste promotionnel peut être vu comme un geste véritablement *instituant*, en ceci qu'il vise non seulement à stabiliser les évaluations passées et présentes, mais notamment à prescrire des valorisations futures. En même temps, le futur de ces valorisations semble occuper une place ambiguë à l'égard des choix opérés sur les valeurs ; point de fuite des stabilisations, il se convertit en futur antérieur dès que le geste, en tant qu'instituant, fait exister *ipso facto* les valorisations à venir, et rentre à nouveau dans l'indétermination du présent qu'il l'englobe.

Comme on l'a vu dans le cas des championnats du tango, et comme l'on verra dans les lignes suivantes, tout projet de *patrimonialisation*, entendu comme processus d'institution, se fonde sur une relation spécifique à la temporalité. Dans le cas du tango, cette relation est complexifiée par le clivage entre son caractère improvisationnel et la fabrication de la tradition⁷⁶⁰.

VI.3. Trans-régionalisation et patrimonialisation

Au début de notre investigation autour des « mondes » fabriqués par le tango⁷⁶¹, nous avons abordé ladite *transregionalización* du tango, terme qui fait référence à la dynamique de *déterritorialisation/reterritorialisation* caractérisant non seulement la diffusion du tango à l'échelle mondiale pendant tout le XX^{ème} siècle, mais aussi sa propre constitution en tant que « précipité » d'éléments hétérogènes. A cet égard, il faut souligner que la spécificité du tango réside précisément dans le fait que, en dépit de l'émergence d'une forme reconnaissable et partagée, les éléments qui la constituent ne cessent d'être hétérogènes.

D'un côté, cet aspect, comme on l'a vu tout au long de ce travail, est manifesté, entre autres, par l'élément improvisationnel propre de l'interaction, et par l'oralité qui a

⁷⁵⁹ *Ibidem*, p. 88.

⁷⁶⁰ Cf. sur ces sujets, § 1.2, § 5.3

⁷⁶¹ Cf. § 1.1

structuré la constitution du tango en tant que « tel », ainsi que, pendant longtemps, sa transmission par l'apprentissage de la danse et de la musique. D'une certaine manière, c'est précisément l'agencement d'éléments hétérogènes qui a engendré, dès l'apparition du tango, la fabrication d'origines identitaires diverses, le besoin de la stylisation et, en particulier, la recatégorisation incessante du présent et du passé (comme dans le cas des styles de danse). D'un autre côté, cet aspect émerge pleinement non seulement dans la diffusion mondiale du tango globalement entendue, mais notamment dans son implémentation dans des contextes culturels plus « stables ». En effet, dans le cas par exemple de cultures « nationales », le tango ne semble pas à notre avis avoir fait l'objet à proprement parler d'un processus de traduction dans les termes de la culture d'arrivée – en se posant de la sorte en tant qu'élément purement extra-systémique. Au contraire, il semble plutôt toujours concourir à une mise en variation de celle-ci, en se configurant comme un élément de profilage de forces culturelles internes. Dans cette perspective, le recours aux adjectifs nationaux pour distinguer certaines déclinaisons tout aussi actuelles du tango – et, inversement, l'adoption de l'adjectif *rioplatense* pour recomposer une unité à la fois ancrée géographiquement et néanmoins transnationale –, peut être interprété comme un geste instituant un *imaginaire* à la fois spatial et communautaire.

Un cas emblématique de ce processus est représenté par le *tango finlandais*, entré à plein titre dans le folklore de ce pays. Dès son apparition dans les pays scandinaves aux alentours des années 1910-1920, le tango remporte immédiatement du succès en Finlande et s'avère dès le début une exception par rapport au tango « nordique ». En effet, comme l'affirme la sémioticienne Pirjo Kukkonen, il

« se transforme en un genre spécifique résultant de l'imbrication entre des traits de la musique nationale finlandaise et des influences étrangères diverses : la marche allemande, la mélancolie slave, la tradition gitane, les sonorités du jazz et afro-américaines »⁷⁶².

Bien que la production textuelle ait consisté, dans une première phase, en la traduction des paroles des tangos argentins, du côté de la danse on assiste, comme cela avait été le cas pour le tango argentin, à la constitution d'une forme spécifique de danse « qui est

⁷⁶² Kukkonen, P., « El tango en Finlandia », in Pelinski, R., (éd.), *El tango nomade. Ensayos sobre la diáspora del tango*, Buenos Aires, Corregidor, 2000, pp. 279-308, p. 286.

une sorte de promenade, un style de marche, rituel et solennel »⁷⁶³. L'épure que la danse subit par rapport à la variété des figures gestuelles du tango argentin est motivé selon la sémioticienne par la possibilité qu'il offre aux danseurs de focaliser leur attention sur la musique et sur les paroles des chansons. En d'autres termes, la forme-tango (dont notamment l'axe danse-texte qui est privilégié ici) non seulement traduit des *topoi* textualisés d'une culture donnée, mais elle les remet en circulation, et par là même en variation, dans un espace qui lui est propre. La production textuelle s'autonomise par la suite, en contribuant à l'essor d'une forme de littérature qui, tout en étant « nationale », est capturée par une forme déjà hybride.

Dès lors, cette capture⁷⁶⁴ thématique que le tango effectue peut être considérée comme le signe, en termes deleuziens, d'une qualité *mineure*. Dans un premier temps, Deleuze et Guattari définissent la notion de *mineur* par rapport au domaine littéraire, bien que cette définition puisse être étendue à d'autres grandeurs sémiotiques. En effet, les philosophes soutiennent que

« une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure [...] Les trois caractères de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation »⁷⁶⁵.

Par rapport au premier critère, le caractère *mineur* exemplifie un traitement spécifique de la langue, qui consiste en la mise en variation de ses variables, contrairement au mode majeur, qui « traite les variables de manière à en extraire des constantes »⁷⁶⁶. Ainsi conçu, le mode mineur répondrait à une difficulté d'adéquation et d'appropriation d'une langue fonctionnant comme étalon et, par conséquent, caractériserait des *minorités* à proprement parler. Dans le cas du tango, cette dynamique est manifestée d'une part, linguistiquement, par le *lunfardo*⁷⁶⁷, le sociolecte de la ville de Buenos Aires parlé par les strates inférieures de la population portègne du début du XX^{ème} siècle et devenu ensuite langue littéraire des paroles des tangos.

⁷⁶³ *Ibidem*, p. 287.

⁷⁶⁴ Cf. la conception de la culture comme un *appareil de capture* que Tarcisio Lancioni emprunte à Deleuze et Guattari dans une perspective élargie de la notion de traduction. Lancioni, T., « Apparati di cattura. Per una semiotica della cultura », *E|C*, novembre 2012, en ligne : <http://www.ec-aiss.it/>.

⁷⁶⁵ Deleuze, G. et Guattari, F., (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, pp. 29 et 33.

⁷⁶⁶ Deleuze, G. et Guattari, F., (1980), *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, p. 130.

⁷⁶⁷ Cf. Conde, O., (2011), *Diccionario etimológico del lunfardo*, Buenos Aires, Taurus.

D'autre part, cette dynamique est repérable, comme on l'a vu, dans la constitution même de la « nouvelle chorégraphie du *corte* et de la *quebrada* »⁷⁶⁸ en tant qu'agencement de variations (par exemple, entre les danses de couple européennes et l'insertion de la dyade à l'intérieur du collectif des fêtes rituelles de provenance noire, et entre les contredanses américaines et la structure d'appel/réponse des compositions musicales des *payadores*), qui, par cette même variation, crée son propre territoire.

C'est pour ces raisons que, selon Deleuze et Guattari, le mode *mineur* est caractérisé par un deuxième critère, à savoir le rabattement de l'individuel sur le politique, en ceci que la répétabilité de la variation a aussitôt une portée de reterritorialisation et implique par conséquent des prises de position visant à l'acquisition d'une reconnaissance vis-à-vis de la langue ou de tout *autrui* considéré ou construit comme majeur. Cette reconnaissance, qui est une véritable construction identitaire, ne peut être poursuivie qu'à partir d'un commun, qu'il soit déjà « disponible » ou bien lui-même fabriqué. A cet égard, le troisième caractère du mode mineur s'avère précisément être l'agencement collectif d'énonciation, par lequel « tout prend une valeur collective »⁷⁶⁹, si bien que l'on ne peut séparer une énonciation individuée d'une énonciation collective.

Or, le processus de *patrimonialisation* qui investit le tango argentin depuis plus que dix ans, ne cesse de se confronter à la question de la *collectivité* qui incarne ce patrimoine *immatériel*, tout comme à celle de la variation, propre au tango en vertu de son caractère improvisationnel.

A l'heure actuelle, il est encore relativement difficile de jauger l'efficacité ainsi que les retombées des différents programmes et des méthodes mis en place par l'Argentine et l'Uruguay afin de rendre effectives les décisions énoncées dans la Convention pour la sauvegarde du Patrimoine immatériel, dont, rappelons-le, le tango fait partie depuis 2009⁷⁷⁰. Bien que de nombreuses initiatives aient eu lieu notamment entre 2012 et 2014, le « Rapport sur la mise en œuvre de la Convention et sur l'état des éléments qui ont été inscrits sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité »⁷⁷¹ présenté par l'Argentine fin 2014 montre par exemple que l'inventaire des salles de danse était encore en cours en 2014. Entre autres, le Rapport montre que

⁷⁶⁸ Cf. chapitre 1, note 71.

⁷⁶⁹ *Ibidem*, p. 31.

⁷⁷⁰ Cf. chapitre 1, note 1.

⁷⁷¹ Document consultable à l'adresse suivante :

<http://www.unesco.org/culture/ich/fr/etat/argentine-AR?info=rapport-periodique> .

Valeria DE LUCA | Thèse de doctorat | Université de Limoges | 2 décembre 2016

la recherche sur les enregistrements anciens était encore en chantier. En revanche, il indique clairement un premier effet que l'entrée en vigueur de la Convention a eu sur la ville et la population *rioplatense*, c'est-à-dire la prise de conscience de la valeur *patrimoniale* associée au tango, qui n'était autrefois associée qu'à des biens immobiliers.

Tout de suite après l'inscription du tango dans la liste du Patrimoine immatériel de l'humanité, le débat a porté précisément sur les acteurs qui doivent et peuvent être impliqués dans les actions de patrimonialisation, ainsi que sur les manières dans lesquelles il est possible de préserver un ensemble de pratiques en mutation constante. Liliana Barela, historienne et directrice du Patrimoine Historique du Gouvernement de la ville de Buenos Aires, se demandait explicitement, à l'issue de la déclaration de l'UNESCO, comment préserver le « présent pur » de la danse. Lors de la X^{ème} rencontre pour la promotion et la diffusion du patrimoine immatériel des pays ibéro-américain, la chercheuse affirmait que

« dans nombre de cas – et le tango compte parmi ceux-ci – le bien culturel n'est pas circonscrit à un état national et l'élaboration de dossiers à présenter à des organismes internationaux requiert que l'on fasse intervenir tous ces acteurs [musiciens, danseurs, écoles de danse, chercheurs et spécialistes, organisateurs des « milongas »] dans une forme coordonnée entre deux ou plusieurs États »⁷⁷².

En dépit de l'appellation de *rioplatense*, qui a contribué de manière déterminante au succès de la candidature du tango⁷⁷³, et du caractère pluriel du tango qu'elle revendique, Barela met en garde contre deux risques complémentaires qui affectent la patrimonialisation du tango :

« nous croyons que c'est n'est pas seulement l'oubli qui peut faire disparaître une expression culturelle, mais qu'il y a des risques qui concernent aussi la popularité, comme par exemple la superficialité avec laquelle l'on pratique le tango dans beaucoup d'autres pays, où il est réduit au rang de danse exotique, de mouvements

⁷⁷² Barela, L., « El tango como patrimonio de la humanidad. Reflexiones de una experiencia exitosa », *Memorias X Encuentro*, novembre 2009, Lima, Pérou, p. 331, en ligne : <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001871/187158s.pdf>, nous traduisons. Version originale en espagnol : « en muchos casos –y el tango es uno de ellos– el bien cultural no se circunscribe a un estado nacional y la elaboración de presentaciones ante organismos internacionales requiere poner en juego a todos estos actores en forma coordinada entre dos o más Estados ».

⁷⁷³ En effet, en 2001, avait été présentée une candidature qui n'avait pas abouti (cf. Barela 2009, *op. cit.*).

spectaculaires qui n'ont jamais existé dans notre milieu, et qui dépendent d'une sensualité "forcée" qui dénature son essence intime »⁷⁷⁴.

Néanmoins, les nombreuses actions entreprises par des différents acteurs institutionnels (les Gouvernements national et de la ville de Buenos Aires, le Centre éducatif du tango, l'Académie nationale du tango, etc.) pendant le programme « Patrimoine vivant »⁷⁷⁵, mis en place entre 2012 et 2014, ne semblent impliquer la communauté internationale du tango que du point de vue du tourisme « dansant »⁷⁷⁶. Cela renforcerait par ailleurs les raisons du scepticisme de l'ethnomusicologue Kendra Stepputat à l'égard du classement du tango en tant que patrimoine *immatériel*, qui s'attachent, premièrement, au nomadisme constitutif du tango, deuxièmement, précisément à l'idée de communauté sous-jacente à sa candidature et, troisièmement, à la définition de ce que le tango est. En particulier, Stepputat soutient que

« la "communauté" pourrait être définie de manière plus étendue, en incluant des praticiens issus de plusieurs horizons et origines [...] Du moment où la communauté internationale du *tango* – ainsi que les pratiques performatives – sont les porteurs de la tradition du *tango*, quel pays pourrait avoir le droit de revendiquer le tango en tant que « son propre » héritage ? »⁷⁷⁷.

L'auteure remarque également que, dans la candidature portée, les traits qualifiés d'« essentiels » et d'« authentiques » du tango *rioplatense* ne sont pas *de facto* explicités, et servent plutôt comme support à une lecture du tango supposée aberrante de la part des Européens. En revanche, Stepputat non seulement met en relief les

⁷⁷⁴ Barela, L., *op. cit.*, pp. 336-337, nous traduisons. Version originale en espagnol : « Creemos que no sólo el olvido puede hacer desaparecer una expresión cultural, la popularidad mundial también tiene sus riesgos, por ejemplo, la superficialidad con que se practica el tango en muchos otros países, reducido al carácter de un baile exótico, de movimientos espectaculares que nunca existieron en nuestro medio, vinculados a una sensualidad "forzada" que desnaturaliza su esencia íntima y comunicativa ».

⁷⁷⁵ A ce sujet, consulter les documents de travail des ateliers du projet disponibles à l'adresse : <http://www.unesco.org/new/es/office-in-montevideo/cultura/intangible-heritage/>

⁷⁷⁶ Cf. Document final du workshop « Patrimonio cultural inmaterial, identidad y turismo. En tango como expresión rioplatense », Cátedra UNESCO de Turismo Cultural Untref-Aamnb, Buenos Aires, 11-14 juin 2013, en ligne : http://www.turismoculturalun.org.ar/pdfs/Workshop_tango_espanol.pdf.

