

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'EXPÉRIENCE D'UNE CONNEXION EXTATIQUE ET INOUBLIABLE ENTRE LES PARTENAIRES DE  
TANGO ARGENTIN SOCIAL

MÉMOIRE DE MAÎTRISE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR  
ISABELLE OPPENHEIM

AVRIL 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

J'adresse avant tout mes plus sincères remerciements à mesdames Caroline Raymond et Johanna Bienaise, mes codirectrices qui m'ont encouragée, encadrée et guidée tout au long de la rédaction de ce mémoire. Votre attention, votre patience et votre sagesse m'ont soutenue et vos conseils précieux se retrouvent entre les lignes de ce mémoire.

Je ne saurais exprimer l'ampleur de ma gratitude à Sylvie Gosselin et Sabrika Leduc, amies précieuses et collègues du programme de maîtrise en danse. Vous m'avez épaulée quand j'étais à ramasser à la petite cuillère et célébrée quand je volais. Vous avez contribué au développement de mes réflexions et m'avez aidée à garder une discipline tout au long du parcours. Je n'aurais pas réussi cet accomplissement sans nos rencontres régulières de cotravail virtuel pendant la dernière année.

Lorraine Meunier, merci pour ton entrain contagieux, ton affection et ta disponibilité à corriger mon français écrit, t'intéressant aux multiples itérations de cette recherche, encourageant chacun de mes accomplissements.

Je désire aussi remercier les professeures du département de danse à l'UQAM, ainsi que le personnel de soutien qui m'ont fourni les outils nécessaires à la réussite de mes études universitaires.

Merci aux six personnes qui ont participé à cette étude. Ce travail repose sur vos partages généreux et vulnérables.

Enfin, je tiens à exprimer toute ma reconnaissance aux multiples personnes *tangueras* avec qui j'ai partagé au cours des ans et encore tout récemment, des expériences sublimes de connexion tango. Merci pour votre écoute intime. Merci pour nos échanges dans le toucher sensible. Chacun de ces moments profondément touchants continuent d'exister en moi, d'une manière inoubliable.

## DÉDICACE

À mes enfants, Li et Mathias, sources de mon amour le plus grand, le plus simple, le plus fondamental.

À Emiliano, père de nos enfants et partenaire à bien des égards, sans qui ce rêve de poursuivre des études supérieures aurait été improbable.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	ii
DÉDICACE .....	iii
LISTE DES FIGURES .....	vii
RÉSUMÉ.....	viii
ABSTRACT .....	ix
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE 1 PROBLÉMATIQUE .....	2
1.1 L'émergence d'une problématique de recherche .....	2
1.2 L'histoire du tango .....	3
1.3 Les fondamentaux kinesthésiques du tango .....	6
1.3.1 L' <i>abrazo</i> .....	6
1.3.2 La <i>caminata</i> .....	9
1.3.3 L'improvisation .....	11
1.4 La « connexion tango » et la « connexion extatique et inoubliable ».....	13
1.4.1 La connexion tango, synonyme de communication .....	13
1.4.2 La connexion tango extatique et inoubliable .....	15
1.5 D'autres formes d'expériences qui se distingueraient de la connexion extatique et inoubliable .....	16
1.7 Le choix des rôles dans le tango social .....	22
CHAPITRE 2 ASSISES CONCEPTUELLES .....	26
2.1 Le soi .....	27
2.1.1 Le fond .....	27
2.1.2 La vulnérabilité .....	29
2.1.3 L'haptique d'ouverture et de défense .....	30
2.1.4 La présence .....	32
2.1.4.1 La présence au moment .....	32
2.1.4.2 La présence à soi.....	33
2.1.4.3 La présence à l'autre .....	35
2.1.5 L'intentionnalité : le prémouvement et la préexpressivité.....	36
2.2 La relation dans le tango social.....	37
2.2.1 Le toucher et le système haptique .....	37

2.2.1.1	Le toucher .....	38
2.2.1.2	Le système haptique.....	39
2.2.2	L'intersubjectivité.....	40
2.2.3	L'écoute kinesthésique et l'accordage .....	42
2.2.3.1	L'écoute kinesthésique.....	43
2.2.3.2	L'accordage.....	44
2.2.4	L'autonomie/dépendance, ou le soi et le relationnel .....	45
2.2.5	L'énaction et l'ambiance.....	47
2.2.5.1	L'énaction .....	47
2.2.5.2	L'ambiance.....	49
2.3	La cocréation du sens .....	53
CHAPITRE 3 MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE.....		56
3.1	Ma posture épistémologique et méthodologique .....	56
3.2	Le milieu investigué et les critères de sélection des <i>tanguerxs</i> .....	57
3.2.1	Présentation des personnes <i>tangueras</i> participantes .....	59
3.3	La production et l'analyse des données qualitatives.....	59
3.3.1	La production de données qualitatives : questionnaire et entretiens individuels.....	60
3.4	Les aspects éthiques de la recherche .....	63
3.4.1	Les risques, malaises et inconvénients de participer à la recherche .....	64
3.4.2	Les retombées positives de la recherche .....	64
3.4.3	Les avantages potentiels de la recherche pour la communauté et la société .....	65
CHAPITRE 4 RÉSULTATS DE L'ENQUÊTE MENÉE AUPRÈS DES <i>TANGUERXS</i> .....		66
4.1	Arriver dans la <i>milonga</i> .....	68
4.2	La <i>cortina</i> .....	69
4.2.1	Le travail de repérage et l'invitation à danser.....	69
4.3	Une <i>tanda</i> .....	72
4.3.1	Trouver et gérer sa place dans la <i>ronda</i> .....	72
4.3.2	La rencontre des corps dans l' <i>abrazo</i> .....	73
4.3.3	Les facteurs de l'accordage entre les deux partenaires .....	74
4.3.3.1	Le toucher tango.....	74
4.3.3.2	L'état de présence .....	76
4.3.3.2.1	La suspension des activités mentales liées aux préoccupations techniques.....	78
4.3.3.2.2	La suspension de l'autocritique et l'absence du jugement de la part de l'autre .....	79
4.3.3.2.3	La fragilité de l'état de présence .....	80
4.3.3.3	Trouver un confort physique et émotionnel dans l' <i>abrazo</i> .....	81
4.3.3.4	L'être ensemble .....	83
4.3.3.5	L'accordage des partenaires à partir des repères musicaux et de leur affinité esthétique.....	85
4.3.4	Les sensations imagées.....	87
4.3.5	La dimension identitaire en jeu .....	89
4.3.6	Les hauts et les bas .....	91
4.3.6.1	Ce qui préserve, améliore ou empêche la connexion .....	91

4.3.6.1.1	Les éléments qui nuisent.....	92
4.3.6.1.2	Les éléments qui aident.....	94
4.3.6.2	Le sentiment de familiarité.....	98
4.3.7	La pudeur et la sensualité versus la sexualité .....	99
4.4	La clôture de la <i>tanda</i> et de la connexion extatique et inoubliable .....	101
4.4.1	Les réactions à ce qui perdure.....	103
CHAPITRE 5 DISCUSSION .....		107
5.1	Le rôle-clé de l'ambiance dans une connexion extatique et inoubliable .....	107
5.2	Le confort et l'inconfort comme source d'information incontournable de la connexion extatique et inoubliable.....	109
5.3	Les rôles-clés des fonctions phorique et haptique et de la synchronisation dans la connexion extatique et inoubliable .....	111
5.4	L'axe comme synonyme de la fonction tonicoposturale ou le fond dans la connexion .....	113
5.5	Le fond, l'agentivité, la vulnérabilité et l'intersubjectivité au cœur de la connexion extatique et inoubliable.....	114
5.6	Le jeu et la résonance dans la connexion extatique et inoubliable .....	116
5.7	La cocréation de sens et le caractère inoubliable de la connexion .....	119
CONCLUSION.....		123
ANNEXE A GLOSSAIRE : TRADUCTION DES TERMES HISPANOPHONES VERS LE FRANÇAIS .....		128
ANNEXE B CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE DU CERPÉ.....		130
ANNEXE C ANNONCES DE RECRUTEMENT SUR LA PLATEFORME DE MÉDIA SOCIAL FACEBOOK.....		131
ANNEXE D PREMIÈRE PAGE DU QUESTIONNAIRE SOCIODÉMOGRAPHIQUE .....		132
ANNEXE E FORMULAIRE DE CONSENTEMENT .....		133
ANNEXE F GUIDE D'ENTRETIEN D'EXPLICITATION DE L'ACTION (VERMERSCH, 2017) ET DE DÉCRYPTAGE DU SENS (FAINGOLD, 2020) .....		139
ANNEXE G EXTRAIT D'UN TABLEAU D'ANALYSE DES DONNÉES D'ENTRETIEN.....		143
BIBLIOGRAPHIE.....		144

## LISTE DES FIGURES

Figure 1-1 : Exemples d' <i>abrazo</i> ouvert ou éloigné (au centre), fermé ou rapproché (à droite) .....	6
Figure 1-2 : Exemple d' <i>abrazo</i> fermé ou rapproché .....	7
Figure 2-1 : Schéma conceptuel de la connexion tango extatique et inoubliable.....	26
Figure 3-1 : Ligne extraite d'un tableau d'analyse des données d'entretien .....	62
Figure 4-1 : Exemple du déroulement musical d'une <i>milonga</i> .....	67



## RÉSUMÉ

### L'EXPÉRIENCE DE LA CONNEXION TANGO EXTATIQUE ET INOUBLIABLE ENTRE LES PARTENAIRES DE TANGO ARGENTIN SOCIAL

Ce mémoire de recherche qualitative traite de la problématique de l'expérience de la connexion extatique et inoubliable, vécue par les danseuses et danseurs de tango argentin social, à partir d'un point de vue psychophénoménologique. Une expérience extatique accompagne parfois la pratique de danse du tango, c'est-à-dire le vécu de faire fusion avec sa ou son partenaire de même qu'avec la musique et l'environnement, donnant tout à la fois l'impression d'être transporté-e hors de soi-même et du monde réel. Cette expérience de connexion extatique peut provoquer un remplissement émotionnel comme le définit Nadine Faingold. Chargée de sens existentiel elle s'ancre dans la mémoire (Genova, 2021; Vermersch, 2017), demeurant ainsi inoubliable. Il s'agit d'une expérience partagée en communauté, souvent discutée entre personnes *tangueras* et qui appartient à la culture associée au tango dansé socialement. Cette recherche qualitative tente d'apporter un éclairage aux questions suivantes : 1) Quelle est l'expérience vécue de la personne *tanguera* expérimentée, mais non professionnelle, qui danse le tango social lorsqu'elle vit une expérience de connexion extatique et inoubliable avec sa ou son partenaire ? 2) Quel est le sens que la personne *tanguera* accorde à l'expérience de connexion extatique et inoubliable avec l'autre ? Le paradigme dans lequel s'inscrit cette étude est compréhensif-interprétatif de la réalité et du sens de l'expérience que font les personnes *tangueras*. L'expérience vécue de la connexion extatique et inoubliable de six danseuses et danseurs de tango issues de milieux de pratique non professionnelle a été documentée au moyen des méthodes de l'entretien d'explicitation de l'action (Vermersch, 2017) et de l'entretien de décryptage du sens (Faingold, 2020). La méthode d'analyse des données par catégories conceptualisantes (Paillé et Mucchielli, 2021b) a été utilisée pour dégager les divers sens accordés à cette pratique sociale, qui ont émergé des témoignages. Les concepts-clés qui éclairent ce problème de recherche sont le fond tonicopostural (Godard, 1995; Harbonnier *et al.*, 2021a), la vulnérabilité (B. Brown, 2012), la présence (Bienaise, 2008), l'intentionnalité (Barba et Deschamps-Pria, 2004; Godard, 1995), le toucher (Cant, 2012; Manning, 2006; Zubarik, 2013), différentes modalités de l'haptique (Gibson, 1966; Godard, 2021), l'intersubjectivité (Fuchs et De Jaegher, 2009; Husserl, 2001a, 2001b, 2002; Stern, 2005), l'écoute kinesthésique (Brandstetter, 2013; Rufo, 2020), l'accordage (Stern, 2005), l'autonomie/dépendance (Morin, 2007), l'énaction (Fuchs et De Jaegher 2009; Varela *et al.* 1993), l'ambiance (Bégout, 2020), la résonance (Rosa, 2017) et la construction du sens (Faingold, 2020; Fuchs et De Jaegher 2009; van Alphen, 2014). Il est discuté que les danseuses et danseurs de tango s'accordent par leur rapport au sol individuel et partagé. Plus que la compétence technique, ce sont le toucher respectueux et l'écoute qui créent des conditions favorables pour que l'*abrazo* soit offert et reçu en toute vulnérabilité, permettant par le fait même de faire voir différentes facettes identitaires. Les résultats révèlent que l'expérience d'une connexion tango extatique et inoubliable est traversée par la cocréation de sens et liée à des affects positifs qui sont générés par le plaisir de s'accorder avec une autre personne, sur la musique, au moyen du toucher dans le mouvement improvisé.

Mots clés : connexion tango, présence, intentionnalité, toucher, intersubjectivité, accordage, écoute kinesthésique, résonance, énaction, ambiance, sens.

## ABSTRACT

Many people who dance Argentine tango socially report experiencing blissful moments of shared connection with their partners, in other words the merging with one's partner as well as with music and the environment, giving the impression of being transported out of oneself and of the real world. Charged with existential meaning the event becomes embedded in memory (Genova, 2021; Vermersch, 2017), thus remaining unforgettable. It is an experience shared in community, often discussed between *tangueras* and *tangueros* and which belongs to the culture associated with socially danced tango. In a comprehensive-interpretive paradigm, this qualitative study attempts to shed phenomenological light on the following questions: 1) What is the lived experience of skilled, non-professional social dancers of Argentine tango when they share moments of ecstatic and unforgettable connection with their partners? 2) What meaning do these dancers ascribe to this ecstatic and unforgettable state of connection with another person? The paradigm of this study is comprehensive-interpretative. To examine these questions, the researcher uses explication interviewing (Vermersch, 2017) and meaning-decryption interviewing (Faingold, 2020) to document how six non-professional tango dancers lived these experiences of connection. Conceptualizing categories (Paillé & Mucchielli, 2021b) are then used to analyze the interview data and identify the various meanings that emerge from them. The concepts that shed light on the research questions are basic postural ground (Godard, 1995; Harbonnier *et al.*, 2021b), vulnerability (B. Brown, 2012), presence (Bienaise, 2008), intentionality (Barba et Deschamps-Pria, 2004; Godard, 1995), touch (Cant, 2012; Manning, 2006; Zubarik, 2013), various haptic modalities (Gibson, 1966; Godard, 2021), intersubjectivity (Fuchs & De Jaegher, 2009; Husserl, 2001a, 2001b, 2002; Stern, 2005), kinesthetic listening (Brandstetter, 2013; Rufo, 2020), attunement (Stern, 2005), autonomy/dependence (Morin, 2007), enaction (Fuchs et De Jaegher 2009; Varela *et al.* 1993), ambiance (Bégout, 2020), resonance (Rosa, 2020) and creation of meaning (Faingold, 2020; Fuchs & De Jaegher, 2009; van Alphen, 2014). It is argued that tango dancers attune to each one another through their individual sense of weight and shared relationship to the ground. But more than technical skills, respectful touch and kinesthetic listening are what create favorable conditions for the embrace to be offered and received in all vulnerability, while allowing the emergence of different facets of identity. The findings reveal that the experience of an ecstatic and unforgettable connection in tango is steeped in the co-creation of meaning and the positive affect generated by the pleasure of becoming attuned with another person and with the music through touch in improvised movement.

Keywords: Tango connection, tango bliss, presence, intentionality, touch, intersubjectivity, attunement, kinesthetic listening, resonance, enaction, ambiance, meaning.

## INTRODUCTION

Le présent mémoire se partage en cinq sections. Le premier chapitre présente d'abord l'émergence de ma problématique de recherche, suivi d'un bref survol de l'évolution historique du tango. Il se poursuit avec une description des fondements kinesthésiques de la danse du tango, soit l'*abrazo*, la marche tango et l'improvisation et se termine avec une explication du choix du vocable des rôles tango. Le chapitre 2 porte sur les assises conceptuelles présentant les notions et les concepts qui éclairent la recherche et orientent plus loin l'analyse et l'interprétation des résultats. Le troisième chapitre, celui de la méthodologie, annonce ma posture épistémologique et méthodologique et le paradigme de recherche. Il permet la description du milieu investigué, les critères de sélection des *tanguerxs*<sup>1</sup> participant à l'enquête et informe au sujet de la production et de l'analyse des données qualitatives. Enfin, il fait connaître les aspects éthiques et les limites de la recherche. Le quatrième chapitre traitant des résultats, expose les témoignages détaillés de l'expérience vécue de la connexion extatique et inoubliable, ainsi que le sens qui en émerge pour chaque *tanguerx*. Le dernier chapitre propose une discussion des résultats et de leur analyse au regard des assises conceptuelles, introduisant aussi de nouveaux concepts et notions qui se sont imposés à la lumière des résultats. La conclusion revient brièvement sur les résultats les plus pertinents ayant répondu à la problématique, fait un court retour sur la recension des écrits, suggère des possibilités de recherches futures et se termine sur des propositions d'applications pratiques.

---

<sup>1</sup> Selon le dictionnaire Larousse, *tanguera* (féminin), *tanguero* (masculin) sont des noms communs qui désignent une « personne qui danse le tango » (Larousse, s. d.-h). Dans *tanguerx*, le « x » remplace les « a » et « o ». C'est la forme neutre qui gagne en popularité dans les cultures hispanophones depuis quelques années.

J'ai choisi d'utiliser *tanguerx* (*tanguera*, *tanguero*) parce que c'est ainsi que bien des personnes s'identifient dans les communautés de tango montréalaise et ottavienne. Les termes *milonguera* et *milonguero* auraient pu être choisis, mais ils sont plutôt utilisés pour parler des personnes qui dansaient le tango à Buenos Aires pendant l'âge d'or du tango (entre 1935 et 1952). Ces *milonguerxs*, ainsi nommé-e-s parce qu'ils fréquentaient assidument les *milongas* (événements dansants) de tango détiennent aujourd'hui une aura de maîtres. Madeleine Séguin (2012) en dit tout autant dans son mémoire qui porte sur sa communauté de tango à Montréal. Elle nomme *tanguera* et *tanguero* les personnes qui dansent le tango dans cette communauté et ces dernières se réfèrent avec vénération aux « vieux *milongueros* » qui s'inscrivent aujourd'hui dans une « mythique généalogie tanguera » (p. 84-85).

# CHAPITRE 1

## PROBLÉMATIQUE

### 1.1 L'émergence d'une problématique de recherche

Je danse par plaisir depuis mon plus jeune âge. Je n'ai pas eu le privilège de suivre des leçons de danse en grandissant. Mais à l'adolescence j'ai été exposée aux danses populaires des années 1980 à Montréal et initiée dans la cuisine familiale aux danses de l'Afrique et aux danses sociales de couple des Caraïbes. Mon mouvement dansé se développa donc de manière organique au gré de mon environnement familial et culturel. Par ailleurs, mon répertoire de mouvement a été nourri dès l'enfance par l'exploration des prés, forêts, étangs et lacs de l'Estrie du Québec où se trouvait la ferme de mes grands-parents. Jeune adulte, au début des années 1990, je me suis initiée au yoga Iyengar et ai ainsi entamé une pratique qui s'étira sur plusieurs décennies. Ma vie professionnelle s'enracina pendant des années dans le domaine de l'horticulture, un métier physique, celui de créer à partir de plantes la lente chorégraphie des paysages et puis de continuer de les guider au fil du temps. Ensuite, dans un tournant inattendu de ma trajectoire de vie, je me suis retrouvée pendant plusieurs années dans le monde corporatif des technologies informatiques, assise à un bureau toute la journée. Mon besoin de bouger pour le plaisir est éventuellement devenu criant et c'est dans le tango que j'ai trouvé la clé, il y a treize ans. C'est là que j'ai réintégré mon corps, retrouvé les joies du mouvement créatif et par le fait même ma place dans l'univers en tant qu'individu.

Ma passion pour la danse du tango argentin social a commencé alors que j'étais encore débutante. Le tango est une danse de couple dans laquelle chaque partenaire a son rôle, celle de la « personne-qui-propose »<sup>2</sup> (guideur-e ou *leader*) et l'autre de la « personne-qui-interprète »<sup>3</sup> (guidé-e ou *follower*). Elle s'ancre dans la relation qui s'établit entre les deux personnes qui accordent leurs mouvements ensemble (C. Brown, 2017; Cant, 2012; Seyler, 2009). Lors d'une danse, j'ai pu expérimenter pour la première fois une connexion particulièrement intense avec un partenaire d'occasion. J'ai atteint un état d'extase pendant notre danse et ce moment demeure pour moi inoubliable. Quand j'avais la chance de danser avec des personnes d'expérience, je sentais qu'elles avaient la capacité « d'écouter » la manière dont je

---

<sup>2</sup>La terminologie utilisée dans ce présent mémoire est modifiée pour des raisons expliquées dans la section finale de ce chapitre intitulée « Le choix du vocabulaire des rôles ».

<sup>3</sup> Idem

réagissais à leurs mouvements, sachant s'ajuster aussitôt à moi avec aisance et fluidité. Corps contre corps, je fus marquée par cette sensation d'être perçue et comprise de manière physique, même viscérale. J'étais fascinée par cette attention très fine portée à la fois à soi et à l'autre. Dans le tango, j'ai ainsi trouvé une connexion profonde avec l'Autre qui passe outre les mots et ne se vit que pour un moment. J'ai pu découvrir un sens à ma vie, parce que dans cette rencontre je me retrouvais moi-même, centrée et ressourcée. J'ai ainsi amorcé un long parcours passionné de l'apprentissage du tango, apprenant les deux rôles à la fois, soit de la personne-qui-propose et de la personne-qui-interprète. Pour acquérir la technique, j'ai commencé à prendre des leçons, pratiquer et danser dans mes temps libres surtout à Ottawa, la ville où j'habite, mais aussi à Montréal, la ville où je danse et j'étudie à la fois.

Cette recherche est donc née de mon intérêt marqué pour la connexion, en particulier l'expérience de connexion extatique et inoubliable qui peut émerger en dansant le tango social. Étant *tanguera* depuis 2009, j'ai eu l'occasion de vivre cette expérience grisante et pourtant imprévisible plus d'une fois. Éprouver des moments de connexion extatique et inoubliable avec sa ou son partenaire est un phénomène partagé dont bien des *tanguerxs* parlent. J'en suis devenue de plus en plus curieuse d'un point de vue psychophénoménologique, au sens de la description de l'essence du vécu de la personne qui pratique le tango social. Après un bref survol historique, les pages qui suivent illustrent que si la connexion extatique et inoubliable est souvent insaisissable et difficile à décrire avec précision, bien des personnes chercheuses et praticiennes se sont appliquées à la documenter sous différents angles.

Même s'il se danse aujourd'hui un peu partout dans le monde, le tango est inséparable de la culture dans laquelle il a vu le jour (Cant, 2012; R. Hess, 1996; Séguin, 2012; van Alphen, 2014). Il est donc nécessaire de se tourner brièvement vers le contexte historique et culturel dans lequel le tango est né, en Argentine et en Uruguay.

## 1.2 L'histoire du tango

Le tango, tant sa musique que sa danse, émerge dans les villes de Buenos Aires et de Montevideo, vers la fin du dix-neuvième siècle. À cette époque, ces villes reçoivent un large bassin d'immigrants, principalement des hommes pauvres venus de l'Europe et d'ailleurs en Amérique latine qui arrivent dans les ports en espérant y faire fortune. Ils se mêlent aux populations locales rurales qui y cherchent du travail : les créoles, d'origine mixte mais principalement espagnole et les personnes *gauchas* d'un métissage entre les populations indigènes et des personnes esclaves africaines qui gardaient les grands troupeaux bovins

dans les pampas. Peu de temps après des femmes arrivent elles aussi dans ces villes portuaires souvent malgré elles, surtout des victimes de la traite des blanches. Le tango se développe dans l'amalgame de toutes ces cultures, de leurs musiques et de leurs danses, qui se sont rencontrées dans la solitude, la souffrance, la réinvention et le besoin de se refaire des réseaux relationnels (Baim, 2007; Cara, 1983; Cant, 2012; Castro, 1991; R. Hess, 1996; Séguin, 2009, 2012).

La dictature qui prend pouvoir en Argentine dans les années 1970 et 1980, provoquant la *guerra sucia*, ou guerre sale, a pour effet de faire interdire par les militaires le tango qui y était alors dansé. En effet, les militaires à la tête du pouvoir veulent prévenir les rassemblements des *milongas* (événement dansant de tango) et, en particulier, l'émergence possible d'une rébellion exprimée et encouragée dans les paroles des chansons du tango. Dans ce contexte, les artistes de l'Argentine s'exilent et exportent massivement avec eux le tango ailleurs dans le monde.

Bien que le tango commençât déjà à devenir un phénomène global vers les années 1920 (Castro, 1991 cité dans C. Brown, 2017), le spectacle « *Tango Argentino* » qui tourne aux États-Unis, en Asie et en Europe dans les années 1980 contribue largement à sa popularisation globale. Des *milongas* apparaissent partout dans le monde, ainsi que des studios où le tango est enseigné, souvent en employant des personnes *tangueras* argentines exilées. Une fois la démocratie restaurée en Argentine en 1983 avec l'élection de Raul Alfonsín à sa présidence, le tango réapparaît dans son pays d'origine, mais changé par ses aventures nomades à l'étranger. De plus, autrefois considéré par bien des Argentines et Argentins de la classe élite comme une danse peu honorable, le tango devient un symbole de fierté nationale quand les touristes commencent à affluer dans la ville de Buenos Aires, à la recherche de l'expérience tango « authentique » (Cara, 2009; Castro, 1991; R. Hess, 1996; Séguin, 2009, 2012).

Si le spectacle *Tango Argentino*, pour avoir enflammé l'imaginaire du public avec des images provocantes, inspire des milliers de personnes à prendre des leçons, le tango dansé socialement dans les *milongas* est différent :

Le tango d'exportation capitalise sur l'aspect extériorisé "explicite, explosif, passionné, provocateur" de cette tradition. Le tango maison intériorise ces dimensions, produisant au fil des décennies depuis sa création au milieu du XIXe siècle une interprétation plus intime,

ludique et secrète, mais non moins contestataire ou intense du tango (Cara, 2009, p. 439) [traduction libre]<sup>4</sup>.

Le tango spectacle qui est chorégraphié vise à impressionner et n'offre rien de la connexion intime qui prend naissance dans le dialogue improvisé entre les *tanguerxs* qui dansent socialement. Le tango social, qui est modeste et subtil, s'ancre dans l'écoute entre les partenaires et contrairement au tango spectacle, les feux d'artifices qu'il provoque explosent en secret entre les deux personnes (Cant, 2012; Séguin, 2012).

Aujourd'hui, le tango imprégné de ses origines variées, inventé par des peuples immigrants et exilés, changé par ses déplacements est « à la fois emprunt [sic] d'une sensualité d'une quasi-indécence, mais pas au point d'apparaître décadent. Le tango est noble et élégant. Il évoque un mélange de sentimentalité et de profondeur, de sensualité et de fougue, de marginalité et de civilité » (Séguin, 2012, p. 81). La danse du tango construite par les influences culturelles multiples est toujours imprégnée de son histoire qui a évolué au cours des décennies sur différents territoires. Selon Olszewski (2008)<sup>5</sup> le tango « respire ... les qualités de passion, de désir, de perte et de douleur émotionnelle et la musique et les fondamentaux cinétiques de la danse articulent ces thèmes » (P. 73) [traduction libre]<sup>6</sup>. Si ce sont les fondamentaux cinesthésiques (relatifs aux mouvements) de la danse du tango qui intéressent Olszewski, ce sont plus spécifiquement ses bases kinesthésiques qui sont pertinentes pour cette étude, celles qui appartiennent « à la perception consciente de la position ou des mouvements des différentes parties du corps » (Trésor de la langue française informatisé, s. d.).

---

<sup>4</sup> Citation originale : "Export tango capitalizes on the externalized 'explicit, explosive, passionate, provocative' aspect of this tradition. The home tango internalizes these dimensions, producing over the decades since its mid-nineteenth-century inception a more intimate, playful, and secret but no less contestational or intense rendition of tango."

<sup>5</sup> L'article de Brandon Olszewski (2008) porte sur les fondements kinesthésiques et sociaux du tango. Il examine dans une perspective ethnographique, trois types distincts de la connexion tango : la relation kinesthésique et somatique entre la personne-qui-propose et la personne-qui-interprète, comment le couple se déplace avec la musique et le lien que les personnes danseuses ont avec l'histoire et la culture du tango. Son article offre un point de vue éclairant sur des éléments importants qui s'articulent dans la connexion extatique et inoubliable

<sup>6</sup> Citation originale : "tango exudes ... qualities of passion, longing, loss and emotional pain, and both the music and the kinetic fundamentals of the dance articulate these themes."

### 1.3 Les fondamentaux kinesthésiques du tango

Les trois fondamentaux kinesthésiques de la danse du tango prennent appui sur mon expérience, mes apprentissages concrets ainsi que sur mes lectures portant sur l'*abrazo* (Manning, 2006; Zubarik, 2013), la *caminata*, ou la marche tango (C. Hess, 2017), et l'improvisation (R. Hess, 1998).

#### 1.3.1 L'*abrazo*

L'*abrazo*, ou l'étreinte, dure le temps d'une *tanda* (trois ou quatre pièces musicales, en tout jusqu'à quinze minutes) pendant laquelle on reste avec la ou le même partenaire. C'est dans le toucher de l'*abrazo* que commence la danse du tango argentin, corps à corps, ou plutôt cœur à cœur avec l'autre puisque, dans l'étreinte traditionnelle rapprochée, les hauts de corps, plus spécifiquement les poitrines, entrent en contact. L'*abrazo* du tango est asymétrique et s'initie le plus souvent d'abord en invitant la main de l'autre à prendre la sienne. L'*abrazo* plus ou moins ouvert, ou éloigné, offre un espace entre les deux corps - voir le couple au centre de la figure 1.1. Il peut autrement être fermé, c'est-à-dire rapproché, avec les hauts de corps collés, un bras de chaque partenaire lové autour de l'autre, comme illustré dans la figure 1.1 à droite et en arrière-plan et dans la figure 1.2. (le sujet de l'espace entre les partenaires dans l'*abrazo* est repris un peu plus loin). Dans tous les cas, l'espace entre les bas des corps est maintenu afin de permettre à chaque personne une liberté individuelle pour les jeux de pieds souvent différenciés entre les partenaires.

Figure 1-1 : Exemples d'*abrazo* ouvert ou éloigné (au centre), fermé ou rapproché (à droite)



Danseur et danseuse : Francis et Brigitte Caron. Crédits photo : Kelly Hotte.



Figure 1-2 : Exemple d'*abrazo* fermé ou rapproché



Danseur et danseuse : Robert Gatien et Saule Omarova. Crédits photo : Jani Autio Photography.

Une réorganisation du tonus du corps entier et de la posture s'effectue au moment où les partenaires se touchent, dans le fond tonicopostural<sup>7</sup>, ou fond de chaque personne. Comme le fond est, entre autres, le rapport qu'a une personne à la gravité (Godard, 1995, 2018; Kuypers et Godard, 2006), le fond de chacun-e s'adapte dans l'*abrazo* selon la pression physique et gravitaire échangée dans le toucher. Dans les cours

---

<sup>7</sup> Le fond tonicopostural est une notion développée dans le chapitre 2 des assises conceptuelles et discutée dans le chapitre 5.

de tango, les personnes enseignantes se réfèrent plutôt à la notion de l'axe<sup>8</sup>, un point d'équilibre qui varie selon l'endroit où la personne ancre son poids en elle et qui agit sur la verticalité de sa posture. La perception qu'elle a du sol se transmet à son partenaire et c'est ainsi que le mouvement partagé commence dans l'*abrazo*, dans le toucher, par une écoute active de l'autre qui implique tout le corps. C'est un processus d'accordage<sup>9</sup> via l'écoute kinesthésique<sup>10</sup> (Brandstetter, 2013; Rufo, 2020).