⁷⁷⁷ Stepputat, K., « Tango, the not quite intangible cultural heritage », in Ivanich Dunin, E., (2015), *Dance and Narratives. Dance as Intangible and Tangible Cultural Heritage*, ICTM Study Group on Ethnochoreology, Institute of Ethnology and Folklore Research, Zagreb, Croatie, pp. 336-341, p. 337, nous traduisons, italiques dans le texte. Version originale en anglais : « "community" could be defined more broadly, including *tango* practitioners from various backgrounds and origins [...] if the international *tango* community and their performing arts practice were the bearer of the *tango* tradition, which country would have the right to declare it "their" cultural heritage ? ».

multiples influences étrangères qui ont redonné de l'élan à la culture du tango à Buenos Aires comme ailleurs, mais remarque notamment que

« il n'y a pas quelque chose comme "le" tango : dans le paysage cosmopolite du *tango*, ainsi que dans la région du Rio de la Plata, différents styles et sous-genres de tango argentin coexistent. Ils ont tous des adeptes et des critiques, et le débat concernant l'originalité et la justesse de certains genres est toujours actif »⁷⁷⁸.

La « recreation constante » du tango de la part de communautés différentes semble en revanche être prise partiellement en compte par les modifications apportées à la notion de patrimoine par les experts de l'UNESCO en 2011. Comme Barela le relate en 2013, la notion de Patrimoine Culturel Immatériel s'étend jusqu'à inclure ce qui est « traditionnel, contemporain et vivant à la fois »⁷⁷⁹, ce qui, finalement, ne fait que reposer la question du rapport à la temporalité interne du tango.

VI.4. Improviser pour persister

Dans le chapitre précédent, nous avons approfondi le rôle central de l'improvisation et avons vu comment non seulement elle intervient au niveau de l'interaction corporelle, mais, plus globalement, comment elle participe à la constitution et à la gestion du cadre pratique du bal. Ensuite, l'examen des styles nous a permis de saisir le passage du niveau de la pratique à celui des stratégies. A travers la thématisation des formes et des figures gestuelles, on a vu comment les styles deviennent des facteurs de normativisation qui contribuent à la généralisation de certaines valorisations associées à la forme-tango. On a constaté également que le critère d'authenticité, invoqué à plusieurs reprises par des gestes de totalisation du champ sémantique du tango, s'avère une (re)configuration continue du passé dans le présent, au lieu de constituer un paramètre affranchi du temps. En dépit de sa caractérisation cycliquement renouvelée, l'authenticité s'est avérée l'assise sur laquelle la « tradition » a été bâtie en tant que

⁷⁷⁸ *Ibidem*, p. 339, nous traduisons, italiques dans le texte. Version originale en anglais : « there is no such thing as "the" *tango*: within the cosmopolitan *tango* scene, and in the Rio de la Plata region, different styles and sub-genres of Tango Argentino coexist. All of these have followers and critics, and a lot of debate about the originality or appropriateness of certain genres is ever active ».

⁷⁷⁹ Barela, L., « El TANGO, PATRIMONIO VIVO. Salvaguarda, creación y creadores », en ligne : http://tangopatrimonio.com.ar/?page_id=278, nous traduisons. Version originale en espagnol : « tradicional, contemporáneo y viviente al mismo tiempo ».

valeur d'absolu, « détachée » du temps. Une sorte de boucle temporelle semble se mettre en place entre l'épaisseur des présents de l'improvisation, la tendance au figement du futur de la stylisation normative – qui néanmoins est remise en perspective par le mouvement même de sa singularisation – et la projection hors du temps de la tradition.

A ce propos, la schématisation fontanillienne des régimes temporels des formes de vie peut éclairer les articulations entre ces différentes « conduites » temporelles.

Rappelons brièvement que, dans le parcours fontanillien, les formes de vie, issues de la généralisation de la notion wittgensteinienne de jeu de langage, constituent le plan d'immanence plus vaste qui englobe tous les autres ; plus précisément, les formes de vie, « subsument les stratégies elles-mêmes »⁷⁸⁰. En d'autres termes, la visée sémiotique des formes de vie est celle d'une sémiotisation possible des relations entre l'existence (le vivre) et l'expérience, c'est-à-dire des cours de vie singuliers et collectifs qui thématisent la dimension du vivre *avec* et qui s'organisent à partir des modes spécifiques de persévérance et de contre-persévérance⁷⁸¹ des cours de vie mêmes.

Dans cette perspective, les formes de vie se configurent comme un niveau de gestion du sens qui cherche des médiations et des homogénéisations possibles dans l'entrelacs entre des stabilisations identitaires diverses, les contraintes de l'environnement social et la variabilité de la culture. Comme l'affirme Pierluigi Basso Fossali,

« La forme de vie est le niveau d'élaboration du sens le plus individualisant et dans le même temps le plus indéterminé sur le plan de l'objectivation sémiotique ; c'est le niveau le plus intime et incarné et dans le même temps le plus impliqué dans la sémiosphère publique des propositions stylistiques anonymes [...]La gestion du sens au niveau de la forme de vie oblige les relations sociales à se mesurer avec une coexistence de vécus de signification »⁷⁸².

La distinction entre existence et expérience est également à la base de la possibilité de déterminer des régimes temporels caractérisant des formes de vie données. Cette

⁷⁸⁰ Fontanille, J., (2008), *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF, p. 32.

⁷⁸¹ Cf. Fontanille, J., (2015), *op. cit.*

⁷⁸² Basso Fossali, P., « Possibilisation, disproportion, interpénétration : trois perspectives pour enquêter sur la productivité de la notion de forme de vie en sémiotique », *Actes Sémiotiques*, n° 115, 2012, en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2673>

détermination est effet inaugurée par la distinction entre le *temps de l'existence* et le *temps de l'expérience*⁷⁸³. Pour le dire brièvement, le temps de l'existence introduit une scansion temporelle qui dérive de l'intemporalité de l'être, tandis que le temps de l'expérience est celui qui est assumé et vécu pendant un cours de vie. A leur tour, les deux temps peuvent constituer des régimes temporels *distensifs* ou bien *transitionnels* en fonction de l'accent qu'ils portent respectivement « sur les facteurs de résistance à la persévérance » ou bien « sur les facteurs de persévérance »⁷⁸⁴. A partir de ces distinctions de base, le sémioticien examine le mythe cosmogonique de la naissance de Kronos, duquel se dégage un tableau polémique de superposition entre régimes temporels, dont : 1) un régime *ontique* « rythmique, continue, répétitif, et contentif », 2) un régime *existentiel naturel*, « périodique, discontinu et détensif », 3) un régime *d'expérience individuel*, « dont la contention est compensée par des 'échappements' rétrospectifs et prospectifs », et 4) un régime hybride, le régime *du tiers temps social*, « issu de la superposition du temps de l'expérience et du temps de l'existence, et de l'action médiatrice d'un certain nombre d'acteurs qui sont délégués par la collectivité auprès de l'actant qui est au centre du cours de vie »⁷⁸⁵. En particulier, le temps social se configure comme un temps médiateur qui est le produit des deux régimes de base. Selon le sémioticien, dans le temps social

« chacun doit pouvoir retrouver, à travers sa propre expérience temporelle, les normes qui régissent le temps de l'existence collective, et réciproquement : le temps de l'expérience collective doit pouvoir donner accès aux normes qui s'appliquent au temps de l'existence individuelle [...] Le *temps social* [...] est [...] en mesure d'accueillir aussi bien les formes syntagmatiques propres à l'existence collective que les points de vue subjectifs portant sur l'expérience collective »⁷⁸⁶.

Néanmoins, le temps social, institué par l'intervention du droit, est exposé à des formes de dérèglement temporel qui menacent la persévérance caractéristique des formes de vie et qui concernent respectivement le refuge dans un « hors temps transcendant », l'abandon au « temps irréversible », la renonciation à la prise d'initiative au profit d'un « déterminisme exclusif » ou le repliement sur la

⁷⁸³ Cf. *ibidem.*, en particulier partie III.

⁷⁸⁴ *Ibidem.*, p. 168.

⁷⁸⁵ *Ibidem.*, p. 178.

⁷⁸⁶ *Ibidem.*, p. 180.

« désynchronisation dispersive » qui multiplie les temporalités expérientielles. La schématisation des régimes temporels propres des formes de vie sociales permet dès lors d'identifier des réponses différentes mises en place face à chaque type de dérèglement temporel. Quatre régimes sont proposés : i) le temps *du pardon*, ii) le temps *de la mémoire*, iii) le temps *de la remise en question*, iv) le temps *de la promesse*.

A notre avis, la boucle temporelle qui régit la dialectique entre improvisation et norme et entre « liberté » et authenticité, et qui soutient plus généralement le devenir du tango, peut être lue comme une hybridation entre le temps *de la mémoire* et le temps *de la remise en question*. Le temps de la mémoire – des empreintes corporelles aux routines pratiques, en passant par la fabrication fictionnelle d'une continuité historique – agirait dans le tango en tant que moteur véridictoire, en installant l'authenticité en tant que strate nécessaire, de l'ordre de l'évidence, d'un « ne pas pouvoir ne pas être ». Cependant, cette mémoire floue, continuellement modelée/remodelée et mise en variation dans l'acte de danse, ou bien thématisée dans le sentiment diffus de la nostalgie, une « 'absence présentifiée', c'est-à-dire une présence devenue sensible dans un champ de présence »⁷⁸⁷, serait contrebalancée par le temps de la remise en question, un temps qui explore la destinalité chemin faisant, qui la constitue dans l'action et par la modification progressive et presque invisible des normes. Dans le tango, il s'agit d'un temps qui est constamment repoussé en avant à partir de l'extension du présent. Du plan des corps-objets jusqu'à ses extensions identitaires, il se manifeste par l'initiative corporelle, par la prise de position et d'initiative qui s'engage face aux risques du cours d'action, jusqu'aux mouvements de trans-culturation ou trans-régionalisation qui, comme on l'a vu, ont caractérisé la diffusion déterritorialisée du tango dès son apparition.

Le temps de la remise en question, et, par conséquent, l'improvisation qui le déploie, constituerait le moteur instituant de l'être du tango (en tant que forme de vie), en installant aussi bien au niveau (inter)subjectif que collectif/social de valeurs d'autodétermination et finalement de liberté (dans une modélisation « pouvoir ne pas faire »). Il s'agit tout de même d'une liberté du tango contingente et précaire, hantée par le spectre de la nécessité de l'authenticité et qui, pour cette même raison, ne cesse d'être répétée *malgré, en dépit du risque* de la norme qui lui appartient. Paradoxalement, c'est l'horizon même de l'atemporalité de la tradition, agissant sur le

⁷⁸⁷ Fontanille, J., (1995), *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, PUF, p. 18.

fond des deux régimes temporels, qui relance et habite la mémoire et la remise en question. En effet, la tradition résulterait elle-même d'un geste instituant un imaginaire du temps et de l'espace, et, en particulier, d'un passé unique (qui est en revanche récursivement contredit par l'instauration de « nouvelles » authenticités). Du reste, cette idée est d'une certaine manière partagée également par le géographe Bernard Debarbieux⁷⁸⁸ au sujet précisément de la patrimonialisation et tout particulièrement de la forme poursuivie par l'UNESCO. En partant d'une conception de l'espace comme instituant, qui s'inspire des formulations de Cornelius Castoriadis sur l'imaginaire ainsi que sur la dialectique entre instituant et institué, le géographe dévoile le rôle stratégique joué par l'UNESCO. Par exemple, le succès du programme des sites du Patrimoine Mondial peut être expliqué selon Debarbieux par la capacité de l'organisme d'articuler plusieurs imaginaires de l'espace sur différentes échelles de référence et d'action. En particulier, dans le cas du tango en tant que Patrimoine immatériel, le géographe montre clairement comment les actions entreprises par les gouvernements locaux relèvent à la fois « d'une mondialisation imaginée (celle du tango et celle qu'une organisation intergouvernementale incarne à sa façon) et d'un localisme repensé à cette échelle », en ceci qu'elles affirment en même temps la diffusion mondiale du tango et la nécessité de la sauvegarde « des formes dites originelles ».

En conclusion, préserver uniquement la part d'authenticité présumée du tango impliquerait paradoxalement son extinction à long terme, dans la mesure où le savoir-être risquerait de se voir aplati au profit du savoir-faire. En effet, le privilège accordé aux endroits « historiques » ou aux « styles » véritables de danse, ou une interprétation des normes en les termes de lois, agirait au détriment de la mise en pratique et du pouvoir créateur que l'improvisation comporte. Garantir l'improvisation passerait alors par une mise en situation qui, notamment en dehors d'Argentine, serait une véritable opération authentique : au lieu de multiplier indéfiniment l'offre d'apprentissage par des enseignants plus ou moins reconnus, il s'agirait par exemple de restituer à la salle de danse sa dimension d'apprentissage par des pairs, et ce en dehors de quelque forme d'échange monétaire qu'il soit.

Et il y aurait bien d'autres possibilités, dont nous n'en imaginons que quelques-unes.

⁷⁸⁸ Cf. Debarbieux, B., (2015), *L'espace de l'imaginaire*, Paris, CNRS éditions.

Conclusion

Au lieu de se poser comme des conclusions à proprement parler, les réflexions qui suivent aspirent plutôt à relancer les ouvertures théoriques et méthodologiques que ce travail a essayé de proposer à partir des résistances et des indéterminations que l'objet d'étude choisi, c'est-à-dire le tango argentin conçu en sa globalité, affiche.

L'objectif théorique et méthodologique premier qui a été poursuivi tout au long de ces pages, a été celui de reconfigurer le cadre sémiotique d'appréhension et de compréhension du geste dansé du tango. Pour ce faire, l'on a cru opportun, voire indispensable, de réarticuler la problématique de la signification gestuelle d'une danse telle que le tango à l'intérieur d'une perspective d'analyse plus vaste, qui inclut des substances sémiotiques différentes comme autant de dimensions qui concourent à la formation et à la stabilisation de ses formes et, finalement, de sons sens. Plus précisément, le modèle à la fois syntagmatique et sémiogénétique esquissé pour aborder le tango en tant que forme, répond à notre avis à des exigences multiples. En premier lieu, il répond à l'exigence de tenir ensemble une approche synchronique avec une approche diachronique pour un phénomène dont la dimension historique et historiographique joue un rôle important. Dans ce sens, l'historien et le sémioticien partagent à notre avis une préoccupation similaire qui consiste en l'interrogation et en l'exploitation que l'on fait des sources et des traces. En particulier, le sémioticien ne peut se passer des chaînes et des mouvements interprétatifs par lesquels certaines *versions* d'une même histoire acquièrent une attestation et une validation publique, scientifique, sociale, voire imaginaire. Mais le sémioticien interrogera les conditions et les modalités de ces attestations et de ces validations, et verra dans ces enchaînements autant de signes et de traces des valeurs sur lesquelles un groupe humain ou une pratique se bâtissent.

En deuxième lieu, et en relation avec ces dernières remarques, le modèle que nous avons esquissé, ainsi que l'approche qui régit l'ensemble des argumentations soutenues dans ces pages, répondent à une autre exigence, celle d'affirmer – ou de réaffirmer – résolument la nature langagière, et par là même sémiotique, du geste dansé. Cette réaffirmation, qui pourrait à première vue être interprétée comme un pas en arrière vers des positions théoriques et méthodologiques passées qui s'inscrivent dans le panorama, et parfois dans la vulgate, structuralistes, s'avère au contraire très actuelle,

notamment par rapport à l'inter/multi/transdisciplinarité tant prônée en sciences humaines et sociales. En effet, même lorsque la sémiotique se mélange (se dilue ?) avec d'autres disciplines, en devenant par un jeu lexical de préfixes et d'adjectifs, *anthropo-sémiotique*, *ethno-sémiotique*, *socio-sémiotique* et ainsi de suite, elle garde – et elle doit garder à notre avis – ce qui est sa spécificité, à savoir le fait d'interroger les systèmes de signes et de symboles de toute sorte, des systèmes de médiation et de modélisation qui constituent le commerce humain sous plusieurs formes, afin d'en tirer des modèles et des hypothèses sur leur organisation, sur leur valeur, sur leur *valoir*⁷⁸⁹ dans le temps. En même temps, à l'issue de la leçon saussurienne des *Écrits*, cette valeur, ce valoir, ne peuvent être repérés ni totalement dans le fait de la modélisation, ni totalement dans les faits observables en tant que tels. A tout le moins, ils peuvent faire l'objet d'un pari interprétatif à partir de la description de configurations perçues comme plus ou moins stables dans le temps (même si certaines formes d'omission et d'oubli en disent parfois beaucoup sur ce que l'on a choisi de déterminer comme doté de valeur). C'est pourquoi la revendication d'une nature langagière du geste dansé du tango, et, par conséquent, les hypothèses et les descriptions que l'on a développées ici, impliquent du point de vue sémiotique, l'adoption d'une approche qui prenne en charge réellement les tendances vers la stabilisation ainsi que les élans vers *l'altération*, la variation, la *reprise* que tout phénomène de sens ainsi conçu exhibe. Comme il a été affirmé récemment, « il n'y a jamais de début »⁷⁹⁰, mais un mouvement continu de prise et d'évanescence, d'usages et d'aliénations, de désaffections, de désaffectations des formes et des valeurs. Dans ce cadre, la modélisation qualitative des phénomènes sociaux et culturels que la sémiotique est capable de restituer peut jouer un rôle de premier rang vis-à-vis d'autres disciplines et, dans le cas du geste dansé, envers les sciences cognitives, les neurosciences et les disciplines qui s'intéressent par exemple à la captation du mouvement. Dans cette perspective, la recherche conduite ici pourrait constituer le volet qualitatif d'un programme plus vaste incluant des modélisations mathématiques et un traitement numérique du geste dansé à l'intérieur d'une pratique. Sans leur mise en relation avec « la vie sociale », sans l'explication de leurs retombées en termes d'habitudes, de normes, d'évaluations esthétiques et éthiques, toute sorte de donnée

⁷⁸⁹ On emprunte l'expression à Pierluigi Basso Fossali.

⁷⁹⁰ Je me réfère tout particulièrement à l'intervention orale faite par Jacques Fontanille lors de la clôture du Colloque de l'AJCS (Association des Jeunes Chercheurs en sémiotique), à Limoges, le 30 septembre 2016, intitulé « La structure et la praxis ».

neuronale, physiologique, physique ne fait que renforcer l'illusion d'une réalité « brute » – soit-elle externe ou interne à l'individu – parce qu'inconsciente ou bien parce qu'isolable d'autres variables. On ne nie aucunement la possibilité de la détermination locale et sous certaines conditions de processus non directement imputables à une dimension sémiotique quelle qu'elle soit pleinement constituée. Ce que l'on veut défendre, c'est en revanche l'impossibilité *globale* de remonter vers l'origine d'une certaine réponse, d'un certain comportement, d'où la nécessité d'outils théoriques et méthodologiques capables d'articuler entre eux le petit et le grand, l'indéterminé et le déterminé. Et il nous semble que le caractère médian et médiateur de la sémiotique, mis davantage en relief par les orientations et les propositions de l'époque actuelle, puisse lui permettre de prendre la parole et d'avoir une place à l'intérieur des sciences humaines et sociales et dans les débats d'aujourd'hui. « Socio-sémiotique, sémio-anthropologie, anthropologie sémiotique, anthro-po-sémiotique : peu importe le nom [...] puisqu'il s'agit bien de mobiliser maintenant la sémiotique toute entière »⁷⁹¹.

⁷⁹¹ Fontanille, J., « La sémiotique face aux grands défis sociétaux du XXI^e siècle », *Actes Sémiotiques*, n° 118, 2015, en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5320> .

Références bibliographiques

- ADDIS Maria Cristina, « Forme d'aggiustamento. Note semiotiche sulla pratica dell'*aikido* », in *As interações sensíveis. Ensaios de sociossemiótica a partir da obra de Eric Landowski*, sous la dir. de Ana Claudia De Oliveira, São Paulo, Editora Estação das Letras e Cores, 2013, p. 973-985
- AGAMBEN Giorgio, « Notes sur le geste », *Trafic*, 1991, 1, p. 31-36
- AGAMBEN Giorgio, *Le geste et la danse*, in *Danser sa vie. Écrits sur la danse*, sous la dir. de Christine Macel et Emma Lavigne, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2011, p. 189-194
- AGAMBEN Giorgio, *L'usage des corps. Homo Sacer IV*, 2 Paris, Les éditions du Seuil, 2015
- ALDAMA Juan Alonso, « Desencuentros, malentendidos e incomprensiones », *Tópicos del Seminario*, 2013, n° 30, p. 17-37
- ALDAMA Juan Alonso, BERTRAND Denis, COSTANTINI Michel, DAMBRINE Sylvain (dir.), *Transversalité du Sens*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2007,
- ALVES Maria João, « A improvisação no ensino da dança », *Livro de Atas do SIDD 2011 – Seminário Internacional Descobrir a Dança / Descobrimo através da Dança*, 10-13 Novembre 2011, Faculdade de Motricidade Humana, Lisboa, 2011
- APPRILL Christophe, *L'attente est-elle un enchantement ?* in *Danses latines. Le désir des continents*, sous la dir. de Élisabeth Dorier-Apprill, Paris, Autrement, 2001, p. 73-80
- APPRILL Christophe, *Milongueros*, in *Danses latines. Le désir des continents*, sous la dir. de Élisabeth Dorier-Apprill, Paris, Autrement, 2001, p. 188-190
- APPRILL Christophe, « Le tango, une « musique à danser » à l'épreuve de la reconstruction du bal », *Civilisations*, 2006, n° 53, p. 75-96
- APPRILL Christophe, *Tango. Le couple, le bal et la scène*, Paris, Autrement, 2008
- APPRILL Christophe, « L'autre corps du tango », *Repères, cahier de danse*, 2009, vol. 2, n° 24, p. 29-29, en ligne : <http://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2009-2-page-29.htm>
- APPRILL Christophe, DORIER-APPRILL Élisabeth, *Entre imaginaires et réalités, la géographie mouvante des danses 'latines'*, in *Danses latines. Le désir des continents*, sous la dir. de Élisabeth Dorier-Apprill, Paris, Autrement, 2001, p. 34-50
- APPRILL Christophe, DORIER-APPRILL Élisabeth, RODRIGUEZ MORENO Federico, *Les paradoxes du tango*, in *Danses latines. Le désir des continents*, sous la dir. de Élisabeth Dorier-Apprill, Paris, Autrement, 2001, p. 173-180
- APPRILL Christophe, DORIER-APPRILL Élisabeth, RODRIGUEZ MORENO Federico, *Des conventillos au studio de danse*, in *Danses latines. Le désir des continents*, sous la dir. de Élisabeth Dorier-Apprill, Paris, Autrement, 2001, p. 206-219
- ARVIN D. K., VALTAZANOS Aris, « Speckled Tango Dancers : Real-Time Motion Capture of Two-Body Interactions Using On-body Wireless Sensor Networks », *4th Year Project Report Artificial Intelligence and Computer Science*, mars 2009, p. 1-63

AUCOIN Michel, « Susanne Langer et le symbolisme artistique : essai de synthèse », *Recherche en éducation musicale*, 2004, n°22, p. 33-89, en ligne : http://www.mus.ulaval.ca/reem/REM_22_Langer.pdf

AUERBACH Eric, *Figura*, Paris, Belin, 1993

AA.VV., *Doce ventanas al tango*, Buenos Aires, Fundación El Libro, 2001

AA.VV., *De l'une à l'autre. Composer, apprendre et partager en mouvement*, Bruxelles, Contredanse, 2010

BACHIR Loopuyt Talia, CANONNE Clément, SAINT-GERMIER Pierre, TURQUIER Barbara, « Improvisation : usages et transferts d'une catégorie », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2010, n° 18, en ligne : <http://traces.revues.org/4499>

BACHOUD-LEVI Anne-Catherine, DEGOS, Jean-Denis, « Désignation et rapport à autrui », in *L'empathie*, sous la dir. de Alain Berthoz et Gérard Jorland, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 89-119

BADIOU Alain, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil

BADIR Sémir, « La production de la sémiotique. Une mise au point théorique », *Actes Sémiotique*, 2009, en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3335>

BAERVELDT Cor, *Dialogue between mediation and style*, in *Doing Psychology under New Conditions*, sous la dir. de A. Marvakis, J. Motzkau, D. Painter, R. Ruto Korir, G. Sullivan, S. Triliva & M. Wiese, Captus University Publications, 2011, en ligne : https://www.academia.edu/5861330/Dialogue_between_mediation_and_style

BAERVELDT, Cor, « Culture and dialogue : Positioning, mediation or style ? », *New Ideas in Psychology*, en ligne : <http://dx.doi.org/10.1016/j.newideapsych.2013.04.07>

BAERVELDT, Cor, VERHEGGEN, Theo, « Enactivism », in *The Oxford Handbook of Culture and Psychology*, sous la dir. de Jan Valsiner, New York, Oxford University Press, 2012, p. 165-190

BARBARAS Renaud, *Vie et intentionnalité. Recherches phénoménologiques*, Paris, Vrin, 2003

BARBARAS Renaud, *Introduction à une phénoménologie de la vie*, Paris, Vrin, 2008

BARBARAS Renaud, *Dynamique de la manifestation*, Paris, Vrin, 2013

BARBIN Evelyne, Chorégraphie et Cinétopographie : une mutation de l'écriture de la danse, in *Les mutations de l'écriture*, sous la dir. de François Nicolas, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013, p. 59-80

BARDET Marie, *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2011

BARELA Liliana, « El tango como patrimonio de la humanidad. Reflexiones de una experiencia exitosa », *Memorias X Encuentro*, 2009, Lima, Pérou, p. 328-339, en ligne : <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001871/187158s.pdf>

BARELA Liliana, « El TANGO, PATRIMONIO VIVO. Salvaguarda, creación y creadores », 2013, en ligne : http://tangopatrimonio.com.ar/?page_id=278

BASSO FOSSALI Pierluigi, *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Rome, Meltemi, 2002

- BASSO FOSSALI Pierluigi (dir.), *Semiotiche. Testo, pratiche, immanenza*. Introduzione di Pierluigi Basso Fossali, 2006, n° 4, p. 5-16
- BASSO FOSSALI Pierluigi, « Testo, pratiques e teoria della società », *Semiotiche*, 2006, n°4, p. 161-186
- BASSO FOSSALI Pierluigi, « Création et restructuration identitaire. Pour une sémiotique de la créativité », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 2006, en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3223>
- BASSO FOSSALI Pierluigi, « Di mediazione in mediazione. Spazi esperienziali, domini culturali e semiosfera », *Visible*, 2007, n° 3, « Intermédialité visuelle », Limoges, Pulim, p. 11-55
- BASSO FOSSALI Pierluigi, « L'espace du jeu », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, prépublications 2008-2009, en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2541>
- BASSO FOSSALI Pierluigi, *La tenuta del senso. Per una semiotica della percezione*, Rome, Aracne, 2009
- BASSO FOSSALI Pierluigi, « Organisation et politique des valorisations », *Communication et organisation*, 39, 2011, en ligne : <http://communicationorganisation.revues.org/3074>
- BASSO FOSSALI Pierluigi, « Texte préparatoire au dossier : “Les formes de vie à l'épreuve d'une sémiotique des cultures” », *Actes Sémiotiques*, n° 115, 2012, en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/4928>
- BASSO FOSSALI Pierluigi, « Possibilisation, disproportion, interpénétration », *Actes Sémiotiques*, 2012, n° 115, en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2673>
- BASSO FOSSALI Pierluigi, *Paradossi e credenza. Piccola rilettura landowskiana in dialogo con De Certeau*, in *As interações sensíveis. Ensaio de sociosemiótica a partir da obra de Eric Landowski*, sous la direction de Ana Claudia Oliveira, São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2013, p. 121-129
- BASSO FOSSALI Pierluigi, « Histoire des formes entre diachronie et archéologie », *Sémiotique et diachronie*, Actes du Congrès de l'AFS, 2013, Liège, Université de Liège, en ligne : afsemio.fr/wp-content/uploads/3.-Basso-Fossali-AFS-2013.pdf
- BASSO FOSSALI Pierluigi, « L'interprétation dans son espace phénoménologique : jeux de langage et implémentation publique », *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, 2015, vol. 3, n°1, p. 113-138
- BASSO FOSSALI Pierluigi, *La valeur comme lien implicatif. De la perception à l'engagement*, in *Valeurs. Aux fondements de la sémiotique*, sous la dir. de A. Baglari, Paris, L'Harmattan, 2015, p.101-128
- BASSO FOSSALI Pierluigi, « Le poids éthéré de la médiatisation. De la matérialité diaphane du média à son investissement comme environnement », *Sens et médiation*, Actes du Congrès de l'AFS 2015, Luxembourg, Université du Luxembourg, p. 186-208, en ligne : <http://afsemio.fr/wp-content/uploads/Sens-et-m%C3%A9diation.-P.-Basso-Fossali.pdf>
- BASSO FOSSALI Pierluigi, CORRAIN Lucia (dir.), *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, Milan, Costa & Nolan, 1999