D'un point de vue psychocorporel, la *tanguera* et chercheuse Zubarik (2013)<sup>11</sup> avance que toute sensation physique est aussi émotionnelle : « Pour les praticiens [de tango], la perception des sensations physiques et émotionnelles sont souvent directement liées et peuvent à peine être différenciées dans leurs descriptions. Les faits purement physiques détiennent également une valeur émotionnelle » (p.289) [traduction libre]<sup>12</sup>. Pour s'aventurer physiquement dans un *abrazo* tango, il faut avant tout accepter de s'ouvrir à l'autre, à son toucher. Les Argentin·e·s nomment ce phénomène la *entraga*, qui se traduit littéralement en français comme « livraison », dans le sens de l'acte émotionnel de se livrer à l'autre. L'anthropologue Taylor (1990) est confrontée à l'*entraga* alors qu'elle n'est que *tanguera* débutante. Elle peut physiquement performer l'étreinte, mais avant d'accepter ce toucher au niveau des émotions, elle doit d'abord faire face à un traumatisme d'enfance et se permettre de re-sentir son propre corps. Elle admet devoir accepter de se livrer à elle-même. Une participante à la recherche de Séguin (2012) est pour sa part confrontée à son entraînement dans les arts martiaux. Son réflexe initial et inconscient est d'adopter une posture de défense quand un corps s'approche ainsi du sien, préparée à une attaque. « Elle était consciente qu'il était adéquat et convenu de se sentir à l'aise dans une étreinte, mais son corps lui en disait autrement » (p. 111). La réalisation de cette inadéquation lui permet un changement de disposition face à l'accueil de l'*abrazo*. C'est dans ce sens aussi que l'expression « cœur à cœur » s'applique, puisque symboliquement, l'organe qu'est le cœur représente dans notre culture et ce depuis l'Antiquité

---

<sup>8</sup> La notion de l'axe est développée et discutée dans le chapitre 5.

<sup>9</sup> L'accordage est une notion développée dans le chapitre 2 des assises conceptuelles.

<sup>10</sup> L'écoute kinesthésique est une notion développée dans le chapitre 2 des assises conceptuelles.

<sup>11</sup> L'essai de Sabine Zubarik (2013) qui traite de l'étreinte de tango et l'empathie kinesthésique, apparaît dans l'ouvrage collectif « Touching and Being Touched » [Toucher et être touché·e] (Brandstetter *et al.*, 2013). Danseuse de tango professionnelle, Zubarik est du domaine de la littérature et du film ainsi que du langage des émotions. Sa recherche se concentre sur l'étreinte du tango et la connexion. Son enquête conduite auprès de *tanguerxs* les interroge spécifiquement sur l'empathie kinesthésique transmise par l'*abrazo*.

<sup>12</sup> Citation originale : "For practitioners, the perception of physical and emotional sensations and feelings is often directly linked and can barely be told apart in description. Purely physical facts are also given emotional value."

« le centre ... de l'activité émotionnelle, spirituelle, morale ou intellectuelle » ("Cœur (symbole)", 2022) d'une personne.

Le contact par l'*abrazo* révèle donc beaucoup de soi et de l'autre, ne serait-ce qu'au niveau de ce que peuvent percevoir nos sens. Ainsi, « Une étreinte est une rencontre directe et tactile avec une autre personne ... » (Cant, 2012, p. 217) [traduction libre]<sup>13</sup>. Cant poursuit :

Dans ces premiers moments de l'étreinte, nous rencontrons directement l'autre danseur, nos connaissances sont physiques, des torsos, des bras, des mains. Nous sommes conscients des différences, du sexe, de l'âge, de la taille, de l'odeur, de la sueur et plus encore. Dans la danse, certaines de ces différences peuvent se dissoudre, d'autres subsistent et de nouvelles apparaissent (Cant, 2012, p. 217) [traduction libre]<sup>14</sup>.

L'espace entre les partenaires est négocié sans mots et pourtant clairement, dans toutes les gradations possibles (plus ou moins rapproché), selon l'expérience, le confort et l'humeur des personnes qui dansent (Cant, 2012). L'*abrazo* ouvert permet l'exécution de figures plus dynamiques (Olszewski, 2008). Quant à l'*abrazo* rapproché, les résultats de l'étude de Zubarik (2013) concluent qu'il favorise la sensation de fusion avec l'autre parce qu'il permet une communication plus sophistiquée. Mais pour la même raison, l'étreinte rapprochée peut aussi être désagréable si des perturbations dérèglent la communication, notamment l'imposition d'une contrainte de mouvement par son partenaire engendrant ainsi la perte d'autonomie et même d'agentivité (deux notions discutées dans le chapitre 5). Somme toute, l'*abrazo* est le point de départ de la danse, là où se négocient l'écoute mutuelle et le dialogue sensoriel dans lequel évoluera l'improvisation. Mais avant d'apprendre à improviser en dansant le tango, il faut d'abord savoir marcher.

### 1.3.2 La *caminata*

La signature du tango commence dans l'élégance de la marche qui le caractérise, ou la *caminata*. Les corps et les jambes allongés, les danseurs semblent planer en toute grâce, en parfaite harmonie. Séguin (2012) cite un danseur de longue date qui lui avait dit : « En Argentine, pour féliciter un danseur de bien danser, on ne lui dit pas: Tu dances bien. On lui dit: Tu marches bien » (p.119). Bien des *tanguerxs* admettront que

---

<sup>13</sup> Citation originale : "In the context of Argentine tango, an embrace is much more than a quick hug in greeting or departing ... . An embrace is a direct, tactile encounter with another person ... ."

<sup>14</sup> Citation originale : "In these first moments of the embrace we meet the other dancer directly, our knowledge is physical, of torsos, arms, hands. We are aware of differences, of gender, age, height, width, smell, sweat, and more. In the dance some of these differences may dissolve, others remain, and new ones appear."

la *caminata* est très difficile à apprendre. Les personnes *tangueras* enseignantes passent beaucoup de temps à montrer la marche tango, souvent à l'impatience des personnes débutantes avides d'enrichir leur vocabulaire de figures complexes. Et pourtant, c'est par la qualité de sa marche qu'une personne *tanguera* est jugée. Voici comment la marche tango est bien maîtrisée selon Séguin :

Un danseur sait marcher s'il avance avec assurance, le torse devant, les jambes en aval, en roulant les pieds au sol avec suffisamment d'ancrage. Un nombre incalculable d'heures et de sueurs est consacré à cette simple tâche. La marche n'est pas que le condensé de nombreux principes techniques essentiels à l'incorporation d'une esthétique *milonguera*. C'est un des processus ritualisés par lequel le danseur incorpore ... une inclinaison pour le perfectionnisme, le dévouement et la quête incessante pour la finesse du mouvement » (Séguin, 2012, p. 119).

Comme dans bien d'autres danses de couple, la personne-qui-propose marche en avançant et la personne-qui-interprète en reculant (Olszewski, 2008). Le premier défi pour la personne-qui-propose débutante est de se déplacer avec une autre personne collée contre sa poitrine, ou en tout cas, tout près devant soi. Pour la personne-qui-interprète, la complexité est d'abord d'apprendre à marcher à reculons sans perdre l'équilibre, se déplaçant toutefois de manière autonome mais sans perdre sa relation à l'autre. Charlotte Hess, professionnelle du tango et étudiante en éducation somatique, suggère que pour l'accomplir, « on ... [trouve] l'écart incessant entre la perception de soi et celle de l'autre » (C. Hess, 2017, p. 171). Les genoux sont détendus, la jambe libre est allongée, le joint avec la hanche est souple, le corps exécute une légère torsion dans la transition entre les pas. Chaque partenaire se maintient sur son axe. Le corps ne sautille pas pendant le déplacement; le geste de la marche se produit dans un plan totalement horizontal. Les pieds, souples, jamais loin du sol, ne traînent pourtant pas. Les bras et le corps sont détendus mais offrent une présence avec un tonus éveillé, réceptif aux signaux corporels de l'autre. Les corps sont confortables, chacun avec soi-même et ensemble. Selon C. Hess, la marche tango est le geste qui précède les autres mouvements dansés, le geste qui les initie :

Ce qui caractérise le mouvement dansé dans le tango, c'est d'abord une posture (car la posture est dynamique et donc déjà mouvement), la marche – comme geste initial ou princeps –, dans le rapport spécifique à un ancrage au sol, une danse « *abrazada* » qui engage un rapport spécifique à la relation et un accordage nécessaire entre deux corporéités<sup>15</sup> (2017, p. 166).

---

<sup>15</sup> Dans le présent mémoire, le terme corporéité est utilisé dans le sens que lui donne Michel Bernard. Dans son livre « Le pouvoir du sentir », il la définit ainsi : « En récusant le modèle anatomique et physiologique, je subvertis la catégorie traditionnelle du corps et je substitue le terme de « corporéité » à celui de corps. Le terme de

Si la marche est la première figure que l'on apprend au tango, après ou bien sûr en même temps que l'*abrazo*, au cours des ans on finit par y revenir très souvent et pour ma part avec de plus en plus de plaisir. C'est seulement après avoir été initié à l'*abrazo* et la *caminata* que l'apprentissage de l'improvisation peut commencer.

### 1.3.3 L'improvisation

Simplement dit, l'improvisation dans le tango peut se définir comme une modification de la marche :

L'improvisation a permis de rendre l'action de marcher dans un premier temps méconnaissable, car en suspendant la finalité de la marche, en déjouant l'anticipation habituelle vers le but, elle a permis de réouvrir le milieu des choix, des directions, des possibles, pour que quelque chose de nouveau puisse surgir (C. Hess, 2017, p. 171).

Toute danse, en couple ou pas, recèle un élément d'imprévu et d'unicité, chaque représentation étant uniquement influencée par l'expressivité momentanée de la personne qui danse, que la performance ait été chorégraphiée ou non (Lafortune, 2010). Le tango est une danse improvisée parce que les figures ne sont pas planifiées autrement que dans la seconde qui précède leur exécution. Cela dit, les pas de tango social sont souvent enseignés en séquences afin de donner une base aux personnes qui débutent. Bien que les personnes étudiantes soient encouragées à expérimenter des pas afin d'apprendre de nouvelles possibilités, il arrive que les *tanguerxs* dans le rôle de la personne-qui-propose restent plus ou moins prévisibles dans leurs propositions. Malgré les propensions plus ou moins marquées de chaque personne danseuse à jouer avec le cadre, le tango préserve fondamentalement une nature improvisée (Olszewski, 2009). Chaque danse est unique. Manning (2006) brosse le portrait de la spontanéité qui en résulte :

Dans le meilleur des cas, il n'y a pas une seule danse à danser, mais une myriade de possibilités générées par deux corps, souvent étrangers l'un à l'autre, se touchant. Je guide, tu suis, mais même alors que je guide, je suis ta réponse, intriguée par la façon dont nous nous interprétons l'un-e l'autre, surpris-e de l'intention avec laquelle nos corps se répondent (Manning, 2006, p. 14-15) [traduction libre]<sup>16</sup>.

---

corporéité est plus souple et il permet d'exprimer que le corps est davantage de l'ordre d'un processus que de l'ordre d'une substance » (Bernard, 2002, p. 42).

<sup>16</sup> Citation originale : "In the best cases, there is not one dance to be danced, but a myriad of possibilities generated by two bodies, often foreign to one another, touching one another. I lead, you follow, yet even as I lead, I follow your response, intrigued by the manner in which we interpret one another, surprised at the intentness with which our bodies respond to each other."

L'improvisation dans le tango est détaillée par R. Hess (1998)<sup>17</sup>, sociologue et *tanguero* français qui prend appui sur les réflexions de Husserl (2002) concernant la conscience intime du temps. Il estime que cette danse se construit alors que chaque partenaire est sur un rapport au temps qui est différent de l'autre. « Définir l'improvisation du tango, c'est tenter de comprendre, à l'intérieur et à l'extérieur du couple, l'expérience existentielle différente, bien que simultanée, du rapport au temps, du rapport à la responsabilité que vivent le danseur, la danseuse » (p. 152). La personne-qui-propose, qu'il nomme « le cavalier », vit une attente qui se joue au niveau de la mélodie : « Le bon cavalier opère une négociation entre ce qu'il anticipe et ce que la musique lui propose. Il doit écouter la musique et inscrire ses suspensions, ses figures dans une dynamique musicale » (p. 154). Son rôle est d'indiquer à la personne-qui-interprète le sens du déplacement, puisant dans un répertoire de figures possibles, formé selon son expérience : « L'excellent danseur [est] riche intérieurement d'une bibliothèque déjà garnie de [représentations] possibles, donc de solutions en cas de difficulté » (p. 156), par exemple si la personne-qui-interprète ne répond pas comme la personne-qui-propose l'avait espéré, ou qu'un autre couple se place dans la trajectoire planifiée (R. Hess, 1998). La personne-qui-interprète ne sait pas ce que suggérera la personne-qui-propose et doit apprendre à rester ouverte à quelque proposition que ce soit. Selon lui la personne-qui-interprète est donc aussi dans l'attente, mais d'une nature différente. Elle attend que la personne-qui-propose lui suggère un pas dans une direction ou une autre, ou peut-être encore une pause. La personne-qui-interprète qualifiée : « ne reproduit pas un pas déjà connu; elle est disponible à tous les possibles ..., [et] attend. Son vécu du tango est dans ce niveau de l'attente, dans une disponibilité au possible, au virtuel plutôt » (R. Hess, 1998, p. 153). Ces attentes sont pourtant imperceptibles à la personne spectatrice, puisque la danse évolue dans un continuum fluide et la personne-qui-interprète n'est pas non plus passive. R. Hess s'appuie sur Dinzel (1993), qui compare l'état de « tension articulaire » (p. 155) qui charge le corps des personnes danseuses, à celui chez un animal aux aguets d'un danger imminent, lui permettant de demeurer prêt à tout. L'animal doit porter attention avec tous ses sens et soutenir un tonus dans tout son corps pour maintenir la possibilité de bondir sans préavis avec souplesse dans quelque direction que ce soit, en réponse à un imprévu. Si la personne-qui-propose doit écouter la musique, elle doit écouter tout aussi attentivement sa ou son partenaire. La personne-qui-propose : « improvise

---

<sup>17</sup> Dans son article « De la valse au tango, une relation à trois. Le lieu d'où l'on cause » le sociologue et *tanguero* Rémi Hess (1998) s'attarde aux origines et l'évolution de la musique et la danse du tango à Buenos Aires et par ricochet à Paris. Sans aborder directement le phénomène de la connexion, ses descriptions précises et détaillées des dynamiques en jeu entre les partenaires de tango élucident les processus techniques de la danse sous-jacents à l'évènement de la connexion extatique et inoubliable. Il est cité en particulier en ce qui a trait aux notions de l'improvisation et de l'accordage.

vraiment lorsqu'... [elle] guide fermement tout en puisant son énergie dans une écoute de la cavalière » (p. 156). La personne-qui-propose doit avoir en elle une intention de mouvement clair afin de pouvoir la transmettre à l'autre. « Commencer ensemble est essentiel » (p.153). Elle déséquilibre légèrement la personne-qui-interprète pour l'inviter à transférer son poids sur la jambe qui deviendra celle de soutien et qui libèrera l'autre jambe pour qu'elle avance, recule ou s'allonge d'un côté. La personne-qui-propose porte attention à la réponse de l'autre et une fois qu'elle sent que le poids est transféré et la jambe libérée, elle peut proposer une direction, l'invitant à prendre un pas (R. Hess, 1998). C'est donc dans une écoute tout à fait mutuelle que progresse l'improvisation, chaque pièce musicale interprétée par les partenaires de manière chaque fois unique. L'improvisation est le résultat d'une écoute des corps en mouvement, une empathie kinesthésique, un accordage constant entre les deux partenaires.

L'*abrazo*, la *caminata* et l'improvisation sont donc à la base de mes expériences de danseuse et d'enseignante, les fondations kinesthésiques de la danse du tango à partir desquelles peut émerger la connexion.

#### 1.4 La « connexion tango » et la « connexion extatique et inoubliable »

J'ai observé que différentes notions de la connexion apparaissent pêle-mêle tant dans la pratique sociale du tango que dans les écrits académiques traitant du tango et cités tout au long de ce mémoire. Le présent mémoire propose une distinction entre deux phénomènes : celui de la « connexion tango » et l'autre, objet de cette recherche, « la connexion tango extatique et inoubliable ». La connexion tango serait synonyme de communication pour la communauté et les personnes autrices qui en parlent; elle peut être agréable ou non. L'expérience de la connexion tango extatique et inoubliable serait un évènement exaltant qui sort de l'ordinaire. Elle se différencie de la connexion tango par son intensité. Elle est définie un peu plus bas, suivant la description de la connexion tango.

##### 1.4.1 La connexion tango, synonyme de communication

Sur le plan étymologique, le mot connexion est « emprunté au latin *connexio* (" lien, enchaînement ") dérivé de *conectere* (" lier ensemble ", " attacher ", " joindre ", " enchaîner ", " rattacher ") composé de *co-* et de *nectere* (" nouer ") et apparenté à *nexus* (" nœud ") » (Trésor de la langue française informatisé, s. d.). La connexion est une partie intégrante et essentielle de la danse du tango et s'établit entre les partenaires de manière plus ou moins intense, selon la qualité du lien qui se crée dans une communication incarnée.

La connexion tango est « quelque chose vers lequel on tend, qu'on cherche à développer » (Séguin, 2012, p.88)<sup>18</sup>.

La connexion tango est un dialogue de nature physique et kinesthésique, puisque qu'elle commence dans le toucher d'une étreinte en mouvement, l'*abrazo*. Elle trouve ses assises dans la technique de la danse (C. Brown, 2017; Olszewski, 2008). Dans le tango dansé socialement, la connexion s'établit donc entre les partenaires par l'attention subtile que chaque personne porte aux mouvements et aux déplacements enchainés, les siens et ceux de l'autre. Iels improvisent à partir de quelques pas de base (C. Brown, 2017; R. Hess, 1998; Olszewski, 2008, van Alphen, 2014). Au-delà de la relation corporelle, la personne *tanguera* peut se sentir connectée à l'autre par l'écoute mutuelle de la musique ou quand les conditions favorisent une attitude d'ouverture envers sa ou son partenaire (Manning, 2006; Rolnik et Godard, 2005; Zubarik, 2013).

Dans sa recherche doctorale en musique, Courtney Brown (2017)<sup>19</sup>, qui s'appuie à son tour sur plusieurs autres personnes chercheuses, propose que la connexion tango, telle que décrite par les *tanguerxs*, est synonyme de communication. Séguin (2012), pour sa part, décrit deux expressions du phénomène de la connexion tango, sans pour autant les distinguer : d'abord la connexion faisant partie du « répertoire de pratiques langagières » (p. 88) utilisé par les *tanguerxs*. Elle serait « synonyme au fait de communiquer avec son partenaire » et deviendrait ensuite « une expérience extatique inattendue que l'on ressent parfois dans la danse » (p.88).

---

<sup>18</sup> Madeleine Séguin (2012) porte un regard ethnographique sur la danse du tango argentin à Montréal. Elle explore les normes esthétiques exprimées par les *tanguerxs* montréalais-e-s dans les relations complexes entre le processus d'intériorisation du social, la culture depuis son origine dans les villes portuaires de Rio de la Plata et ses produits, la subjectivité individuelle et la collectivité, entre l'expérience et la construction de sens collectif dans la danse. Séguin est citée à mainte reprises dans ces pages, puisque son mémoire se concentre sur certains des éléments semblables à ceux qui intéressent la présente enquête, c'est-à-dire la connexion et le sens qui en émerge, bien que son regard porte plutôt sur une échelle collective en regardant à travers une lunette ethnographique.

<sup>19</sup> Dans sa recherche de doctorat en musique, Courtney Brown (2017) élimine de la danse du tango l'élément de la musique traditionnelle normalement sélectionnée par une personne DJ et la remplace par une technologie interactive branchée sur les personnes danseuses leur donnant ainsi la capacité de générer elles-mêmes la musique par leur mouvement. Les personnes participantes sont ensuite questionnées au sujet de l'incidence de ces conditions sur la connexion.



Cant (2012)<sup>20</sup>, pour sa part, cite Fabiano (2010), expliquant que la connexion tango, quand elle est agréable, pourrait mener à vivre une expérience particulièrement intense avec sa ou son partenaire : « une connexion de tango réussie, quel que soit le style ou l'interprétation musicale, est une connexion dans laquelle l'information circule avec fluidité d'une personne à l'autre, remplaçant la perception de deux entités par la conscience d'une seule » (p. 226) [traduction libre]<sup>21</sup>. Ainsi, la conversation des corps, et donc la connexion tango, peut bien s'établir ou non, mais quand elle de qualité, elle pourrait donner la sensation de se fusionner avec l'autre personne.

#### 1.4.2 La connexion tango extatique et inoubliable

Occasionnellement, de manière imprévisible et incontrôlable, la connexion tango peut prendre une tout autre ampleur. Il s'agit en quelque sorte d'une « hyperconnexion ». La connexion tango se transformerait alors vers une expérience d'extase. Je nomme ce phénomène la « connexion tango<sup>22</sup> extatique et inoubliable ».

Je qualifie d'abord ce phénomène d'extatique, le premier adjectif de l'expression. Le dictionnaire définit l'extase ainsi : « État dans lequel une personne se trouve comme transportée hors de soi et du monde sensible. Extase mystique » (Robert Dico en ligne, s. d.). Les personnes autrices *tanguerxs* utilisent différents termes pour parler de ce phénomène. Certain·e·s le décrivent comme un état de transe (Maret, 2005; Targhetta et Nalpas, 2012) qui émerge avec le vécu de faire « Un » avec sa ou son partenaire (C. Brown, 2017; Cant, 2012; Zubarik, 2013) de même qu'avec la musique (C. Brown, 2017; Olszewski, 2008; Seyler, 2009). D'autres spécifient que l'expérience peut s'élargir pour intégrer également tout ce qui entoure les partenaires dans l'espace, ainsi que le décorum du tango argentin social (Olszewski, 2008; van

---

<sup>20</sup> Sarah G. Cant (2012) explore dans son étude autoethnographique l'*abrazo* rapproché et l'espace entre deux personnes qui dansent. Son article est publié dans une collection d'ouvrages rassemblés dans le livre « *Touching space, placing touch* » [toucher l'espace et placer le toucher] (Dodge et Paterson, 2012). Cant s'interroge sur ces propres expériences à danser dans les *milongas* dans une forme de journal personnel. Son vécu sur le toucher tango et l'*abrazo*, ainsi que ces descriptions du développement de la danse sur le plan historique sont citées dans plusieurs sections de cette recherche.

<sup>21</sup> Citation originale : "... a successful tango connection, regardless of style or musical interpretation, is one in which information flows back and forth, replacing the perception of two with the awareness of one."

<sup>22</sup> Il faut comprendre que si le mot « tango » est parfois omis dans l'expression pour éviter la répétition du terme tout le long de ce mémoire, son sens demeure inchangé.

Alphen, 2014). Selon d'autres encore, elle peut provoquer une expérience de nature spirituelle (Seyler, 2009) donnant l'impression d'une ouverture sans fin, ou de possibilités infinies (van Alphen, 2014).

Un tel évènement peut déclencher des émotions intenses et, de ce fait, demeurerait souvent inoubliable, ce qui explique mon choix du deuxième adjectif qualitatif de l'expression « connexion extatique et inoubliable ». Selon la neuroscientifique Lisa Genova (2021), la recherche prouve que plus un évènement est émotionnel et surprenant, plus il est possible de s'en souvenir avec détails : « Alors que notre cerveau est terrible pour se souvenir de ce qui est ennuyeux et familier, il est phénoménal pour se souvenir de ce qui est significatif, de ce qui est émotionnel et de ce qui nous surprend » (p. 79) [traduction libre]<sup>23</sup>. Cette empreinte mémorielle durable prise en charge par la mémoire épisodique s'explique par l'activation du système glandulaire, en particulier l'amygdale et l'hippocampe. Ces glandes communiquent au cerveau qu'un moment est important et qu'il faut par conséquent s'en souvenir. Les circuits neuronaux sont alors activés et les détails contextuels comme le lieu, le temps, les gens autour, l'émotion, sont saisis et liés ensemble... (p. 82). Comme ces évènements suscitent des émotions fortes, elles sont aussi souvent chargées de sens existentiel et donc perçues « en tant que réalité vécue personnellement et concrètement » (Ricœur, 1949) L'émotion extrême de l'exaltation vécue dans un moment de connexion extatique occasionne l'activation de tous ces systèmes, capturant l'évènement de façon inoubliable dans la mémoire du corps.

Dans la section qui suit, la connexion extatique et inoubliable est définie en la distinguant de notions avec lesquelles elle serait souvent confondue.

### 1.5 D'autres formes d'expériences qui se distingueraient de la connexion extatique et inoubliable

Il semble que la connexion extatique et inoubliable, unique en soi, pourrait ressembler à plusieurs états, comme ceux du *flow*<sup>24</sup> (Csikszentmihalyi, 2014) et de la présence, les deux concepts avec lesquels commence cette section. Elle pourrait parfois être confondue avec le sentiment amoureux et les

---

<sup>23</sup> Citation originale : "While our brains are terrible at remembering what is boring and familiar, they're phenomenal at remembering what is meaningful, what is emotional, and what surprises us."

<sup>24</sup> *Flow* est un terme anglophone qui se traduit parfois par « être dans la zone » ou encore l'« expérience optimale ».

sensations érotiques, discutés ensuite. La section se termine sur le toucher tango, une qualité de toucher intime qui serait souvent confondue dans notre culture avec le désir sexuel.

Dans les milieux de pratique du tango social, la connexion tango est parfois comparée au *flow* un concept développé par Csikszentmihalyi (2014). Pour sa part, C. Brown (2017) souligne que la connexion se caractérise par le fait de ne pouvoir émerger que par le contact entre deux personnes, contrairement au *flow* qui peut se produire indépendamment de la présence de l'autre. Quelques éléments du *flow* pourraient toutefois être inclus dans la connexion tango : la personne qui se sent énergisée, complètement immergée dans l'activité, portée par le plaisir d'être focalisée sur ce qu'elle fait au moment présent, sans effort; son sens du temps qui se transforme (C. Brown, 2017; Seyler, 2009). Plusieurs de ces notions sont d'ailleurs aussi en jeu dans l'état de présence.

Dans son mémoire qui traite de la présence à soi et de la présence scénique en danse contemporaine Bienaise (2008) fait une distinction entre l'état de présence et l'état de grâce, ce dernier étant « souvent considéré comme un moment ponctuel, fugitif et incontrôlable » (p.12). La connexion extatique et inoubliable, parfois nommée état de grâce comme dans le poème à la page suivante, ne serait pas une capacité qui se développe par la pratique et qui peut ensuite être recrée à volonté comme il est possible de le faire avec la présence, ce que nous-verrons dans la section 2.1.4.

La connexion extatique et inoubliable pourrait aussi dans toute sa richesse provoquer des émotions intenses qui ressembleraient à l'état amoureux. Le dialogue qui évolue au cours de la danse du tango peut en effet ressembler à un échange amoureux, comme le décrit brièvement Manning (2006)<sup>25</sup>, une philosophe politique et *tanguera* : « Ce dialogue [dans la danse du tango] est riche et complexe, plus proche du cœur, peut-être, que de nombreux échanges entre étrangers et amants » (p. 4) [traduction libre]<sup>26</sup>. Seyler (2009)<sup>27</sup> témoigne d'une connexion tango qu'elle a vécue plus d'une fois avec un même

---

<sup>25</sup> Erin Manning (2006), dans son livre « Politics of Touch » [Les politiques du toucher], redéfinit le sens du toucher en termes philosophiques et politiques. En passant par le tango, elle évoque les façons dont le toucher informe et réforme les corps. Le toucher, selon elle, est inévitablement relationnel et toujours dynamique; il est partie intégrante de la danse du tango.

<sup>26</sup> Citation originale : "This dialogue is rich and complex, closer to the heart, perhaps, than many exchanges between strangers and lovers."

<sup>27</sup> C'est sous l'éclairage de la spiritualité qu'Elizabeth Seyler (2009) explore dans sa thèse de doctorat en philosophie comment le tango a construit une communauté et amélioré les vies des *tanguerxs* dans sa communauté à Philadelphie. Ses méthodes d'études mixtes offrent des informations abondantes en lien avec ce

homme et qui lui a donné avec le temps l'impression de vraiment le connaître et de développer pour lui une affection qui allait au-delà de la danse. Elle cite le poème d'une personne qui a participé à sa recherche et qui résonne avec son expérience :

Comme l'amour

Il y a des moments  
où je me sens comme  
s'il me conduit à un état de grâce  
et je ne peux m'empêcher de ressentir l'amour  
et cela, quand je ne le cherche pas  
Je me sens tellement pleine d'émotion  
une connexion exaltée, reconnaissante, en confiance et en sécurité  
presque soutenue par l'autre personne quoi que je fasse  
il est avec moi  
ce va-et-vient  
nous berçant l'un l'autre  
comme l'amour (p. 370) [traduction libre]<sup>28</sup>.

Seyler (2009) a découvert que danser avec une ou un partenaire permet de recueillir des informations très révélatrices sur l'autre, donnant parfois une impression de compatibilité et éveillant une envie d'entrer en relation. Et pourtant, ces informations sont incomplètes, puisque non verbales et qu'elles ne sont vécues qu'à l'intérieur de quelques minutes partagées sur un plancher de danse. Si le phénomène de connexion, qui dans ce cas pourrait être qualifié d'extatique et d'inoubliable, peut contenir des éléments de

---

qui nourrit la connexion et qui en fait une expérience qui va au-delà du plan physique. Sa recherche offre des données précieuses sur l'aspect intangible de la connexion extatique et inoubliable.

<sup>28</sup> Citation originale : "Like Love  
There are times  
when I feel like  
he has brought me to a state of bliss and I can't help but feel love  
which is when I don't look  
I feel so full of emotion  
an elated, grateful, very trusting, safe connection  
almost held by the other person whatever you do  
they're with you  
back and forth  
cradling each other  
like love"

rapprochement qui rappellent le sentiment amoureux, elle serait en réalité trop partielle pour l'être en soi. Mais encore plus que l'amour, c'est l'érotisme qui est fréquemment apparié au tango.

L'érotisme et même l'indécence furent associés au tango dès ses débuts. D'après R. Hess (1998), sociologue et *tanguero*, le tango social fut condamné par l'Église dès son arrivée à Paris en 1913 pour l'érotisme qu'il évoquait :

Les témoins non-danseurs ont le souffle coupé. Ils voient, eux, dans des bals, dans des quartiers, des corps s'entremêler, une complicité inouïe se mettre en scène entre un homme et une femme, etc. On dit même que c'est une "danse de bordels" ! (R. Hess, 1998, p. 156).

Les personnes débutantes arriveraient souvent à leur première leçon de tango (Törnqvist, 2012) avec cet imaginaire collectif qui persiste à ce jour. S'y initier serait donc une introduction à une forme de toucher social qui est autrement tabou (Aprill, 2021). Törnqvist (2012) dans un article qui porte sur le sexe, les genres et les classes sociales à l'intérieur des clubs de tango argentins expose par ses recherches qu'il :

est courant pour les personnes danseuses de décrire leur propre trajectoire de danse et celle des autres, en passant d'une notion simpliste de "tango comme sexe", à une compréhension plus complexe de la danse comme un moyen sensuel de communiquer avec les autres (p. 25) [traduction libre]<sup>29</sup>.

Törnqvist cite une participante qui avoue avoir pensé, en commençant à danser le tango, que c'était une pratique tellement sexy qu'elle se demandait « comment les gens ne se retrouvaient pas à faire l'amour dans la salle de bain pendant la *cortina* » (p. 25) [traduction libre]<sup>30</sup>. Mais qu'avec le temps et l'expérience, son sentiment a changé. Deux ans et demi plus tard, cette même personne témoigne pouvoir accéder en dansant à une intimité très profonde et sensuelle et pas nécessairement sexuelle (Törnqvist, 2012). Ce qui explique que l'intimité du tango ne serait pas équivalente à un désir sexuel, ou en tout cas, ne chercherait pas à l'être : « Les personnes danseuses de tango social ont tendance à réduire l'accent sur les connotations sexuelles si répandues dans l'imagination populaire de la danse, se concentrant plutôt sur les sensations générales ou le sentiment de se lier avec un autre » (C. Brown, 2017, p. 83) [traduction

---

<sup>29</sup> Citation originale : "It is common for dancers to describe their own and others' dancing trajectory as moving from a simplistic notion of 'tango as sex' to a more complex understanding of the dance as a sensual way of communicating with other."

<sup>30</sup> Citation originale : "... how can people not just go having sex in the bathroom during the *cortina*."

libre]<sup>31</sup>. De plus, la pratique serait encadrée de telle sorte qu'elle se dissocierait de la sexualité. Les protocoles tango sont sans ambiguïté : danser le tango « offre un contact physique avec des limites sexuelles claires » (Seyler, 2009, p. 205) [traduction libre]<sup>32</sup>. Selon Seyler (2009), les danseuses et danseurs apprennent des personnes qui leur enseignent ainsi que des autres *tanguerxs* de mettre en place des limites émotionnelles et sexuelles qui ressemblent à celles normalement établies dans nos relations amicales et familiales.

Un aspect relationnel qui peut se lier à l'érotisme et que les personnes débutantes doivent souvent apprivoiser serait le toucher tango. Dans la culture occidentale, toucher et être touché·e par des personnes inconnues est inhabituel. Comme le note Apprill (2021), sociologue français et *tanguero*, dans son livre intitulé « Slow, désir et désillusion », même le toucher par des personnes connues, mais qui sont à l'extérieur de notre bulle familiale ou de nos relations intimes est plutôt rare. Bien que le thème dans son dernier ouvrage soit les danses lascives qui étaient populaires chez les personnes adolescentes dans les années 1980, plusieurs notions qu'il y aborde sont transférables au tango, dont celle du toucher. Il soulève qu'en dehors des relations intimes ou encore professionnelles entre thérapeute et personne cliente : « Toucher l'autre ne va pas de soi et à *fortiori*, se toucher ... ne s'improvise pas » (p.30-31). Par conséquent, le rapprochement des corps intrinsèques au *slow* et à la danse tango irait bien au-delà de ce qui est considéré comme normal dans la vie de tous les jours, sauf dans quelques disciplines, comme le théâtre, la danse, ou encore certaines pratiques thérapeutiques où le toucher est normalisé. Apprill remarque que dans ces domaines, les gens apprennent à distinguer « le corps érotique et le corps au service d'une discipline, afin de neutraliser l'association entre le toucher et le désir; le corps est désérotisé et désérotisé » (p. 31). C'est plus difficile pour les personnes qui ne sont pas initiées de la sorte, qui « se trouvent déstabilisé[e]s en situation de toucher l'autre. La démarche qui consiste à organiser une disjonction entre le toucher et le désir leur semble bizarre » (p. 32). Le tango est une pratique sociale de référence qui implique des règles de conduite très précises, certaines implicites et d'autres explicites.

La connexion extatique et inoubliable peut donc parfois faire vivre des sensations qui rappelleraient le *flow*, la présence, l'amour et même l'érotisme, mais elle s'en différencierait, proposant sa propre

---

<sup>31</sup> Citation originale : "Social tango dancers tend to de-emphasize the sexual connotations so prevalent in the popular imagination of the dance, instead focusing on general sensuousness or the feeling of bonding with another."

<sup>32</sup> Citation originale : "offers physical contact with clear sexual boundaries".

expérience bien à elle. Étant donné les différentes représentations qui sont construites autour du phénomène de la connexion tango, autant dans la littérature que dans les milieux de pratique, il convient de soulever des questions qui tentent de le cerner.

## 1.6 Les questions et objectifs de cette recherche qualitative

Bien que l'expérience de la connexion tango extatique et inoubliable est souvent vécue et discutée dans la communauté des *tanguerxs*, sa complexité la rend difficile à définir et à cerner. Plusieurs auteurs se sont penchés sur le sujet et l'ont abordée dans leur recherche (C. Brown, 2017; Cant, 2012; Séguin, 2012; Seyler, 2009; van Alphen, 2014; Zubarik, 2013). Cependant, aucune étude ne semble avoir spécifiquement nuancé les différents degrés de connexion tango possibles, approchant le phénomène de manière générale. De plus, nulle n'aurait utilisé un éclairage psychophénoménologique en allant chercher des témoignages individuels par le biais d'entretiens de type d'explicitation (Vermersch, 2017) couplé au décryptage du sens (Faingold, 2020), comme le propose cette étude. Ainsi, par une méthodologie innovante, ce projet vise à contribuer à l'enrichissement de la recherche portant en particulier sur l'expérience de connexion extatique et inoubliable. À la lumière de la problématique, cette recherche qualitative tente d'apporter un éclairage psychophénoménologique aux questions suivantes :

1) Quelle est l'expérience vécue de la personne *tanguera* expérimentée, mais non professionnelle, qui danse le tango social lorsqu'elle vit une expérience de connexion extatique et inoubliable avec sa ou son partenaire ?

2) Quel est le sens que la personne *tanguera* accorde à l'expérience de connexion extatique et inoubliable avec l'autre ?

Les objectifs de l'enquête sont donc de décrire et de mieux comprendre les caractéristiques de l'expérience que les *tanguerxs* nomment la connexion, et de dégager le sens qu'ils attribuent à leurs propres expériences de la connexion extatique et inoubliable.

Avant de poursuivre, l'explication du vocable utilisé pour les deux rôles adoptés dans le tango s'impose. Cet enjeu s'est présenté dès le début de cette étude, puisque les termes couramment utilisés heurtent ma sensibilité en tant que femme qui danse dans les deux rôles. C'est après mûre réflexion que j'ai choisi les mots composés « personne-qui-interprète » et « personne-qui-propose ». En voici les explications.

## 1.7 Le choix des rôles dans le tango social

Historiquement, comme dans bien des danses de couple, les rôles du tango se divisent entre celui de la femme et celui de l'homme. Chez les personnes québécoises et franco-ontariennes, les rôles tango sont partagés entre celui de guidé·e et celui de guideur·e. En anglais, on parle plutôt de *follower* et de *leader*.<sup>33</sup> Ce vocable généralement utilisé pour appeler ces rôles est défaillant pour deux raisons; d'abord, il fausse la perception des responsabilités de chacun et, comme il s'inscrit dans un modèle hétéronormatif, il n'est pas inclusif des personnes allosexuelles ni de celles qui choisissent d'adopter un rôle autre que celui qui leur serait normalement associé selon leur genre.

Selon Aprill (2009), le tango offre une mise en scène des sexes qui s'affiche entre autres dans ses codes vestimentaires, notamment avec les souliers : les talons hauts et fins des *stiletto*s que portent les femmes et les chaussures des hommes qui sont plates, stables et confortables. Aprill ajoute au sujet des rôles qu'ils :

... procèdent d'une stricte division sexuelle du travail : "l'homme guide et la femme suit" entend-on encore souvent dans les cours. Il s'y lit les traces d'une acceptation silencieuse, tacite et conventionnelle d'une hiérarchie où l'homme est dominant. Le tango demeure une célébration de l'hétérosexualité, voire une dictature de la norme (p.109).

Les termes *follower* et guidée, utilisés pour nommer les rôles typiquement dansés par la femme évoquent une passivité implicite ainsi qu'un manque de pouvoir décisionnel. Au contraire, *leader* et guideur réservés au rôle typiquement masculin insinuent non seulement une attitude imposante, dominante et surplombante, mais aussi un pouvoir de décision.

McMains (2015), historienne et théoricienne américaine en danse, avance que d'utiliser le terme *follower* comme nom commun a un effet sur l'identité de soi et qu'en étant continuellement appelées *followers*, les personnes finissent par croire que c'est une partie essentielle de leur personnalité. Elle cite les linguistes Walton et Banaji (2004), dont les recherches en psychologie indiquent que : « les gens considèrent les caractéristiques décrites avec un nom commun (par exemple, Heidi est une intellectuelle) comme plus durables et centrales à l'identité que les descriptions transmises avec un adjectif (par exemple,

---

<sup>33</sup> En Argentine jusqu'à récemment, on nommait les rôles, celui de l'homme et celui de la femme. Bien qu'aujourd'hui, selon Tomas Howlin, danseur professionnel de tango qui enseigne au Studio Tango à Montréal, il est aussi commun de dire en Argentine *seguidor* (suiveur) et *marcador* (marqueur).



Heidi est intellectuelle) » (McMains, 2015, p. 60). Se faire appeler *follower* ou guidée peut alors conduire à l'adoption d'une attitude de passivité chez les personnes qui épousent ce rôle. Effectivement, plusieurs personnes autrices ressentent le besoin de spécifier que, dans le tango, le rôle de « la femme » n'est pas passif. Par exemple, Cara (2009) explique que les deux partenaires contribuent équitablement à la dynamique de la danse : « La réciprocité est la clé, à la fois dans le dialogue métaphysique et dansé entre les partenaires que dans les aspects donnant-donnant concrets et physiques entre le *leader* et la *follower*. Les femmes ne sont donc pas des danseuses passives dans le tango » (p. 454) [traduction libre]<sup>34</sup>. Olszewski (2008) abonde dans le même sens, mettant plutôt l'accent sur le fait que l'homme ne doit pas s'attendre à ce que la femme se conduise avec passivité : « Un *leader* ne se contente pas de diriger une *follower* autour de la piste, l'exposant comme un ornement. Au lieu de cela, le tango prescrit que les deux personnes partenaires collaborent activement dans la construction de la danse » (Olszewski, 2008, p. 70) [traduction libre]<sup>35</sup>. Pour ces deux personnes autrices, il est donc important de contredire le stéréotype tel qu'exposé plus haut par Aprill (2009) qui stipule que dans le tango « l'homme guide et la femme suit » (p. 109), une notion qui tend à être maintenue par la répétition du vocable utilisé.

Dans la communauté tango majoritairement hétérosexuelle d'Ottawa, j'ai observé que la tendance d'élire le rôle non-hétéronormatif selon le genre auquel une personne s'identifie augmente depuis les treize dernières années que je danse. D'après McMains (2015), dans les communautés queer où l'association hétéronormative entre un genre et un rôle est souvent déconstruite, bien des personnes choisissent tout de même de se spécialiser dans un seul rôle et ce, parce que ces deux rôles du tango sont à la fois différents et difficiles à apprendre. Dans une salle de classe, il est donc fréquent que le groupe éclectique d'élèves de tango queer, adoptant un rôle ou l'autre, constitue des personnes qui ne s'identifient à aucun genre ou qui change fluidement entre les deux rôles selon leur humeur. Considérant ces contextes de pratique du tango social, il n'est plus adapté d'utiliser un mot genré pour identifier un rôle ou l'autre.

Ces raisons poussent par ailleurs McMains (2015) à suggérer les termes anglophones : *proposeur* (proposeuse ou proposeur), mots qui cela dit ne s'affichent ni anglais ni français dans les dictionnaires et *interpréter* (interprète). Ivan Aleksandrov, fondateur de l'école de tango ottavienne Bocanada, est une des

---

<sup>34</sup> Citation originale : "Reciprocity is key, both in the metaphysical, danced dialogue between partners and in the concrete, physical give-and-take between leader and follower. Women, therefore, are not passive dancers in tango."

<sup>35</sup> Citation originale : "A leader is not simply leading a follower around the floor, exhibiting her as an ornament. Instead, tango prescribes that both partners are active collaborators in the construction of the dance."

personnes enseignantes qui utilise ces termes dans ses classes, soutenant qu'ils décrivent beaucoup mieux les rôles à adopter en couple. Comme McMains (2015) l'explique : « Un individu propose un mouvement et l'autre interprète cette proposition, décodant des indices physiques subtils et les traduisant en *ochos* renversés, *sacadas* ludiques et *boleos*<sup>36</sup> fougues » (p. 60) [traduction libre]<sup>37</sup>.

Je me base donc sur ces arguments pour le choix du néologisme « personne-qui-interprète » utilisé tout le long de ce mémoire parce qu'il capture avec justesse l'activité de communication en jeu. Elle exige d'interpréter les informations reçues de la personne dans l'autre rôle et de leur donner du sens dans le mouvement dansé, pour ensuite teinter sa réponse à la couleur de sa personnalité et de son inspiration du moment.

L'autre terme est « personne-qui-propose » (plutôt que guideur-e). Le terme « guider » est synonyme d'« orienter » et décrit assez bien la responsabilité de décider des déplacements du couple dans l'espace qui appartient au rôle en question. Il sous-entend aussi une attitude plus respectueuse envers la personne-qui-interprète. Il est moins chargé d'une connotation dominante que le mot *leader*. Le terme anglophone « proposer » suggère pourtant qu'une autre personne devra activement répondre à cette proposition, puisant en elle-même la réponse, tandis que le terme « guider » indique plutôt que l'autre ait passivement besoin de direction. Pour cette raison, je préfère le mot « proposer » à celui de « guider ».

En outre, personne-qui-interprète et personne-qui-propose sont des termes composés qui incluent le mot épiciène « personne ». Ils sont suivis d'un verbe plutôt que d'un nom commun ou d'un adjectif et font donc allusion à l'attitude active requise par chacun des rôles.

La danse du tango argentin social est propice aux occasions d'entrer en connexion par le corps avec une autre personne, peu importe le genre choisi et le rôle adopté. Elle permet entre autres de découvrir un toucher intime qui se distingue de l'érotisme. Apprendre la technique exigeante de marcher ensemble dans une étreinte collée et puis improviser des mouvements sur une musique porteuse de toute son histoire peuvent provoquer des instants de connexion extatique et inoubliable, happant la personne qui

---

<sup>36</sup> *Ocho*, *saccada* et *boleo* sont des figures dansées de tango.

<sup>37</sup> Citation originale : "One individual proposes a movement and the other interprets that proposition, decoding subtle physical cues and translating them into overturned *ochos*, playful *sacadas* and spirited *boleos*."

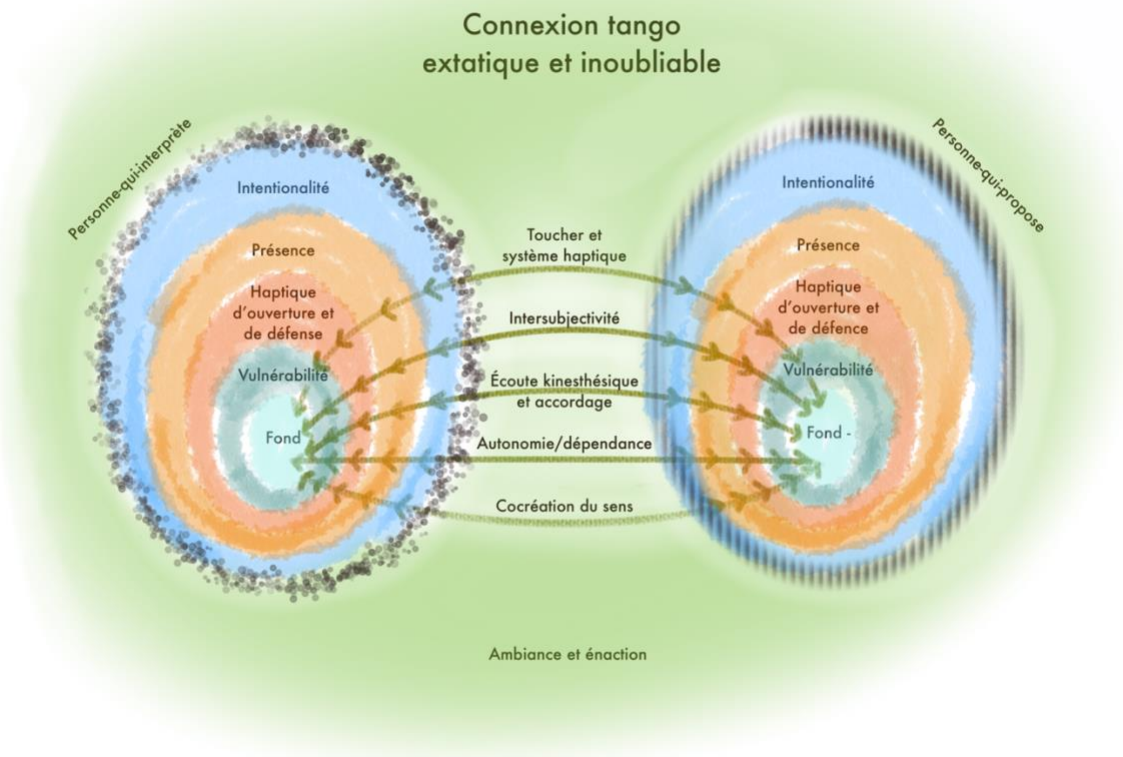
s'y initie. Le chapitre suivant présente les notions et les concepts qui mettent en lumière les processus en jeu dans le phénomène de la connexion extatique et inoubliable.

## CHAPITRE 2

### ASSISES CONCEPTUELLES

La connexion extatique et inoubliable est un phénomène humain complexe qui mérite d'être examiné sous la lumière de notions et concepts qui peuvent, tour à tour, exposer un aspect ou un autre de ce qui la compose. Ceux qui sont en lien avec le soi sont présentés suivant un diagramme de poupée russe dédoublé qui symbolise les deux partenaires tango, c'est-à-dire la personne-qui-interprète et la personne-qui-propose. À partir du centre de chaque *matriochka* et progressant graduellement à travers ses différentes couches jusqu'à la surface sont le fond, la vulnérabilité, l'haptique d'ouverture et de défense, la présence à soi et l'intentionnalité. Les flèches qui relient les deux individus représentent la dimension relationnelle de la connexion extatique et inoubliable, soit le système haptique qui inclut le toucher, l'intersubjectivité, l'accordage et l'écoute kinesthésique, puis l'autonomie/dépendance. Le dernier lien est celui du sens, un produit de la cocréation de la connexion extatique et inoubliable. L'énaction et l'ambiance, des concepts holistiques, flottent dans l'éther autour du couple en relation.

Figure 2-1 : Schéma conceptuel de la connexion tango extatique et inoubliable



## 2.1 Le soi

C'est dans les concepts et les notions en lien avec le soi que commence ce chapitre portant sur les assises conceptuelles.

Selon Bonnie Bainbridge Cohen qui est la fondatrice de la méthode d'éducation somatique Body-Mind Centering, le soi, le moi, le je ou encore le « *self* » se développe en relation avec l'autre : « Le soi n'est pas une entité singulière mais une entité unifiée. Le sens du je se développe à travers une multiplicité de relations internes et externes » (Bainbridge Cohen, 2023d) [traduction libre]<sup>38</sup>. Au tout début, avant même de devenir un embryon, il y a deux entités, un ovule et un spermatozoïde. Un organisme nouveau se développe après leur union. Il se divise entre les tissus et les organes du corps qui forment le soi et ceux qui l'autoprotègent et l'auto-alimentent au long de la gestation, soit la cavité amniotique et le sac vitellin. Le soi se façonne en relation avec sa mère dans l'océan du liquide amniotique. Pendant les dix lunes passées dans son ventre, les poumons de sa mère l'approvisionnent en oxygène à partir du monde extérieur. La naissance marque la rencontre du soi avec ce monde contrastant de l'extérieur et une respiration autonome est possible. Un lien nouveau voit le jour avec le parent, par le toucher, la peau. La danse de la séparation commence, oscillant entre les mouvements autonomes en rapport avec la gravité et l'engagement dans l'espace et le retour à la fusion avec l'autre.

Le rapport qu'une personne développe avec la gravité se reflète dans le tonus de son corps et dans sa posture; c'est ce qu'Hubert Godard<sup>39</sup> nomme le fond (Godard, 1995, 2018; Kuypers et Godard, 2006).

### 2.1.1 Le fond

Le fond représente pour Hubert Godard (1995, 2006, 2018) la musculature profonde et centrale liée à la posture et la fonction respiratoire, c'est-à-dire les muscles tonicoposturaux. Cette musculature profonde ne peut pas se commander par la volonté. Le fond est influencé par les flux d'organisation gravitaires qui

---

<sup>38</sup> Citation originale : "The self is not a singular entity but a unified entity. The sense of I develops through a multiplicity of internal and external relationships."

<sup>39</sup> Hubert Godard est un danseur, analyste du mouvement et praticien de Rolfing qui poursuit une recherche sur les techniques de danse et en éducation somatique. Il se spécialise aussi en réhabilitation fonctionnelle et dans le système nerveux de la conduite motrice. Ses réflexions sur le mouvement humain et la conscience du corps, « alliant la biomécanique aux techniques du corps, à la psychologie et à l'esthétique de l'expressivité humaine » (<https://contredanse.org/en/Authors/hubert-godard/>) sont particulièrement éclairantes pour expliquer des processus kinesthésiques et psychologiques sous-jacents au geste et au toucher, deux aspects fondamentaux en jeu dans la connexion entre les partenaires de tango.

se jouent avant même que n'apparaisse le mouvement. Une personne va, le plus souvent inconsciemment, s'assurer de son rapport au sol et de son orientation dans l'espace avant de bouger. Ce processus d'organisation du corps diffère d'une personne à l'autre.

Harbonnier, Dusseault et Ferri<sup>40</sup>, en s'appuyant sur le travail de Godard (1995; 2006; 2018), définissent le fond tonicopostural comme ce « support, pratiquement invisible, sous-jacent au geste, qui lui est visible » (Harbonnier *et al.*, 2021a, p.11).

Bainbridge Cohen (2018), quant à elle, se réfère au tonus postural, soit :

le tonus résultant des différents tonus physiologiques qui se produisent dans tous nos tissus et fournit la base de notre tonus musculaire. Cela se manifeste par la préparation de nos muscles à agir, avant que les muscles ne se contractent réellement pour bouger notre corps (p.163) [traduction libre].<sup>41</sup>

Le fond et les concepts qui s'y agglutinent (fond tonicopostural et tonus postural), commencent à se développer très tôt dans la vie, dès les premiers mouvements autonomes et comportent un aspect non seulement physique, mais aussi psychosomatique, puisqu'ils sont influencés par le support tant physique qu'affectif que reçoit le bébé quand il est porté (Godard, 1995; Winnicott, 1969). Le fond est unique à chacun·e; c'est, selon Godard (2018), la toile de fond qui colore chaque geste tout au long de sa vie. Il est la signature particulière avec laquelle une personne s'engage dans le mouvement.

Bien que les personnes débutantes s'initient souvent au tango pour ses représentations spectaculaires de figures « exotisée[s], érotisée[s], romancée[s] » (Séguin, 2012, p. 74), ce qui fascine bien au contraire les *tanguerxs* d'expérience est cet aspect caché de la danse, le délicat, la rencontre dans le senti, la communication invisible entre les personnes danseuses. La *tanguera* et philosophe Charlotte Hess (2017), s'appuyant sur les enseignements de Godard, propose que ces subtilités évoluent dans le fond, en arrière-plan. Godard estime qu'il existe une telle complémentarité entre le fond et la figure qu'il les lie dans un double concept, le « fond/figure » (Godard, 1995). C. Hess parle de ses explorations tango qui opèrent en

---

<sup>40</sup> Nicole Harbonnier, Geneviève Dussault et Catherine Ferri sont les conceptrices de l'Observation-analyse du mouvement (OAM), l'analyse qualitative du mouvement.

<sup>41</sup> Citation originale : "Postural tone is the resultant tone of the various physiological tones occurring in all our tissues and provides the foundation for our muscles' tone. It manifests as the readiness in our muscles to act, before the muscles actually contract to move our body."

elle un renversement de priorités, où le mouvement senti (le fond), migre au premier rang, devant le mouvement apparent, c'est-à-dire la forme produite (la figure tango). Reprenant Godard, elle explique que le fond est l' « arrière-plan sur lequel se dessine le mouvement apparent; en ce sens, le mouvement produit n'est qu'une conséquence *a posteriori*, un après-coup ... de ce préalable inévitable du geste » (p.171).

Cette unicité s'exprime dans l'*abrazo*, la marche et les transferts de poids. Elle se communique inévitablement à l'autre, chargée de messages révélateurs du plus profond de soi (Godard, 2018; Kuypers et Godard, 2006; Harbonnier *et al.*, 2021a). Manning suggère que « dans le cas du tango, mon langage est ce que je te révèle dans l'intimité de l'étreinte » (Manning 2006, p.5) [traduction libre]<sup>42</sup>. Dans la connexion extatique ou non, les deux personnes se rencontrent « fond-à-fond ». Cet aperçu sur son monde intérieur ainsi offert à l'autre est un moment de vulnérabilité qui nourrit l'intimité de la connexion.

### 2.1.2 La vulnérabilité

La connexion tango extatique et inoubliable évoluerait dans un climat de confiance qui laisse de la place à la vulnérabilité. La vulnérabilité au sens littéral se définit comme « caractère ... de ce qui peut être attaqué, blessé, pris » (Le Dictionnaire Cordial, s. d.). Se rendre vulnérable c'est donc s'exposer au danger. Le domaine de la psychologie offre pourtant un autre point de vue. Selon Dulude (2020), la vulnérabilité désigne un mouvement interne issu d'une intention de se laisser voir par soi-même et par les autres dans l'instant présent; c'est donner la permission à l'autre d'accéder à un contenu qui nous dévoile.

Dans son livre « The Power of Vulnerability » [Le pouvoir de la vulnérabilité], la psychologue B. Brown (2012) reconnaît qu'il est difficile de se permettre d'être vulnérable. Selon elle, il est pourtant impossible de vivre la plénitude dans sa vie sans d'abord accepter de l'être. Dans son étude sur l'expérience de la honte en particulier chez les femmes, elle découvre que d'abandonner les comportements de défense pour accueillir ses insécurités ouvre la porte à un sentiment d'appartenance. Elle donne accès au développement de la résilience et de l'amour de soi, ce qui permet de recevoir l'amour des autres (B. Brown, 2006; Ciccone, 2020).

---

<sup>42</sup> Citation originale : "In the case of tango, my language is what I reveal to you in the intimacy of the embrace."

La connexion nécessiterait de faire confiance malgré le sentiment de vulnérabilité qui peut être ressenti par l'un-e ou l'autre des partenaires, surtout quand iels sont des inconnu-e-s. Cet état de vulnérabilité pourrait tout autant ouvrir la possibilité de vivre une connexion intense (Cant, 2017; Seyler, 2009) que de l'en empêcher. Elle pourrait même de provoquer des malaises importants quand une des personnes est confrontée à une insécurité nourrie par la peur du rejet ou les diverses pressions sociales (C. Brown, 2017; Cant, 2012; Chatzimasoura, 2013).

Le mouvement interne d'abandon des comportements de défense serait une composante de la connexion extatique et inoubliable. Selon Cant (2012) « tenir quelqu'un, peut-être quelqu'un que vous n'avez jamais rencontré auparavant nécessite de l'intimité, il y a une vulnérabilité » (p. 221) [traduction libre]<sup>43</sup>. C'est le courage requis par le geste de s'exposer à soi et à l'autre qui donne accès au bien être que peut générer la connexion, en particulier la connexion extatique et inoubliable. L'étude de C. Brown le confirme : « Lorsqu'invitées à élaborer, certaines personnes danseuses ont mentionné que pour être fortement connectées, elles devaient se laisser être vulnérables » (C. Brown, 2017, p. 87) [traduction libre]<sup>44</sup>. Ce qui permet de se laisser voir par soi-même et d'accueillir ses insécurités c'est de s'accorder de se sentir présent physiquement ici et maintenant, de porter attention non seulement aux sensations et mouvements internes ainsi qu'à ses pensées, mais aussi à ses réactions aux sollicitations externes.

### 2.1.3 L'haptique d'ouverture et de défense

Le système haptique, selon Gibson (1966) représente notre sensibilité éveillée à ce qui nous environne, nous intégrant au monde qui nous entoure, qui à son tour s'intègre en nous. Cette notion est développée dans la section qui porte sur les aspects relationnels de la connexion extatique et inoubliable. S'inspirant entre autres de Gibson (1966), Godard (2021) élargit le concept de l'haptique en différenciant ce qu'il nomme l'haptique d'ouverture, qui nous permet d'explorer le monde et l'haptique de défense, qui nous en protège en limitant les contacts. À ce titre, il affirme que : « cette motricité haptique est une composante de l'être : elle sert de filtre actif aux flux qui nous parviennent, nourrissant un mouvement vers, ou au contraire un retrait du monde » (p. 32).

---

<sup>43</sup> Citation originale : "... to hold someone, perhaps someone you have not met before, requiring intimacy, there is vulnerability."

<sup>44</sup> Citation originale : "When prompted to elaborate, some dancers mentioned that in order to be strongly connected, they had to let themselves be vulnerable."



L'attitude haptique intervient dans la connexion tango, puisque certaines situations peuvent provoquer une attitude de rejet de l'autre et un désir de s'en séparer, tandis que d'autres au contraire engagent une ouverture, une attitude d'accueil. « C'est une motricité de frontière où s'engage la négociation de nos échanges avec le monde » (Godard, 2021, p. 32). Le témoignage de Taylor (1990) est révélateur de ces notions d'haptique d'ouverture et de défense en jeu dans la danse du tango :

Des corps de tango sont jetés ... [dans une] étreinte qui paradoxalement peut établir le plus intime des liens, ou pas. Elle peut divorcer non seulement les corps, mais aussi les parties de chaque corps les unes des autres. Il s'agit d'une performance de rupture de la même manière qu'elle peut être – et est parfois – une performance de tendresse (p. 65) [traduction libre]<sup>45</sup>.

D'après Godard (2018), l'attitude haptique s'exprime dans l'attitude posturale du corps entier. Adopter une attitude haptique d'ouverture, une intention de s'ouvrir à ce qui vient vers soi (une odeur, un toucher, un son) génère une multitude de modifications structurelles, telles que l'ouverture des pores de la peau du visage, l'inclinaison de la tête, l'organisation du système vestibulaire et donc un alignement dans son rapport au sol. Au contraire, l'attitude haptique de défense fait chercher à s'en extraire et amène le corps à se rétracter. Righini (2020) qui travaille avec Godard, admet que chez l'humain ces signes sont subtils; elle dépeint qu'en observant un animal activant son système haptique de défense, on pourrait plus facilement remarquer ses oreilles se coller contre son corps, son poids se diriger vers ses pattes d'en arrière, ses yeux s'écarquiller (Righini, 2020). L'attitude haptique permet donc, sans se déplacer, d'entrer dans un rapport très intime avec une autre personne, ou bien à l'inverse, se retrouver à des kilomètres de distance d'elle (Godard, 2018).

Dans son étude qui porte sur l'*abrazo* du tango social, Zubarik (2013) récolte le témoignage suivant qui dépeint, sans toutefois s'y référer, les notions d'haptique d'ouverture et de défense de Godard (2018) : « Il est ... possible de danser collé·e·s sans trop me sentir touché·e. Quand je sens qu'il y a encore une défense, un manque d'engagement. Cela peut arriver. Mais lorsque cela se dissipe, ça peut être très intime » (p. 286) [traduction libre]<sup>46</sup> et permettre l'émergence de la connexion extatique et inoubliable. Cette *tanguera* est sensible à la retenue de l'autre, comme si l'autre retenait en iel le flux de donner,

---

<sup>45</sup> Citation originale : "Tango bodies are thrown [... into an] embrace that paradoxically can establish the most intimate of links or none at all. It can divorce not only the bodies but also the parts of these bodies from each other. This is a performance of rupture in the same way that it could be – and sometimes is – a performance of tenderness."

<sup>46</sup> Citation originale : "It is also possible to dance close without much feeling touched. When I sense there is still a defense, a lack of engagement. This can happen. But when it is gone, it can be very intimate."

empêchant l'échange d'énergie entre les partenaires. Godard constate avoir souvent observé une personne en manipuler une autre dans une relation objectifiante (Rolnik et Godard, 2005). Pour se prévenir d'être la personne manipulée, lui-même s'assure d'accepter de recevoir le toucher de l'autre : « Tandis que si je suis capable d'avoir cette plongée intérieure où je reçois l'Autre, où je suis touché par l'Autre et de préserver cette lueur, je peux commencer à envoyer de la lumière » (p.5). Il pose la question suivante : « Est-ce que quand je touche le corps de l'Autre, je peux accepter d'être touché ? » (Rolnik et Godard, 2005, p. 5). Godard, qui dans son travail de *Rolfing* est appelé à toucher une autre personne, veille à ce que ce soit vécu comme un échange en adoptant une attitude haptique d'ouverture quand il touche l'autre. Il propose de faire un acte de présence à soi afin de se préparer à accueillir le toucher de l'autre.

#### 2.1.4 La présence

Être présent au moment, à soi et à l'autre agit sur la connexion entre les *tanguerxs*, pouvant y nuire ou l'approfondir, conduisant parfois à vivre une expérience de connexion extatique et inoubliable.

##### 2.1.4.1 La présence au moment

Dans son mémoire qui porte sur la présence à soi et la présence scénique en danse contemporaine, Bienaise (2008) introduit la présence d'abord comme un rapport particulier au temps. Pour être présent, il s'agit de :

porter son attention sur le moment présent afin de ne pas rester enfermé dans le passé ou se projeter dans un futur incertain. La dichotomie corps/esprit est alors résolue. Nous sommes un tout et ce tout est dans le temps et l'espace présent (p.5).

Le Zen est une pratique Bouddhiste qui met l'accent sur la méditation dans la posture assise nommée *zazen*. Dans son livre, Chan Park (2020) fait des liens entre le tango et les enseignements du Bouddhisme Zen. Park propose que, plutôt que de pratiquer le *zazen*, il est possible et surtout plus agréable de méditer en bougeant et que la danse du tango s'adapterait particulièrement bien à la pratique du Zen. Park (2020) explique que de méditer permet de se découvrir et de se réconcilier avec sa propre nature. Il suggère de danser le tango en étant dans l'ici et le maintenant pour aligner le corps et l'esprit, ce qui ouvre l'accès au moment Zen ultime, selon lui, indescriptible, qu'il nomme l'illumination. La présence au moment est aussi faire acte de présence à soi et ce sont surtout autour de cette modalité de présence que les résultats de la recherche de Bienaise (2008) se sont centrés.

#### 2.1.4.2 La présence à soi

Dans le champ de l'interprétation en danse contemporaine, Bienaise (2008) constate qu'il existe quatre différentes formes particulières possibles de présence à soi, chacune renvoyant à un type différent d'attention. Ces types de présence à soi sont tous en jeu dans la connexion tango, bien que Bienaise les ait définis dans un contexte de travail d'interprétation de quatre interprètes en danse contemporaine et non en contexte d'une pratique sociale du tango. La première modalité est selon elle une présence à soi affective et émotionnelle.