- BASSO FOSSALI Pierluigi, DONDERO Maria-Giulia, (dir.), *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Rimini, Guaraldi, 2006 (tr. fr. *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim, 2011)
- BATT Noëlle, « L'expérience diagrammatique : un nouveau régime de pensée », *TLE*, 2005, n° 22, p. 5-28
- BEAUQUEL Julia, POUIVET Roger (dir.), *Philosophie de la danse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010
- BELVEDERE Carlos, « Un sentimiento que se baila : reflexiones sobre la danza en el tango desde la fenomenología material », *Enfoques*, 2015, vol. XXVII, n° 1, p. 7-28
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, 1966
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, 1974
- BERNARD Carmen, *Danses populaires, danses latines : une esquisse historique*, in *Danses latines. Le désir des continents*, sous la dir. de Élisabeth Dorier-Apprill, Paris, Autrement, 2001, p. 17-33
- BERNARD Michel, *Le corps*, Paris, Les éditions du Seuil, 1995
- BERNARD Michel, « Parler, penser la danse », *Rue Descartes*, 2004, vol. 2 n° 44, p. 110-115, en ligne : <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2004-2-page-110.htm>
- BERNARD Michel, *Du « bon » usage de l'improvisation en danse ou du mythe à l'expérience*, in *Approche philosophique du geste dansé*, sous la dir. de Anne Boissière et Catherine Kintztler, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 129 -143
- BERNARD Michel, FABBRI Véronique, « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse », *Rue Descartes*, 2004, vol. 2, n° 44, p. 21-29, en ligne : <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2004-2-page-21.htm>
- BERTETTI Paolo, « L'orizzonte di tutti gli orizzonti. Il concetto di *mondo naturale* in Maurice Merleau-Ponty e Algirdas Julien Greimas », *E/C*, 2012, en ligne : http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=655
- BERTINETTO Alessandro, « Improvisational listening ? », *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 2012, vol. 4, p. 83-104
- BERTINETTO Alessandro, « Immagine artistica e improvvisazione », *Trópos*, 2014, n° 1, p. 125-155
- BERTINETTO Alessandro, « "Mind the Gap". L'improvvisazione come azione intenzionale », *Itinera*, 2015, n° 10, p. 175-188
- BERTHOZ Alain, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997
- BERTHOZ Alain, *Phénoménologie et physiologie de l'action*, Paris, Odile Jacob, 2003
- BERTHOZ Alain, « Physiologie du changement de point de vue », in *L'empathie*, sous la dir. de Alain Berthoz et Gérard Jorland, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 251-275
- BERTHOZ Alain, JORLAND Gérard (dirs.), *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004
- BERTRAND Denis, *Remarques sur la notion de style*, in *Exigences et perspectives de la sémiotique : recueil d'hommages pour A.J. Greimas*, sous la dir. de Herman Parret et Hans-George Ruprecht, Amsterdam-Philadelphie, John Benjamins, 1985, p. 409-421

- BERTRAND Denis, « Style et atmosphère », *Galaxia* (São Paulo online), 2012, n° 24, p. 255-263
- BEVILACQUA Frédéric, SCHNELL Norbert, FDILI ALAOUI Sarah, *Gesture Capture : Paradigms in Interactive Music/Dance Systems*, in *Emerging Bodies. The performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, sous la dir. de Gabriele KLEIN et Sandra NOETH Sandra, Bielefeld, Transcript Verlag, 2011, p. 183-194
- BEYAERT-GESLIN Anne et COLAS-BLAISE Marion (dirs.), *Le sens de la métamorphose*, Limoges, Pulim, 2009
- BIAGINI Furio, *Il ballo proibito. Storie di ebrei e di tango*. Prefazione di Moni Ovadia, Firenze, Le Lettere, 2004
- BIDET Alexandra, MACÉ Marielle, « S'individuer, s'émanciper, risquer un style (autour de Simondon) », *Revue du Mauss*, 2011/2, n° 38, p. 397-412
- BIRDWHISTELL Ray L., « L'analyse kinésique », *Langages*, 1968, n° 10, vol. 3, p. 101-106
- BIRDWHISTELL Ray L., *Un exercice de kinésique et de linguistique : la Scène de la cigarette*, in *La nouvelle communication*, sous la dir. de Yves Winkin, Paris Éditions du Seuil, 1981, p. 160-190
- BOISSIÈRE Anne, *Le mouvement expressif dansé : Erwin Straus, Walter Benjamin*, in *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, sous la dir. de Anne BOISSIÈRE et Catherine KINTZLER Catherine, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 103-128
- BOISSIÈRE Anne, *Musique et mouvement*, Paris, Éditions Manucius, 2014
- BOISSIÈRE Anne, DUPLAY Mathieu (dir.), *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, Strasbourg, De l'incidence, 2012
- BOISSIÈRE Anne, FABBRI Véronique, VOLVEY Anne (dirs.), *Activité artistique et spatialité*, Paris, L'Harmattan, 2010
- BOISSIÈRE Anne, KINTZLER Catherine (dir.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006
- BOIVIN Aurélien, CHAMBERLAND Roger, « Positions et engagements de la sémiotique : entrevue avec A. J. Greimas », *Québec français*, 1986, n° 61, p.42-44, en ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/49887ac>.
- BONDI' Antonino, « La fonction sémiotique chez Hjelmslev. Du modèle structural au modèle cognitif », *Histoire Épistémologie langage*, 2008, 30/2, p. 201-214
- BONDI' Antonino, « L'enunciazione e le soggettività in Émile Benveniste », *Le forme e la storia*, 2009, 2- vol. II, p. 147-163
- BONDI' Antonino, *La parola e i suoi strati. La semiotica dinamica di Louis Hjelmslev*, Acireale-Rome, Bonanno, 2011
- BONDI' Antonino (dir.), *Percezione, semiosi e socialità del senso*, Milan, Mimesis, 2012
- BONDI' Antonino, « Le sujet parlant comme être humain et social », *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 2012, 65, p. 25-38
- BONDÌ Antonino, « L'istituzione di senso fra soggetto parlante e socialità », *Blityri*, 2013, II/1, p. 97-106

- BONDI' Antonino, « L'expérience de la parole : le thème du sujet parlant », *Texto ! Textes et cultures*, 2014, vol. XIX n° 1, en ligne : <http://www.revue-texto.net/index.php?id=3443>
- BONDÌ Antonino, « Fra espressione, istituzione e immaginario : Merleau-Ponty, Descombes e Castoriadis », *RIFL*, 2014, p. 12-25, en ligne : <http://www.rifl.unical.it/index.php/rifl/article/view/194>
- BORDRON Jean-François, « Le statut sémiotique du monde naturel et la question de l'objet », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 2007, n° 110, en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1572>
- BOUISSAC Paul, *La mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*, The Hague-Paris, Mouton, 1973
- BOUJOU Emmanuel, « Note sur l'historicisation de la fiction », *Acta Fabula*, n°5 vol. 14, « L'aire du témoin », 2013, en ligne : <http://www.fabula.org/revue/document7988.php>
- BRANDSTETTER Gabriele, *Transcription – Materiality – Signature. Dancing and Writing between Resistance and Excess*, in *Emerging Bodies. The performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, sous la dir. de Gabriele KLEIN et Sandra NOETH Sandra, Bielefeld, Transcript Verlag, 2011, p. 119-136
- BRANDT Line, « Dance as Dialogue : Metaphorical Conceptualization and Semantic Domains », *Signata*, 2015, 6, p. 231-249
- BRANDT Per Aage, *La charpente modale su sens. Pour une sémio-linguistique morphoénéétique et dynamique*, Aarhus/Amsterdam, Philadelphia, Aarhus University Press/John Benjamins Publishing Company, 1992
- BRANDT, Per-Aage., « Sens et modalité – dans la perspective d'une sémiotique cognitive », *Actes Sémiotiques*, 2014, n° 117, en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5085>
- BROWN Courtney, PAINE Garth, « Towards an interactive Tango Milonga », *International Computer Music Association*, 41st International Computer Music Conference: Looking Back, Looking Forward, ICMC 25 septembre-1^{er} octobre 2015, Denton, United States, p. 110-113
- BROWN Steven, PARSONS Lawrence M., « The neuroscience of Dance », *Scientific American*, 2008, vol. 1, n° 299, p. 78-83
- BRUNAMONTI Marco, *Il Tango – musica e danza*, Milan, Auditorium Edizioni, 2002
- BUCKLAND Theresa Jill, « Dance, Authenticity and Cultural Memory : The Politics of Embodiment », *Yearbook for Traditional Music*, 2001, vol. 33, p. 1-16, en ligne : <http://www.jstor.org/stable/1519626>
- BURT Ramsay, *Humour and the Performance of Masculinities. The Example of Two Choreographed Tangos*, in *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*, sous la direction de Gabriele Klein, Bielefeld, Transcript Verlag 2009, p. 171-188
- CADIOT Pierre, VISETTI Yves-Marie, *Pour une théorie des formes sémantiques. Motifs, profils, thèmes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001
- CADIOT Pierre, VISETTI Yves-Marie, *Motifs et proverbes – Essai de sémantique proverbiale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006

- CADOPI Marielle, « Sportif et danseur : représentations pour l'action chez de jeunes pratiquants », *Enfance*, 1994, n° 2-3, vol. 47, p. 247-263
- CADOPI Marielle « La motricité du danseur : approche cognitive et développementale », *Bulletin de psychologie*, 2005, 58, p. 29-38
- CALIANDRO Stefania, « Empathie et esthésie : un retour aux origines esthétiques », *Revue française de psychanalyse*, 2004, vol. 68, n°3, p. 791-800, en ligne : <http://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2004-3-page-791.htm>
- CALVO-MERINO Beatriz, JOLA Corinne, GLASER Daniel E., HAGGARD Patrick, « Towards a sensorimotor aesthetics of performing art », *Consciousness and Cognition*, 2008, n° 17, p. 911-922
- CAMPO Javier, *Las ideas libertarias y la cuestión social en el tango*, Buenos Aires, Federación Libertaria Argentina/Editorial Reconstruir, 2009, en ligne : <https://grupodeestudiosgomezrojas.files.wordpress.com/2009/09/ideas-libertarias-en-el-tango.pdf>
- CARA Ana C., « Entangled Tangos: Passionate Displays, Intimate Dialogues », *The Journal of American Folklore*, 2009, vol. 122, n° 486, p. 438-465, en ligne : <http://www.jstor.org/stable/40390081>
- CARTER Curtis, « Improvisation in Dance », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2000, vol. 58/2, p. 181-190
- CASTRO Mauricio, *Tango. Struttura della danza 1. I suoi segreti rivelati*, Stoccarda-Cordova, Abrazos
- CECCONI Sofia, « Territorios del tango en Buenos Aires : aportes para una historia de sus formas de inscripción », *Iberoamericana*, 2009, n°33-vol. 9, en ligne : <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/775/458>
- CECCONI Sofia, « Tango Queer : territorio y performance de una apropiación divergente », *Trans*, 2009, 13, en ligne : <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/54/tango-queer-territorio-y-performance-de-una-apropiacion-divergente>
- CERIANI Giulia, *Du dispositif rythmique. Arguments pour une sémio-physique*, Paris, L'Harmattan, 2000
- CHÂTELET Gilles, *Les enjeux du mobile. Mathématique, physique, philosophie*, Paris, Seuil, 1993
- CHATENET Ludovic, DE LUCA Valeria, « L'image comme trace en mouvement. Du corps du geste au corps de l'image », *Lexia*, 2014, n° 17-18, p. 535-553
- CHATZIMASOURA Kornilia, « Danser les yeux fermés », *Corps*, 2009/2, n° 7, p. 51-56
- CHUST Alicia, SCONDRAS Marcela « Tango y salud en el primer método de baile », Congreso Universitario Internacional de Tango Argentino, 2015, UNA – Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires
- COLAS-BLAISE Marion, STOLZ, Claire, *Comment faire dialoguer la stylistique et la sémiotique ? Éléments pour une pensée de la frontière disciplinaire*, in *Stylistiques ?* sous la direction de Laurence Bougault et Judith Wulf, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 99-110

COLAS-BLAISE Marion, « De la démonstration image(ante) à la démonstration *par* l'image : régimes de l'image (scientifique) et énonciation », *Actes Sémiotiques*, 2011, n° 114, en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2759>

COLAS-BLAISE Marion, « Forme de vie et formes de vie : vers une sémiotique des cultures », *Actes Sémiotiques*, 2012, n° 115, en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2631>

COLAS-BLAISE, Marion, *Est-ce que le style, c'est l'homme ? Du lexème style à la forme de vie : entre sémiotique et sociologie*, in *Style, langue et société*, sous la dir. de Éric Bordas et Georges Molinié, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 21-32

CONDE Oscar, « La poética del tango come representación social », *Jornadas de Hum. H.A.*, 11-13 août 2005, intervention en ligne : <http://www.jornadashumha.com.ar/jornadas2005.html>

CONDE Oscar, *Diccionario etimológico del lunfardo*, Buenos Aires, Taurus, 2011

COQUET Jean-Claude, *La quête du sens*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997

COQUET Jean-Claude, *Phusis et logos. Une phénoménologie du langage*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2007

COSTANTINI Michel, DARRAULT-HARRIS Ivan (dir.), *Sémiotique, phénoménologie, discours. Du corps présent au sujet énonçant. En hommage à Jean-Claude Coquet*, Paris, L'Harmattan, 1996

DALBOSCO DULCE María, « Alteridades masculinas y femeninas en las letras de tango (1917-1945) », *Gramma*, 2010, vol. 1, n°3, en ligne : <http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/1975/2499>

DALBOSCO DULCE María, « La construcción simbólica del mito de la milonguera en las letras de tango », *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 2010, vol. 2, p. 29-45, en ligne : <http://www.ucm.es/info/amaltea/revista.html>

DAMASIO Antonio, *L'erreur de Descartes*, Paris, Odile Jacob, 1995

DAMASIO Antonio, *Le sentiment de soi-même*, Paris, Odile Jacob, 1999

DARRAULT-HARRIS Ivan, « Algirdas Julien Greimas, *De l'imperfection*, Fanlac, Périgueux, 1987, Chap. « Le Guizzo », p. 23-24, *Actes Sémiotiques*, 2012, n° 115, en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1506>

DEBARBIEUX Bernard, *L'espace de l'imaginaire*, Paris, CNRS éditions, 2015

DECETY Jean, « L'empathie est-elle une simulation mentale de la subjectivité d'autrui ? », in *L'empathie*, sous la dir. de Alain Berthoz et Gérard Jorland, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 53-88

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968

DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Les éditions de Minuit, 1969

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 1981

DELEUZE Gilles, *L'image-Temps. Cinéma 2*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985

DELEUZE Gilles, *L'île déserte et autres textes (1953-1974)*, Paris, Les éditions de Minuit, 2002

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les éditions de Minuit, 1975

- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les éditions de minuit, 1980
- DELORY-MOMBERGER Christine, HESS Remi, *Le sens de l'histoire. Moments d'une biographie*, Paris, Anthropos, 2001
- DE LUCA Valeria, « Le figural entre imagination et perception », *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, 2015, n°1 – vol. 3, p. 199-220
- DE LUCA Valeria, « Valeurs, sens et énonciation. Ce que Dewey fait à la sémiotique », *Versus*, 2016, n° 123, sous presse
- DE LUCA Valeria, BONDI' Antonino, « Métamorphose des formes, figures de la culture », *Formules*, 2016, n° 20, p. 31-50
- DELUY Henri et YURKIEVICH Saúl (éds.), *Les poètes du tango*, Paris, Gallimard
- DEMARTIS Lucia, « L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer », *Aesthetica Preprint*, 2004, n° 70, en ligne : <http://www1.unipa.it/~estetica/download/Demartis.pdf>
- DENIGOT Gwen-Haël, MINGALON Jean-Louis, HONORIN Emanuelle (dir.), *Dictionnaire passionné du tango*, Paris, Seuil, 2015
- DE VOGÛE Sarah, « Culioli après Benveniste : énonciation, langage, intégration », *Linx*, 1992, n° 26, p.77-108
- DE VOGÛE Sarah, « La croisée des chemins. Remarques sur la topologie des relations langue/discours chez Benveniste », *Linx*, 1997, 9, p. 145-158
- DEWEY John, *La formation des valeurs. Textes établis par Alexandra Bidet, Louis Quéré et Gérard Truc*, Paris, La Découverte, 2011
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Les éditions de Minuit, 1998
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image Survivante. Histoire de l'Art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les éditions de minuit, 2002
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Phalènes. Essais sur l'apparition, 2*, Paris, Les éditions de Minuit, 2013
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Sentir le grisou*, Paris Les éditions de Minuit, 2014
- DINZEL Gloria, DINZEL Rodolfo, *El tango : una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad*, Buenos Aires, Corregidor, 1999
- DOGANIS Basile, *Pensées de la danse*, Paris, Les Belles Lettres, 2012
- DONDERO Maria-Giulia, « L'image scientifique : de la visualisation à la mathématisation et retour », *Actes Sémiotiques*, 2009, n° 112, en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1653>
- DONDERO, Maria-Giulia, « Le texte et ses pratiques d'instanciation », *Actes Sémiotiques*, 2009, en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3207>
- DONDERO, Maria-Giulia, *L'iconographie des fluides entre science et art*, in *Le sens de la métamorphose*, sous la dir. de Anne Beyaert-Geslin et Marion Colas-Blaise, Limoges, Pulim, 2009, p. 255-274
- DONDERO Maria-Giulia, « La sémiotique visuelle entre principes généraux et spécificités », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 2010, Actes du colloque 2008, Le Groupe μ .

- Quarante ans de rhétorique – trente-trois ans de sémiotique visuelle, [en ligne] : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3286>, (consulté le 13 03 2013)
- DONDERO Maria-Giulia « Diagramme et parcours visuel de la démonstration », *Actes Sémiotiques*, 2011, n° 114, en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2775>
- DONDERO, Maria-Giulia, « Rhétorique visuelle et énonciation », *Visible*, 2013, n° 10, p. 13-36
- DONDERO, Maria-Giulia, « Sémiotique de l'action : textualisation et notation », *CASA Cadernos de Semiótica Aplicada*, 2014, n°1, vol. 12, p. 15-47
- DORIER-APPRILL Élisabeth (dir.), *Danses Latines. Le désir des continents*, Paris, Autrement, 2001
- DORRA Raúl, *La maison et l'escargot. Pour une sémiotique du corps*, Paris, Hermann, 2013
- DUICU Dragos, *Phénoménologie du mouvement. Patočka et l'héritage de la physique aristotélicienne*, Paris, Hermann
- ECO Umberto, *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Milan, Bompiani, 1968
- ECO Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Milan, Bompiani, 1975
- ECO Umberto, *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milan, Bompiani, 1985
- ECO Umberto, *Kant e l'ornitorinco*, Milan, Bompiani, 1997
- ECO Umberto, *La soglia e l'infinito*, in *Studi di semiotica interpretativa*, sous la dir. de Claudio Paolucci, Milan, Bompiani, 2007, p. 145-172
- FABBRI Paolo, *La svolta semiotica*, Rome-Bari, Laterza, 1998-2003
- FABBRI Paolo, « Due parole sul trasporre », *Versus*, 2000, n° 85-86-87, Milan, Bompiani, en ligne : http://www.paolofabbri.it/interviste/parole_trasporre.html
- FABBRI Paolo, MONTANARI Federico, « Per una semiotica della comunicazione strategica », *E|C*, juillet 2004, en ligne: <http://www.paolofabbri.it/saggi/comunicazione.html>
- FABBRI Véronique, *Langage, sens et contact dans l'improvisation dansée*, in *Approche philosophique du geste dansé*, sous la dir. de Anne Boissière et Catherine Kintztler, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 83-102
- FABBRI Véronique, *Danse et philosophie. Une pensée en construction*, Paris, L'Harmattan, 2007
- FABBRI Véronique, « Un air de famille : mathématique, physique et danse », *Nouvelles de Danse. Scientifiquement Danse. Quand la danse puise aux sciences et réciproquement*, Bruxelles, Contredanse, 2006, p. 236-250
- FABBRICHESI ROSSELLA, *Sulle tracce del segno. Semiotica, faneroscopia e cosmologia nel pensiero di C. S. Peirce*, Firenze, La Nuova Italia, 1986
- FALCOFF Laura, « El tango : ayer, hoy y mañana », *La Puerta*, 2006, n° 2, p. 63-68
- FARNELL Brenda M. (1994), « Ethno-Graphics and the Moving Body », *Man*, 1994, n°4- vol. 29, p. 929-974

FDILI ALAOUI Sarah, « Analyse du geste dansé et retours visuels par modèles physiques : apport des qualités du mouvement à l'interaction avec le corps entier », thèse soutenue à l'Université Paris Sud, le 19 décembre 2012, sous la direction de Christian Jacquemin et Frédéric Bevilacqua, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00805519>

FERNEYHOUGH Brian, « Il Tempo della Figura », *Perspectives of New Music*, 1993, vol. 31, n° 1, p. 10-19, en ligne : <http://www.jstor.org/stable/833031>

FERNEYHOUGH Brian, « Form-Figure-Style: An Intermediate Assessment », *Perspectives of New Music*, 1993, vol. 31, n° 1, p. 32-40, en ligne : <http://www.jstor.org/stable/833034>

FERRARI Lidia, *Tango. Arte y misterio de un baile*, Buenos Aires, Corregidor, 2011

FESTI Giacomo, « Le logiche del sensibile. Un confronto tra la semiotica tensiva e il progetto di naturalizzazione del senso », *Semiotiche*, 2003, n° 1, p. 175-196

FONTANILLE Jacques, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989

FONTANILLE Jacques, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995

FONTANILLE Jacques, « Stile e prassi enunciativa », *Carte Semiotiche*, 1996, n° 3, p. 11-33

FONTANILLE Jacques, « La sémiotique est-elle générative ? », *Linx*, 44/2001, en ligne : <http://linx.revues.org/1047>

FONTANILLE Jacques, « L'empreinte », *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 2002, p. 196-193

FONTANILLE Jacques, *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim, 2003 (1999)

FONTANILLE Jacques, *Soma et Séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004

FONTANILLE Jacques, « Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence de la sémiotique des cultures », *E|C*, mai 2004, en ligne : <http://www.ec-aiss.it/index.php>

FONTANILLE Jacques, *Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence du plan de l'expression dans une sémiotique des cultures*, in *Transversalité du Sens*, sous la direction de Juan Alonso, Denis Bertrand et Michel Costantini, Sylvain Dambrine, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2007, en ligne : www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/articles_pdf/semiotique%20generale/Niveauxdepertinencesemiotiques.pdf

FONTANILLE Jacques, *Pratiques sémiotiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008

FONTANILLE Jacques, « Une sémiotique du son ? Remarques sur la constitution d'un plan d'immanence », *Actes Sémiotiques*, 2010, n° 113, en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2823>

FONTANILLE Jacques, *Corps et sens*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011

FONTANILLE Jacques, « La sémiotique face aux grands défis sociétaux du XXI^e siècle », *Actes Sémiotiques*, 2015, n°118, en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5320>

FONTANILLE Jacques, *Formes de vie*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2015

FONTANILLE Jacques, FISETTE Jean, « Le sensible et les modalités de la sémosis : pour un métissage théorique », *Tangence*, 2000, n° 64, p. 78-139

FONTANILLE Jacques, ZILBERBERG Claude, *Tension et signification*, Haye, Mardaga, 1998

FOUILHOUX Biliانا, « Le fragment chez William Forsythe : danse, philosophie et architecture », *Loxias*, n° 41, en ligne : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7414>

FREIXA Omar, « La raiz afro negada en Argentin. Un repaso por la formación del tango », 2013, *Africa Fundacion Sur*, en ligne : [http://www.africafundacion.org/IMG/pdf/FREIXA - Origen del tango argentino-.pdf](http://www.africafundacion.org/IMG/pdf/FREIXA_-_Origen_del_tango_argentino-.pdf) (consulté le...)

FRIGERIO Alejandro, *De la "desaparición" de los negros a la "reaparición" de los afodescendientes : comprendiendo las políticas de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en Argentina*, in *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*, Ouvrage Collectif, Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales Centro de Estudios Avanzados, Programa de Estudios Africanos, 2008, p. 117-144

GADEA Carlos A., « Tango y Desencanto de la Modernidad », *Revista Contratiempo*, 2011, n° 3, p. 69-74, en ligne : <http://www.revistacontratiempo.com.ar/contratiempo3.htm>

GAILLARD Jacques, *L'improvisation dansée : risquer le vide. Pour une approche psychophénoménologique*, in *Approche philosophique du geste dansé*, sous la dir. de Anne Boissière et Catherine Kintzler, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 71-82

GARCIA-OLIVARES Antonio, « Metáforas del saber popular (ii). La filosofía de la vida en el tango », *Acciones e Investigaciones Sociales*, 2004, n° 19, p. 163-197, en ligne : https://sociales.unizar.es/sites/sociales.unizar.es/files/users/sociales/AIS/19_AIS/ais1907.pdf

GASPARRI Javier, « Che, varón. Masculinidades en las letras de tango », *Caracol*, 2011, n°2, en ligne : <http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/57660/60715>

GEERTZ, Clifford, « La description dense », *Enquête*, 1998, n° 6, extrait de GEERTZ Clifford, *The interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973, en ligne : <http://enquete.revues.org/1443>

GEILLOUZ Mariem, « Du devenir anthropologique du sémiologue : pour une anthropo-sémiologie du corps dansant », *Cygne noir*, 2014, n° 2, en ligne : <http://www.revuecygnenoir.org/numero/article/anthropo-semiologie-du-corps-dansant>

GEORGIEFF Nicolas, « L'empathie aujourd'hui : au croisement des neurosciences, de la psychopathologie et de la psychanalyse », *La psychiatrie de l'enfant*, 2008, vol. 51, n° 2. p. 357-393

- GERVAIS Bertrand, *Figures, Lectures. Logique de l'imaginaire, Tome I*, Montréal, Le Quartanier, 2007
- GERVAIS Bertrand, LEMIEUX Audrey (dir.), *Perspectives croisée sur la figure. A la rencontre du lisible et du visible*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 2012
- GIBERT Marie-Pierre, « Danse et catégorisation. Quelques pistes de réflexion pour une anthropologie de la danse », in *Catégories et catégorisations : une perspective interdisciplinaire*, sous la direction de Frank Alvarez-Pereyre, Leuven-Paris-Dudley, Peeters, 2008, p. 193-236
- GIBERT Marie-Pierre, « Façonner le corps, régénérer l'individu et danser la nation », *Parcours anthropologiques*, 2014, n° 9, en ligne : <http://pa.revues.org/289>
- GINSBURG Carl « Le mouvement et l'esprit », *Nouvelles de Danse. Scientifiquement Danse. Quand la danse puise aux sciences et réciproquement*, Bruxelles, Contredanse, 2006, p. 37-55
- GIORLANDINI Eduardo, « Las raíces del tango – Cronología », *EdUTecNe*, 2008, en ligne : www.edutecne.utn.edu.ar/tango/raices_del_tango_cronologia_pdf
- GIURCHESCU Anca, « La Danse comme objet sémiotique », *Yearbook of the International Folk Music Council*, 1973, vol. 5, p. 175-178
- GLIATTA Maria Cecilia, « La lexicografía lunfarda en el tango y su etimología probable », *Gramma*, 2002, n° 35-vol. 14, en ligne : <http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/330/444>
- GODARD Hubert, *Le geste et sa perception*, in *La Danse au XX^e siècle*, sous la dir. de Marcelle Michel et Isabelle Ginot, Paris, Bordas, 1995, p. 224-229
- GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard, 2006
- GOODMAN Nelson, *Langages de l'art*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2011
- GREIMAS Algirdas J., « Conditions d'une sémiotique du monde naturel », *Langages*, 1968, n° 10, p. 3-35
- GREIMAS Algirdas Julien, « Pour une théorie des modalités », *Langages*, 1976, vol. 10, n°43, p. 90-107
- GREIMAS Algirdas J., *Du sens II*, Paris, Éditions du Seuil, 1983
- GREIMAS Algirdas J. « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes Sémiotiques*, 1984, n° 60/VI, p. 5-24
- GREIMAS Algirdas J., Courtès Joseph, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, tome I*, Paris, Hachette, 1993 [1976]
- GREIMAS Algirdas J., FONTANILLE Jacques, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991
- HABIB Michel, « Tango et neurones miroirs : les vertus mystérieuses du tango dévoilées par les neurosciences », *Résodys. Réseau Régional. Troubles du langage et déficits d'apprentissage*, 2016, en ligne : <http://www.resodys.org/Tango-et-neurones-miroirs-les>
- HAGENDOORN Ivar, « Cognitive Dance Improvisation : How Study of the Motor System Can Inspire Dance (and Vice Versa) », *Leonardo*, 2003, vol. 36, n° 3, p. 221-228