1) La présence à soi affective et émotionnelle, tout comme les émotions, est incontrôlable et imprévisible. Comme les émotions sont incarnées, ce type de présence peut déstabiliser le corps. En effet, dans le mouvement effectué à partir de l'émotion, il y a une tendance à « retenir le geste contre la gravité » (p.116), l'antithèse de l'acte de s'ancrer au sol pour se stabiliser. Cette modalité de présence renvoie à « une attention perceptive discontinue et autocentrée » qui est dirigée impulsivement et sans choix vers les sensations physiques causées par les émotions. La présence à soi affective et émotionnelle peut être vécue difficilement si elle se lie à des émotions déplaisantes, ou encore procurer une sensation de bien-être si elle est associée à la joie et au plaisir.

Dans un volet de sa recherche auprès des *tanguerxs*, Zubarik (2013) confirme que les émotions de la danse du tango se vivent dans le corps. Ainsi, Zubarik interroge les *tanguerxs* sur leurs réactions émotives en rapport à l'*abrazo* qui témoignent que, particulièrement dans l'étreinte rapprochée, il serait impossible de cacher ses émotions parce que les modifications qu'elles provoquent dans leur corps se communiquent inévitablement à l'autre via le contact physique rapproché. Ces changements ont lieu aux plans de la respiration, du rythme cardiaque, de la température de la peau, de la transpiration et de la tension musculaire. Elle note que, pour cette raison, il serait tout autant improbable de ne pas percevoir les émotions vécues par l'autre dans ce contact rapproché. Certaines personnes participantes trouvent d'ailleurs troublant de discerner chez l'autre des émotions, ne se sentant pas préparées à leurs propres réactions impulsives face à cela. Au contraire, si une harmonisation s'installe entre les partenaires par la synchronisation des respirations et le plaisir du toucher, d'autres témoignent de rencontrer la joie dans cet échange de perceptions émotionnelles. La présence à soi affective et émotionnelle peut donc être vécue par les *tanguerxs* tantôt avec joie tantôt avec difficulté et ce, de manière imprévisible. Selon Bienaise, la présence à soi agissante serait plus stable que la présence à soi affective et émotionnelle.

2) La présence à soi agissante est constituée de contrôle, de conscience et d'action et totalement corporéisée. Elle se répartit, entre autres, dans l'action pensée et le corps pensant. Selon Bienaise (2008), l'action pensée est un zoom attentionnel qui est sollicité pendant l'interprétation d'une danse, par exemple, quand il faut activement « percevoir les actions des autres danseuses, ... calculer les actions qu'elles pouvaient faire, ... se questionner sur leur situation dans l'espace et sur leurs intentions » (p.118). L'action pensée engage une attention sélective dirigée afin de répondre aux consignes de la chorégraphe. En contexte de tango, il est possible de transposer le terme de chorégraphe à celui de la personne-qui-propose, puisqu'elle est en fait responsable d'inventer la chorégraphie de la danse qui se déroule au fur et à mesure de l'improvisation. La personne-qui-propose selon R. Hess (1998) se donne d'abord elle-même des consignes chorégraphiques au fur et à mesure que la danse évolue, les transmettant aussitôt à sa ou son partenaire. Puis, pour reprendre les mots de Bienaise, elle perçoit les actions de l'autre pour calculer ce qu'elle peut faire dans l'instant suivant tout en se questionnant sur leur situation dans l'espace.

Dans le mode de la présence à soi agissante, le corps pensant se distingue donc de l'action pensée qui n'anticipe pas le prochain mouvement (Bienaise, 2008). Ce corps ne pense pas à la danse, il devient la danse. La présence à soi agissante demande « une attention perceptive partagée, mais dirigée vers l'action » (p. 122), qui doit tenir compte de plusieurs événements en cours en même temps, comme son mouvement, celui des autres, l'espace, le rythme, la musique, etc. La présence à soi agissante rappelle un phénomène auquel se réfère C. Hess (1998), soit la tonicité musculaire d'une personne *tanguerx* aux aguets<sup>47</sup>. Pour revenir sur une image proposée dans la section sur l'improvisation, ne sachant pas ce que la personne partenaire proposera prochainement ou comment elle réagira, peu importe, elle se prépare à réagir avec agilité et souplesse, comme un animal en état d'alerte, totalement et pourtant calmement concentrée (Dinzel, 1993 cité dans R. Hess, 1998). De temps en temps, la personne qui danse adopte un autre mode de présence à soi, un mode de nature évaluative.

3) Une présence à soi évaluative permet de s'observer à partir de l'extérieur pour se juger, sans pour autant avoir perdu contact avec soi-même. Bienaise (2008) explique que « c'est un moment de recul dans lequel le danseur est en fait davantage conscient de l'image de lui-même plutôt que de ses sensations » (p.126). Selon Park (2020), pour pleinement accéder aux sensations de la connexion extatique et inoubliable, il faudrait entre autres mettre de côté l'égo et donc le souci de l'image de soi. Il propose que

---

<sup>47</sup> Voir la section sur l'improvisation dans le chapitre 1.

se concentrer sur son image empêche l'accès à l'état de présence méditative qui est plus désirable parce qu'il ouvre la porte sur les plaisirs de connecter avec l'autre.

4) Une présence à soi méditative et accueillante, d'après Bienaise (2008), offre un esprit clair, une unification entre le corps et l'esprit, un dépouillement de l'égo. Elle permet de se retrouver complètement dans le moment présent, facilitant une grande concentration dans la précision de l'action, calmant les émotions et la pensée. Elle induit un état méditatif souvent décrit dans les pratiques spirituelles comme le yoga et comme vu plus haut, le bouddhisme zen. La présence à soi méditative et accueillante qui requiert une attention perceptive, ouverte et globale s'associe parfois avec le sens de s'unir avec l'environnement ou les autres, ce qui la distingue de la présence à soi agissante par le corps pensant qui est plutôt entièrement dirigée vers l'action. Seyler (2009) qui dans sa thèse de doctorat explore la spiritualité à travers le tango argentin, parle de la présence à soi et à l'autre, essentielle à la danse du tango. Dans son étude Seyler revient plusieurs fois sur l'état méditatif atteint tant par la personne-qui-propose que la personne-qui-interprète. Quelques-uns des facteurs nommés au long de son ouvrage qui peuvent causer cet état sont : l'*abrazo* rapproché; être dans le moment présent; se concentrer sur la musique et la danse; stopper l'utilisation de l'esprit analytique et logique. Ces facteurs permettent alors de s'engager dans un état méditatif de conscience et donc de réceptivité à l'autre, ce qui ouvre la porte au vécu de la connexion extatique et inoubliable.

#### 2.1.4.3 La présence à l'autre

Seyler (2009) décrit comment la présence à l'autre induit dans la danse du tango des états spirituels, autrement dit des expériences de connexion extatique et inoubliable :

Parce que l'on ne peut pas faire d'hypothèses sur ce qui va se passer ou comment on va se déplacer par rapport à sa ou son partenaire, les personnes qui dansent doivent être complètement présentes, concentrées l'une sur l'autre et connectées afin de créer ensemble une fluidité agréable de mouvement. Ce type d'interaction ou d'union se prête à des expériences spirituelles (p. 18) [traduction libre]<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Citation originale : "Because one cannot make assumptions about what will happen next or how one will move in relation to one's partner, dancers must be completely present, focused on each other, and connected in order to create an enjoyable flow of movement together. This type of interaction or union lends itself to spiritual experiences."

La présence est également un phénomène de la rencontre. Bienaise (2008) note que « c'est une manière d'être en contact, en communication avec un autre que moi » (p. 7). Elle précise en soulignant que la définition littérale de la rencontre il y a le mot « présence ». En effet, selon le Larousse (s.d.-g) la rencontre est le « fait de se trouver fortuitement en présence de quelqu'un ». Bienaise cite ce texte par Marc-François Lacan (1990), un moine bénédictin :

La présence est le fruit d'une rencontre. Elle est le principe d'une recherche qui sera appel et écoute. Elle est le désir d'une intimité, désir qui se traduit par une ouverture à l'autre et une offrande à l'autre. Parler de la présence, ce n'est pas parler d'une chose, d'une substance que je rencontrerais comme purement juxtaposée, à la fois extérieure et impénétrable. La présence signifie la relation qui unit deux personnes dans leur singularité concrète sans diminuer leur altérité. Deux mots qui font écho au mot de présence éclairent cette relation le verbe présenter et le substantif présent. Présenter, c'est l'acte qui offre. Le présent, c'est le don qui est offert. Le mot présence implique les deux autres: il caractérise une personne comme disponible, comme offerte, comme ouverte actuellement au don qui réaliserait une communion. (p.78)

Le texte de Lacan sous-entend un acte intentionnel de s'ouvrir au moment du toucher, d'offrir sa présence à l'autre personne et de s'ouvrir à recevoir la présence de l'autre. Godard prend la même attitude en s'assurant que le toucher soit vécu comme un échange : c'est la présence à soi, au moment et à l'autre qui lui permet de rencontrer l'autre dans une attitude haptique d'ouverture (Rolnik et Godard, 2005). C'est un moment de présence qui prépare avec intention le geste de toucher.

#### 2.1.5 L'intentionnalité : le prémouvement et la préexpressivité

Une attitude d'intention est adoptée avant chaque geste posé. Elle se concrétise dans un mouvement anticipatoire qui est le plus souvent inconscient, une préparation qui permet de stabiliser et d'orienter le corps dans l'espace et le temps. Godard le nomme le prémouvement, le langage non conscient de la posture. Le prémouvement est « l'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 » (Godard, 1995, p. 224). C'est dans le prémouvement que la plus grande part de la communication s'organise entre les deux partenaires de tango, là où l'avènement de la connexion extatique et inoubliable prend naissance, ou non. En abondant dans le même sens, C. Hess (2021) dit que l'accordage du couple dansant, c'est-à-dire toutes les opérations liées au guidage et donc au prémouvement, est toujours inscrit dans sa dimension gravitaire.

Dans sa thèse de doctorat, Leão (2002) présente un tour d’horizon sur la question de l’anticipation de l’action dans les arts performatifs, ce quelque chose d’invisible qui précède l’action visible qui fut nommé de différentes façons. Si Godard (1995) nomme-le prémouvement, Leão cite Barba (2004), un metteur en scène influant du vingtième siècle, qui utilise le terme de « pré-expressivité »<sup>49</sup> pour décrire l’organisation invisible et consciente dans le jeu des personnes de théâtre et de danse. La pré-expressivité est le processus qui prépare au moment expressif. Tout comme le prémouvement, la pré-expressivité de l’action, d’après Barba, mobilise un état tonique des muscles posturaux, ou le fond. Sous cette optique, l’action est possible sans mouvement perceptible, dans la qualité de la présence au pré-moteur qui change le tonus des muscles spinaux. Barba affirme que sans cette présence à soi, cette intentionnalité, le mouvement est sans ancrage. Les muscles tonicoposturaux peuvent être activés en modifiant l’équilibre du corps, même de façon imperceptible (Leão, 2002).

« Modifier l’équilibre du corps » rejoint l’explication de R. Hess (1998) citée plus haut, dans sa description fine de la communication chez le couple tango qui improvise. Quand la personne-qui-propose désaxe invisiblement la personne-qui-interprète afin d’indiquer sur quel pied poser son poids, agissant sur son mouvement anticipatoire, elle contamine l’autre de sa propre intention consciente de mouvement et sollicite son écoute alors qu’elle demeure « disponible à tous les possibles » (R. Hess, 1998, p. 153). Selon C. Hess (2021), c’est « l’interférence croisée de deux corporalités, à travers un accordage permanent et subtil, tel un arrière-plan sur lequel va se dessiner le mouvement apparent ». La connexion tango prend naissance en soi et par la relation avec l’autre.

## 2.2 La relation dans le tango social

La section précédente présentait les concepts et les notions liés à la notion de « soi » en jeu dans la connexion extatique et inoubliable. Les concepts et notions qui suivent concernent ses aspects relationnels : le système haptique qui inclut le toucher, l’intersubjectivité, l’accordage et l’écoute kinesthésique.

### 2.2.1 Le toucher et le système haptique

C’est par le toucher de l’*abrazo* que la connexion tango émerge (Brandstetter, 2013; Manning, 2006; Zubarik, 2013). Tous les notions et concepts discutés dans ce chapitre pour éclairer le phénomène de la

---

<sup>49</sup> Pré-expressivité est écrit avec un trait d’union dans le texte original.

connexion extatique et inoubliable traitent implicitement du toucher; un toucher mutable et polymorphe qui mérite d'être étudié sous différents angles. Le système haptique est inclus dans la présente section sur le toucher. Les personnes autrices qui discutent spécifiquement du toucher dans le tango ou dans d'autres danses de partenaires prennent pour la plupart en compte, dans leurs écrits, d'autres notions comme l'*abrazo*, l'écoute kinesthésique, l'empathie et l'intersubjectivité, puisqu'elles sont toutes interreliées.

#### 2.2.1.1 Le toucher

Brandstetter (2013), spécialiste des études du théâtre et de la danse, propose dans son ouvrage collectif qui aborde le toucher que « le tango argentin en particulier ne peut pas être conçu sans le toucher – il commence par une étreinte dont dépend tout ce qui s'ensuit » (p. 4) [traduction libre]<sup>50</sup>.

On touche avec la peau, cette « surface du corps [qui] est une surface d'intelligence et de sensations » (Manning, 2006, p. 9) [traduction libre]<sup>51</sup>. Juhan (1987), praticien en éducation somatique et auteur, nous rappelle que la peau, l'organe le plus grand du corps, nous protège, nous séparant du monde externe, tout en nous y donnant accès. Le sens du toucher se développe chez le fœtus dès la sixième semaine de vie. Juhan dépeint que : « ma surface tactile est non seulement l'interface entre mon corps et le monde, mais elle est également l'interface entre mes processus de pensées et mon existence physique. En me frottant au monde, je me définis à moi-même » (p.34) [traduction libre]<sup>52</sup>. Le nourrisson en devenant bambin acquiert graduellement la conscience de cette frontière qu'est sa peau par ses expériences avec le monde extérieur. Il développe un sens du soi et découvre par le toucher qu'il est un individu séparé de l'autre. Bien qu'il provoque l'individuation, le toucher relationnel, bienveillant et respectueux demeure toutefois un besoin vital pour l'humain tout au long de sa vie.

Les recherches de Zubarik (2013) soulignent que pour les *tanguerxs*, peu importe le genre, c'est en effet la qualité du toucher qui importe plus que tout :

---

<sup>50</sup> Citation originale : "Argentine tango in particular cannot be conceived of without touch – it begins with an embrace that everything that follows depends on."

<sup>51</sup> Citation originale : "The surface of the body is a thinking, feeling surface."

<sup>52</sup> Citation originale : "... my tactile surface is not only the interface between my body and the world, it is the interface between my thought processes and my physical existence as well. By rubbing myself against the world, I define myself to myself" (Juhan, 1987, cité dans Hartley, 1995, p. 133).



Les hommes ont nommé comme agréables un toucher “qui se produit d’un commun accord”, qui est “vivant et fusionnel”, qui vient du “cœur” et qui signale “une bienveillance affectueuse”. Les femmes ont principalement mentionné préférer un toucher agréable qui est “caressant”, “doux”, “délicat”, “tendre” et “chaleureux”. Il est également important pour elles que le toucher ou les étreintes soient “précis” et elles préfèrent que les hommes offrent un contact physique “confiant mais donné avec soin”. Leur contact doit être “calme” (Zubarik, 2013, p. 285) [traduction libre]<sup>53</sup>.

Le toucher qui connecte les corps dansants des *tanguerxs* est riche en intentions, en perceptions et en sensations qui se transmettent à l’autre. Le toucher qui est reçu avec plaisir est celui qui est généreux, c’est-à-dire qu’il est offert en pensant au bien-être de l’autre. Le toucher tango engage toute la sensorialité.

Le toucher se classe communément comme un des cinq sens, mais selon Gibson (1966) la sensorialité est trop complexe pour être nettement divisée entre cinq sens. En y ajoutant les sens de la proprioception<sup>54</sup> et de l’intéroception<sup>55</sup>, ils interagissent constamment et forment ce que ce psychologue et neuroscientifique américain nomme le système haptique.

#### 2.2.1.2 Le système haptique

Gibson (1966) suggère cette définition du système haptique : « la sensibilité de l’individu au monde adjacent à son corps par l’utilisation de son corps sera ici appelée le système haptique. ... [C’est] un appareil par lequel l’individu obtient des informations sur l’environnement et son corps » (p. 97). Il affirme en effet que les sens sont plus que de simples producteurs de sensations, étant plutôt des mécanismes agissant activement à la recherche d’information. Ainsi, plutôt que de parler du sens de la vue, il préfère utiliser le verbe voir et au lieu du tactile, l’action de toucher... . Englobant tous les sens, incluant la

---

<sup>53</sup> Citation originale : “Men named as pleasant: touch “that occurs by mutual agreement,” that is “vivid and fusing,” that comes from the “heart,” and “signals affectionate care.” Women predominantly mentioned as pleasant: touch that is “caressing,” “soft,” “gentle,” “tender,” and “warm.” It also matters to them that touch or embraces be “precise,” and they wish men to provide “confident yet careful” physical contact. Their touch should be “calm.”

<sup>54</sup> Proprioception : « Modalité de la sensibilité générale dont les récepteurs sont les propriocepteurs. ... Les fibres issues des propriocepteurs montent vers l'encéphale par les faisceaux de Goll et Burdach, qui assurent la sensibilité consciente et par les faisceaux spino-cérébelleux, qui assurent la proprioception inconsciente influençant la motricité non volontaire » (Larousse, s. d.-f).

<sup>55</sup> Intéroception : « Domaine de la sensibilité concernant la perception par le système nerveux des modifications ou des signaux provenant des viscères par le système nerveux végétatif, et des muscles, tendons et articulations par le système nerveux central » (Larousse, s. d.-c).

kinesthésie<sup>56</sup> et la proprioception et considérant leur aspect actif, le système haptique est ce qui permet que nos mouvements soient efficaces et que nous nous informions de nous-même et de notre environnement. Tout le système haptique est engagé en dansant le tango puisque le langage de cette danse exige une grande concentration au niveau de tous les sens. Citant Gobello, un artiste argentin écrivain et parolier, Cant soutient qu'« à travers l'*abrazo* tango une richesse sensorielle toute particulière émerge qui fait que le tango est ce qu'il est et pas autre chose. Sans cette particularité un tango n'est plus un tango » (Gobello, 1980, cité dans Cant, 2012, p.228) [traduction libre]<sup>57</sup>.

S'appuyant sur la théorie de Gibson (1966), Harbonier, Dussault et Ferri (2021) notent au sujet du système haptique que la perception et l'action sont interdépendantes en ajoutant qu'elles :

opèrent sur un mode intersensoriel qui interagit constamment avec la motricité. Une sensation est à la fois un mouvement d'exploration tourné vers la connaissance du monde extérieur et une mine d'informations pour nourrir notre univers intérieur. Tout mouvement est donc porteur d'une fonction haptique qui met l'individu en relation sensorielle avec les espaces internes et externes (p. 12).

Ainsi, les *tanguerxs* entrent en relation dans le mouvement, interreliant leur systèmes haptiques dans un processus d'intersubjectivité.

### 2.2.2 L'intersubjectivité

Le concept d'intersubjectivité provient de la phénoménologie d'Husserl. Ce dernier (2001a) parle de faire l'expérience de la « vie consciente » (p. 121) des autres et de leur « expression charnelle » (p. 121), ce qui permet à une personne de les reconnaître en tant que ses semblables. Merleau-Ponty (1945) définissait ce concept comme étant cette rencontre à l'intersection de deux ou de plusieurs subjectivités. Gallese (2012), pour sa part, croit qu'un sujet comprend les comportements de l'autre parce qu'il reconnaît qu'il est, comme soi, un corps vivant, ou *Leib* (mot allemand qui se traduit approximativement comme « amour ») plutôt qu'un corps objet (ou *Körper*). Simplement dit, selon ces philosophes, l'intersubjectivité

---

<sup>56</sup> La kinesthésie est le sens qui permet de sentir où se localise, s'oriente et se meut dans l'espace chaque partie de son corps sans avoir à la regarder (Bertoz, 1997).

<sup>57</sup> Citation originale : "The embrace, through which the dances' sensual richness emerges, 'makes a thing a tango and not something else; that which, if it were missing, would no longer make a tango'."

est une rencontre qui permet de se sentir exister soi, parce que l'on ressent l'autre qui comme soi, fait l'expérience d'être un corps de chair et d'affects.

Inspiré-e-s des phénoménologues, les psychologues se sont aussi intéressé-e-s à l'intersubjectivité. Dans un article sur l'intersubjectivité Stern (2005)<sup>58</sup> définit le concept ainsi :

[L'intersubjectivité est] le partage de l'expérience vécue entre deux personnes. Cette expérience peut être quelque chose d'affectif, de cognitif, une sensation de mouvements ... . Deux personnes pourraient se dire : ... "Je sens que tu sens que je sens et se trouver en symétrie à cet égard (p. 215).

Stern (2005) aussi se réfère au phénoménologue Husserl (2001b, 2002) qui selon les mots du pédopsychiatre, soutenait que « la condition de base pour être humain est d'avoir un esprit ouvert à l'esprit des autres et de voir l'autre comme fondamentalement pareil à soi » (p. 216). Stern explique que dès le plus jeune âge, c'est à travers les interactions sociales qu'une personne développe le langage, la narration autobiographique, la conscience réflexive et la moralité. Toujours d'après lui, il est prouvé en clinique qu'un nourrisson à peine né peut déjà imiter les expressions faciales et les sons de son parent. On observe aussi que le nourrisson et le parent bougent de manière synchronique, portant à supposer la capacité de se sentir l'un l'autre dans ses intentions de mouvements déjà si tôt dans la vie.

Cette faculté de « sentir que je sens que tu sens » (Stern, 2005), élément constituant essentiel à l'humain, est hautement sollicitée dans le mouvement improvisé des *tanguerxs*. Une intersubjectivité harmonieuse joue un rôle important dans la connexion extatique et inoubliable. Fuchs et De Jaegher, phénoménologues et psychiatres allemand-e-s, ont publié en 2009 un article portant sur l'intersubjectivité énaïve (le concept de l'énaïve sera abordé plus loin dans ce chapitre). Iels présentent le concept de compréhension sociale comme un processus continu et dynamique de création de sens participative et d'incorporation mutuelle. Transposant leurs propositions vers le tango, van Alphen (2014)<sup>59</sup> suggère que trois processus d'intersubjectivité énaïve se déploient en dansant le tango.

---

<sup>58</sup> Daniel Stern, auteur, psychologue et psychanalyste américain s'est spécialisé dans le développement du nourrisson. Ce sont ses écrits sur l'intersubjectivité qui sont cités dans la présente enquête, offrant sur ce sujet un éclairage psychophénoménologique.

<sup>59</sup> Flor Van Alphen (2014), psychologue et philosophe, examine sous la loupe de l'énaïve la dynamique de l'intersubjectivité en jeu dans le tango, d'une perspective phénoménologique. Elle s'intéresse en particulier aux

Le premier est le « faire-sens participatif » (p. 323) [traduction libre]<sup>60</sup>, issu du dialogue entre les deux partenaires. Mais puisque l'énaction est le continuum entre la vie et la cognition, entre la perception et l'action, le faire-sens participatif puise également au-delà du couple en interaction jusque dans le domaine social et donc dans la création de sens culturel. Le second processus consiste en, l'« incorporation mutuelle » (van Alphen, 2014, p. 323) [traduction libre]<sup>61</sup> qui représente l'aspect expérientiel de cette intersubjectivité éactive ou encore, les corps-vécus de deux sujets qui s'étendent l'un vers l'autre dans une interaction commune pour former une intercorporelité conjointe. Le troisième processus est l'« action coordonnée de manière consensuelle » (van Alphen, 2014, p. 323) [traduction libre]<sup>62</sup>. Dans ce processus, les *tanguerxs* maintiennent chacun-e son agentivité tout en étant lié-e-s par leurs apprentissages inscrits dans les normes de la pratique culturelle argentine. Au sujet de ces trois processus actifs, van Alphen affirme ainsi qu'ils : « sont impliqués dans, ou sous-tendent de nombreuses autres activités humaines, mais ils semblent particulièrement évidents et accessibles dans la danse de tango » (p. 323) [traduction libre]<sup>63</sup>. Bien qu'elles demeurent des sujets distincts, deux personnes dansant le tango ensemble dans une *milonga* sont liées l'une à l'autre par leurs interactions, chacune indissociables de leurs gestes, de leurs connaissances, de la musique qui joue, de la communauté tango à laquelle elles appartiennent, de l'espace dans lequel elles évoluent et des traditions qui régissent l'ensemble et du sens cocréé qui en résulte (van Alphen, 2014). Tous ces facteurs ont donc une incidence sur le phénomène de la connexion extatique et inoubliable.

### 2.2.3 L'écoute kinesthésique et l'accordage

L'écoute kinesthésique, autrement dit l'écoute par le sens du mouvement est une action qui entre en jeu lors de l'accordage entre les partenaires de tango. Par l'écoute kinesthésique, iels cherchent à s'accorder, ou à aligner leurs états, leurs mouvements ou leurs actions avec ceux de l'autre. Par cette écoute, iels tentent d'harmoniser leurs réactions en fonction de celles de sa ou de son partenaire afin de s'adapter

---

processus de l'incorporation mutuelle, l'action coordonnée de manière consensuelle et la cocréation du sens en s'appuyant largement sur les réflexions de Fuchs et De Jaegher (2009).

<sup>60</sup> Citation originale : "...participatory sense-making"

<sup>61</sup> Citation originale : "...mutual incorporation"

<sup>62</sup> Citation originale : "...consensually coordinated action"

<sup>63</sup> Citation originale : "These three enactive processes are involved in, or underlie, many other human activities, but they seem particularly evident and accessible in tango dancing."

mutuellement, de s'assortir. Ces deux opérations sont centrales à l'évènement de la connexion extatique et inoubliable.

### 2.2.3.1 L'écoute kinesthésique

La kinesthésie est le sens qui permet de sentir où se localise, s'oriente et se meut dans l'espace chaque partie de son corps sans avoir à la regarder (Bertoz, 1997). Cherchant à décrire l'expérience intersensorielle en jeu dans les danses de contact, notamment la tango, d'autres personnes chercheuses, entre autres Brandstetter (2013) et Rufo (2020), ont identifié le concept de l'écoute kinesthésique qui combine les sens du toucher, de la kinesthésie et de l'attention portée à l'autre personne pour comprendre ce qui est communiqué, c'est-à-dire « l'écoute ». Iels décrivent qu'en bougeant ensemble et en contact avec d'autres personnes, le sens du mouvement s'élargit pour sentir et écouter non seulement son propre mouvement, mais aussi, par le toucher, celui de l'autre.

Dans la vie de tous les jours, l'écoute se réfère aux sons entendus via l'ouïe et se situe donc au niveau des oreilles. L'écoute kinesthésique implique une écoute de tout le corps (Brandstetter, 2013). C'est une qualité d'attention qui sollicite de manière haptique les sensations perceptuelles, telles que l'audition, la vue, le corps en mouvement dans l'espace et le temps. Brandstetter (2013) se tourne vers la danse-contact-improvisation pour décrire l'écoute qui n'est pas en lien avec le monde des sons et qui sollicite l'attention sensorielle du corps en entier pour percevoir le corps mouvant de l'autre, ainsi que l'espace. Dans le contexte du tango, Manning (2006) utilise aussi le terme d'écoute en ce sens : « Le corps que je partage avec toi peut être entendu à travers ma peau » (p. 17) [traduction libre]<sup>64</sup>.

Dans sa thèse de doctorat présentant une étude sur le toucher tango, Rufo (2020) développe amplement le concept de l'écoute kinesthésique. Il conclut que c'est par l'écoute kinesthésique mutuelle que se développe l'improvisation dans le tango. Ainsi, il déconstruit la structure du tango et y intègre la danse contemporaine et la danse-contact-improvisation afin d'établir un lien entre la conscience kinesthésique et l'écoute de soi et de l'autre par le toucher, une écoute qu'il qualifie de somatique. C'est cette écoute mutuelle qui rend possible l'accordage.

---

<sup>64</sup> Citation originale : "... the body I share with you can be heard through my skin."

### 2.2.3.2 L'accordage

Selon le pédopsychiatre Stern (2005), l'accordage se produit grâce aux « oscillateurs adaptatifs » qui sont partout dans le corps et savent s'adapter très rapidement à ce qui vient vers nous à partir de l'extérieur, comme un obstacle dans l'environnement ou un objet en déplacement. Ces oscillateurs adaptatifs sont d'autant plus sollicités dans l'interaction avec une personne capable de mouvements complexes et autonomes, que dans la réaction à un objet inanimé en déplacement, par exemple. En effet, Stern décrit que « les oscillateurs adaptatifs changent constamment pour rester en synchronie avec l'autre, sentir la vitesse, la décélération ou l'accélération, de manière à avoir bougé ensemble » (p. 216-217). En s'appuyant sur les théories concernant le développement psychomoteur de l'être humain, il affirme qu'être physiquement mû par une autre personne et apprendre à s'accorder mutuellement sont partie intégrante de l'évolution d'un individu. Les psychologues de la petite enfance nous rappellent combien il nous est vital, dès le plus jeune âge, d'aligner ses états et ses émotions primaires avec une autre personne dans un échange non verbal. Être proche et connecté-e avec l'autre et être écouté-e permet de se sentir une personne cohérente et équilibrée (Stern, 2005; Siegel et Hartnell, 2004).

Il ne faudrait pourtant pas aspirer à des états d'alignement constants avec l'autre. En effet, selon Fuchs et De Jaegher (2009), en dansant le tango il y a une fluctuation continue entre l'état de synchronicité et celui de la non-synchronicité. Iels précisent que : « le va-et-vient entre l'harmonisation et l'aliénation est même nécessaire pour se comprendre sans se fondre les uns dans les autres » (P. 471) [traduction libre<sup>65</sup>]. Les conflits sont obligatoires pour éviter de se perdre en l'autre : « Les malentendus et les irritations sont nécessaires en tant que contreparties dialectiques de la compréhension. Ils sont comme des questions qui mènent à des réponses dans le cours ultérieur de l'interaction » (P. 471) [traduction libre]<sup>66</sup>. Le degré d'accordage varie donc constamment entre les *tanguerxs*, ce qui est important pour l'évolution de la conversation qui a lieu dans la connexion extatique et inoubliable.

Le couple *tanguero* n'est pourtant pas seul. Il est entouré d'autres couples en déplacement avec lesquels une activité d'accordage entre en jeu pour maintenir le flux de la circulation sur la piste de danse. Il est en

---

<sup>65</sup> Citation originale : "The to-and-fro between attunement and alienation is even necessary in order to understand each other without melting into each other."

<sup>66</sup> Citation originale : "... misunderstandings and irritations are necessary as the dialectical counterparts of understanding. They are like questions that lead to answers in the subsequent course of the interaction."

présence de la musique avec laquelle il interagit. Tout en demeurant des individus autonomes les *tanguerxs* dépendent l'un-e sur l'autre ainsi que de l'environnement et de toute la structure de la *milonga*.

#### 2.2.4 L'autonomie/dépendance, ou le soi et le relationnel

Morin, sociologue et philosophe, parle de la dialogique autonomie/dépendance, deux notions complémentaires qui fonctionnent ensemble. Il dit : « Pour qu'un être vivant soit autonome, il faut qu'il dépende de son environnement en matière et en énergie et aussi en connaissance et en information. Plus l'autonomie va se développer, plus des dépendances multiples vont se développer » (p. 7). Paradoxalement, c'est dans la dépendance d'un individu envers ses parents, puis l'école et ensuite envers le groupe que compose la société que son autonomie se développe (Morin, 2007).

Adaptant le concept de Morin (2007) au tango, l'autonomie de chacun-e des *tanguerxs*, ou le « fait de se donner à soi-même sa propre loi, ses propres règles » (Pudal, R., s. d.), est donc impossible sans que ne s'établisse en même temps une interdépendance non seulement entre les deux partenaires, mais aussi entre le couple et la société *tanguera* à laquelle il appartient. Les partenaires dépendent l'un-e de l'autre au niveau de la matière. Chaque personne nécessite le corps de l'autre pour danser tant au plan de l'énergie en raison de l'importance du toucher dans un échange dynamique en mouvement qu'au plan des connaissances techniques et des informations qui se partagent dans la conversation dansée. Plusieurs études indiquent toutefois que, malgré ces dépendances, sans un certain degré d'autonomie désiré, il est improbable que la connexion extatique et inoubliable se produise.

Les recherches conduites par Zubarik (2013) démontrent que les personnes-qui-interprètent utilisent, quand leur mobilité est affectée, les termes « être forcé-e » « agrippé-e » ou encore « contraint-e » (p. 284) [Traduction libre]<sup>67</sup>. Il advient alors un sentiment de « perte de contrôle et de l'incapacité de se désengager de l'étreinte s'ils le souhaitent » (p. 285) [traduction libre]<sup>68</sup>. Il est donc commun de se sentir étouffé-e-s dans un *abrazo* rapproché qui manque de sensibilité, en particulier quand le toucher du ou de la partenaire contraint à maintenir certaines positions. De plus, les personnes-qui-proposent mentionnent aussi fréquemment le manque de mobilité, « en parlant de partenaires qui "s'accrochent au cou et à l'épaule"

---

<sup>67</sup> Citations originales : "Force"; "Coercive grip"; "Constricted".

<sup>68</sup> Citation originale : "... loss of control, the inability to disengage from an embrace as they wish."

et de “pression excessive”, qui leur causent [en plus] des douleurs physiques » (p. 285) [traduction libre]<sup>69</sup>. La connexion extatique et inoubliable est inaccessible dans cette situation. Zubarik (2013) ajoute qu’« un aspect notable [de la danse du tango] est l’équilibre entre un contact agréable et une pression excessive » (p. 282) [traduction libre]<sup>70</sup> qui se négocie dans la communication non verbale afin que les partenaires s’ajustent au besoin.

Selon van Alphen (2014), la « fusion des horizons » (p. 328) [traduction libre]<sup>71</sup> entre les partenaires, nommée dans la présente étude la connexion extatique et inoubliable, n’est possible que dans le dévouement de l’un-e à l’autre et donc par opposition de l’imposition de sa volonté. Si « on le leur demande, de nombreuses personnes-qui-interprètent affirmeront probablement que les personne-qui-proposent avec qui il est déplaisant de danser sont celles qui limitent unidirectionnellement l’autonomie et l’expérience de leurs partenaires » (p. 326) [Traduction libre]<sup>72</sup>. La bienveillance de la part de sa ou son partenaire ouvre un espace qui invite l’autonomie au niveau de la mobilité et de l’expression artistique et motive sa participation à la créativité improvisée dans la danse.

Si van Alphen (2014) parle de « fusion des horizons », C. Hess (2017) spécifie pourtant qu’il n’y a pas de fusion entre les partenaires :

Si la construction de cet espace intermédiaire est autant investie dans le tango, c’est parce qu’il n’est justement pas celui de la fusion : les deux personnes en présence maintiennent toujours leur propre demeure gravitaire<sup>73</sup>, continuent à être orientées et présentes à l’espace. (p. 172).

Dans le couple tango, chaque personne conserve la responsabilité de préserver son sens de l’équilibre. Manning (2006) rappelle aussi qu’« avec le toucher, j’entre en (communication avec) toi, avec toi je crée l’intervalle entre moi et toi, je suis ému par toi et je bouge (avec) toi, mais je ne deviens pas toi. » (p.11)

---

<sup>69</sup> Citation originale : “... men also frequently mention the aspect of “mobility” and substantiate this by talking of “clinging to one’s neck and shoulder” and “heavy pressure,” which cause them physical pain.”

<sup>70</sup> Citation originale : “Nonverbal communication, negotiation, and adjustment ... . One noticeable aspect is the balancing out of pleasant contact and excessive pressure.”

<sup>71</sup> Citation originale : “... merging of horizons”

<sup>72</sup> Citation originale : “When asked, many followers will probably affirm that bad leaders unidirectionally delimit their autonomy and experience.”

<sup>73</sup> La notion de la demeure gravitaire est en lien avec « le fond », qui est développé dans la section intitulée « L’improvisation », plus loin ainsi que dans le chapitre 5 de la discussion.



[traduction libre]<sup>74</sup>. Cette autonomie doit commencer, renchérit Cant (2012), dans l'observation des limites personnelles de l'autre. Elle affirme que dans l'*abrazo*, il doit « y avoir un respect de l'intégrité individuelle, ce qui paradoxalement (peut-être) peut conduire à un sentiment plus fort d'être là pour l'autre personne dans la danse, lorsqu'il est combiné à l'écoute » (p. 223) [traduction libre]<sup>75</sup>. Respecter l'intégrité individuelle en observant son sens de l'autonomie ne veut pas dire se détacher intérieurement de l'autre ou ne plus s'en soucier. Au contraire, Cant (2012) conseille de dépendre aussi de sa ou son partenaire en lui portant écoute afin que se maintienne la connexion. Mais les influences qui agissent sur chaque *tanguerx* s'étendent au-delà de la personne partenaire avec qui iel est en relation dansante; elles sont de source globale, larges et multiples, provenant de l'atmosphère qui règne dans la *milonga*, ou encore la musique qui joue.

## 2.2.5 L'éfaction et l'ambiance

L'éfaction et l'ambiance sont deux concepts qui proposent une vision holistique du monde, situant l'humain et son action comme partie intégrante et inséparable de son environnement.

### 2.2.5.1 L'éfaction

L'éfaction est une manière de concevoir la cognition, en particulier comment les organismes et les humains s'organisent en eux-mêmes par leurs interactions avec l'environnement. Ce concept fut initialement introduit en 1993 dans le livre « L'inscription corporelle de l'esprit » par Francisco J. Varela, Evan Thompson et Eleanor Rosch, un ouvrage qui s'inscrit dans le domaine des sciences cognitives. Le terme éfaction est emprunté de l'anglais *enaction*, c'est-à-dire le : « processus consistant à mettre quelque chose en action » (APA Dictionary of Psychology, s. d.) [traduction libre]<sup>76</sup>. Elle est l'avènement conjoint d'un environnement et de l'expérience en première personne, à partir d'un être qui évolue dans le monde en s'y mettant en action. Il s'agit donc d'une « cognition incarnée » (*embodied cognition*). Selon ces personnes autrices, la cognition ne serait pas la représentation d'un monde prédonné. L'environnement et la personne seraient tous deux des aspects de l'incarnation (*embodiment*). Pour mieux

---

<sup>74</sup> Citation originale : "With touch, I enter (into communication with) you, with you I create the interval between me and you, I am moved by you and I move (with) you, but I do not become you."

<sup>75</sup> Citation originale : "... critically within the embrace there should ... be respect for individual integrity, which (perhaps) paradoxically can lead to a stronger sense of being there for the other person in the dance when it is combined with listening."

<sup>76</sup> Citation originale: "the process of putting something into action."

comprendre l'énaction, Masciotra (2022), spécialiste en éducation, met en contraste le paradigme de l'énaction avec celui du cognitivisme qui sépare le corps de l'esprit. Selon le cognitivisme, la personne se compare à une machine dont l'intelligence est centralisée au niveau du cerveau. L'esprit surveille l'environnement et passe des commandes au corps à partir des représentations qu'il se fait du monde extérieur. Ainsi, de ce point de vue, la personne est en dualité non seulement avec elle-même, mais aussi avec le monde extérieur, qui demeure une réalité objective et indépendante de l'esprit.

En contrepartie, l'énaction pour Masciotra (2022) est une approche holistique du corps-esprit vivant :

Le corps-esprit renvoie ... à une personne d'action parce qu'elle est vivante, l'agir étant une manifestation du vivant. Et l'action se déploie nécessairement dans l'espace-temps. Bref, du point de vue de la vie mentale, corps, esprit et monde-vécu sont indissociablement liés (p. 21).

L'énaction puise dans la phénoménologie qui conçoit que, pour une personne, le monde et elle-même co-existent dans son vécu subjectif : « Le monde est inséparable du sujet, mais d'un sujet qui n'est rien que projet du monde et le sujet est inséparable du monde, mais d'un monde qu'il projette lui-même » (Merleau-Ponty, 1945, p. 506). Le monde nourrit les perceptions physiologiques de la personne qui se construit une signification primordiale du monde. Ainsi, son corps appartient à la fois à l'en-soi et au monde.

De son côté, C. Brown (2017), se focalisant sur l'aspect éactif de l'intersubjectivité éactive, observe qu' : « au-delà de l'incorporation mutuelle dyadique et de l'intersubjectivité, la danse du tango a également un potentiel de réciprocité entre la foule qui danse et un couple dansant en son sein » (p. 73) [traduction libre]<sup>77</sup>. Un couple qui danse se déplace dans l'espace qui s'ouvre au fur et à mesure devant lui alors que les autres paires progressent sur la piste. Les partenaires peuvent ainsi faire l'expérience de danser non seulement ensemble, mais aussi avec les autres qui les entourent, puis encore avec la musique qui, elle, vient agir comme un agent agglomérant : « Un autre potentiel d'incorporation mutuelle non dyadique est la synchronisation rythmique de schèmes de la danse et de la réponse à la même musique » (p. 73) [traduction libre]<sup>78</sup>. C. Brown élargit ensuite le phénomène de la connexion dans l'énaction, en s'appuyant

---

<sup>77</sup> Citation originale : "Beyond dyadic mutual incorporation and intersubjectivity, tango dance also has the potential for reciprocity among a crowd of dancers and a dancer couple."

<sup>78</sup> Citation originale : "Another potential for non-dyadic mutual incorporation in tango social dance is the patterned rhythmic synchronization of dancing and responding to the same music."

sur Tateo (2014) du domaine des sciences psychologiques et comportementales intégratives, qui affirme que le tango est intrinsèquement normatif. Il est structuré par des règles de comportements sociaux et de techniques de danse inscrites dans une tradition bien particulière, forgée par son histoire riche qui commença vers la fin du dix-neuvième siècle dans une population d'immigrants, habitant les villes portuaires de Buenos Aires et Montevideo (pour plus de détails historiques, revenir au chapitre 1). Bref, d'un point de vue éactif, un sujet n'existe pas dans un monde élaboré à partir de représentations mentales qu'il se fait de l'extérieur. Son monde cognitif se construit à partir d'un dialogue entre l'activité de faire-sens et les réponses que lui retourne l'environnement. (Fuchs et De Jaegher, 2009, p. 470). Dans cette optique le sens que l'expérience de la connexion extatique et inoubliable génère est nourri par l'acte de danser avec l'autre sur la musique changeante qui est une expression de la culture argentine, encadrée par des règles qui le sont aussi, entouré par les autres couples autour et les personnes qui observent.

Dans la perspective de l'éaction, on pourrait penser que l'action de danser des deux corps-esprits vivants se déploie dans l'espace-temps de la piste de danse et des sons de la musique. L'expérience de la connexion extatique et inoubliable est indissociablement liée au monde-vécu de la *milonga*, les corps des *tanguerxs* appartenant à la fois à l'en-soi et au monde. Ce regard nous renvoie également au concept d'ambiance, tout aussi holistique, tel que développé par Bégout (2020).

#### 2.2.5.2 L'ambiance

L'éaction et l'ambiance selon Bégout (2020) sont très proches puisque ce sont des concepts tous deux ancrés dans la phénoménologie et dans une vision holistique du monde où l'individu n'existe pas comme une unité séparée des autres et de l'environnement. L'éaction propose un changement de vision par rapport au domaine des sciences cognitives en dissolvant les dualités corps/esprit et personne/monde extérieur. Tandis que l'ambiance, plus spécifiquement une proposition philosophique, fait référence à une sorte d'humeur qui émane d'une personne, d'un groupe, d'un lieu ou d'une situation et qui imprègne l'affect des personnes présentes, en arrière-scène de l'action et de l'organisation. Elle est définie comme un phénomène plus diffus, peut-être plus insaisissable que l'éaction et pourtant clairement ressenti.

Dans son essai écophénoménologique intitulé « D'ambiance », Bégout (2020) avance dans le chapitre « Ambiance et coexistence » (p. 315-356) que chaque personne dégage une ambiance unique qui lui est propre. Elle se disperse autour d'elle et englobe tout, comme une aura, ou un « rayonnement

atmosphérique »<sup>79</sup> (p. 316). Elle s'éloigne de l'individuation, naissant au plus profond du préindividuel. Pour parler de préindividuation, Bégout se réfère à Scheler (1923) qui conçoit un monde comme un « organisme universel ... animé d'une seule vie » (p. 328) et parle de « fusion affective cosmique » (p. 328). L'ambiance apparaît donc selon Bégout (2020) dans les « stades originels et subconscients » (p. 328) d'un être, alors que la vie en lui n'est encore qu'un écho de cet organisme universel. Cela porte à comprendre que l'ambiance s'inscrit dans l'ontologie d'un être, avant même ses premiers mouvements autonomes qui déclenchent son processus d'individualisation, précédent donc le développement du fond (Godard, 1995, 2018; Kuypers et Godard, 2006). Bégout spécifie d'ailleurs qu'« autrui nous apparaît toujours en fonction d'une tonalité affective qui lui préexiste » (p.315), invitant encore à faire un lien, ici aussi, avec le fond, c'est-à-dire au rapport qu'a une personne à la gravité, qui se reflète dans son affect, le tonus de son corps et sa posture. Ainsi l'ambiance particulière qui émane d'une personne, son affect et le tonus de sa posture sont tous des éléments interreliés, des reflets de son unicité. Une personne qui dégage une atmosphère exceptionnelle pourrait être qualifiée de charismatique, mais même une personne dite « terne » possède son « expressivité atmosphérique » (P. 317). Malgré nous, l'ambiance d'une autre personne nous enveloppe et nous pénètre. Cette présence « inter-sensorielle et même méta-sensorielle » (p. 319) d'une personne peut se condenser dans sa prestance, la résonance de sa voix ou son attitude et en dansant le tango, dans le toucher aussi. Il se produit souvent, selon Bégout, des conflits d'atmosphères, bien que l'harmonisation spontanée advienne à l'occasion. Pour faire un lien avec l'attitude haptique de Godard (2021), ces gradations d'harmonisation entre les ambiances joueraient sur l'attitude d'ouverture ou de défense d'une personne. Le témoignage de Cant (2012) illustre ce phénomène :

Bien que nous soyons connectés physiquement alors que nous dansons et à toutes autres fins pratiques la danse semble bien se dérouler, il y a quelque chose qui manque ... . Je sens une énergie négative et vide projetée vers moi à partir de ce partenaire. Nous dansons en étreinte rapprochée, mais il y a une distance entre nous. Je le suis toujours mais au fur et à mesure que la danse progresse, mon humeur se déplace de plus en plus vers le bas (p. 224) [traduction libre]<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> Bien que Bégout privilégie le terme « ambiance », il utilise aussi dans son texte « atmosphère », « tonalité » et « air », interchangeant les trois termes.

<sup>80</sup> Citation originale : "As we dance, although we are connected physically and to all other intents and purposes the dance seems to be going well, there is something missing, something being drawn away, drawn back. I feel a negative, empty energy projected from this partner towards me. We are dancing in close embrace, but there is distance between us. I'm still following, but as the dance progresses my mood shifts down, and down."

Cant (2012) se sent contaminée négativement par l'ambiance de son partenaire et prend distance intérieurement. Son humeur devient déprimée et son attitude devient une haptique de défense, alors qu'ils sont toujours en contact physique et continuent de danser ensemble.

Cant (2012) vit tout le contraire au cours d'une danse différente avec une autre personne, quelqu'un avec qui elle avait envie de danser depuis le début de la soirée, quand elle ressent une connexion présumément extatique et inoubliable aussitôt engagés ensemble dans le toucher de l'*abrazo* :

Je ferme les yeux et nous commençons à danser. ... Je me sens tellement en sécurité et détendue dans ses bras, je fais immédiatement confiance à cette personne-qui-propose qui perçoit tout de suite mon sentiment et notre danse devient tout simplement fluide (p. 225) [traduction libre]<sup>81</sup>.

Dans ce cas, l'harmonisation de leurs ambiances l'interpellait déjà de loin, bien avant qu'ils ne se rencontrent et commencent à danser ensemble. Elle vit alors un moment de connexion qui semble être extatique, inoubliable. Cette rencontre avec l'autre selon Bégout (2020) comporte sa propre atmosphère, offrant un relief affectif qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre. Il affirme :

Toute rencontre humaine se fait au sein d'une atmosphère. Autrui nous apparaît toujours en fonction d'une tonalité affective qui lui préexiste. La résonance qui définit notre participation affective au monde est ainsi d'emblée une résonance interpersonnelle. Toutefois, la prise en compte de cette dimension tonale modifie aussitôt le sens de ce que nous nommons d'ordinaire intersubjectivité (p. 315).

L'ambiance qui agit entre deux personnes est différente de l'empathie qui présuppose une distinction des individus et leur relation. Elle ne prend pas sa source, comme l'empathie, dans une reconnaissance en soi-même de l'affect de l'autre. Elle est plutôt « unipathique » (p. 322), c'est-à-dire qu'elle est immédiatement partagée. En ce sens, elle « défait les dualités ». L'atmosphère est « une dimension dans laquelle nous sommes pris à l'intérieur ... [qui] enveloppe directement, de toutes parts » (Bégout, 2020, p.321). C'est la « façon dont les autres nous hantent dès le départ, dont leur présence diffuse se distingue de toute liaison intersubjective en la précédant » (p. 322).

---

<sup>81</sup> Citation originale : "Immediately there is a strong connection; I close my eyes and we start to dance. I feel so safe and relaxed in their arms, I trust this lead immediately; they pick up on this feeling quickly and our dance simply flows."

Un individu ne se présente pourtant jamais seul et séparé du monde devant l'autre, puisqu'il est englobé par les ambiances dans lesquels sont immergés tous nos rapports collectifs. Dans un groupe, l'ambiance affecte et contamine toutes personnes présentes, comme l'atteste la situation d'entrer dans une pièce en fête et que peu importe son humeur originale, la joie envahit tout de suite la personne qui y pénètre. Bégout parle alors d'une « unité tonale » (p.329). Par ailleurs, « un nom, un lieu, un souvenir possèdent aussi ce rayonnement atmosphérique » (p.316). Un paysage peut dégager sa propre ambiance contagieuse, comme un jardin printanier inspirant le bonheur ou un matin de brume triste. Il en va de même pour une ville, avec son esthétique et sa culture particulière et dont l'atmosphère unique devient évidente à la personne étrangère qui la visite. L'ambiance est une propagation émotionnelle affective involontaire, qui nous submerge et plus encore nous fusionne affectivement avec le monde.<sup>82</sup>

Rufo (2020), situant le concept de l'ambiance dans le tango, cite la danseuse et chercheuse Pegorer (2008) qui explique que dans une *milonga*, c'est la musique du tango qui « a une influence très importante sur la danse ... car elle crée une atmosphère et une humeur<sup>83</sup> particulières" (Rufo, 2020, p. 11) [traduction libre]<sup>84</sup>.

Plus loin, Rufo se réfère à McLeod qui argumente que :

... nos corps ne sont jamais « affectés » de manière isolée, c'est-à-dire purement en eux-mêmes, mais toujours dans la réciprocité de l'engagement dans lequel les sentiments, les perceptions, les tensions et les atmosphères sont passés entre les corps ou traduits à travers différents sens et émergent d'une situation ou d'un contexte particulier (McLeod, 2016, cité dans Rufo, 2020, p.76) [traduction libre]<sup>85</sup>.

---

<sup>82</sup> Pour développer ses réflexions sur l'ambiance en lien avec la coexistence, Bégout s'inspire entre autres de Tellenbach (1983), philosophe allemand et psychiatre phénoménologique de la mélancolie qui dans son livre « Goût et atmosphère », insiste sur la propriété atmosphérique des humains; de Weber *et al.* (1995), un économiste et sociologue allemand qui, dans son livre « Économie et société » parle de charisme; de Pinotti (2016), un philosophe italien qui écrit sur l'empathie dans son livre du même titre; de Scheler (1923) qui dans son livre « Nature et forme de la sympathie » met en lumière le concept de *einsfühlung*, ou la fusion affective; et de Sartre (1960) qui dans « Critique de la raison dialectique » aborde la notion de groupe en fusion.

<sup>83</sup> Selon la traduction libre de l'auteurice, le mot anglophone « *mood* » peut être traduit en français comme « ambiance » mais aussi « humeur ».

<sup>84</sup> Citation originale : "What makes a Tango a Tango is largely due to its distinctive music. Tango music has a very important influence on the dancing at the *Milonga* as it creates a particular atmosphere and mood."

<sup>85</sup> Citation originale : "... our bodies are never 'affected' in isolation, that is purely within themselves, but always in reciprocity of engagement in which feelings, perceptions, tensions, and atmospheres are passed between bodies or translated across different senses, and emerge from a particular situation or context."

L'atmosphère qui existe dans un lieu agit sur l'ambiance qui règne dans une *milonga* et les tonalités de la musique tango qui y joue colorent l'ambiance affective de la collectivité des *tanguerxs*, qui elle à son tour agit sur l'ambiance d'une personne et donc sur son humeur et son fond, c'est-à-dire le tonus de sa posture. Comme dans une boucle, les ambiances des partenaires s'influencent perpétuellement entre elles, jouant sur l'affect de leur connexion. Les *tanguerxs* contaminé·e·s transmettent à leur tour leur influence sur le groupe et la *milonga*.

À la lumière des concepts de l'érection et de l'ambiance, il est à conclure que les facteurs qui agissent sur la qualité de la connexion tango sont bien plus englobants que, par exemple, les compétences techniques individuelles et les affinités de personnalité que les deux partenaires partagent au moment de se rencontrer dans l'*abrazo* sur la piste de danse. De plus, selon Bégout (2020), le sens de chaque acte interrelationnel est orienté et même prédéterminé par les ambiances collectives qui marquent comment nous vivons les un·e·s avec les autres. Sous cette optique, le sens qui émerge de l'acte interrelationnel de danser le tango et de la connexion extatique et inoubliable serait un produit des multiples ambiances enveloppant et imprégnant l'évènement de la *milonga*.

### 2.3 La cocréation du sens

Ce chapitre se conclut avec la cocréation du sens, un phénomène qui donne toute la profondeur à l'expérience de la connexion extatique et inoubliable. Barbier, sociologue, suggère que la construction de sens survient quand des activités mentales ou affectives surgissent pour une personne alors que s'établissent des liens entre une activité en cours et des activités passées, qui auront ensuite une incidence sur des activités futures. Le sens est donc un phénomène qui se construit au fil des expériences, de manière unique à chaque personne (Barbier, 2017, cité dans Harbonnier *et al.*, 2021a).

Pour sa part, Séguin (2012) s'intéresse à la construction d'un sens collectif parmi les *tanguerxs* montréalais. Elle se questionne à savoir si un sens, même ambigu, peut émerger à partir du langage dansé du tango, comme si les pas équivalaient à des mots. Son point de vue anthropologique l'amène à suggérer d'étudier la pratique du tango dans ses propres termes au lieu de « restituer un sens, un contenu référentiel aux gestes, ... [et de] déchiffrer ce qu'ils tentent d'exprimer » (p. 45). Elle laisse entendre que le geste de danser le tango possède une manière propre de produire, ou de *faire* du sens. Elle conclut que « le sens n'est pas émanent, transparent au regard du chercheur, mais produit par le danseur lui-même à chaque pas de danse. ... Le sens émane donc aussi des actions et des sensations du danseur » (p. 147-148). Selon Séguin

(2012), les personnes les mieux placées pour connaître le sens construit en dansant le tango sont donc les personnes *tangueras* elles-mêmes.

Les techniques d'entretien d'explicitation de l'action (Vermersch, 2017) et de décryptage de sens (Faingold, 2020) favorisent l'émergence du sens chez les personnes encouragées à verbaliser leur expérience grâce à des relances qui permettent d'activer leur mémoire concrète, le type de mémoire qui selon Vermersch tient du revécu. Faingold, décrit le sens un peu comme Barbier, le situant aussi en relation au temps. Selon elle :

Le sens pour un sujet singulier, c'est le sens existentiel, ce dont il peut comprendre de son passé et ce qui l'oriente vers un avenir. C'est à la fois ce qui se joue de son histoire, ce qui l'active et le prend émotionnellement dans les occurrences du présent et ce qui est essentiel pour lui en termes de valeurs, ce qui l'anime et donne une direction à sa vie (p. 15).

Faingold (2020) affirme de manière imagée que lorsqu'un moment de récit se détache des autres au cours d'un entretien, c'est souvent parce qu'une « graine de sens » s'y loge. Il est possible, en maintenant une prise sur ce moment, de faire remonter l'émotion qui y est associée, soit une blessure pénible ou une force intérieure et c'est à partir de là que le sens, jusqu'alors caché, devient clair. S'ouvre alors une porte vers la connaissance de soi.

Le sens donné à sa vie est intrinsèquement individuel, puisque chaque vie vécue est unique. Il est donc probable et même quasiment certain qu'une même expérience partagée par deux individus en même temps et au même endroit affectera chacun de manière différente. van Alphen (2014) explique qu'un des processus d'intersubjectivité éactive qui se déroule en dansant le tango est le « faire-sens participatif » qui prend vie dans le dialogue entre les deux partenaires. Autrement dit, la participation de chacune des deux personnes partenaires favorise la construction d'un sens qui n'aurait pas émergé autrement que par l'incorporation mutuelle et l'action coordonnée de manière consensuelle que sont l'acte de danser le tango (van Alphen, 2014). Comme dans une boucle, le sens cocréé nourrit à son tour les processus d'incorporation mutuelle et l'action coordonnée de manière consensuelle.

Les assises conceptuelles de la connexion extatique et inoubliable ont été présentées dans ce chapitre couche par couche, selon deux grandes perspectives : celle du soi d'abord et ensuite celle de la relation entre les *tanguerxs* dansants. Le chapitre qui suit présente la méthodologie de recherche pour produire



des données qui serviront à éclairer l'expérience de la connexion extatique et inoubliable ainsi que le sens cocréé qui en résulte.

## CHAPITRE 3

### MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE

Dans ce chapitre, je décris la méthodologie utilisée pour produire et analyser les données nécessaires à l'élaboration des éléments de réponse à mes questions de recherche. Je commence par définir ma posture épistémologique et méthodologique de même que le paradigme dans lequel s'inscrit ma recherche. Je spécifie ensuite la méthodologie utilisée, puis décris le milieu investigué et les critères de sélection des *tanguerxs*. Je poursuis avec le choix des méthodes de production des données qualitatives ainsi que la méthode d'analyse du corpus de données qui découlent de mes choix méthodologiques. Les aspects éthiques de la recherche sont ensuite couverts, incluant les risques et inconvénients de participer à la recherche ainsi que les retombées positives et les avantages potentiels de la recherche pour la communauté et la société. Je termine en posant les limites de la recherche.

#### 3.1 Ma posture épistémologique et méthodologique

La posture épistémologique empruntée est d'abord psychophénoménologique, dans le sens de décrire l'essence de l'expérience de connexion extatique et inoubliable des *tanguerxs*, telle qu'elle est éprouvée dans la réalité, sans à priori de la chercheuse que je suis, au moyen de l'entretien de l'explicitation de l'action (Vermersch, 2017) et du décryptage du sens (Faingold, 2020). J'adopte également une posture épistémologique influencée de la théorie queer (Butler, 2004; Jagose, 1996). À cet égard, il y a plus de cent ans le tango était très souvent dansé entre hommes ou entre femmes surtout lors de l'apprentissage (Denniston, 2007). Pourtant la pratique sociale du tango s'inscrit encore aujourd'hui dans un milieu principalement hétéronormatif, tant dans l'apprentissage que dans les événements dansés. La théorie queer (Butler, 2004; Jagose, 1996) repense les identités en dehors des cadres normatifs d'une société qui envisage la sexualité en général comme binaire. Je suis une femme qui danse le tango dans les deux rôles. Ceux-ci sont nettement différenciés (R. Hess, 1998), chaque rôle ayant des exigences distinctes et nécessitant chacun son apprentissage. La proposition du tango queer consiste à concevoir cette danse sans rôles préétablis attachés au sexe des personnes qui dansent : « Dans le tango queer, personne ne tient votre orientation sexuelle pour acquise, ni votre choix de rôle » (Docampo, 2015, p. 13). Dans ma recherche, les rôles ne sont pas associés aux genres et sont nommés par conséquent personne-qui-interprète et personne-qui-propose.

Par ailleurs, le paradigme dans lequel s'inscrit cette étude est compréhensif-interprétatif de la réalité et du sens de l'expérience que font les *tanguerxs*. Cette enquête vise donc à mieux comprendre le vécu subjectif des *tanguerxs* en les considérant « comme témoin[s] et comme réservoir[s] de significations contextualisées » (Paillé et Mucchielli, 2021a, p. 164)

Selon Paillé et Mucchielli (2021a), une personne chercheuse :

appartient à un monde (que la sociologie de la connaissance a bien décrit), mais [elle] est aussi un monde en soi, dans le sens qu'[elle] a sa vie propre, personnelle, intellectuelle, affective, et [elle] a une histoire disciplinaire ainsi que des expériences de recherche et des angles d'approche privilégiés. (p. 172).

Cette recherche qualitative tente alors d'apporter un éclairage aux questions suivantes : 1) Quelle est l'expérience vécue de la personne *tanguera* expérimentée, mais non professionnelle, qui danse le tango social lorsqu'elle vit une expérience de connexion extatique et inoubliable avec sa ou son partenaire ? 2) Quel est le sens que la personne *tanguera* accorde à l'expérience de connexion extatique et inoubliable avec l'autre ?

### 3.2 Le milieu investigué et les critères de sélection des *tanguerxs*

Les personnes participant à la recherche sont des personnes danseuses non professionnelles. Le recrutement n'a pas été restreint à des communautés associées à des lieux et à des villes en particulier. Le milieu investigué était sans importance puisque la connexion extatique et inoubliable peut se produire dans n'importe quel lieu : dans une *milonga* bondée ou non, à l'intérieur ou dehors, au cours d'une *practicá*...

Cette recherche porte sur le vécu de la connexion extatique et inoubliable de personnes danseuses d'expérience qui ne sont pas des professionnelles du mouvement, parce que le tango est avant tout une pratique sociale. La vaste majorité des personnes *tangueras* rencontrées dans les événements de tango ne dansent pas professionnellement et travaillent, par exemple, dans les domaines de la coiffure, de la dentisterie, de l'informatique, de la menuiserie ou encore des arts graphiques. En bref, ce sont des adeptes du tango qui passent la plus grande part de leurs journées à accomplir des activités qui ne sont liées ni à la danse, ni à l'étude du mouvement. Pourtant, iels deviennent des personnes expertes du tango, une forme de pratique sociale difficile à apprendre parce qu'elle comporte des défis techniques et sociaux spécifiques (Cant, 2021; Denniston, 2007).

Il est possible pour les personnes *tangueras* débutantes de vivre des moments de connexion extatique et inoubliable, mais afin de réduire l'écart entre leurs niveaux de compétences, les personnes participant à la recherche devaient avoir au moins trois ans d'expérience, ainsi qu'une pratique sociale régulière du tango. Les personnes participantes devaient également danser un minimum de deux à trois fois par semaine. Afin de procéder de la manière la plus éthique possible, j'ai sélectionné des personnes volontaires avec qui je n'avais jamais dansé et priorisé ceux et celles que je ne connaissais pas. Ceci réduisait le risque que les personnes participantes ressentent une pression à participer à l'étude et assurait qu'il n'y ait pas de conflit d'intérêt avec ma posture de praticienne de tango et mon statut d'enseignante, en particulier auprès de la communauté de tango à Ottawa où j'ai déjà enseigné.

Afin de recruter les personnes participantes à ma recherche, j'ai placé une annonce sur le réseau social Facebook (Annexe C) à partir de ma page privée et de celle du Département de danse de l'UQAM. Les personnes intéressées se sont manifestées en m'envoyant un message privé via l'application de clavardage Messenger liée à Facebook. Nous avons alors échangé nos numéros de téléphone et adresses courriel afin d'avoir une conversation qui m'a permis de répondre à leurs questions à propos de leur implication dans la recherche, s'il y avait lieu. J'ai ainsi pu m'assurer que chaque personne volontaire rencontrait les critères d'inclusion avant de leur envoyer par courriel des informations claires sur l'objet de recherche via un formulaire de consentement (Annexe E) à remplir électroniquement et un questionnaire sociodémographique au moyen du logiciel LimeSurvey (Annexe D), qui prenait environ quinze minutes à compléter. Ces documents devaient m'être retournés au plus tard dix jours après leur réception, laissant ainsi suffisamment de temps aux personnes volontaires pour me poser leurs questions et donner ensuite leur consentement de manière éclairée avant même de remplir le questionnaire sociodémographique. Nous avons ensuite pris rendez-vous pour conduire les entretiens combinés.

Six personnes adultes furent ainsi recrutées. Mes codirectrices et moi-même avons établi ce nombre comme étant suffisant pour assurer la saturation des données dans une recherche de type qualitative, estimant qu'avoir plus de personnes participantes générerait une quantité de données trop importante à analyser dans le cadre d'un mémoire de maîtrise. Par souci de diversité, les personnes volontaires ont été acceptées par ordre de manifestation d'intérêt à participer à la recherche, sans prendre en considération leur héritage culturel ni leur âge. Le genre auquel ces personnes s'identifiaient ou leur lieu d'origine n'avait pas d'impact sur leur admissibilité, mais ces informations ont tout de même été recensées dans le questionnaire sociodémographique. Les personnes répondant aux critères de sélection sont des *tanguerxs*

qui dansent souvent dans les *milongas*, donc exposées à un terrain riche de partenaires potentiels et de connexions tango inoubliables. Comme la recherche consiste à amasser des témoignages individuels du vécu subjectif de chaque personne pour répondre à l'objet de recherche, il était sans importance que les personnes participantes fréquentent entre elles les mêmes événements, ni qu'iels n'aient jamais dansé ensemble. Les personnes participantes devaient pouvoir parler couramment le français ou l'anglais.