- HAGENDOORN Ivar, « Emergent Patterns in Dance Improvisation and Choreography », in *Unifying Them in Complex Systems. IV Proceedings of the Fourth International Conference of Complex Systems*, sous la direction de Ali A. Minai et Yaneer Bar-Yam, Berlin-Heidelberg-New York, Springer, 2008, p. 183-195
- HALL Edward T., *Proxémique*, in *La nouvelle communication*, sous la direction de Yves Winkin, Paris Éditions du Seuil, 1981, p. 160-190
- HANNA Judith Lyne, « Movements Toward Understanding Humans Through the Anthropological Study of Dance », *Current Anthropology*, 1979, n°2/vol. 20, p. 313-339
- HERNANDO Abelardo, « La suerte que grela : tango, sexo y sociedad », *Revista Iberoamericana*, 2002, n° 201-vol. 68, en ligne : <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5716/5862>
- HERSCHBERG Pierrot, A., « Style, corpus et genèse », *Corpus*, /2006, n°5, [en ligne] : <http://corpus.revues.org/425>
- HESS Remi, *Le tango*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996
- HESS Remi, « De la valse au tango, une relation à trois. Le lieu d'où l'on cause », *L'Homme et la société*, 1998, n° 127-128, p. 147-157, en ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/homso_00184306_1998_num_127_1_2942
- HESS Remi, *Henri Lefebvre et la pensée du possible – Théorie des moments et construction de la personne*, Paris, Economica, 2009
- HESS Remi, *Der Tango – ein Moment der Interität*, in *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*, sous la direction de Gabriele Klein, Bielefeld, Transcript Verlag 2009, p. 77-88
- HJELMSLEV Louis, *Essais linguistiques*, Paris, Les éditions de Minuit, 1971
- HUMBERT Beatrice, *El tango en París de 1907 a 1920*, in *El tango nómade. Ensayos sobre la diáspora del tango*, sous la dir. de Ramón Pelinski, Buenos Aires, Corregidor, 2000, p. 99-162
- HUTCHINS, Edward, *Cognition in the Wild*, Cambridge, MIT Press, 1995
- JENNY Laurent, *La parole singulière*, Paris, Éditions Belin, 1990
- JENNY Laurent, « Du style comme pratique », *Littérature*, 2000, n° 118 – Nathalie Sarraute, p. 98-117
- JENNY Laurent, « L'objet singulier de la stylistique », *Littérature*, 1993, n° 89, p. 113-124, en ligne : http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1993_num_89_1_2633
- JENNY Laurent « Le style », 2011, document de travail à finalité didactique, disponible en ligne : http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/pdf/14-Le_Style.pdf
- JOHNSON Mark, *The Body in the Mind : the Bodily Basis of Meaning, imagination and Reason*, Chicago, University of Chicago Press, 1987
- JONES Sue, *Do Rabbits Dance ? A problem Concerning The Identification of Dance*, in *Dance, Education and Philosophy*, sous la direction de Graham McFee, Oxford, Meyer & Meyer Sport, 1999, p. 85-100

- JOUSSET Philippe, *Anthropologie du style. Propositions*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008
- JOYAL France (dir.), *Tango, corps à corps culturel. Danser en tandem pour mieux vivre*, Québec, Press Universitaires du Québec, 2009
- JOYAL France (dir.), *Tango sans frontières*, Québec, Press Universitaires du Québec, 2010
- JUBERT Anna, « La diagonale du style. Étapes d'une appropriation de la langue », *Pratiques*, 2007, n° 135-136, p. 47-62
- JUZEFOVIČ Agnieška, « Intercultural origin and philosophical background of Argentinian Tango », *Filosofija. Sociologija.*, 2016, vol. 27, n° 1, p. 51-60
- KAEPPLER Adrienne, « Danse in Anthropological Perspective », *Annual Review of Anthropology*, 1998, 7, p. 31-49
- KAEPPLER Adrienne, « Dance Ethnology and Anthropology of Dance », *Dance Research Journal*, 2000, 32 (01), 116-125
- KAEPPLER Adrienne, « Dance and the Concept of Style », *Yearbook for Traditional Music*, 2001, vol. 33, p. 49-63
- KAILUWEIT, Rolf, « El (neo)tango en París. Acerca de un fenómeno paradójico en su espaciamento y temporalización », *I° Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas*, 1-3 octobre de 2008, La Plata, Los siglos XX y XXI, en ligne : http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.323/e.v.323.pdf
- KARAMPAGIA Valentina, « Écriture poétique et improvisation dansée : l'événement du geste », *TRANS*, 2010, n° 10, en ligne : <http://trans.revues.org/385>
- KARLSSON, Mikael M., *Les lapins pourraient-ils danser ?*, in Philosophie de la danse, sous la dir. de Beauquel Julia et Pouivet Roger, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 45-64
- KENDON Adam, *Language and Gesture: Unity or Duality*, In *Language and Gesture: Window into Thought and Action*, sous la dir. de David McNeill, Cambridge : Cambridge University Press, 2000, pp. 47-63
- KENDON Adam, « Gesture as communication strategy. Review essay of Marianne Gullberg's *Gesture as a communication strategy in second language discourse* », *Semiotica*, 2001, n° 135, p. 191-209.
- KENDON Adam, *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004
- KIMMEL Michael, « Intersubjectivity at Close Quarters : How Dancers of *Tango Argentino* Use Imagery for Interaction and Improvisation », *Journal of Cognitive Semiotics*, 2012, n° 1 – vol. 4, p. 76-124
- KIMMEL Michael, PREUSCHL Emanuel, « Dynamic Coordination Patterns in *Tango Argentino* : A Cross-Fertilization of Subjective Explication Methods and Motion Capture », *Dance Notations and Robot Motion*, sous la dir. de Jean-Paul Laumond et Naoko Abe, Springer, 2016, p. 209-235
- KINTZLER Catherine, *L'improvisation et les paradoxes du vide*, in Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance, sous la dir. de

- Anne Boissière et Catherine Kintzler, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 15-40
- KIRSH David, « Thinking with the Body », *Proceedings of the 32nd Annual Conference of the Cognitive Science Society*, Portland, 11-14 août 2010, p. 2864-2869
- KIRSH David, « Creative Cognition in Choreography », *Proceedings of 2nd International Conference on Computational Creativity*, Mexico City, 27-29 avril 2011, p. 141-146
- KIRSH David, « How marking in dance constitutes thinking with the body », *Versus. Quaderni di Studi Semiotici*, vol. 113-115, 2011, Milan, Bompiani, p. 179-210
- KLEIN Gabriele (dir.), *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*, Bielefeld, Verlag, 2009
- KLEIN Gabriele, *Dancing Politics: Worldmaking in Dance and Choreography*, in *Emerging Bodies. The performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, sous la direction de Gabriele Klein et Sandra Noeth, Bielefeld, Transcript Verlag, 2011, p. 17-28
- KLEIN Gabriele, NOETH Sandra, (dir.), *Emerging Bodies. The performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2011
- KOCH Sabine C., MERGHEIM Katja, RAEKE Judith, et al., « The Embodied Self in Parkinson's Disease: Feasibility of a Single Tango Intervention for Assessing Changes in Psychological Health Outcomes and Aesthetic Experience », *Frontiers in Neuroscience*, 2016, vol. 10, n° 287
- KOECHLIN Bernard, « Techniques corporelles et leur notation symbolique », *Langages*, 1968, n° 10, p. 36-47
- KOEHNE Svenija, SCHIDT Mirjam J., DZIOBEK Isabel, « The role of interpersonal movement synchronisation in empathic functions : Insights from Tango Argentino and Capoeira », *International Journal of Psychology*, 2016, n° 51, p. 318-322
- KOHAN Pablo, « Carlos Vega y la teoría hispanista del origen del tango », *Espacios de crítica y producción*, 2007, 34, p. 74-85
- KRAJEWSKI Pascal, « Le geste des gestes (extrait) », *Appareil*, 2011, n° 8, en ligne : <http://appareil.revues.org/1298>
- KRISTEVA Julia, « Le geste, pratique ou communication ? », *Langages*, 1968, n° 10, p. 48-64
- KUKKONEN Pirjo, « El tango en Finlandia », in *El tango nomade. Ensayos sobre la diáspora del tango*, sous la direction de Ramon Pelinski, Buenos Aires, Corregidor, 2000, p. 279-308
- KUYPERS Patricia, « Des trous noirs. Un entretien avec Hubert Godard », », *Nouvelles de Danse. Scientifiquement Danse. Quand la danse puise aux sciences et réciproquement*, Bruxelles, Contredanse, 2006, p. 56-75
- KUYPERS Patricia, « Danse en apesanteur. Entretien avec Kitsou Dubois », *Nouvelles de Danse. Scientifiquement Danse. Quand la danse puise aux sciences et réciproquement*, Bruxelles, Contredanse, 2006, p. 97-114
- KYHENG Rossitza, « Langue et parole : dichotomie ou dualité ? », *Texto*, 2005, en ligne : http://www.revue-texto.net/Saussure/Sur_Saussure/Kyheng/Kyheng_Langue.html

- LABAN Rudolf, *Effort*, Londres, Macodnald & Evans, 1947
- LABAN Rudolf, *The Mastery of Movement*, Estover, Plymouth, McDonald & Evans Limited, 1980
- LABAN Rudolf, *Espace dynamique. Textes inédits, Choréutique, vision de l'espace dynamique*, Bruxelles, Contredanse, 2003
- LAHUNTA Scott de, « Espaces distincts : quelques dimensions cognitives du mouvement », », *Nouvelles de Danse. Scientifiquement Danse. Quand la danse puise aux sciences et réciproquement*, Bruxelles, Contredanse, 2006, p. 150- 163
- LALA Giorgio (dir.), *Tangologia 2. Tango argentino : la grande guida. Musica, storia, danza, passi, figure, improvvisazione, stile milonguero, milonga, vals*, Lecce, Sigillo, 2005
- LACOUR Philippe, « Interprétation, traduction et rationalité clinique dans l'anthropologie de Clifford Geertz », *Texte ! Textes et cultures*, 2013, vol. XVIII, n° 4, en ligne : <http://www.revue-texto.net/index.php?id=3352>
- LANCIONI Tarcisio, « Lo stile e il senso : dalla teoria dell'arte alla semiotica », *Carte Semiotiche*, 1996, n° 3, p. 94-110
- LANCIONI Tarcisio, « Apparets de capture. Per una semiotica della cultura », *E|C*, novembre 2012, en ligne : <http://www.ec-aiss.it/>
- LANDOWSKI Eric, *Présences de l'autre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997
- LANDOWSKI Eric, *Passion sans nom*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004
- LANDOWSKI Eric, « Les interactions risquées », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 2005, n° 101-102-103, Limoges, Pulim
- LANGER Susanne, *Feeling and Form. A theory of art*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953
- LASSÈGUE Jean, « Formes symboliques et émergence des valeurs – Pour une cognition culturalisée », *RSTI-RIA*, 2005, n°1-2/vol. 19, p. 45-55
- LASSÈGUE Jean, *Cassirer – Du transcendantal au sémiotique*, Paris, Vrin, 2016
- LE GUERN Odile, DE CHANAY Hugues (dir.), *Signes du corps, corps du signe*, Paris, L'Harmattan, 2009
- LIGNA in conversation with Sandra NOETH, *The Collective That Isn't One*, in *Emerging Bodies. The performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, sous la dir. de Gabriele KLEIN et Sandra NOETH Sandra, Bielefeld, Transcript Verlag, 2011, p. 61-71
- LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971
- LISKA María Mercedes, « El tango como disciplinador de cuerpos ilegítimos-legitimados », *Trans*, 2009, 13, en ligne : <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/53/el-tango-como-disciplinador-de-cuerpos-ilegitimos-legitimados>
- MACÉ, Marielle, « Extension du domaine du style », *Critique*, 2010/1 (n° 752-753), p. 3-5
- MACÉ, Marielle, « Être un style », *Critique*, 2010/1, n° 752-753, p. 11-23
- MACEL Christine, LAVIGNE Emma, (dir.), *Danser sa vie. Écrits sur la danse*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2011

- MAFUD Julio, *Sociología del tango*, Buenos Aires, Américalee, 1966
- MALDONADO Tomas, *Avanguardia e razionalità*, Torino, Einaudi
- MALETIC Vera, *Body-Space-Expression. The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Berlin-New York-Amsterdam, Mouton De Gruyter, 1987
- MANIGLIER Patrice, *La vie énigmatique des signes. Saussure et la naissance du structuralisme*, Paris, Léo Scheer, 2006
- MANIGLIER Patrice, « Milieux de culture : une hypothèse sur la cognition humaine », intervention à l'Ecole Normale Supérieure le 30 octobre 2006 dans le cadre des « Lundis de la Philosophie »
- MANNING Erin, *Politics of touch. Sens, movement, sovereignty*, Minneapolis, Minnesota Press, 2006
- MANNING Erin, *Incipient Action – The dance of Not-Yet*, in in *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*, sous la direction de Gabriele Klein, Bielefeld, Transcript Verlag 2009, p. 279-298
- MARGOLIS Joseph, « The Autographic Nature of the Dance », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1981, vol. 39, n° 4, p. 419
- MARINELLI John, « Danser le Chaos », », *Nouvelles de Danse. Scientifiquement Danse. Quand la danse puise aux sciences et réciproquement*, Bruxelles, Contredanse, 2006, p. 180-196
- MARTIN Randy, *Between Intervention and Utopia : Dance Politics*, in *Emerging Bodies. The performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, sous la dir. de Gabriele KLEIN et Sandra NOETH Sandra, Bielefeld, Transcript Verlag, 2011, p. 29-48
- MARTINELLI Bruno (dir.), *L'interrogation du style. Anthropologie, technique et esthétique*, Aix-en-Provence/Marseille, Publications de l'Université de Provence, 2005
- MAUSS Marcel, *Les techniques du corps*, in MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 365-386
- MAUSS Marcel, FAUCONNET Paul « La sociologie : objet et méthode », Article « Sociologie », extrait de la Grande Encyclopédie, vol. 30, Société anonyme de la Grande Encyclopédie, Paris, 1901, in MAUSS Marcel, *Essais de sociologie*, Paris, Minuit, 1968-69
- Mc FEE Graham, *Understanding Dance*, London & New York, Routledge, 1992
- Mc FEE Graham (dir.), *Dance, Education and Philosophy*, Oxford, Meyer & Meyer Sport, 1999
- McNEILL David, *Hand and mind : What gestures reveal about thought*, Chicago, University of Chicago Press, 1992
- McNEILL David (dir.), *Language and Gesture : Window into Thought and Action*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000
- McNEILL David, *Gesture and Thought*, Chicago, University of Chicago Press, 2005
- MERCIER, Andrée, « La sémiotique en quête de nouveaux horizons : une rencontre avec la stylistique », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1993, tome 71, fasc. 3, *Langues et littératures modernes- Moderne taal –en letterkunde*, p. 587-600

- MERCIER, Andrée, « Le style et sa théorisation. Ou les nouveaux objets de la sémiotique », *Protée « Style et sémiosis »*, 1995, n°2, vol. 23, p. 7-15.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible. Suivi de Notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964
- MERLEAU-PONTY Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France, Notes 1953*, Genève, MetisPresses, 2011
- MENICACCI Armando, QUINZ Emanuele, « Étendre la perception. Transferts intermodeaux et biofeedback en danse », *Nouvelles de Danse. Scientifiquement Danse. Quand la danse puise aux sciences et réciproquement*, Bruxelles, Contredanse, 2006, p. 76-96
- MIGLIORE Tiziana, « Praxis du motif en diachronie : usure, désuétude, abus », *Sémiotique et diachronie*, Actes du Congrès de l'AFS, 2013, Liège, Université de Liège, en ligne : <http://afsemio.fr/wp-content/uploads/4.-Migliore-AFS-2013.pdf>
- MONTES Maria de los Angeles, « Interpretación y prácticas sociales en la recepción del tango », *AdVersus*, 2011, n° 21/VIII, p. 125-148
- MONTES Maria de los Angeles, « Tango, senses and sensuality », *Ocula*, 2014, n° 15, en ligne : <http://www.ocula.it/rivista.php?id=25>
- MONTES Maria de los Angeles, « Operaciones interpretativas y prácticas de apropiación de signos con materialidad múltiple en la recepción del tango », *AdVersus*, 2014, n° 27/XI, p. 32-57
- MOREL, Hernán, « “Así se baila el tango”: milongueros, políticas y campeonatos de baile en la ciudad de Buenos Aires », *ILHA Revista de Antropologia*, 2013, vol. 15, n° 2, p. 251-275, en ligne : <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2013v15n1-2p251>
- MORGAGNI Simone, CHEVALIER Jean-Marie, « Iconicité et ressemblance : une remontée sémiotique aux sources de la cognition », *Intellectica*, 2012/2, 58, p. 91-171
- NANNI Dionísia, LOVISOLO Hugo Rodolfo, « La visión científico-pedagógica del tango y de la samba en la obra de Rodolfo Dinrel y en las teorías de Laban », *Revista Motricidad Humana*, 2011, n° 12/8, p. 40-50, en ligne : http://www.revistamotricidad.com/?rmh_articulos=la-vision-cientifico-pedagogica-del-tango-y-de-la-samba-en-la-obra-de-rodolfo-dinzel-y-en-las-teorias-de-laban
- NORMAND Claudine, « Constitution de la sémiologie chez Benveniste », *Histoire Épistémologie Langage*, 1989, n°2 - tome 11, p. 141-169
- ODERIGO Nesto Ortiz, « Las huellas del negro en la música popular », *Elortiba. Colcetivo de Cultura Popular*, 2012, en ligne : http://www.elortiba.org/pdf/Nestor_Ortiz_Orderigo_-_Latitudes_africanas_del_tango.pdf
- OLIVEIRA Ana Cladia (dir.), *As interações sensíveis. Ensaio de sociosemiótica a partir da obra de Eric Landowski*, São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2013

- OLIVIER Gerard, *La cognition gestuelle. Ou de l'écho à l'égo*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2012
- OLSSON-FORSBERG Marito, « Construire l'état de danse à travers l'empathie kinesthésique. L'exemple de l'apprentissage du tango argentin », *Staps*, 2013, n° 102/4, p. 89-102
- PAGÈS Sylviane, PAPIN Mélanie, SINTÈS Guillaume (dir.), *Danser en Mai 68*, Paris, Micadanses/Université Paris 8, 2014
- PAILLARD Jacques, « Le corps situé et le corps identifié. Une approche psychophysiological de la notion de schéma corporel », *Revue méd. suisse romande*, 1980, n° 100, p. 129-141
- PALLADINO Marco, SCAVO Pietro, *Tango Argentino, Val's, Milonga. Stile Salon per principianti ed esperti*, livre en compte d'auteur approuvé par l'Associazione Nazionale Maestri di Ballo, 2007
- PAOLUCCI Claudio, « "Antilogos". Imperialismo testualista, pratiche di significazione e semiotica interpretativa », *Semiotiche*, 2006, n° 4, p. 123-142
- PAOLUCCI Claudio (dir.), *Studi di semiotica interpretativa*, Milan, Bompiani, 2007
- PAOLUCCI Claudio, *Strutturalismo e interpretazione*, Milan, Bompiani, 2010
- PAOLUCCI Claudio, « Iconismo primario e gnoseologia semiotica », *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 2015, n° 120, pp. 135 - 150
- PARPAGIOLA Giovanna, *Tecniche e vissuti del corpo. Analisi semiotica di una pratica di danza*, Thèse soutenue à l'Université de Bologne, sous la direction de Maria Pia Pozzato et Francesco Marsciani, XVII cycle, 2005
- PARRET Herman, *Sutures sémiotiques*, Limoges, Lambert-Lucas, 2006
- PEIRCE Charles Sanders, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 8 volumes, vols. 1-6, éds. Charles Hartshorne et Paul Weiss, vols. 7-8, éd. Arthur W. Burks, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1931-1958. Version électronique éditée par John Deely
- PELINSKI Ramón, « Dire le tango », *Études françaises*, 1981, vol. 17, n° 3-4, p. 111-136
- PELINSKI Ramón, *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*, Buenos Aires, Corregidor, 2009
- PETIT Jean-Luc, « Empathie et intersubjectivité », in *L'empathie*, sous la dir. de Alain Berthoz et Gérard Jorland, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 123-147
- PETITJEAN, André, RABATEL, André, « Le style en questions », *Pratiques*, 2007, n° 135/136, p. 3-14, en ligne : <http://www.pratiques-cresef.com/creso9135.htm>
- PETITOT-COCORDA Jean, *Morphogenèse du sens*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985
- PETITOT Jean, *Morphologie et esthétique. La forme et le sens chez Goethe, Lessing, Lévi-Strauss, Kant, Valéry, Husserl, Eco, Proust, Stendhal*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004
- PETRIDOU Elia, *Experiencing Tango as it goes global : Passion, Ritual en Play*, in *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*, sous la direction de Gabriele Klein, Bielefeld, Transcript Verlag 2009, p. 57-76
- PIOTROWSKI David, *Dynamique et structures en langue*, Paris, CNRS Éditions, 1997

- PIOTROWSKI David, *Phénoménalité et objectivité linguistique*, Paris, Champion, 2009
- PIOTROWSKI David, VISETTI Yves-Marie, « Connaissance sémiotique et mathématisation. Sémiogenèse et explication », *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 2014, n° 118, p. 141-170
- PIOTROWSKI David, VISETTI Yves-Marie, « Expression diacritique et sémiogenèse », *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, 2015, n°1/3, p. 63-112
- PIZZO Karo, *Femeninas. Técnica de tango danza para mujer*, édition numérique partiellement disponible en ligne : <http://www.femeninastango.com.ar/>
- PLISSON Michel, *Tango. Du noir au blanc*, Paris : Cité de la Musique/Arles, Actes Sud, 2001
- PLISSON Michel, « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 2001, n° 13, en ligne : <http://ethnomusicologie.revues.org/1963>
- PLISSON Michel, MESSINA Bruno, « Écrit/oral : une équation irréductible », *La Revue du Conservatoire*, 2013, n° 3, en ligne : <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=549>
- PONTREMOLI Alessandro, « Dance, body and Sense », *Degrés. Revues de synthèse à orientation sémiologique*, 2010, n° 141, p. d
- POSSON Sylvain B., « Entre Tango y Payada. The expression of Blacks in 19th Century Argentina », *Confluencia*, 2004, n°1-vol. 20, p. 87-99
- POUILLADE Frédéric, « D'une graphie qui ne dit rien. Les ambiguïtés de la notation choréographique », *Poétique*, 2004, n° 137 – vol. 1, p. 99-123
- POUILLADE Frédéric, *Vouloir l'involontaire et répéter l'irrépérable*, in Approche philosophique du geste dansé, sous la dir. de Anne Boissière et Catherine Kintztler, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 145-162
- POUILLADE Frédéric, *Le désœuvrement choréographique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009
- POUILLADE Frédéric, *L'œuvre choréographique : ni autographique ni allographique*, in Philosophie de la danse, sous la dir. de Julia BEAUQUEL et Roger POUIVET Roger, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 167-178
- POUIVET Roger (dir.), *Lire Goodman : les voies de la référence*, Paris, Editions de l'éclat, 1992
- POZZATO Maria Pia, VIOLI Patrizia (dir.), *Versus. Quaderni di studi semiotici, Sense and Sensibility*, 2002, n° 93 (septembre-décembre)
- PRÉVOST Bertrand, « Figure, *figura*, figurabilité. Contribution à une théorie des intensités visuelles », à paraître, consulté sous l'aimable concession de l'auteur
- PROCA-CIORTEA Vera, GIURCHESCU Anca, « Quelques aspects théoriques de l'analyse de la danse populaire », *Langages*, 1968, n° 10, p. 87-93
- QUÉRÉ Louis, « Règle, fiction ou collectif ? Quelle est la bonne catégorie pour penser les institutions ? », *SociologieS, Grands résumés, Penser le changement institutionnel*, 2015, en ligne : <http://sociologies.revues.org/5101>

- RASTIER François, « Éléments de théorie des genres », *Texto !*, 2001, en ligne : http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Elements.html,
- RASTIER François, « Vers une linguistique des styles », *Texto !*, 2001, en ligne : http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Ling-de-style.html
- RIBEIRO Mônica, FONSECA Agar, « The empathy and the structuring sharing modes of movement sequences in the improvisation of contemporary dance », *Research in Dance Education*, 2011, vol. 12, n° 2, p. 71-85
- RIZZOLATTI Giacomo, FADIGA Luciano, GALLESE Vittorio, FOGASSI Leonardo, « Premotor cortex and the recognition of motor actions » *Cognitive Brain Research*, 1996, n° 3, p. 131-141
- ROJAS Pablo, « Le développement du savoir-faire musical », thèse soutenue à l'EHESS, le 20 novembre 2015 sous la direction de Victor Rosenthal
- ROSENTHAL Victor, « Perception comme anticipation : vie perceptive et microgenèse », in *L'anticipation à l'horizon du présent*, sous la direction de Rudolph Sock et Béatrice Vaxelaire, Liège, Mardaga, 2004, p. 13-32
- ROSENTHAL Victor, « Formes, sens et développement : quelques aperçus de la microgenèse », *Texto !*, 2005, en ligne : http://www.revue-texto.net/1996-2007/Inedits/Rosenthal/Rosenthal_Formes.html
- ROSENTHAL Victor, VISETTI Yves-Marie, « Sens et temps de la Gestalt », *Intellectica*, 1991, vol. 1, n° 28, p. 147-227
- ROSENTHAL Victor, VISETTI Yves-Marie, « Modèles et pensées de l'expression : perspectives microgénétiques », *Intellectica*, 2008/3, n° 50, p. 177-252
- ROSENTHAL Victor, VISETTI Yves-Marie, « Expression et sémiologie pour une phénoménologie sémiotique », *Rue Descartes*, 2010/4, n°70, p. 24-60
- ROUEFF Olivier, « L'improvisation comme forme d'expérience. Généalogie d'une catégorie d'appréciation du jazz », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2010, 18, p. 121-137
- RUIZ Irma, « Componentes simbólicos de la transregionalización del tango », *TRANS*, 1996, n°2, en ligne : <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/285/componentes-simbolicos-de-la-transregionalizacion-del-tango>
- SABATO Ernesto, *Tango. Discusión y clave*, Buenos Aires, Losada, 2005
- SACCO Katuscia, CAUDA Franco, CERLIANI Leonardo, et al., « Motor imagery of walking following training in locomotor attention The effect of "the tango lesson" », *NeuroImage*, 2006, 32, p. 1441-1449
- SALANSKIS Jean-Michel, *Modèles et pensées de l'action*, Paris, L'Harmattan, 2000
- SALANSKIS Jean-Michel, *Herméneutique et cognition*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2003
- SALANSKIS Jean-Michel, « Métaphysique et épistémologie de la catastrophe », *Critique*, 2012, n° 783-784, p. 687-698
- SALAS Horacio, *Le Tango*, Arles, Actes Sud, 1989

- SANTANA Ivani, « Cartes et images de la danse », *Nouvelles de Danse. Scientifiquement Danse. Quand la danse puise aux sciences et réciproquement*, Bruxelles, Contredanse, 2006, p. 164-179
- SAUSSURE Ferdinand de, *Écrits de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 2002
- SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 2016
- SAUVAGNARGUES ANNE, « L'art comme symptomatologie, capture de forces et image », *TLE*, 2006-2007, n° 24, p. 39-63
- SAUVANET Pierre, *Le rythme et la raison. I – Rythmologiques*, Paris, Éditions Kimé, 2000
- SAVIGLIANO Marta Elena, « Malevos llorones y percantas retobadas : el tango como espectáculo de razas, clases e imperialismo », *Relaciones – Sociedad Argentina de Antropología*, 1993-1994, n° 19, en ligne : <http://www.saantropologia.com.ar/textos/malevos-llorones-y-percantas-retobadas-el-tango-como-espectaculo-de-razas-clases-e-imperialismo/>
- SAVIGLIANO Marta Elena, *Tango and the political economy of passion*, San Francisco-Oxford, Westview Press, 1995
- SAVIGLIANO Marta Elena, *Irriverent Tangos : Dancing 'Love' and the Politics of Parody*, in *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*, sous la direction de Gabriele Klein, Bielefeld, Transcript Verlag 2009, p. 243-278
- SAWYER Keith R., « Improvisational Cultures : Collaborative Emergence and Creativity in Improvisation », *Mind, Culture and Activity*, 2000, vol. 7, n°3, p. 180-185
- SAWYER Keith R., « Improvvisazione/Improvisation », in *Culture e discorso : un lessico per le scienze umane*, sous la direction de Alessandro Duranti, Rome, Meltemi, 2001, p. 163-167
- SAWYER Keith R., « La conversation comme phénomène d'émergence collaborative », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2010, 18, p. 45-67
- SCHAEFFER Jean-Marie, « La stylistique littéraire et son objet », *Littérature*, 1997, n° 105, p. 14-23, en ligne : http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1997_num_105_1_2429
- SEGRE Cesare, « Du motif à la fonction et vice-versa », *Communications*, 1988, n° 47, p. 9-22
- SGORBATI Susan, « L'improvisation émergente », *Nouvelles de Danse. Scientifiquement Danse. Quand la danse puise aux sciences et réciproquement*, Bruxelles, Contredanse, 2006, p. 197- 211
- SHIFRES Favio, PEREIRA GHIENA Alejandro, HERRERA Romina, BORDONI Mariana, « Estilo de ejecución musical y de danza en el tango : atributos, competencia y experiencia dinámica », *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 2012, n° 2- vol. 7, p. 83-108
- SHUSTERMAN Richard, *La fin de l'expérience esthétique*, Pau, Presses Universitaires de PAU et des Pays de l'Adour, 1999
- SHUSTERMAN Richard, *Body Consciousness. A philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008 (tr. fr. *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, Paris-Tel Aviv, l'Éclat, 2007)
- SINNOTT Laura, « Mapping Strategies for the Augmented Tango Shoes », *Mémoire de*

Master en Technologie musicale, New York University, Janvier 2008

SONESSON, Göran, *Pictorial concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world*, ARIS Nova Series, Lund, Lund University Press, 1989

SONESSON, Göran, *De l'iconicité de l'image à l'iconicité des gestes*, in *Oralité et gestualité. Actes du colloque ORAGE 2001, Aix-en-Provence*, sous la direction de Christian Cavé, Isabelle Guïtelle et Serge Santi, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 47-55