### 3.2.1 Présentation des personnes *tangueras* participantes<sup>86</sup>

1. BM est un homme entre 61 et 70 ans qui danse depuis une période oscillant entre 11 et 15 ans, surtout en Ontario au Canada. Il s'exprime surtout en anglais, sa langue maternelle, mais passe à l'occasion au français. Il décrit, au cours de l'entretien, deux différents moments de connexion.
2. BO est une femme âgée entre 51 et 60 ans qui a commencé le tango il y a entre 11 et 15 ans. Elle le pratique surtout à Montréal. Au cours de l'entretien, où elle utilise parfois l'anglais. Elle raconte trois moments de connexion.
3. HJ est une femme d'entre 71 et 80 ans qui s'est initiée au tango il y a presque vingt ans. Elle danse à Montréal et à Laval au Québec. Au cours de l'entretien, elle se remémore un seul moment de connexion qui date d'il y a quinze ans.
4. KV est un homme entre 31 et 40 ans qui danse depuis six à dix ans surtout à Montréal. Dans l'entretien, il explicite un moment qu'il a vécu la veille en soirée.
5. NB est une femme entre 51 et 60 ans qui danse surtout à Montréal et parfois en Floride. Elle évoque plusieurs moments de connexion qu'elle a vécus au cours des treize dernières années de tango.
6. SB, qui a entre 61 et 70 ans, danse depuis 11 à 15 ans à Montréal et ses environs. Il décrit deux moments de connexion, le dernier étant récent.

### 3.3 La production et l'analyse des données qualitatives

Cette section présente les types de données qualitatives produites, leur triangulation, les procédures de recherche et de leur production et la méthode utilisée pour les analyser.

---

<sup>86</sup> Dans le but de veiller sur l'anonymat des participant-e-s, leur identification est encodée et les initiales utilisées ne sont donc pas les leurs.

### 3.3.1 La production de données qualitatives : questionnaire et entretiens individuels

Cette étude est fondée sur la production de deux types de données qualitatives, laquelle vise à mieux comprendre le phénomène de la connexion extatique et inoubliable : 1) des données discursives tirées d'abord d'un questionnaire biographique et ensuite de deux méthodes d'entretiens de nature psychophénoménologique et 2) des données audiovisuelles tirées de la captation vidéo de l'entretien combiné mené auprès de chaque personne participante. Cette captation vidéo des entretiens combinés a permis d'analyser leurs paroles, leurs gestes et leurs expressions faciales et corporelles en cours d'explicitation d'un moment de connexion extatique et inoubliable. Puisque la connexion extatique et inoubliable ne peut pas être induite, il n'y a pas eu, dans cette étude, d'observation de couple qui dansent.

Plus précisément, j'ai conduit auprès de chaque personne participante un seul entretien sur un ou plusieurs moments de connexion extatique et inoubliable vécus dans le passé, en m'appuyant sur deux méthodes. La première est l'entretien d'explicitation de l'action développée par Pierre Vermersch (2017). L'originalité de cette méthode psychophénoménologique est qu'elle permet de repérer dans sa verbalisation d'une expérience les actions matérielles et mentales ainsi que les sensations d'un individu en le faisant entrer en état d'évocation au moyen de questions ouvertes, qui suscitent une mémoire particulière, celle du « revécu », nommée la mémoire concrète (Vermersch, 2017) (voir annexes F et G).

La deuxième méthode, est l'entretien de décryptage du sens tel que développée par Nadine Faingold (2020). En termes de l'explicitation de l'action, le décryptage du sens consiste à amener la personne interviewée à faire un arrêt sur un moment qui se détache au plan émotionnel de son revécu. Selon Faingold (2020), c'est un moment différent parce qu'il est chargé de sens, même si à l'instant de l'entretien, ce sens n'a souvent pas encore émergé à la conscience de la personne interviewée. Cela exige de la personne intervieweuse de formuler des questions qui permettent de laisser émerger le sens existentiel et identitaire de l'expérience vécue par la personne interviewée (voir annexe G). D'après Faingold, ce sont des questions :

... extrêmement puissante[s] qui peu[ven]t aussi bien mettre le sujet en contact avec un vécu profondément émouvant d'alignement des compétences et des valeurs, fondement de l'identité professionnelle, que mettre en évidence la pluralité des parties de soi co-présentes dans une situation professionnelle (p. 129).

L'effet est le même pour des situations qui ne sont pas reliées à la vie professionnelle.

Enfin, la captation vidéo des entretiens menés auprès des six personnes *tangueras* participantes a permis d'approfondir l'analyse des données qualitatives en capturant non seulement les propos, mais aussi la corporéité des personnes participantes en cours d'entretien. Les procédures de recherche et de production de données qualitatives.

En premier lieu, six personnes participantes volontaires ont rempli un questionnaire sociodémographique sur l'application en ligne LimeSurvey qui les a interrogées sur : 1) l'acceptation de participer à l'étude ; 2) la ou les villes dans le monde où la personne pratique le tango argentin social; 3) le nombre d'années d'expérience; 4) la fréquence de sa pratique; 5) son rôle tango de préférence; 6) la tranche d'âge à laquelle la personne appartient; 7) à quel genre ou non-genre la personne s'identifie 8) si la personne avait déjà vécu un moment de connexion extatique et inoubliable 9) si la personne acceptait d'être filmée.

Ensuite, le formulaire de consentement traitant des considérations éthiques envoyé par courriel lié à mon compte UQAM était à remplir et signer par les personnes participantes et par moi-même à titre d'étudiante chercheuse.

Quatre sur six des entretiens et leur captation audiovisuelle ont été conduits en présentiel et en privé dans un studio universitaire ou un studio de danse à Montréal. Un seul a été réalisé via un appel en conférence vidéo au moyen de l'application Zoom. Je me suis assurée que la personne participant sur Zoom se place de manière à ce que la caméra capture le haut de son corps, incluant les genoux pour que je puisse observer l'ensemble des gestes des mains. Nous avons aussi convenu que l'entretien sur Zoom soit conduit dans des conditions confidentielles et sans aucune interruption, ce qui fut le cas. Chacun des entretiens a duré entre 50 et 75 minutes et a été enregistré au moyen de mon téléphone intelligent installé sur un trépied ou avec l'option d'enregistrement sur Zoom. L'enregistrement audiovisuel des entretiens était pertinent, d'abord pour en faire la transcription intégrale permettant un examen phénoménologique des données discursives; ensuite pour analyser de manière plus fine la corporéité, les gestes et les expressions de visage qui accompagnent la prise de parole des personnes participantes. Ces données audiovisuelles de type comportemental sont un complément important des données discursives provenant des questionnaires et des entretiens. Ce processus de production de données m'a aussi encouragée à opter pour la méthode d'analyse par catégories conceptualisantes.

Plus spécifiquement, Paillé et Mucchielli (2021b) définissent la catégorie conceptualisante « comme une production textuelle se présentant sous la forme d'une brève expression et permettant de dénommer un

phénomène perceptible à travers une lecture conceptuelle d'un matériau de recherche » (p.360). Pour former les catégories conceptualisantes de la présente étude, j'ai commencé par organiser les transcriptions des entretiens dans des grilles et les ai codifiés à partir de la méthode apprise au cours de ma formation à l'UQAM<sup>87</sup> et du cadre théorique choisi qui était lui aussi en évolution<sup>88</sup> (le chapitre 2 en est le résultat). J'ai ensuite examiné les transcriptions d'un point de vue phénoménologique, en restant près du verbatim. Des données, c'est-à-dire les expériences vécues, qui avaient des propriétés comparables sont apparues. Des catégories conceptualisantes ont commencé à se dessiner puisque je constatais que certaines données s'entrecroisaient étroitement. Le processus a été évolutif. Ainsi, c'est à force de manipuler l'ensemble des données d'entretiens, de les analyser, de les nommer provisoirement pour ensuite les reconstituer et enfin de les renommer que les catégories conceptualisantes ont pris forme. À titre d'exemple, voir un extrait du tableau d'analyse des données d'entretien avec le participant KV dans la figure 3.1 ci-dessous.

Figure 3-1 : Ligne extraite d'un tableau d'analyse des données d'entretien

	<b>Transcription intégrale</b>	<b>Analyse des relances de B et des répliques de A</b>	<b>Énoncés phénoménologiques. Commentaires, remarques, réflexions, etc.</b>
	Entretien avec KV 21 septembre 2021		
	...		
12	A : On <u>prend notre temps</u> pour <u>trouver la respiration ensemble</u> . Non seulement avoir une bonne connexion avec les bras, mais on <u>prend aussi le temps de s'apaiser</u> un et l'autre en <u>respirant doucement</u> , pour encore <u>améliorer la connexion</u> . La certitude que l'information va très bien se transiter à partir du moment où est ce qu'il va avoir des guides, et qu'y va y avoir des réactions aux guides. (4 :56)	<b>Trouvent</b> la respiration ensemble  <b>Prennent</b> le temps de s'apaiser un et l'autre en <b>respirant</b> doucement pour <b>améliorer</b> la connexion	Accordage avec l'autre, de ses états de corps et de ses émotions  Apaisement par la respiration  Délibérément se ralentir

Dans la colonne de gauche, j'ai souligné les verbes d'action que KV a utilisés dans ce moment d'évocation. Dans la colonne du milieu, celle de l'analyse, j'ai repris les verbes d'action qu'elle a verbalisés. Dans la colonne de droite, j'ai noté des énoncés phénoménologiques qui se formaient dans mon esprit. Au fur et à mesure de l'analyse des données des entretiens, il m'est apparu que plusieurs personnes participantes

<sup>87</sup>J'ai suivi la formation d'entretien et d'explicitation de l'action (Vermersch, 2017) offerte à l'UQAM et enseignée par la professeure Caroline Raymond pendant la session estivale de 2017.

<sup>88</sup> Le chapitre 2 des assises conceptuelles a lui aussi beaucoup évolué avec le temps puisque le premier jet a été écrit avant même la conduite des entretiens. Par la suite, dans un processus presque parallèle à l'analyse des données, certains concepts et notions auxquels j'avais pensé et que je croyais pertinents se sont éliminés et d'autres, plus appropriés, sont apparus.



témoignaient d'actes d'accordage comme ceux décrits par KV. C'est ainsi que s'est imposé à moi, entre autres, la catégorie conceptualisante que j'ai fini par nommer : « Les facteurs de l'accordage entre les partenaires » et pris soin de définir. Le résultat est dans la section 4.3.3. Bref, cet examen, à partir des transcriptions que j'ai moi-même effectuées, m'a permis d'accéder directement au sens du contenu des entretiens, de les interpréter et de théoriser à partir des points de vue des personnes participantes. Les catégories conceptualisantes, telles qu'identifiées et définies dans les sections constitutives du chapitre 4, présentent les résultats de la recherche.

### 3.4 Les aspects éthiques de la recherche

C'est en réalisant un séminaire intensif offert à la Maîtrise en danse (UQAM) que je me suis formée à l'entretien d'explicitation de l'action au cours de l'été 2017. J'ai plus tard suivi, à l'hiver 2019, le cours de *Méthodologie – Séminaire d'initiation à la recherche* qui fait aussi partie du même programme de maîtrise et dans lequel sont abordées les questions relatives à l'éthique de la recherche. Au printemps 2021, j'ai complété la formation *L'énoncé de politique des trois Conseils : Éthique de la recherche avec des êtres humains : Formation en éthique de la recherche (EPTC 2 : FER)*. Dans l'ordre des procédures de recherche, j'ai ensuite soumis une demande d'approbation éthique auprès du Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPÉ). Suivant son approbation, j'ai procédé au recrutement des personnes participantes à l'étude au cours de l'automne de 2021.

Dans le but de veiller sur l'anonymat des ces dernières, j'ai préservé toutes les informations personnelles, telles que leur nom, numéro de téléphone et courriel dans un fichier électronique que je garde confidentiel, sauvegardé dans mon ordinateur personnel protégé par un mot de passe. Toutes les informations relatives à l'identité des personnes participantes est protégée et leur identification encodée. Le registre des correspondances est conservé dans mon compte privé universitaire et les données anonymisées. Outre mes directrices de recherches, si, en cours de route, il s'avère que d'autres doivent avoir accès à ces données, la signature d'une entente de confidentialité sera requise. Aucun enregistrement audiovisuel, ni aucune de ses parties ne seront diffusées et les enregistrements ont été détruits une fois les transcriptions terminées et les données audiovisuelles analysées. L'UQAM recommande de conserver les données pendant cinq ans, ce qui permet de pouvoir réutiliser les données pour des communications scientifiques ultérieures (articles, séminaires...). Une fois ce laps de temps échoué, les données électroniques seront détruites de manière permanente au moyen d'un logiciel spécialisé (Eraser).

Pour ce qui a trait à la diffusion de mon mémoire de recherche, il sera disponible sur Archipel.

#### 3.4.1 Les risques, malaises et inconvénients de participer à la recherche

À l'automne 2021, période durant laquelle se sont déroulés les entretiens, les risques liés à la COVID-19 s'étaient affaiblis puisque le programme de vaccination gouvernemental était bien implanté avec une majorité de personnes Québécoises et d'Ontariennes déjà vaccinées. De plus, les entretiens en présentiel ont été conduits dans l'observation la plus stricte des restrictions gouvernementales prescrites, c'est-à-dire en respectant le port du masque dans les espaces publics et la distance de deux mètres entre la personne participante et moi-même à titre de chercheuse.

Il existait le risque que la personne participante éprouve un inconfort psychologique ou émotif si l'entretien d'explicitation et le décryptage de sens ouvrait la porte à un moment vécu pouvant être douloureux. De manière préventive, les personnes participantes avaient été informées de la nature privée de leur participation à ce type d'entretien combiné. Très peu d'émotions négatives ont été exprimées par les personnes participantes pendant leur entretien. Toutefois, j'ai pris soin d'accueillir ces émotions en cours d'entretien en refocalisant au besoin les relances sur l'action du moment de connexion extatique et inoubliable. Dans le but de prendre toutes les précautions nécessaires, j'ai suivi les conseils du CERPÉ ([https://cerpe.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/29/2019/04/doc\\_aide\\_etudiant-demande\\_ethique.pdf](https://cerpe.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/29/2019/04/doc_aide_etudiant-demande_ethique.pdf)) en m'assurant que les questions posées étaient nécessaires pour répondre aux objectifs de la recherche ; en informant la personne participante qu'elle pouvait refuser de répondre aux questions qui la rendaient mal à l'aise ; qu'elle pouvait interrompre l'entretien et le reprendre plus tard ou à un autre moment de son choix; qu'elle pouvait se retirer de la recherche et demander la suppression de ses données.

#### 3.4.2 Les retombées positives de la recherche

Un des avantages de l'entretien d'explicitation de l'action est d'aider l'autre à s'informer sur une expérience qu'il l'a vécue. Les *tanguerxs* vont souvent échanger entre elles et eux, mais il est rare d'être accompagné pendant environ une heure afin de décrire finement un moment particulier de connexion extatique et inoubliable qui peut avoir été et qui possiblement continue d'être, très significatif et chargé de sens pour ces personnes.

### 3.4.3 Les avantages potentiels de la recherche pour la communauté et la société

La connexion extatique et inoubliable est une expérience relationnelle que les *tanguerxs* souhaitent renouveler. Ce phénomène de connexion, pourtant central dans l'expérience de la danse du tango argentin social, est difficile à décrire. Apporter un éclairage psychophénoménologique sur ce phénomène vise à enrichir les connaissances sur cette pratique sociale. Cette étude permet ainsi de mieux comprendre les aspects implicites de cette expérience de danse sociale et d'établir des liens entre les connaissances existantes sur ce phénomène de connexion. La communauté de tango pourra s'y reconnaître, notamment au regard des conditions d'émergence du phénomène de connexion extatique et inoubliable, qui enrichit l'expérience de ce type de danse et le renforcement du lien social entre celles et ceux qui la pratiquent.

Le chapitre suivant présente les résultats de l'enquête au moyen de l'analyse par catégories conceptualisantes.

## CHAPITRE 4

### RÉSULTATS DE L'ENQUÊTE MENÉE AUPRÈS DES *TANGUERXS*

La chapitre précédant présentait la méthodologie utilisée pour produire et analyser les données nécessaires à l'élaboration des éléments de réponse à ma question de recherche. Ce chapitre vise à présenter les résultats de l'enquête menée par entretiens auprès des six *tanguerxs* d'expérience qui ne possèdent pas le statut de personnes danseuses professionnelles. Ces résultats dévoilent le vécu d'expériences extraordinaires de connexion tango. De telles expériences extatiques de connexion sont inoubliables, leur souvenir perdurant bien après l'expérience vécue.

Afin d'organiser les divers phénomènes liés à la connexion extatique et inoubliable qui ont émergé de l'analyse des témoignages des personnes participantes à cette recherche, je propose de les mettre en avant en suivant le déroulement chronologique d'une *milonga*<sup>89</sup>, une soirée dansante. La présentation des résultats de l'enquête s'articule autour d'une seule des multiples *tandas* d'une soirée. Même si elles avaient toutes été ensemble au même endroit et à danser au même moment, il est en réalité largement improbable que toutes les personnes *tangueras* vivent une expérience de connexion extatique et inoubliable au cours d'une même *tanda*. Il s'agit après tout d'un événement qui ne se produit pas très souvent.

Ainsi, le chapitre commence par l'arrivée des *tanguerxs* dans une *milonga*, progresse vers une invitation à danser le temps d'une *tanda* qui initie la rencontre des deux partenaires sur le plancher de danse. Iels évoluent ensuite vers la *ronda* avec les autres couples autour de la piste. C'est là qu'iels vivent la connexion extatique et inoubliable, jusqu'à la séparation des deux *tanguerxs* à la fin de la *tanda*. L'enquête finit avec ce qui perdure pour plusieurs des *tanguerxs* bien après la danse<sup>90</sup>. La connexion extatique et inoubliable est en filigrane tout au long de cette ligne temporelle.

---

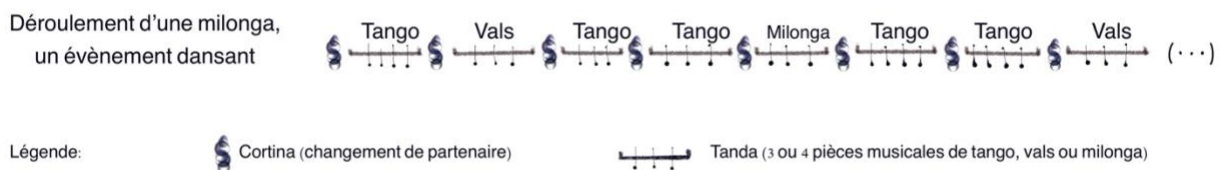
<sup>89</sup> Voir dans le glossaire la définition des mots hispanophones liés à la culture du tango.

<sup>90</sup> Les témoignages pourront à l'occasion sembler apparaître hors de séquence dans cette ligne de temps. Par exemple, quelques personnes participantes parlent vivre un état de présence alors que la danse est bien entamée, quand cette notion n'est présentée dans cette ligne temporelle qu'au moment où les *tanguerxs* s'apprêtent à danser, avant que les couples n'aient pris les premiers pas. Mais comme la présence n'est pas limitée à un moment particulier et peut se produire n'importe quand entre le début et la fin de la danse, il faudra pardonner l'anachronisme inévitable de ces détails et ceci tout au cours de plusieurs des sections.

L'entretien d'explicitation de l'action et du décryptage du sens que j'ai conduit auprès de chacun des six *tanguerxs*<sup>91</sup> a commencé par une relance formulée comme ceci : « Je te propose, si tu es d'accord, de laisser revenir un moment de connexion extatique que tu considères inoubliable ». La description dans le détail de leurs expériences ont permis de faire la lumière sur le déroulement de l'action et sur le sens qu'ils accordent à ce phénomène.

La *milonga* est un évènement où les *tanguerxs* se retrouvent pour danser au rythme de la musique du tango et dont le déroulement est structuré. Des codes dictent comment se tenir et se conduire pendant la danse, par exemple quand effectuer les changements de partenaires ou encore comment s'inviter à danser (Mégret, 2009). La soirée musicale se divise en *tandas* et en *cortinas* (voir la figure 4.1). La *tanda* est un tour de danse avec une ou un même partenaire, composée de trois ou quatre pièces musicales de même style (*tango*, *vals* ou *milonga*) et possiblement de mêmes époque, orchestre, et/ou une personne chanteuse. Une *milonga* peut se composer de plus ou moins une douzaine de *tandas* en tout. Le changement radical de style de musique signale la fin de la *tanda*. Cet interlude entre les *tandas* se nomme la *cortina*, qui veut dire littéralement « rideau » en espagnol et qui est un changement de style musical (*pop*, *jazz*, *hip hop*, etc.) qui détonne de celui du tango. La *cortina* dure une minute ou deux et notifie aux couples qui dansent qu'il est temps de se séparer et de possiblement inviter une autre personne à danser.

Figure 4-1 : Exemple du déroulement musical d'une *milonga*



L'invitation d'une autre personne se fait typiquement à distance de manière non verbale et donc par un geste de la tête nommé le *cabeceo*. Participer à une *milonga* exige donc le respect d'un décorum qui s'est développé à une autre époque<sup>92</sup>, à Buenos Aires et Monte Video et qui continue pourtant d'être appliqué aujourd'hui (Olszewski, 2008; Séguin, 2012; Seyler, 2010).

<sup>91</sup> Voir les profils des personnes participantes dans le chapitre 3 sur la méthodologie.

<sup>92</sup> Pour plus d'informations sur le développement historique du tango, voir le chapitre 1.

#### 4.1 Arriver dans la *milonga*

Bien qu'il existe des *milongas* diurnes, le plus souvent elles se déroulent le soir, dans un endroit, où les lumières sont tamisées, habité par la musique tango et peuplé de personnes vêtues avec élégance. La plupart du temps, il faut s'acquitter des frais d'entrée et se diriger vers un vestiaire où accrocher son manteau et mettre ses souliers de danse. Le tango peut se danser n'importe où, mais souvent, les *milongas* sont tenues dans un espace intérieur assez vaste qui offre des plafonds hauts, parfois un bar. Il y a des places où s'asseoir autour de la piste de danse pour se reposer et socialiser en attendant de danser. La musique est le plus souvent choisie par un DJ et occasionnellement jouée par un orchestre qui peut être composé de musiciens d'origine argentine, ou pas. Tous ces détails contribuent à créer une hétérotopique<sup>93</sup>, c'est-à-dire un espace autre, différent de ceux dans lesquels on vit tous les jours. Pénétrer dans l'espace de la *milonga* et trouver sa place parmi les autres *tanguerxs* est une expérience en soi. L'ambiance est prise en compte en arrivant. Balayer la salle du regard permet de constater le degré de participation, les personnes qui sont en train de parler ensemble ou de danser, ou encore les solitaires, assis·e·s observant les autres. À ce sujet, deux personnes participantes à l'enquête décrivent leurs perceptions de la *milonga*, en particulier leur réaction à certaines personnes déjà présentes à leur arrivée.

NB explique qu'en arrivant dans une *milonga* de Montréal, elle reconnaît plusieurs personnes et constate ne pas avoir envie de danser avec beaucoup d'entre elles : « Je suis arrivée, puis il y [avait] toute sorte de monde [que] je connais[sais], [mais] il n'y avait pas beaucoup de monde [avec qui] je sentais que je danserais » (NB 366). Elle ajoute :

Je suis une personne sensible ... [alors] je sens les gens, je sens les choses. ... Je [ne] veux pas danser avec tout le monde. C[e n]'est pas parce ... [qu'il ne sont] pas des bons danseurs. ... C'est juste parce que [quand] je connais quelqu'un, ... je suis plus confortable. Puis, [est-ce que je] veux ... m'ouvrir à une nouvelle personne ? (NB 178)

Sa sensibilité rend NB sélective des gens avec qui elle peut avoir envie de danser un soir ou un autre. Peu importe leur niveau de compétence, elle préfère en général les gens qu'elle connaît. La perspective de danser avec une personne inconnue l'intimide, incertaine du confort qu'elle pourra trouver dans cette relation.

---

<sup>93</sup> L'hétérotopie est un concept développé par Foucault (<https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/>)

BM vit une autre situation en remarquant une inconnue dans une *milonga* tenue à Toronto, où il danse régulièrement :

Elle n'était pas quelqu'un que je connais. Elle venait de l'extérieur de la ville, il n'y avait donc pas [avec elle] tout le foutu bagage de vivre dans une communauté de tango en particulier et de traiter avec les gens qui vont et ne vont pas danser avec toi (BM 78) [traduction libre]<sup>94</sup>.

C'est justement la sélectivité des autres qui contrarie BM. Les personnes avec qui il aimerait danser ne veulent parfois pas danser avec lui et il vit péniblement la possibilité du rejet. Il se trouve rassuré du fait que cette femme nouvelle à cette *milonga*, ne connaissant personne et souhaitant pourtant danser, accepte facilement son invitation.

Ces témoignages jettent un éclairage sur certains malaises associés aux interactions sociales qui peuvent se vivre dans les *milongas* que les *tanguerxs* fréquentent régulièrement et qui peuvent influencer la connexion.

## 4.2 La *cortina*

C'est pendant la *cortina*, le style musical qui détonne de celui du tango, que le changement de partenaires s'effectue. Les *tanguerxs* ne savent pas ce qui jouera au cours de la prochaine *tanda* avant d'entendre les premières notes. La sélection musicale du DJ (ou de l'orchestre en présence) influence grandement qui se retrouvera sur la piste de danse.

### 4.2.1 Le travail de repérage et l'invitation à danser

Comme il est commun de se sentir plus à l'aise de danser sur un style plutôt qu'un autre (tango, *vals* ou *milonga*), cette aise influence la décision de certaines personnes participantes lorsqu'ils se demandent qui inviter et sur quelle musique. KV partage par exemple : « Je l'ai invitée à danser sur une *tanda* de *vals*, ce qui est en général, mon truc quand je veux que ça ... aille bien avec une fille le premier coup » (KV 6). Son choix de partenaire se fait donc en lien avec le type de musique qui joue. Un autre facteur qui agit sur leur prise de décision est l'observation préalable et donc l'évaluation des autres qui dansent.

---

<sup>94</sup> Citation originale : " She was not someone I know, she was from out of town, so there wasn't all the f\*\*\*ing baggage of living in a particular tango community and dealing with the people who will and won't dance with you."

Avoir pris le temps d'observer les autres permet aux *tanguerxs* d'évaluer leur compétence, la qualité particulière des mouvements, puis de choisir avec qui elle ou il a envie de danser. À cet effet HJ témoigne : « Je connaissais de vue cet homme qui dansait depuis peu longtemps, moi qui dansais peut-être depuis cinq, six ans » (HJ 20). HJ n'est pas dissuadée par le fait que son partenaire ait beaucoup moins d'expérience qu'elle.

Dans une situation contraire, BO se souvient que l'homme qui l'a éventuellement invitée alors qu'elle n'était elle-même que débutante « dansait très, très bien. ... [J]e l'avais vu danser avec d'autres danseuses et puis, franchement, il était excellent » (BO 58). Les compétences de ce danseur que BO avait remarquées lui donnent envie d'accepter son invitation. Alors une fois que la musique d'une *tanda* inspire et qu'une personne partenaire potentielle est convoitée, il reste à l'inviter. Dans une *milonga*, cela ne se fait pas n'importe comment.

L'invitation se fait le plus souvent au début d'une *tanda*. Il y a d'abord un balayage visuel des personnes présentes avant d'arrêter son attention sur quelqu'un en particulier qui est disponible. Comme vu dans le Chapitre 1, tant les personnes-qui-proposent que les personnes-qui-interprètent peuvent inviter quelqu'un de l'autre rôle<sup>95</sup>. Normalement, l'invitation se fait d'abord en fixant du regard la personne avec qui l'on souhaite danser, comportement appelé la *mirada*. Quand la personne convoitée nous regarde à son tour, la personne qui invite fait ensuite un petit hochement de tête, un geste nommé le *cabeceo* (Olszewski, 2008; Séguin, 2012; Seyler, 2010). Ceci permet d'inviter à distance la personne de son choix qui, à son tour, peut discrètement décliner en se détournant simplement sans que ni l'un ni l'autre ne perde la face. Si la personne invitée accepte, elle retourne le *cabeceo*. BM se remémore : « Je me souviens où j'étais assis, tu sais et où cette dame en particulier était assise quand nous avons fait le *cabeceo* » (BM 78) [traduction libre]<sup>96</sup>. Occasionnellement, l'invitation se négocie verbalement.

---

<sup>95</sup> Dans les *milongas* traditionnelles les rôles sont généralement adoptés stéréotypiquement, bien qu'il y en ait où il est commun que les rôles et les genres soient associés différemment. Quand c'est une *milonga* qui leur est familière, les *tanguerxs* peuvent déjà savoir si, par exemple, un homme en particulier adopte en général le rôle atypique à son genre, et donc celui de la personne-qui-interprète. Observer les personnes qui dansent permet de se renseigner visuellement, de se familiariser avec « qui danse dans quel rôle ». Sinon, on peut s'attendre à devoir le clarifier verbalement entre partenaires potentiel-le-s pendant l'invitation afin de s'entendre et de respecter les préférences. Il arrive par exemple que les goûts d'une personne soient de danser avec le genre opposé.

<sup>96</sup> Citation originale : "I remember, you know, where I was sitting and where this particular lady was sitting when we did *cabeceo*."



Pour revenir sur la danse de BO alors qu'elle est débutante, elle est invitée à danser par un homme avec qui elle a cet échange : « J'ai dit : "Ben voyons-donc, tu [ne] peux pas danser avec moi, je suis trop débutante." ... Puis il avait dit : "Non ! On s'en va prendre une marche. ... Tu sais marcher ? *Caminar* ? *Caminando*" » (BO 58). Étant une danseuse débutante elle s'étonne qu'une personne-qui-propose qui a tant de compétence ait envie de danser avec elle et l'invite. Il l'apaise en lui assurant qu'il ne fera que la guider dans la marche, ce qu'elle saura sans aucun doute interpréter.

HJ, par exemple, est consciente du fait qu'il est difficile d'apprendre le rôle de la personne-qui-propose. C'est pour cette raison qu'elle ne refuse jamais une invitation. Elle explique : « Tu ne SAIS<sup>97</sup> pas ce qui t'attend. Ça peut être chouette, ça peut être un voyage *plate*<sup>98</sup>, mais c'est un voyage » (HJ 101). HJ, qui est interprète, approche donc sa recherche de partenaire avec considération de tout le travail qu'exige de perfectionner le rôle opposé au sien. Elle accepte de s'adapter à l'autre avec ouverture, même si c'est une personne inconnue.

KV aussi choisit de danser avec quelqu'un qui lui est étranger. Il se trouve dans une *milonga* tenue par un ami de sa communauté de tango montréalaise ayant invité quelques ami-e-s *tanguerxs* qui ne se connaissent pas toutes et tous : « C'était chez ... , dans un sous-sol, [un] bel appartement. Ça faisait peut-être une heure, une heure et demie que je dansais. Elle est arrivée plus tard. On [ne] s'était jamais vu » (KV 4, 6). KV danse dans une petite *milonga* privée avant d'inviter l'amie d'un ami et avec laquelle il aura un moment de connexion extatique et inoubliable.

Au moment de l'invitation, parfois les partenaires se connaissent déjà et parfois non. Il arrive qu'ils aient eu la chance de s'observer danser au préalable, ou non. Peu importe, une fois que les deux partenaires ont consenti à danser au début d'une *tanda*, la paire progresse sur la piste de danse.

---

<sup>97</sup> Les mots en majuscules dans le verbatim indiquent l'émphase que la personne a placé sur ce mot.

<sup>98</sup> Plate : ennuyeux

### 4.3 Une *tanda*

Une *tanda* est un tour de danse avec une même personne partenaire, composée de trois ou quatre pièces musicales<sup>99</sup>. Dans cette soirée dansante fictive, les *tanguerxs* participant à cette recherche partagent leur vécu d'une seule *tanda* parmi plusieurs, un espace-temps défini sur la piste de danse qui dure environ quinze minutes et au cours de laquelle se produit de manière fortuite une connexion extatique qui demeure pour iels inoubliable encore à ce jour. Dans la section qui suit, ces *tanguerxs* détaillent la rencontre des corps dans l'*abrazo* au début de la *tanda*. Se déclinent ensuite les facteurs de l'accordage entre les deux partenaires, tel que le toucher tango, l'état de présence pendant la connexion extatique et inoubliable qui inclut la suspension des activités mentales liées aux préoccupations techniques ainsi que celle de l'autocritique et l'absence du jugement de la part de l'autre. D'autres facteurs de l'accordage abordés sont le confort physique et émotionnel dans l'*abrazo*, l'être ensemble de connexion extatique et inoubliable et puis l'accordage des mouvements entre les partenaires avec les repères musicaux. Il ne faut toutefois pas comprendre que les éléments qui composent l'accordage entre les *tanguerxs* se présentent l'un à la suite de l'autre, ni dans un ordre particulier. Au contraire, ils sont interreliés et se produisent souvent en même temps et pas nécessairement à chaque fois pour chacune des personnes participantes.

Pour revenir à la séquence de la soirée et donc au début d'une *tanda*, il faut d'abord se rendre ensemble sur la piste de danse, y trouver sa place, puis gérer son espace dans la *ronda* au fur et à mesure que la danse évolue.