SONESSON, Göran, « Au-delà du langage de la danse – les significations du corps. Quelques considérations au sujet d'une sémiotique de la danse », *Degrés. Revue de Synthèse à Orientation Sémiologique*, 2009, n° 139-140, p. C1-C25

SOULEZ Antonia, « “Tout un monde réside dans une phrase musicale...” : l'approche wittgensteinienne du motif à partir de la musique », *TLE* n°23, 2005, pp. 23-38,

SPARSHOTT Francis, *On knowing What Dancing is*, in *Dance, Education and Philosophy*, sous la direction de Graham McFee, Oxford, Meyer & Meyer Sport, 1999, p. 62-84

SPARTI Davide, *Sul tango. L'improvvisazione intima*, Bologne, Il Mulino, 2015

STEPPUTAT Kendra, *Tango, the not quite intagible cultural heritage*, in *Dance and Narratives. Dance as Intagible and Tangible Cultural Heritage*, sous la dir. de vanich Dunin E., ICTM Study Group on Ethnochoreology, Institute of Ethnology and Folklore Research, 2015, Zagreb, Croatie, p. 336-341

STRAUS Erwin, « Die Formen des Räumlichen. Ihre Bedeutung für die Motorik und Wahrnehmung » *Nervenarzt*, 3, Cahier 11, p. 633-656, Berlin, Springer, 1930 ; trad. Fr. « Les formes du spatial. Leur signification pour la motricité et la perception », in *Figures de la subjectivité*, sous la dir. de Jean-François Courtine, Paris, CNRS Éditions, 1992, p.15-49

STURM Hendrik, *Comment dessine-t-on le tango sur papier ?* in *Danses latines. Le désir des continents*, sous la dir. de Élisabeth Dorier-Apprill, Paris, Autrement, 2001, p. 181-187

TATEO Luca, « The Dialogical Dance : Self, Identity, Construction, Positioning and Emobidment in Tango Dancers », *Integrative Psychological and Behavioral Science*, 2014, vol. 48, n° 3, p. 299-321

TATSUKAWA Kenji, « Louis Hjelmslev le véritable continuateur de Saussure », *Linx*, 1995, n° 7, p. 479-487

TAYLOR Julie, « Tango, gifle et caresse », *Terrain*, 2000, 35, p. 125-140 en ligne : <http://terrain.revues.org/1113>

TEDESCO Salvatore, *Forma e funzione. Crisi dell'antropologia e estetica della natura*, Milan, Guerini e Associati

THOM René, *Stabilité structurelle et morphogénèse. Essai d'une théorie générale des modèles*, New York, Benjamin, Paris, Ediscience, 1972

THOM René, *Modèles mathématiques de la morphogénèse*, 2^{ème} édition, Paris, C. Bourgois, 1980a

THOM René, « L'espace et les signes », *Semiotica*, 1980b, n° 29 vol. 3-4, p. 193-208

- THOM René, *Paraboles et catastrophes. Entretien avec G. Giorello et S. Morini*, Paris, Flammarion, 1983
- THOM René, *Esquisse d'une sémiophysique*, Paris, Interéditions
- THOM René, *Apologie du logos*, Paris, Hachette, 1990
- THOM René, *Arte e Morfologia. Saggi di semiotica*, Milan, Mimesis, 2011
- THURIES Aude, « L'apparition de la danse : construction et émergence du sens dans le mouvement. A partir de la philosophie de Susanne Langer », thèse soutenue à l'Université de Lille, le 30 juin 2014, sous la direction d'Anne Boissière, en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01174796>,
- TOBIN Jeffrey, *Models of Machismo : The Troublesome Masculinity of Argentine Male Tango-Dancers*, in *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*, sous la direction de Gabriele Klein, Bielefeld, Transcript Verlag 2009, p. 139-170
- TODD ELSWORTH Mabel, *Le corps pensant*, Bruxelles, Éditions Contredanse, 2012
- TURK Stephen, *Tables of Weights and Measures : Architecture and Synchronous Objects Project*, in *Emerging Bodies. The performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, sous la dir. de Gabriele KLEIN et Sandra NOETH Sandra, Bielefeld, Transcript Verlag, 2011, p. 195-206
- ULLA Noemí, « Marginalidad y testimonio en las letras del tango », *Gramma*, 2013, n°50-vol. 24, en ligne : <http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/2196/2742>, (consulté le...)
- UTRUBEY Pola Suárez, « Los trabajos inéditos de Carlos Vega », *Revista Musical Chilena*, vol. 21-n°101, 1967, p. 66-71, disponible sur <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14464/14777>, (consulté le...)
- VALLE Andrea, « Le due facce del senso. Note su espressione e contenuto », *Semiotiche*, 2003, n° 1, p. 13-43
- VALLET Cécile, MENAUT André, GOODALL Glyn, « Coût attentionnel de la créativité : comparaison d'actions endogénérées/exogénérées », *Actes des Journées nationales d'études de la Société Française de Psychologie du Sport*, 2001, p. 95-98, en ligne : http://www.psychoduspport.com/files/actes/ActesSFPS_Toulouse_2001.pdf
- VAN ALPHEN Foor, « Tango and Enactivism : First Steps in Exploring the Dynamics and Experience of Interaction », *Integrative Psychological and Behavioral Science*, 2014, vol. 48, n° 3, p. 322-331
- VAN DYK, Katharina., « Usages de la phénoménologie dans les études en danse. L'exemple de Laurence Louppe », *Recherches en danse*, 1/2014, en ligne : <http://danse.revues.org/607>
- VARELA, Francisco, THOMPSON Evan, ROSCH Eleanor, *L'inscription corporelle de l'esprit*, Paris, Seuil
- VEGA Carlos, « Las especies homónimas y afines de "Los orígenes del tango argentino" », *Revista Musical Chilena*, vol. 21-n°101, 1967, p. 49-65, en ligne : <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14463/14776>
- VEGA Carlos, « Acerca del origen de las danzas floklóricas argentinas » [1977], *Revista del Instituto de Investigación Musicológica « Carlos Vega »*, 1, 1997, p.9-10, en

ligne : <http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/uca/facultad-de-artes-y-ciencias-musicales/instituto-carlos-vega/publicaciones/textos-on-line/carlos-vega-acerca-del-origen-de-las-danzas-folkloricas-argentinas/>

VEGA Carlos, « La formación coreográfica del tango argentino » [1977], *Revista del Instituto de Investigación Musicológica « Carlos Vega »*, 1, 1997, p. 11-19, en ligne : <http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/uca/facultad-de-artes-y-ciencias-musicales/instituto-carlos-vega/publicaciones/textos-on-line/carlos-vega-la-formacion-coreografica-del-tango-argentino/>

VIRNO Paolo, *Et ainsi de suite. La régression à l'infini et comment l'interrompre. Logique et anthropologie*, Paris, Editions de l'éclat, 2013

VIOLI Patrizia, « Beyond the Body: Towards a full embodied semiosis », in *Body, Language and Mind*, vol. 2, sous la direction de Frank Roslyn M., René Dirven, Tom Ziemke, Enrique Bernádez, Berlin, Mouton de Gruyter, 2008, p. 241-264

VIOLI Patrizia, « How our Bodies Us : Embodiment, Semiosis and Intersubjectivity », *Cognitive Semiotics*, 2009, IV-1, p. 57-75

VISETTI, Yves-Marie, « Du continu en sémantiques », *Cahiers de praxématique*, 2004, n° 42, p. 39-73

VISETTI, Yves-Marie, *Anticipations linguistiques et phases du sens*, in *L'anticipation à l'horizon du présent*, sous la direction de Rudolph Sock et Béatrice Vaxelaire, Bruxelles, Mardaga, 2004, p. 33-52

VISETTI, Yves-Marie, « Modèles perceptifs et formes sémantiques », *Notes pour une intervention au Séminaire Linguistique et Cognition du LIDILEM*, 2009

VISETTI Yves-Marie, « Motifs et imagination sémiolinguistique », à paraître in *Sémiotique : les nouvelles tendances*, sous la dir. de Maria Giulia Dondero, Veronica Estay-Stange, Anne Hénault

VISETTI Yves-Marie, CADIOT Pierre, *Motifs et proverbes. Essai de sémantique proverbiale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006

WILDGEN Wolfgang, *Catastrophe Theoretic Semantics. An Elaboration and Application of René Thom's Theory*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1982

WINKIN Yves (dir.), *La nouvelle communication*, Paris, Éditions du Seuil, 1981

WINKIN Yves, « Ray Birdwhistell : penser la communication autrement », *Recherches en communication*, 1996, n°5, p. 211-221

ZALKO Nardo, *Paris-Buenos Aires, aller et retour*, in *Danses latines. Le désir des continents*, sous la dir. de Élisabeth Dorier-Apprill, Paris, Autrement, 2001, p. 168-172

ZIEMER Gesa, *Situational Worlds. Complicity as a Model of Collaboration*, in *Emerging Bodies. The performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, sous la dir. de Gabriele KLEIN et Sandra NOETH Sandra, Bielefeld, Transcript Verlag, 2011, p. 235-246

ZILBERBERG Claude, *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Pulim, 2006

ZILBERBERG Claude, « De la responsabilité », *Actes Sémiotiques*, 2007, n° 110, en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2435>

ZILBERBERG Claude, *Des formes de vie aux valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011

ZUNIGA SHAW Norah, *Synchronous Objects, Choreographic Objects, and the Translation of Dancing Ideas*, in *Emerging Bodies. The performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, sous la dir. de Gabriele Klein et Sandra Noeth Sandra, Bielefeld, Transcript Verlag, 2011, p. 207-224

Corpus

Magazines et romans anciens

Caras y Caretas, 7/02/1903, n° 227, Buenos Aires

Caras y Caretas, 11/03/1905, n° 336, Buenos Aires

Caras y Caretas, 20/07/1912, n° 720, Buenos Aires

Caras y Caretas, 09/08/1913, n° 775, Buenos Aires

Caras y Caretas, 20/07/1912, n° 720, Buenos Aires

Caras y Caretas, 03/06/1916, n° 922, Buenos Aires

Femina, 01/11/1911, n° 259, Paris, Pierre Lafitte

ROSSI, Vicente, *Cosas de negros*, Buenos Aires, Hachette, 1926

SEM, *La ronde de nuit*, Paris, Fayard, 1923

Manuels de danse

AA. VV., *King's Booklet – Dancing*, New York, Wehman Bros, 1914

AA. VV., *Three Modern Dances. One Step, Hesitation, Tango*, Camden (N. J.), Victor Talking, 1914

BELL Ridley, *How to dance the new dances*, New York, Book Publisher's Press, 1914

BOTTALLO Barthélémy G., *Guide du bon danseur*, Paris, 1912

CHESTER S. B., *Secrets of the Tango. Its history and how to dance it*, Londres, T. Werner Laurie, 1914

CROZIER Gladys B., *The Tango : and How to Dance It*, Londres, Andrew Melrose, 1913

GAVINA P., GIOVANNINI F. (éd.), *Balli d'ieri e balli d'oggi. Seconda edizione riveduta e ampliata con 70 figure dimostrative, grafici e uno studio sulla igiene ed estetica della danza di Giovanni Franceschini*, Milan, Hoepli, 1922

GUERITE Laura, *Modern Dances. The Tango and Turkey Trot made easy*, New York, Parpen Publishing Company, 1913

LIMA Nicanor, *El Tango Argentino de Salón. Método de baile teórico y práctico. Primera Parte*, Argentine, 1916

MONTEL A., *Théorie exacte du Tango Argentin*, Paris, Marchetti, 1913

ROBERT L., *Théorie du vrai Tango Argentin*, Paris, Salabert, 1911

VERNON CASTLE Mr. and Mrs., *Modern Dancing*, New York, World Syndacate, 1914

Webographie

<http://www.anacdeltango.org.ar/creacion.asp>

<http://www.biopus.com.ar/obras/tangovirus/index.html>

<http://www.centrofecca.org.ar/index.php>

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2337922/Turkey-protests-Anti-government-demonstrations-continue-despite-Recep-Tayyip-Erdogans-orders.html>

<http://dle.rae.es/?w=diccionario>

<http://g-tango.de/>

<http://www.dinzelinternacional.com/>

http://www.e-leap.com.ar/tango/sp/demo/demotango_sp.html

<http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?q=parent:0004080157&lang=es>

<http://www.interactivetango.com/>

<http://itango.social/>

<http://www.libraryofdance.org/manuals/>

<https://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>

<https://ricardoysandratango.wordpress.com/photos-videos/>

<http://tangomanie.com/index.html>

<https://www.tangopolix.com/past-tango-festivals/austin-spring-tango-festival-2016-apr-2016>

<http://www.todotango.com/>

<http://www.turismoculturalun.org.ar/>

<http://www.unesco.org/culture/ich/fr/RL/le-tango-00258>

Les univers sémiotiques de la danse. Formes et parcours du sens dans le tango argentin

Dans quelle mesure le geste dansé a-t-il du sens ? Et, lorsque celui-ci est indissociable de la pratique qui le fait exister, à quel niveau doit se situer l'analyse ? Quelle serait la contribution spécifique que la sémiotique peut apporter aux savoirs chorégraphiques ? Ce travail vise à répondre à ces questions à travers le choix d'un objet d'étude complexe, tel que le tango argentin. Ce phénomène multidimensionnel est abordé dans sa globalité, c'est-à-dire en tant qu'interaction corporelle, pratique, et moteur de constructions identitaires et imaginaires à la fois. Pour ce faire, ce travail interroge certains modèles théoriques et méthodologiques existants actuellement en sémiotique. En particulier, les spécificités d'un objet d'étude comme le tango invoquent la mise en place d'un modèle capable de tenir ensemble une perspective sémiogénétique et expressiviste avec une approche syntagmatique. Finalement, l'articulation entre différents niveaux de déploiement et de développement du tango que le modèle propose, pourrait contribuer à éclairer le débat autour des enjeux de la patrimonialisation d'une pratique fondée sur l'improvisation.

Mots-clés : sémiotique, danse, tango, pratiques, sémiogenèse, improvisation, geste, forme, figure

The semiotic dimensions of dance. Forms and paths of meaning in Argentinian Tango

To what extent does dancing gesture make sense ? If considered as inseparable from the whole practice of dance, at which level should the analysis be placed? How could semiotics make a significant contribution to *dance studies* ? This work aims to answer to these questions focussing on the Argentinian tango. It is approached as a complex object of analysis, a "whole of sense", that is both as bodily interaction and practice, and as a fundamental driver in identity and imaginary building processes. To this end, we examine and test some theoretical and methodological models in current semiotics. The peculiar aspects of tango require a point of view able to keep together a semiogenetic approach and a syntagmatic one. Therefore, we propose a model which strengthens different levels of deployment and development of tango. Finally, we show how this framework could provide an original perspective about some issues on patrimonialization and improvisation, as a crucial topic in the current debate on tango.

Keywords : semiotics, dance, tango, practices, semiogenesis, improvisation, gesture, form, figure