#### 4.3.1 Trouver et gérer sa place dans la *ronda*

La *ronda* est un groupe formé par l'ensemble des couples de *tanguerxs* sur la piste, où iels avancent en dansant dans un mouvement circulatoire antihoraire. Comme il est mal vu de dépasser le couple devant soi, ou de bloquer les autres qui sont derrière, il faut s'assurer d'avancer continuellement. Il va de soi que plus il y a de couples sur la piste de danse, plus se réduit l'espace que chacun a pour danser. Après avoir trouvé une place dans la *ronda* au début de la *tanda* et entre les autres couples, chaque personne se retrouve face à sa personne partenaire pour s'engager dans l'*abrazo*.

---

<sup>99</sup> Selon Mégret (2009), cette structure qui dicte les changements de partenaires prévient qu'une personne ne soit pas prise en otage, dansant « un nombre excessif de *tandas* avec une même personne partenaire ». Elle est aussi une façon « de renouveler le *flow* des danseurs et donc d'oxygéner la piste de danse (p. 61).

#### 4.3.2 La rencontre des corps dans l'*abrazo*

Il y a dans ce chapitre deux sections dédiées à l'*abrazo* : celle-ci et une autre plus loin intitulée « Trouver le confort physique et émotionnel dans l'*abrazo* ». Elles sont ainsi divisées parce que les témoignages l'abordaient sous ces deux angles différents, un qui trouvait sa place naturelle dès le début de la *tanda* et l'autre plus loin dans les facteurs de l'accordage. La danse commence d'emblée dans l'*abrazo* parce qu'il y a déjà là des sensations et des impressions qui s'échangent entre les partenaires.

Avant de commencer à danser, certaines personnes vivent un moment de trépidation, l'anticipation du plaisir à venir s'appuyant sur les attentes face à une expérience positive certainement vécue au préalable. La *tanda* est à peine commencée que KV sait déjà qu'avec cette partenaire :

Ça va être le fun, ça va bien aller ... Dans le sens [où] c[e n]'est pas juste [que] je vais avoir du plaisir, mais c'est aussi ... [que] je n'aurai pas à me retenir beaucoup de guider ou d'être passionné à l'intérieur de cette danse-là (KV 32).

KV sait qu'il aura du plaisir parce que, comme détaillé dans la section « L'accordage » plus bas, il détecte déjà les signes d'un accordage harmonieux entre eux. Cela l'incite à se projeter dans le futur presque immédiat en s'imaginant s'abandonner dans ses mouvements dansés et vivre un moment de passion comme il en a déjà connu dans le tango.

Le plaisir anticipatoire de NB est nuancé autrement. Dans ce passage de l'entretien, son enthousiasme est frappant :

C'est excitant [à cause] de la musique ! T'es en train d'embrasser quelqu'un, tu sais ? ... [Alors] c'est excitant ! Puis on a des pas qu'on [connait], puis moi je l'attends, j'attends qu'[elle] bouge pour que je la suive [très joyeuse et animée, voix plus assurée qu'auparavant] (NB 294).

La motivation de NB commence au contact de l'autre dans l'*abrazo*, attisée par la musique et l'anticipation de suivre les propositions improvisées de sa partenaire, sachant que les deux se rejoindront dans leur connaissance mutuelle de la danse.

Ces *tanguerxs*, des personnes danseuses d'expérience, riches des plaisirs passés de l'*abrazo* anticipent ceux à venir, sentant déjà dans cette première rencontre que le contact entre elles est bon. Elles pressentent que l'accordage entre elles sera harmonieux.

### 4.3.3 Les facteurs de l'accordage entre les deux partenaires

C'est le début de la tanda, les *tanguerxs* sont sur la piste de danse déjà dans l'*abrazo* et les déplacements commencent. Pour cela, les partenaires doivent s'entendre sur la manière de bouger ensemble. Plusieurs des pages suivantes sont dédiées à l'accordage qui commence dès le premier contact et se poursuit tout au long de la *tanda*. Les paragraphes qui suivent détaillent comment les personnes participantes témoignent du plaisir éprouvé à s'harmoniser de différentes façons. Il va de soi que le toucher est intrinsèque à la danse du tango et qu'il est donc essentiel de lui accorder une section, bien qu'il soit implicitement présent dans toutes les sections qui traitent de l'accordage.

#### 4.3.3.1 Le toucher tango

Le toucher joue un rôle fondamental dans la danse du tango en général et spécifiquement dans la connexion extatique et inoubliable. En fait, il en est indissociable. Mais il est à la danse du tango ce que l'eau est aux poissons et les *tanguerxs* n'en parlent donc pas toujours directement, tellement immergé-e-s dans l'univers de ce sens qu'il leur devient une évidence quasi invisible. Quand interrogé-e-s au sujet de la connexion extatique et inoubliable, iels le décrivent surtout en conjonction avec d'autres notions, comme le toucher et le mouvement, ou le toucher et l'accordage. C'est pourtant par lui que passe la prise d'information sensorielle et la possibilité de se déplacer en concordance avec l'autre dans l'espace.

KV explicite comme la main dans le dos de l'autre l'informe de son état. Il ressent que :

La main [n']est pas juste là. Elle va... PULSER un petit peu, elle va microcaresser, elle va ... faire une action ... consciente. Ben, ... je [ne] sais pas à quel point c'est conscient ... mais la main ne sera pas immobile, la main ne sera pas froide. La main va CHERCHER à détendre et en même temps récolter de l'information sur l'état de détente de l'autre (KV 58).

KV parle d'un toucher curieux qui écoute, s'accorde et donne. Il précise plus loin que cette main dans le dos est « vivante » et constamment « active » pour lire l'autre (KV 60). Cette exploration subtile du dos de l'autre permet de percevoir le tonus de son corps arrière, le degré de tension des muscles dorsaux, ainsi que la texture de sa peau si le dos est découvert.

Pour BO, c'est la dynamique de pression échangée qu'elle remarque quand iels se touchent et s'accordent. Un des facteurs qui induit l'expérience de connexion extatique et inoubliable chez elle est que les deux partenaires ajustent la pression de leur toucher pour qu'elle soit plus ou moins intense : « Pour moi, la

connexion commence là. C'est dans le toucher qu'on se redonne, qu'on sent ... qu'on s'égalise dans notre énergie » [fait le geste de presser une paume contre l'autre] (BO 64). Il y a selon elle un échange d'énergie « équivalent », « continu » et « fluide » entre les partenaires (BO 72). C'est un jeu énergétique, réalisé à travers la force centrifuge et gravitaire à partir de laquelle iels conversent au niveau kinesthésique. Ce partage permet aux deux partenaires d'établir ensemble un rapport par le toucher qui est dynamique.

SB aussi mentionne l'échange d'énergie :

C'est-à-dire quand on tient son danseur, on est LÀ (montre avec son torse vers l'avant). On n'est pas juste collé. On ... pousse l'autre un petit peu. C[e n]'est pas qu'on POUSSE l'autre vraiment, mais ... on lui rentre dedans, chacun des danseurs rentre dans l'autre, quelque part. Et c'est ça l'énergie que chacun se donne. ... Ce qui arrive avec elle et qui arrive avec moi, c'est à chaque pas, il faut pousser le sol. Ça donne une grande qualité au tango (SB 122, 125).

Chacun-e s'assure d'avoir les pieds bien ancrés dans le sol avant de le pousser pour se déplacer et maintient à partir de là une pression sur la poitrine de l'autre, donnant l'impression qu'il rentre un dans l'autre. C'est un toucher gravitaire, pénétrant. C'est ça, d'après SB « la base est là, pour un moment donné ... sentir beaucoup de plaisir » (SB 125).

La gravité nous impose de toucher le sol. C'est une forme de toucher qui renvoie d'abord à soi-même puisque son rapport au sol agit sur les muscles tonicoposturaux<sup>100</sup>, qui à leur tour colorent l'engagement dans le toucher avec l'autre. NB découvre une nouvelle mobilité quand elle choisit de s'ancrer au sol plutôt qu'à la poitrine de son partenaire :

Pour moi, c'est facile de connecter au niveau du cœur, c'est comme ça que j'ai appris ... Puis, [avec] lui, c'était comme plus ... aller ... dans le plancher ... [et] ça [me] permettait d'aller ... chercher [plus] au niveau du bassin (NB 232).

Il est à comprendre que NB utilise ici le mot « connecter » comme l'équivalent de toucher. Avec ce partenaire, elle découvre que de s'ancrer dans le sol plutôt que de chercher son appui sur sa poitrine lui donne plus de mobilité dans le bassin<sup>101</sup>. Elle spécifie :

---

<sup>100</sup> Consulter le chapitre 2 pour la définition des muscles tonicoposturaux et dans le chapitre 5 où le sujet revient.

<sup>101</sup> Il est à noter que NB ne spécifie pas si un contact entre les poitrines est maintenu malgré le changement de son objet de concentration.

Parce que je suis plus *groundée*<sup>102</sup> ... [et que] je suis plus dans mes pieds et on dirait que ça ... aligne tout [et que] je suis capable de connecter avec comment [il me] guide .... [Il y] a une mobilité qui se crée, en quelque sorte (NB 242).

En créant un degré plus élevé de stabilité et de connexion d'abord avec le sol, NB trouve un meilleur alignement dans sa posture, une nouvelle mobilité dans son corps et une meilleure connexion avec l'autre parce qu'elle comprend mieux ce qu'il lui propose comme figure. En échangeant un toucher plus conscient avec le sol elle augmente donc les possibilités d'un accordage harmonieux avec l'autre.

Le sol est toujours là, sous les pieds. Mais le fait que NB devienne consciente de son rapport au sol qui devient un savoir incarné de ce toucher pondéral, indique un état de présence à la réalité bien physique de l'ici et du maintenant. D'ailleurs, la présence est nommée sous plusieurs formes au cours des entretiens.

#### 4.3.3.2 L'état de présence

La présence qui revient souvent dans les témoignages est un facteur qui intervient tout au long de cette *tanda*. Cette notion se retrouve pourtant ici dans la ligne de temps entre le toucher, quand les corps viennent tout juste d'entrer en contact sur la piste de danse au début de la *tanda* et celle qui suit, l'accordage.

La présence est pour BO un facteur majeur qui contribue à ses expériences de connexion extatique et inoubliable. Elle est particulièrement touchée par la présence de l'autre. Du premier moment de connexion qu'elle explicite, elle dit : « Une force ... éman[ait] de son torse. ... Je le SENTAIS. ... [C]'est comme s'il rayonnait ... un jaune orange ... Une couleur réconfortante, une couleur brillante ... comme un cœur aimant » (BO 60). Elle précise qu'elle ressent sa présence comme étant « solide », « positive », « chaleureuse » et « gentille » (BO 60). Elle sent la présence de cet homme comme un rayonnement ce qui exerce sur elle un attrait. Elle continue : « Ça se sentait. Ça se sent quand l'énergie de la personne avec qui tu es ... est présente et non pas, genre : "On va tu finir" ... Et pourtant ... on ne faisait que marcher. ... Mais c'était sa présence qui était la PLUS importante » (BO 36; 58). BO est touchée par le fait que son partenaire soit présent en esprit et disponible à elle. « Ça donne l'impression momentanément que tout est possible, même si on [ne] pense à rien d'autre que le moment présent » BO 44. Cette fois, c'est la

---

<sup>102</sup> *Groundé* : anglicisme qui veut dire mise à terre, une expression utilisée dans le domaine de l'électricité, mais qui dans le domaine de l'étude du mouvement veut dire être ancré-e au sol. La sensation d'ancrage peut s'activer, par exemple, en prenant conscience de la sensation du sol contre ses pieds, en visualisant être une plante qui émerge de la terre, ou en s'imaginant descendre sur le sol à partir du plafond, etc.

présence au moment qui est notée, dans une ouverture sur les sollicitations extérieures possibles<sup>103</sup>, une disponibilité plus large que celle vouée spécifiquement à l'autre personne. BO évoque donc deux modalités de présences : la présence de l'autre envers elle et la présence au moment.

HJ aussi parle de présence, mais d'une autre manière. Elle explique que « c'était ... très présent dans la salle avec lui, ça c'était très palpable. Mais c'était très concret : "Je danse avec ... [elle nomme son partenaire]" » (HJ 165). HJ se réfère à sa propre présence, une présence à soi physique et matérielle, au lieu et à son partenaire.

Pour NB, comme pour BO, la présence de son partenaire qui tourne son attention vers elle est essentielle, puisque selon elle, la connexion extatique et inoubliable n'est atteinte que « quand l'homme est aussi à l'écoute de la femme » (NB 74). NB parle d'écoute plutôt que de présence, ce qui n'est pas tout à fait le même phénomène, mais dans les deux cas, l'attention est activée. Dans un autre moment de connexion extatique et inoubliable, elle évoque ressentir un vide paisible autour d'eux qui rappelle un état méditatif profond : « tout le reste disparaît » et elle est « complètement dans le moment » (NB 126). C'est un état de présence méditative et accueillante<sup>104</sup> qui crée un espace de sérénité comme décrite dans les pratiques spirituelles telles que la méditation pleine conscience.

De son côté il y a quelque chose chez BM qui se relâche en lui. Il évoque qu'iels « entrent dans l'espace émotionnel et mental d'une *tanda* lente et méditative » [traduction libre]<sup>105</sup>. Tout comme NB, il atteint un état de présence à soi méditative et accueillante, mais sa porte d'entrée est la détente. Il peut ainsi s'abandonner au plaisir, un gage de fluidité dans la danse.

La présence apparaît donc importante pour ces trois personnes participantes et elle se présente sous quatre modalités : la présence de l'autre envers elle, la présence au moment, la présence à soi physique et matérielle et un état de présence méditative et accueillante. Ce sont des types de présence qui favorisent la connexion extatique et inoubliable. Plusieurs *tanguerxs* nomment l'éclipse du souci de la

---

<sup>103</sup> Vocabulaire emprunté du Larousse (s. d.-e) dans une de ses définitions de la présence : « Fait d'être présent en esprit, fait d'être disponible à n'importe quelle sollicitation extérieure ».

<sup>104</sup> La présence méditative et accueillante est une notion développée dans le mémoire de Bienaise (2008). Voir le Chapitre 2 pour plus de détails.

<sup>105</sup> Citation originale : "[We] get into the emotional and mental space of a slow, meditative *tanda*."

compétence technique et de l'autocritique et l'absence du jugement de l'autre envers soi ce qui leur permet d'accéder aux différents états de présence.

#### 4.3.3.2.1 La suspension des activités mentales liées aux préoccupations techniques

En état de connexion extatique et inoubliable avec l'autre, cinq des six personnes participantes reconnaissent que leurs activités mentales et les préoccupations techniques sont suspendues, leur donnant accès à un état de présence à soi, à l'autre et au moment. KV, dans son moment de connexion extatique, met de côté les activités mentales. Il précise « j'espère me laisser le plus aller à mes instincts par rapport à la musique et non d'être ... dans le cerveau gauche ... très cartésien, ... c[e n]'est pas le moment d'être ça du tout » (KV 36). Il distingue que le moment n'est pas aux activités mentales et se concentre plutôt à devenir un corps dansant<sup>106</sup> et à se laisser inspirer par la musique sans réfléchir.

SB précise que son plaisir de la connexion extatique et inoubliable « est lié avec mon état, avec la musique, oui, pas vraiment avec les pas parce que je ne pense pas vraiment aux pas. Je danse - je danse avec la musique et avec la partenaire » (SB 44). Son attention n'est pas dans les préoccupations techniques comme l'enchaînement des pas et la composition des figures. Il mentionne que ce qui importe plutôt dans ce moment ce sont son état d'être, ses mouvements dansés inspirés par la musique, être un corps qui danse sans penser et être présent à sa partenaire.

Dans la même veine, BM se souvient : « Nous étions capables de rester dans le flux de la musique sans avoir à nous arrêter pour réfléchir » (BM 38) [traduction libre]<sup>107</sup>. Il observe la suspension des activités mentales et ce sont alors lui et sa partenaire qui sont présent·e·s l'un·e à l'autre et qui ensemble créent un meilleur rapport à la musique.

Sans nommer la danse ou la musique comme KV, SB et BM l'ont fait, NB se remémore pourtant aussi n'avoir « aucune pensée qui vient dans ma tête ... on dirait que tout le reste disparaît puis c'est juste un ... confort, puis un bien-être. C'est être DANS LE MOMENT » (NB 126). Pour NB, les activités mentales sont remplacées par la présence totale au moment qui provoque en elle le bien-être.

---

<sup>106</sup> Le corps dansant est une notion développée dans le mémoire de Bienaise (2008), sous la plus grande catégorie de la présence à soi agissante.

<sup>107</sup> Citation originale : "We were able to stay in the flow of the music without having to stop and think."



HJ cite plutôt l'abandon. Selon elle, c'est « la douceur dans tout ce qui s'est passé » qui « incite ... à l'abandon [et à] une ouverture à ce qui va se présenter » (HJ 56, 62). L'abandon est un résultat du répit de l'activité mentale. Ne pas penser lui permet d'être présente et disponible à quelque sollicitation extérieure.

L'interruption de l'activité mentale liée aux préoccupations techniques favorise ainsi un état de présence qui permet l'émergence d'aspects positifs liés à l'expérience de la connexion extatique et inoubliable.

#### 4.3.3.2.2 La suspension de l'autocritique et l'absence du jugement de la part de l'autre

L'expérience de connexion extatique et inoubliable permet aux inquiétudes liées à la performance de se suspendre. À ce moment, les erreurs techniques dans la danse importent peu.

BO explicite que pendant une *tanda* de connexion extatique et inoubliable, « il n'y avait pas d'anicroches. S'il y en a eu, je ne m'en suis pas aperçu ... J'étais ... capable de répondre spontanément et d'avoir du plaisir sans jamais sentir que je faisais une gaffe » (BO 38). Elle continue : « [Il n']y a pas de jugement, il n'y a pas de questionnements de ma part ... ou de [la part ] l'autre » (BO 44). Les erreurs s'il y en a lui importent donc peu, ce qui suppose un temps d'arrêt dans les activités de pensées autocritiques. Elle ne se sent pas non plus remise en question par l'autre au sujet de sa compétence. Ces éléments, en plus de ses réponses corporelles spontanées à son partenaire pendant la danse pointent vers l'unification avec la danse, soit un corps dansant dans un état de présence à soi agissante<sup>108</sup>.

Dans un autre moment, alors qu'elle est encore une *tanguera* novice, BO souligne le fait que cet autre partenaire ne juge pas, lui non plus, sa performance : « Il y avait une absence de jugement. Une acceptation de comment c'était. Un ajustement à ce que je faisais ou faisais pas » (BO 56). Non seulement son partenaire ne la critique pas et accueille comment elle danse, mais il s'ajuste généreusement à ses mouvements de débutante afin de créer une danse fluide, compensant pour son manque de connaissances techniques. Ces conditions ouvrent la porte à BO pour vivre un tout premier moment de connexion extatique et inoubliable.

---

<sup>108</sup> La présence à soi agissante est une notion développée dans le mémoire de Bienaise (2008).

KV témoigne lui aussi de cette acceptation tranquille de l'imperfection. Il avoue avoir « sûrement guidé quelque chose qu'elle n'a pas fait et [que] j'ai sûrement mal guidé quelque chose ... [et elle nous] a sauvé la vie en faisant la bonne chose, finalement. Mais tout ça est resté très fluide » (KV 64). Il n'a aucun jugement au niveau de la perfection technique, ni envers lui-même ni envers l'autre, puisque ce qui importe pour KV dans cette tanda avec sa partenaire, c'est la qualité fluide de la danse qui est facilitée par leurs ajustements mutuels aux erreurs qui surviennent. Par le processus de l'action pensée, un facteur de l'état de présence agissante<sup>109</sup>, il fait des choix dans sa danse sans y porter de jugement. Il arrive cependant que pendant la connexion extatique une voix intérieure s'active, une qui appartient à la présence à soi évaluative<sup>110</sup>.

#### 4.3.3.2.3 La fragilité de l'état de présence

KV et BM, tous deux des personnes-qui-proposent, entretiennent une conversation intérieure pour tenter de ne pas laisser leurs inquiétudes prendre le dessus, ce qui mettrait des entraves à la fluidité de la connexion extatique et inoubliable avec leur partenaire. Dans ce moment-là, KV se prévient lui-même :

Et le p'tit démon dans ma tête qui dit "fais-en pas trop pis pousse pas ta *luck*." Y'a lui aussi qui dit woh - woh - woh, pars pas en peur parce que *yien* qu'un mauvais pas, un pilage [sic] su'l'pied ... peut changer ben, ben des affaires ben, ben vite<sup>111</sup> (KV 94).

Soudainement présent à la belle fluidité de leur connexion, KV devient inquiet de faire quelque chose qui causerait de gâcher le beau moment. Il se parle donc, s'avertissant de ne pas saboter la connexion en faisant soudainement un geste discordant. Il y réussit.

De son côté, BM se dit tout simplement « ne va pas ruiner ça ! » [éclat de rire] (BM 68) [traduction libre]<sup>112</sup>. Il poursuit en se disant encore : « Maintiens la tanda à ce beau niveau, jusqu'à la fin ». (BM 70) [traduction libre]<sup>113</sup>. Dans ce témoignage BM s'appuie sur des expériences passées au cours desquelles la connexion

---

<sup>109</sup> L'action pensée est une notion développée dans le mémoire de Bienaise (2008), sous la plus grande catégorie de la présence à soi agissante.

<sup>110</sup> La présence à soi évaluative est une notion développée dans le mémoire de Bienaise (2008).

<sup>111</sup> Traduction libre du québécois : "Ralentis, n'abuse pas de ton moment de chance et ne t'emballe pas" parce que le simple fait de faire un faux pas ou de piler sur le pied de ma partenaire peut très vite tout changer.

<sup>112</sup> Citation originale : "Dont' f\*\*\* this up!"

<sup>113</sup> Citation originale : "Keep ... the *tanda* going at this nice level ... 'til the end.

était bonne jusqu'à ce qu'un facteur change tout pour le pire et s'avertit en silence de ne pas ruiner cette fois le beau moment. Dans ce cas il parvient à rester dans le *flow* de la connexion extatique.

Il y aurait donc une activité mentale ayant pour but de préserver l'état de présence et qui relève d'une sorte de conversation intérieure. Ces participants se trouvent provisoirement dans l'évaluation ou l'inquiétude que la connexion ne se défasse par leur faute leur causant d'en sortir pour un instant. Ils réussissent toutefois à se détendre, à revenir à la présence et à éviter les pièges connus ce qui ouvre la porte à vivre une connexion extatique qui demeure ensuite inoubliable.

Enfin, la présence est un facteur qui participe à la réalisation d'une connexion extatique et inoubliable pour les *tanguerxs*. Les différentes modalités de l'état de présence offrent la possibilité de s'ouvrir aux perceptions sensorielles, facilitant la communication et donc l'accordage entre les partenaires.

Pour revenir dans la ligne de temps de la *milonga*, les couples sont donc sur la piste de danse au début de la *tanda*. Les *tanguerxs* viennent donc de se placer dans l'*abrazo* et commencent à s'accorder d'abord dans la présence à soi, à l'autre et au moment, puis en trouvant le confort dans le contact de leurs corps dans l'*abrazo*.

#### 4.3.3.3 Trouver un confort physique et émotionnel dans l'*abrazo*

L'*abrazo* a été discuté plus tôt dans le chapitre, au début de la *tanda* quand les nouvelles paires de *tanguerxs* viennent de se retrouver face à face sur la piste de danse. Il est revu ici, cette fois plutôt en fonction de l'accordage. Bien des personnes participantes s'attardent à décrire un état de confort physique et émotionnel qui apparaît dans le processus d'accordage dans l'*abrazo*.

KV invite sa partenaire à trouver son confort avec lui dès les premiers instants : « Premièrement, quand je me retrouve dans l'*abrazo* avec elle, je laisse toujours la fille guider, prendre son temps, trouver son confort sur moi » (KV 8). Iels échangent ainsi sans se hâter, aussi longtemps que le nécessitent les ajustements au tonus du corps de l'autre et à sa forme. KV décrit qu'il sent que :

les muscles se détendent. Je sens que son *abrazo* n'est plus simplement posé à quelques endroits sur moi mais devient plus uniforme ... [et] plus malléable. ... [D]onc l'endroit ... [où] j'espérais qu'elle se pose ..., elle s'y est posé. ... [O]n réussit encore plus à s'épouser les formes l'un de l'autre, ... [et] l'*abrazo* est mieux.

Sa partenaire se permet d'être façonnable, c'est-à-dire qu'elle laisse sa forme s'adapter à celle de KV. *Épouser* le corps de l'autre et *y trouver* son confort sont des actes posés volontairement afin de donner une forme à sa chair pour recevoir le contact l'autre tout en l'enveloppant avec une intention de créer une sensation de confort qui reconforte.

NB décrit aussi l'agencement des corps et l'effet qu'a sur elle le corps rebondi de son partenaire : « Cette personne-là, c'est comme une espèce de coussin. J[e] sentais ... qu'on pouvait s'imbriquer » (NB 108). L'image du coussin rappelle l'acte de s'enfoncer dans un objet qui accueille le toucher en cédant facilement à la pression. C'est un confort qui résulte d'un atterrissage doux en l'autre, alors que chacun-e s'ajuste au contour et au tonus du corps de l'autre.

En parlant d'un autre partenaire, NB se retrouve tout en confort non seulement et encore une fois grâce à l'aspect coussiné de son corps, mais aussi parce qu'il cherche, selon elle, à la rendre confortable (NB 184, 186, 197, 222, 232). Elle précise :

Quand ... il [me] sert c'est comme... [son et geste mimant le fait d'enfoncer sa poitrine dans quelque chose de mou]. ... [I] va serrer, mais ... ça va être fait ... avec une intention ... qui est très consciente de confort ... d'enveloppement [sic], puis de connecter ... Tu sens ... [que] c'est comme pas du n'importe quoi. ... [C]'est une qualité d'*abrazo* (NB 144).

Déjà, entrer en contact avec la corpulence de l'autre crée chez NB une sensation de confort par le corps. Quant à cela s'ajoute l'action consciente de créer un *abrazo* enveloppant, un confort émotionnel s'ajoute au confort physique.

BO aussi se réfère à la sensation des corps qui s'appartient : « Les morceaux faisaient bien ensemble ... Sa main sur mes côtes je suppose. ... [Ç]a appartenait là (BO 22). Elle exprime aussi la sensation d'appartenance de la main de l'autre sur son corps, comme s'ils se retrouvaient dans un moment naturellement familier.

La connexion extatique s'installe au tout début de la *tanda* pour KV, dès que la musique commence et avant les premiers pas, alors qu'il prend délibérément le temps de sentir sa partenaire respirer dans l'*abrazo*. « Se trouver dans l'*abrazo*, la respiration, tranquillement. Trouver la connexion avant même de bouger » (KV 6). En effet, KV parle ensuite du calme qui s'installe par conséquent entre eux deux : « Les cages thoraciques commencent à monter puis à descendre ensemble parce qu'on cherche tous les deux à

avoir cette synchronisation-là, jusqu'au niveau de la respiration. Les « deux personnes se sentent plus zen, ... c'est un confort émotionnel » (KV 2, 50). La sérénité induite par les respirations harmonisées crée pour KV un confort qui dépasse le physique.

BM se réfère plus généralement au fait qu'il est réconforté par l'impression que sa partenaire a envie d'être là avec lui. Dans l'*abrazo*, il se sent « embrassé ... à l'aise ... , en sécurité et VOULU, tu sais ? » (BM 84) [traduction libre]<sup>114</sup>. Ce qu'il lit dans son étreinte le rassure en partie parce qu'il est certain que sa partenaire a vraiment le désir d'être avec lui dans ce moment-là, en tout consentement.

Le témoignage de NB confirme encore que ce qui importe pour la connexion extatique et inoubliable selon elle est le confort dans l'*abrazo* :

C[e n']est pas quelqu'un qui va être très - qui va connaître pleins de pas, puis faire toutes sortes d'affaires ... tu sens que l'*abrazo* est constant, puis ça t'lâche jamais. ... C'est vraiment comme, aaahhh [soupir de contentement], c[e n']est pas compliqué, c'est vraiment confortable (NB 186).

NB se sent tenue par son partenaire de manière continue. En explicitant cette instance de connexion extatique et inoubliable, elle prend le soin de spécifier que le registre limité de pas de son partenaire ne l'empêche pas de vivre un moment inoubliable et peut-être même que cela facilite le plaisir de l'expérience. C'est la sensation de bien-être que lui procure l'*abrazo* confortable de son partenaire qui perdure de cet instant.

Les *tanguerxs* trouvent le confort dans l'*abrazo* parce qu'ils le cherchent activement en se ralentissant, en s'enveloppant, en se sécurisant et en s'accordant. Ce confort physique est aussi émotionnel et à partir de là émerge la sensation d'être ensemble.

#### 4.3.3.4 L'être ensemble

BO tente de verbaliser cette sensation qui lui revient pendant la danse avec son partenaire lors de la connexion extatique et inoubliable: « J[e n']ai pas le vocabulaire pour dire l'harmonie qui - qui est ahhhhh

---

<sup>114</sup> Citation originale : "I feel embraced and - and comfortable and safe, and WANTED, right?"

[expiration, bruit sec de succion entre les dents] comme - tu sais, c'est la sensation d'être ensemble » (BO 44). BO lie la sensation d'être ensemble avec celle de l'harmonie.

BM utilise aussi le mot ensemble, mais dans le sens d'un acte de cocréation : « C'est comme si nous avions écrit la musique ensemble » (BM 98). BM compare sa joie à celle que lui donnerait le processus d'inventer quelque chose de nouveau en s'inspirant mutuellement, comme une pièce musicale.

KV parle beaucoup d'être ensemble avec sa partenaire, par exemple : « Les cages thoraciques commencent à monter puis à descendre ensemble » (KV 22). Il est présent à l'intimité de leurs respirations qui se synchronisent.

Pour sa part, BO décrit : « On reste toujours en relation avec l'autre mais ... on fait ... [chacun-e nos] choses, on fait ... des choses différentes mais qui nous garde ensemble. On ne s'écarte pas » (BO 50). Cette fois la définition d'être ensemble se nuance pour elle parce que les deux partenaires font des actions différentes et la sensation d'être ensemble se maintient tout de même. Ce qu'ils ont de conjoint est donc autre chose que leurs mouvements, c'est-à-dire une attention dirigée l'un-e sur l'autre couplée à l'intention de rester ensemble et de s'accorder.

Quant à NB, elle se remémore comme « c'était notre énergie ensemble qui a créé ça » (NB 74). Elle décrit ce partenaire avec qui elle vit un moment « magique » comme un ami, indiquant qu'ils avaient d'emblée des affinités qui, dans ce moment, viennent catalyser le plaisir de leur connexion tango. Il y avait « une action/réaction ... [qui allait] des deux côtés ... [et] ça coul[ait]. » (NB 74). La sensation d'être ensemble dans l'amitié combinée à celle de l'échange dynamique du mouvement stimulent leur connexion au point de la rendre extatique et inoubliable. Elle partage un moment extatique avec une autre personne, alors qu'elle et sa partenaire se retrouvent cette-fois dans le jeu : « Ben, c'est juste comme ... on joue ensemble » (NB 314). L'être ensemble s'exprime pour elle à ce moment-là dans le ludique, en s'amusant conjointement dans la danse.

SB, pour sa part, agit consciemment et activement à maintenir sa partenaire bien avec lui : « Je pense à ses pas à elle, ... je les place tac tac tac tac tac, ... là où je veux les placer pour qu'ils soient à la bonne place, qu'on soit bien ensemble tout le temps » (SB 131). Quand il utilise le mot ensemble, c'est pour décrire qu'il souhaite que leurs corps restent collés l'un à l'autre, comme le prescrit son style de danse de prédilection, c'est-à-dire le style *milonguero*. Cela lui donne accès à un grand plaisir, comme l'indique la suite de son

témoignage : « Vous êtes bien avec elle comme ça tout l'temps, puis vous sentez le plaisir qui monte » (SB 132). Tenir sa partenaire collée contre lui provoque une sensation plaisante incarnée qui monte à partir du plus profond de lui.

Être ensemble donne à NB l'impression de se retrouver d'un commun accord dans un endroit de communion et de renouvellement : « C'est comme un jardin secret ... de repos ... de [ressourcement] » (NB 122). Être ensemble crée un espace-temps inhabituel et privé dans lequel leur présence mutuelle est nourrissante pour elle.

Les *tanguerxs* utilisent la notion d'être ensemble pour exprimer les sensations d'harmonie, de cocreation, d'enjouement, de rapprochement physique et de l'intimité d'un espace-temps privé. Être ensemble est une manifestation de la présence que les deux partenaires ont l'un-e pour l'autre qui crée des conditions favorables à l'accordage. Ensemble, iels s'accordent dans leur présence, dans l'*abrazo* et puis aussi avec la musique, plus précisément en s'appuyant sur les repères musicaux.

#### 4.3.3.5 L'accordage des partenaires à partir des repères musicaux et de leur affinité esthétique

La musique peut jouer un rôle important dans la connexion extatique et inoubliable entre les *tanguerxs*. Les affinités musicales et rythmiques des deux partenaires sont des composantes de la danse tango qui affectent leur engagement relationnel. Plusieurs s'expriment sur l'accordage par l'expression créative du mouvement dansé à partir de l'interprétation musicale commune et sur l'impression de s'unir ensemble avec la musique.

Il est aidant de faire une distinction entre les points de repère musicaux et l'effet qu'a leur interprétation sur les rythmes corporels des personnes danseuses. Les points de repère musicaux sont par exemple le rythme musical, le tempo, la structure métrique de la pièce musicale, les phrasés dynamiques... . Les repères musicaux servent d'ancrage aux rythmes corporels.

Par exemple, KV explique que lui et sa partenaire s'échangent des indices sur l'interprétation de la musique (KV 74) et ainsi peuvent se suivre plus aisément dans le rythme de la musique (KV 92, 94). Il spécifie qu'il se sait être en train de s'accorder quand il sent que le transfert de poids de sa partenaire se pose sur un temps musical au moment exact, selon ce qu'il avait guidé :

Donc, j'ai commencé à tranquillement transférer mon poids d'une jambe à l'autre ... sur quatre *beat* de long. C'est-à-dire ... très lentement, pour sentir un premier transfert ... dans l'*abrazo*, bien sentir qu'on se suit, tout va bien ... [J]'vois comment [elle] réagit par rapport à ça ... [Ça] a super bien été du premier coup, donc ... juste des transferts de poids pour me synchroniser. J'ai senti que la synchronisation était très claire ... (KV 26).

Lentement guider un pas très simple comme le transfert de poids lui permet de sentir toutes les subtilités de la réponse de sa partenaire, de confirmer qu'ils sont bien ensemble dans leur déplacement. Dans cette action, KV vérifie s'ils peuvent s'entendre et si oui, à quel degré. Cela les prépare tous les deux pour les pas plus complexes à venir puisque, par ce partage initial, les deux personnes se connaissent déjà un peu. KV perçoit donc clairement dès le début comment sa partenaire répond à ses propositions tel qu'il le souhaite. Je lui demande comment il perçoit que c'est clair, ce à quoi il répond :

La personne arrive exactement dans le tempo, ... je sens son poids quitter son ancienne jambe d'appui et être complètement sur sa nouvelle jambe d'appui au bon moment, au moment où ... la musique le dicte et dans le moment ... que [j]'ai guidé, parce que je suis avec la musique ... Tout ça s'est passé parfaitement, sans anicroche. C[e n]'était pas instable ... [ni] hésitant (KV 28).

Il sait que les rythmes de leurs corps s'accordent sur le rythme de la musique parce que sa partenaire réagit conformément à ce qu'il avait proposé, sur le tempo qu'il avait indiqué, en prenant le temps qu'il souhaitait pour le faire et qu'elle l'exécute avec assurance. Le mouvement stable et fluide de sa partenaire est sa façon à elle de lui communiquer qu'elle a bien compris. Par ce transfert de poids, ils confirment essentiellement avoir des affinités esthétiques.

KV sent alors que cette cohésion permet une fluidité dans leurs mouvements dansés ensemble. Il affirme : « Elle comprend MA musicalité suffisamment et nos musicalités fonctionnent ensemble ... pour que ça coule » (KV 92). Son impression d'harmonisation parfaite tient du fait de s'entendre sur le choix des repères musicaux, ce qui n'est pas donné d'avance puisque la musique du tango est superposée de différents rythmes, tempos et mélodies, une de ces couches pouvant interpeller une personne plus qu'une autre.

Pour BM, cette sensation d'accordage entre lui et sa partenaire par la musique lui donne l'impression qu'ils coproduisent de l'art. L'expérience est « tellement satisfaisante » qu'il se sent comme si elle et lui



avaient « écrit une partie de la musique ensemble » (BM 98) [traduction libre]<sup>115</sup>. Ce même témoignage cité plus haut est repris ici pour être analysé sous un angle différent : écrire la musique ensemble serait en effet un acte cocréatif. C'est néanmoins l'émergence de la cocréation du sens qui est soulevée cette fois, plus précisément, BM a l'impression qu'un sens commun émerge. Pour d'autres, c'est plus l'impression de se comprendre l'un-e l'autre sur la musique qui ressort dans l'expérience de la connexion extatique et inoubliable.

Par exemple, NB trouve qu'elle et son partenaire s'entendent parfaitement au niveau de l'esthétique : « Au niveau de [la] créativité ... les deux ... on se comprenait complètement en fusion avec la musique » (NB 40). HJ rapporte un phénomène similaire : « C'est ça, pour moi, qui me donne l'impression de cette espèce d'unité. ... [O]n n'était plus deux et on a compris la musique de la même façon » (HJ 74). L'impression de se comprendre se forge dans la créativité qui foisonne entre eux, alimentée par la musique. Dans ces expériences de connexion extatique et inoubliable, le vécu intérieur de sa danse avec l'autre se joint à ce qui est à l'extérieur des deux personnes, c'est-à-dire la musique. Cela donne à NB et HJ chacune l'impression que leur partenaire et elles deviennent Un avec la musique.

Par l'accordage des mouvements, les partenaires participent ensemble à la construction de sens qui prend forme par la cocréativité et est alimentée par leurs affinités esthétiques. Sensoriellement, il existe une relation entre l'expérience interne de ces phénomènes et la musique qui habite l'espace externe. Cette relation peut devenir tellement enchevêtrée qu'elle leur donne la sensation de fusionnement avec la musique.

Ces échanges avec sa ou son partenaire par le toucher, dans le mouvement et avec la musique permettent d'apprendre à se connaître sur un plan personnel qui n'est pas accessible par la parole.

#### 4.3.4 Les sensations imagées

Le dictionnaire définit l'image ainsi : « Symbole ou représentation matérielle d'une réalité invisible ou abstraite » (Larousse, s. d.-b) et bien des personnes *tangueras* participantes se tournent en effet vers

---

<sup>115</sup> Citation originale : "Very satisfying. It's like ... we've written some of the music together."

l'image pour exprimer les vécus invisibles et abstraits de la connexion extatique et inoubliable et les sensations qu'elle provoque.

HJ se réfère à une relation à l'espace ainsi qu'à la sensation de déplacements aériens ou fluides qui sont agréablement irréels. Elle décrit une sensation de « flottement », en précisant que ça « coule ». Elle dit que c'est « léger », « vaporeux », « presque spatial », c'est comme être sur « une feuille qui flotte sur l'eau » pour « aller là où la musique mène » et dans le même souffle, que « ça [va] de soi qu'on se retrouve comme ça » (HJ 20, 44, 161, 175). En plus du sens du déplacement, elle décrit aussi qu'il lui paraît manifestement de l'ordre du naturel qu'elle et son partenaire dansent ensemble, dans ce moment-là, ce qui indique une aise profonde avec ce déroulement fluide. En évoquant des moments vécus avec d'autres partenaires, elle parle de « partir pour un temps », de s'ouvrir les yeux et ne plus savoir où elle se trouve (HJ 201). Partir pour un temps rappelle l'échappement de la réalité qui est facilité chez elle par se fermer les yeux et qui lui cause de se sentir désorientée au retour, quand elle les ouvre à nouveau. Elle affirme plus loin que la connexion extatique et inoubliable, « ça goûte le ciel » (HJ 171). Le ciel, qui est probablement utilisé ici comme un synonyme de paradis, un lieu enchanteur ou un état sublime.

Les images utilisées par BO, quant à elles, rappellent les émotions ressenties lors d'une aventure exaltante. BO dépeint cet « élan intérieur » comme « une rivière qui déboule ». Elle explique que c'est « tumultueux », « beau », « doux », « excitant », « connu et inconnu », que ça s'apparente à « filer sur un tapis volant ». Ses images décrivent une qualité de mouvement intérieur qui se rattache aux émotions. Elle dit ressentir alors une « légèreté du cœur avec rien à l'horizon », qui évoque une sensation d'insouciance libre. (BO 14, 44, 54).

Les images qui réfèrent à différents types de sensations de déplacement comme la fluidité de couler aisément et la légèreté de flotter, font imaginer que les pieds de ces *tanguerxs* ne touchent plus le sol et même disparaissent virtuellement. Cela indique que les deux partenaires s'accordent parfaitement dans le rapport au sol partagé, sans heurt, accrochage ni rebonds imprévus. Certaines images parlent d'affects qui provoquent des sensations de bien-être et d'expansion et d'autres de quitter la réalité pour un autre temps-espace où il fait bon être.

#### 4.3.5 La dimension identitaire en jeu

Au cours de l'entretien de recherche, des relances-clés ayant pour objectif le décryptage de sens sont énoncées auprès des personnes participantes, comme : « Et qui es-tu dans cet instant ? » ou encore « Quelle partie de toi est celle qui [insérer un verbe d'action] ? » Ces deux relances en particulier les invitent à évoquer les différentes co-identités qui apparaissent pendant la connexion extatique et inoubliable.

À la relance ainsi formulée « T[u] as fait ... un geste comme ça [reprise de son geste d'éloigner ses mains l'une de l'autre]. ... [Et donc] juste avant de faire ça tu dis : "Idéalement, je pourrais fermer mes yeux". Y a-t-il un sens à ça... qui émerge ? » (IO 37), KV répond que dans ce moment-là :

« Je peux bomber mon torse et prendre l'espace. ... Je ne suis pas en train de parader dans la rue pour avoir un comportement d'homme du passé. Je suis en train de faire exactement ce qu'on recherche de moi et je peux le faire pleinement sans ... m'inquiéter de ... l'opinion des gens par rapport à cette démonstration de masculinité. ... [Je peux] VIVRE cette masculinité (KV 40).

Pendant ce moment de connexion extatique et inoubliable, KV peut vraiment se laisser aller à exprimer une masculinité comme on la définissait dans le passé et qui n'a plus tout à fait sa place dans notre culture aujourd'hui, dans la vie de tous les jours. En fait, presque comme s'il jouait un rôle, il incorpore une attitude qui s'exprime dans sa posture, celle d'un « Homme ». Il ajoute : « Je suis plus ... à l'aise, confiant et libre d'être un homme que dans n'importe quelle autre situation que la société nous offre en ce moment » (KV 38). KV sait qu'en dansant le tango, il peut être fier et prendre de la place, puisque c'est un comportement acceptable dans ce contexte.

À cette relance qui suit: « [Y a-t-il] en même temps une autre partie de toi qui est en jeu ? » (IO 41), il reconnaît dans sa réponse qu'une autre co-identité bien différente est aussi en action, au même moment :

Une partie très différente de moi ... [aussi] en jeu ... [est] l'enfant qui a juste le goût de jouer sur la musique. ... Donc j'ai aussi le goût d'être ... dans un mode joueur ... comme aller jouer au parc. ... [J]e l'associe à un peu à un mode plus enfantin si on veut, ... donc de l'excitation (KV 44).

KV découvre qu'une autre partie de lui s'active dans ce moment, remplie de la joyeuse vitalité d'un enfant qui s'amuse dans un parc. Il n'est pas le seul à voir une identité d'enfant émerger pendant la connexion extatique et inoubliable.

En effet, NB reconnaît aussi se sentir comme un enfant dans un moment saillant : « La petite fille [NB montre, le visage souriant, un petit espace entre l'index et le pouce de sa main droite] » (NB 321), dit-elle en réponse à la relance « Puis, c'est quelle partie de toi qui est là ? » (IO 317) Elle, tout comme KV, se sent comme un enfant enjoué et fébrile en dansant avec sa partenaire. Plusieurs autres formes d'identités enfantines apparaissent chez les personnes *tangueras* participantes.

BM voit également se pointer l'enfant en lui, mais plutôt celui qui désire être aimé et d'aimer en retour : « Ce qui est en jeu est mon désir d'être aimé ... [et] de redonner cet amour, je suppose ... [Je suis] le petit garçon qui veut être aimé » (BM 49, 50, 64) [traduction libre]<sup>116</sup>. BM cherche dans cette danse l'échange d'un amour comme le vivent les enfants avec les adultes qui les soignent et les élèvent et peut-être en rencontre-t-il une certaine version.

BO est plutôt l'enfant qui a besoin d'être reconnue comme capable : « Je suis la petite fille. J[e] suis une petite fille qui [n']était jamais adéquate mais qu[i] là est adéquate. Là, elle est CAPABLE ... . *C'est très bon comme sensation* (BO 28) [traduction libre du passage italique]<sup>117</sup>. Dans ce moment de connexion extatique et inoubliable, BO semble découvrir avec délice la petite fille en elle qui est adéquate et qui contraste avec l'enfant qu'elle croyait être dans son enfance.

S'éloignant des identités liées à l'enfance, SB réagit à une relance qui touche un aspect identitaire un peu plus intime. La question est la suivante : « Et puis quand ça monte, là, ce plaisir fabuleux ... Quelle partie de vous est là ? » (IO 95), SB répond : « Quelle partie de moi ? Oh la la la la la la ! Vous allez loin, là ! » (SB 96). SB est surpris par cette prise d'information et mal à l'aise d'admettre la partie identitaire en lui qui réagit au plaisir de la connexion extatique et inoubliable. Cette retenue suppose la pudeur, un sujet couvert dans une section à venir intitulée La pudeur et la sensualité versus la sexualité.

---

<sup>116</sup> Citation originale : "What's at play is ... my desire to be loved ... And to give it to, I guess. ... [T]he little boy that wants to be loved."

<sup>117</sup> Citation originale : "It feels really good".

Pour sa part, BM qui est bilingue passe soudainement de l'anglais au français pour ajouter que le fait de danser ainsi lui permet de se voir comme artiste : « Eh bien ... cela signifie peut-être que je suis capable de faire de l'art. Je ne me considère pas comme un artiste, pas du tout, mais je suis un danseur » (BM 100). BM exprime à termes voilés de l'admiration ou peut-être de l'envie pour les personnes qui peuvent selon lui s'identifier en tant qu'artistes. La danse lui permet de se rapprocher de cela dans cet aspect de lui qui a trouvé un exutoire pour exprimer sa créativité.

Les émotions de la connexion extatique et inoubliable qui refont surface pendant l'entretien sont accompagnées d'un sens qui se construit et devient clair une fois verbalisées. Bien que multiples, les différents aspects identitaires en jeu sont le plus souvent liés à l'enfance. La connexion extatique et inoubliable provoque des hauts et des bas affectifs et émotionnels et tout comme les émotions elle est imprévisible, affectée par des événements inattendus qui la font varier sans cesse.

#### 4.3.6 Les hauts et les bas

La connexion extatique et inoubliable est un état qui fluctue et qui n'est donc pas maintenu de manière continue pendant une *tanda*. Son intensité se module au fil de la danse, comme un gradateur de lumière. Il est clair, du moins pour SB, qu'il semble normal d'y entrer et d'en sortir. Il explique que « si on prend une chanson, à un moment donné c'est waouh - waouh - waouh - waouh - et puis ensuite ça va ... rebaisser. C[e n]'est pas une tension qui va rester pendant trop longtemps. On exploserait [sourire]. [II] y a des limites » (SB 140). Parfois au cours de seulement quelques courtes minutes la tension monte puis redescend pour remonter à nouveau.

Une variété de facteurs peut contribuer à la déconnexion et dans cette section, les *tanguerxs* s'expriment sur ce qui préserve, améliore ou empêche la connexion, sur la fragilité de l'état de présence, sur le plaisir partagé dans la connexion extatique et inoubliable, ainsi que sur le sentiment de familiarité qui se développe parfois.

##### 4.3.6.1 Ce qui préserve, améliore ou empêche la connexion

Plusieurs *tanguerxs* partagent, au cours des entretiens, divers éléments qui leur sont agréables et qui aident à établir l'expérience de connexion extatique et inoubliable. Bien que les relances cherchent à explorer les aspects positifs de la danse du tango, certaines personnes tiennent à nommer aussi les éléments désagréables qui, quand en place, entravent leur accès à cette expérience.

#### 4.3.6.1.1 Les éléments qui nuisent

En évoquant son moment extatique et inoubliable, HJ offre ce commentaire : « Je suis tellement bien, on ne me bouscule pas, on [ne] m'arrache rien, on m'invite à [faire une figure, et] si je veux y aller, j'y ... [vais]. ... [C]'est une liberté » (HJ 145). Elle juxtapose alors cette expérience très plaisante à une autre, hautement désagréable qui est causé par une attitude irrespectueuse de son partenaire:

Autant j'ai vécu quelque chose de déplaisant à l'extrême, où après la tanda j'étais brûlée, quand tu dis brûlée ... . J'ai pris mes affaires et [je] suis partie chez nous me coucher. Et c'était tout le contraire à [ce beau moment]. Je sentais « tu vas venir ici, c'est moi qui décide ». Moi, j[ne] veux pas qu'on me gère (HJ 149).

Les actions intempestives de cet autre partenaire lui sont intolérables, c'est-à-dire le contrôle imposé et le manque évident de respect quant à son autonomie. Subir ce traitement et négocier avec la discordance entre eux a pour conséquence de la drainer de toute son énergie. Cet épuisement contraste vivement avec l'énergie nourrissante ressentie dans le moment de connexion extatique et inoubliable qu'elle décrit tout au long de l'entretien.

NB, tout comme HJ, précise ne pas aimer se sentir contrainte : « Il y a des hommes qui vont être plus dans : "Je te fais ça, tu fais ça" » et donc être un partenaire qui « va essayer de contrôler » (NB 74, 78). Elle aussi n'aime pas subir le contrôle que l'autre lui impose, au détriment de son autonomie à elle. Si le degré de respect démontré à la personne partenaire agit sur la connexion, des expériences sensorielles peuvent aussi l'influencer, en particulier les odeurs.

NB soulève l'inconfort causé par « quelqu'un qui a mis un parfum trop fort. Ça ... dérange un peu » (NB 74). Elle précise qu'une odeur importune est un facteur qui est distrayant et peut déranger la connexion.

BO spécifie toutes les choses que son partenaire ne fait pas qui pourraient autrement nuire à son plaisir : « aucune impatience, aucun soupir d'agacement, aucune parole négative, aucun geste brusque ... [ni] de frustration » (BO 30). L'absence de ces comportements désobligeants qui lui causeraient de se sentir critiquée lui donne l'espace de s'estimer au contraire adéquate et compétente et donc améliore pour elle la connexion.

BM fait également part de malaises qui peuvent empêcher la connexion de bien se passer et partage que dans son moment de connexion extatique et inoubliable:

Il n'y a pas de moments où je m'emmêle dans les pieds, ou quand ... j'ai l'impression d'être sorti du rythme, ou ... de m'être ... déplacé maladroitement hors de la ligne [de danse]. Il n'y a aucun point où je sens que je dois ... lutter pour m'empêcher de pousser ou de tirer fort (BM 38) [traduction libre]<sup>118</sup>.

Tout comme BO en témoigne plus haut, BM se sent alors compétent, non pas parce que sa partenaire ne le critique pas, mais plutôt à cause des indices lui indiquant que lui et sa partenaire s'accordent bien et qu'il les dirige bien sur la piste : leurs pieds sont bien placés quand iels dansent, iels sont bien accordé-e-s rythmiquement, il dirige bien leur progrès sur la ligne de danse, il éprouve de la facilité à lui communiquer des propositions de mouvements qu'elle reçoit aisément. Quand le contraire se produit, la connexion en souffre. BM ajoute l'inconfort de danser avec une personne qui « prend ses griffes et me les enfonce dans le bras de sorte que j'aie MAL ! » (BM 84) [traduction libre]<sup>119</sup>. La douleur que lui cause la prise d'une partenaire sur son bras est pour lui à l'antipode de la connexion tango.

C'est intéressant comme nous dansons les quatre chansons de la *tanda* et que parfois tout n'est pas parfait. Pour une raison ou pour une autre, je serai brillant pour une ou deux chansons et puis je suis à court d'idées, ou il y a un changement d'énergie, ou le DJ met quelque chose qui ne fonctionne pas aussi bien, ou qui sait quoi et le reste est bien, mais pas génial (BM 70) [traduction libre]<sup>120</sup>.

BM réfléchit aux facteurs qui interviennent pour soudainement causer la déconnexion pour le reste de la *tanda*, comme ceux d'être à court d'idée sur quoi proposer comme pas, de ne plus se sentir inspiré par la musique, ou qu'un changement d'énergie inexplicable s'opère entre les deux partenaires.

NB, quant à elle, se souvient d'un partenaire avec qui la connexion va bien jusqu'à ce qu'elle se sente déboussolée : « Ça me déstabilisait. ... Tu sais, tu dances, ça va bien, pis soudainement [il y a] comme un petit ... tchac - tchac - tchac - poum – poum - poum ! [mains qui font des petits gestes secs] Puis là tu te dis "Ah ! ... J[e ne] m'attendais pas à ça !" » (NB 206) NB est déconcentrée par un changement inattendu

---

<sup>118</sup> Citation originale : "There's no points at which I get my feet tangled or ... feel as if I've come off the beat, or ... have ... moved awkwardly out of my intended line. There are no points where I feel that I have to ... struggle not to push or pull hard."

<sup>119</sup> Citation originale : "She takes her claw and jams and into my arm, so that I'm in pain!"

<sup>120</sup> Citation originale : "It's interesting ... the way we dance with the four songs ... and not everything is perfect. For some reason or other I'll be just brilliant for like one song or two songs, and then I run out of ideas, or the energy changes, or the DJ puts on something that doesn't work as well, or who knows what, and the rest of it is like OK but ... not great."

dans la tonicité et le rythme du mouvement pour lequel son partenaire n'a pas pris le soin de la préparer via l'accordage. Elle se sent alors éjectée de son expérience de connexion avec lui.

NB énumère ensuite des éléments plus généraux qui peuvent empêcher la connexion extatique et inoubliable de se produire:

Le courant [ne] peut pas toujours passer avec tout le monde .... Des fois, on n'est pas dedans ... Des fois, on n'est pas là, on [ne] *file* pas <sup>121</sup> ... On n'a pas autant de charge émotionnelle à donner qu'[à] d'autres périodes dans notre vie (NB 364).

Il y a certaines personnes avec qui il est plus difficile pour NB de s'accorder et danser avec elles ne mènera donc probablement pas à une bonne connexion tango. De plus, un état de fatigue émotionnelle ou être de mauvaise humeur peut dégonfler son envie de rapprochement. En prise avec ces états, s'ouvrir à l'autre, l'accueillir et donner de soi lui sont parfois indésirables ou même inaccessibles. Quand ces facteurs sont ignorés la danse s'en ressent et la connexion en souffre.

#### 4.3.6.1.2 Les éléments qui aident

KV parle aussi d'un évènement olfactif et observe que la partenaire avec qui il vit un moment de connexion extatique et inoubliable sentait bon le feu de bois :

Elle sentait le feu de bois, pareil comme si on avait été au, euh, ben comme si moi j'avais été à côté d'un feu et [que] je le sentais. Ce qui est un peu enivrant ... . Un parfum peut aussi l'être, mais là, c'est ... un parfum original ... . Et ça m'a probablement permis de [mieux] me laisser aller ... (KV 64).

KV poursuit en décrivant comme toute la tanda a été extraordinaire pour lui. Ce détail sensoriel, un élément de surprise, le transporte en imagination aux côtés d'un feu de bois et parfume toute la tanda dansée avec cette partenaire, ce qui contribue à rendre la connexion extatique et inoubliable.

BO est aussi stimulée par un élément inhabituel quand elle danse avec un partenaire masqué lors d'une *milonga* d'Halloween :

Quand je lui disais "Mais *QUI es-tu ?*" (Elle ricane) J[e n']arrêtais pas de [le] lui demander ... [et] j'avais du plaisir ! Puis il faisait juste dire « Rrrrrr » ... [il ne] répondait pas ! Donc son

---

<sup>121</sup> Expression québécoise qui signifie ne pas se sentir bien.



insistance à garder ... l'anonym[at] ... me rendait curieuse. Ça rendait ça excitant (BO 36) [traduction libre des mots italiques]<sup>122</sup>.

La surprise ludique de se retrouver avec un partenaire mystérieux qui s'amuse à répondre au jeu de sa curiosité ajoute aux plaisirs de la danse et contribue à rendre la connexion extatique et inoubliable.

Un autre élément que BO nomme au sujet de cette même *tanda* est son sentiment d'être compétente :

Sa main toujours à la même place qui [n']avait pas besoin de se replacer constamment, ça m'a donné la sensation que j'étais plus qu'adéquate, que JE L'AVAIS L'AFFAIRE <sup>123</sup> ! (Petit rire) ... Ça [me] faisait autant plaisir que ... la danse [en] elle-même, que la connexion [en] elle-même. ... [C'était] une partie intégrante de ça.

Tel que vu plus haut, BO aussi parle de se sentir adéquate ailleurs dans l'entretien, contrastant cette impression avec celle de ne jamais l'être en tant qu'enfant, dans la section sur l'identitaire en jeu pendant la connexion extatique et inoubliable. Ainsi, dans cette *tanda* et avec ce partenaire, elle se sent parfaitement agencée avec lui, capable de rencontrer leur but commun et d'entrer en connexion avec lui. Elle ajoute qu'elle se sent aussi compétente et ces sensations lui donnent autant de plaisir que celui de la connexion.

SB affirme que dans son moment de connexion extatique et inoubliable qu'il qualifie de « délicieuse » (SB 142), le bras de sa partenaire se posant derrière lui le fait « se sentir différemment » (SB 54). Il n'offre pas davantage de détail sur cet état autrement qu'il se sent dans cet *abrazo* être « tenu avec plaisir » (SB 56). Il y a donc pour SB une lecture du plaisir de l'autre dans l'étreinte qui, dans une boucle vertueuse, nourrit son propre plaisir. Il spécifie plus loin que c'est une étreinte rapprochée qui est respectueuse :

Je pense que le tango *milonguero*, c'est un petit peu quelque part contrôlant ... mais en même temps ... très doux envers la danseuse. C'est-à-dire [que] c'est une situation où on a beaucoup de respect, beaucoup de tendresse, beaucoup de PROTECTION pour la danseuse (SB 160).

---

<sup>122</sup> Citation originale : "WHO are you?"

<sup>123</sup> Expression québécoise qui veut dire être compétent-e.

Le tango style *milonguero*<sup>124</sup> se danse dans un *abrazo* fermé et assez serré qui selon SB offre moins d'autonomie à la personne interprète. Même si cela peut paraître contrôlant, son toucher demeure toujours bienveillant, ce qu'elle perçoit puisqu'elle y prend plaisir.

Dans le premier moment de connexion extatique et inoubliable décrit par BM, alors qu'il danse avec une partenaire qui est, selon lui, une *tanguera* compétente, il se retrouve à exécuter avec aisance des figures pourtant considérées difficiles : « J'ai la sensation d'être dans un beau mouvement circulaire où nous avons généré juste un peu de force centrifuge... . Je n'ai pas très confiance en moi pour ... guider les [*colgadas* et les *giros*]. Mais dans cette tanda, le mouvement circulaire venait avec plus de facilité, sans effort » (BM 34) [traduction libre]<sup>125</sup>. Le témoignage de BM révèle qu'un niveau de compétence est requis pour proposer la *colgada* et qu'il trouve normalement cette figure difficile. Mais comme dans ce moment lui et sa partenaire peuvent les exécuter avec facilité, il semble que la compétence de l'autre lui donne un sentiment de maîtrise de la technique, alimentant la connexion extatique et inoubliable.

Plusieurs des personnes participantes se rappellent avec émotion l'instant où le plaisir est exprimé explicitement par l'autre, confirmant ainsi leur propre émotion. Par exemple, KV se souvient qu'« à la fin de chaque pièce, on était tous les deux en train de se regarder en faisant : "Waouh ! Ça va! Hé-hé ! Première fois, hein ! Ça [ne] paraît pas !" » (KV 64) Lui et sa partenaire expriment ouvertement leur surprise respective d'arriver à si bien se comprendre en mouvement alors qu'ils ne s'étaient jamais rencontré-e-s juste avant de danser.

BM de son côté se souvient de trois instances au cours desquels une partenaire lui exprime son plaisir sans équivoque : « Cela m'a donné tellement de plaisir de voir le sourire sur son visage » (BM 22) [traduction libre]<sup>126</sup>. Plus tard, à un moment différent il revit que cette autre partenaire lui :

dit quelque chose comme : "C'est tellement amusant !" [ton enjoué] Nous aurions pu être en train de jouer au volleyball. Mais c'était juste ça : qu'elle s'exprime si ouvertement et sans

---

<sup>124</sup> Le style *milonguero* est apparu dans les années 1940 et il est encore dansé par les anciens à Buenos Aires. Consulter le glossaire en fin de document pour plus de détails.

<sup>125</sup> Citation originale : "I have a feeling of being in a nice circular movement where we have generated just a little bit of centrifugal force. I'm still always working ... on my [*colgadas*]. I'm not as confident in them [in *giros*] as I wish I were, and the-the memory that I have of this *tanda* is that the circular movement came more, ... that it was more effortless."

<sup>126</sup> Citation originale : "It gave me so much pleasure to see the smile on her face."

retenue pour me dire comme elle éprouvait du plaisir. Pour cela seulement j'aurais pu l'embrasser (BM 72) [traduction libre]<sup>127</sup>.

Et finalement en se référant à un troisième instant de connexion extatique et inoubliable, BM a le souvenir vif du geste d'appréciation de sa partenaire : « Après la deuxième chanson, elle s'étire pour m'embrasser sur la joue. Une fois de plus, je pourrais mourir sur place et c'est bon [rires] » (BM 78) [traduction libre]<sup>128</sup>. Pour BM, le fait que ses partenaires lui partagent sans ambages leur joie de danser avec lui est significatif et nourrit son souvenir de la connexion extatique, contribuant possiblement à la rendre inoubliable.

SB, quant à lui, entend avec satisfaction sa partenaire s'exclamer que « c'était délicieux » (SB 144, 146). Dans cette analogie synesthésique, SB compare savourer un aliment délicieux au plaisir de la connexion extatique qu'il éprouve dans ce moment. BM et SB se sentent chacun validés dans leur état d'extase quand ils découvrent que leur partenaire éprouve autant de plaisir qu'eux.

BO se souvient de son partenaire et de son « entrain en dansant ... son rythme enjoué, ses rires. [P]uis j'avais du plaisir ! » (BO 36). Elle met en lumière la joie éprouvée par l'autre, à laquelle son propre plaisir se lie.

Mais chaque moment de connexion extatique et inoubliable aura sa saveur particulière et parfois ce n'est pas la joie qui monte. Souvent c'est à la toute fin quand les corps se séparent qu'un moment touchant vient ancrer le vécu d'une connexion émouvante dans la mémoire. HJ et son partenaire échangent un regard « qui dit des choses » chacun-e « les yeux pleins d'eau ». Cet échange d'émotion laisse BO avec l'impression que sans mots « tout a été dit » au cours de la danse (HJ 34-36). Jusqu'à ce jour bien des années plus tard elle associe à cette expérience un sentiment de complétude.

Il y a donc des plaisirs qui viennent s'ajouter à celui de vivre une connexion extatique et inoubliable, non seulement celui de recevoir le plaisir de l'autre mais aussi celui de savoir que l'émotion fut partagée, ce qui semble réaffirmer et même alimenter sa propre exaltation initiale.

---

<sup>127</sup> Citation originale : "... she said something along the lines: "This is so much fun!" and it was like, and I don't know what, we could have been playing volleyball, you know, ... but it ... was just ... this open uninhibited expression of how she was enjoying herself. For that alone I could have kissed her."

<sup>128</sup> Citation originale : "What I do remember very vividly is after the second song, she reaches over and kisses me on the cheek. Right? Like and, I'm like, once again, I could die right now and I'm good."

En somme, une variété de facteurs peut empêcher, contribuer à préserver ou améliorer l'expérience de connexion entre les *tanguerxs*. Afin de pouvoir se sentir émotionnellement connecté-e avec sa ou son partenaire il est fondamental de se sentir traité-e avec respect. Pour certaines personnes, il est aidant de se sentir compétent-e. Une participante mentionne qu'il y a des gens avec qui une bonne connexion est improbable de toute façon parce qu'ils ne s'entendent pas bien avant même de danser ou parce qu'elle ne se sent pas bien. Un élément de surprise agréable augmente le plaisir de la connexion et aide à la rendre extatique et inoubliable. Dans les hauts et les bas de la connexion extatique et inoubliable, un des sommets possibles est le fait que la personne partenaire s'exprime sur sa propre joie, confirmant que le moment est spécial pour l'autre aussi.

S'ajoute aux facteurs qui causent les fluctuations de la connexion extatique le sentiment inattendu de familiarité qui peut se développer pour l'autre très vite dans la danse et subsister comme un agrément troublant.

#### 4.3.6.2 Le sentiment de familiarité

L'accordage dans la danse à deux peut rapidement donner l'impression bien tangible de découvrir des aspects de l'autre qui ne se révèlent pas dans des échanges verbaux. Ce phénomène ne fut exprimé que par un seul participant, mais il est tellement particulier et l'expérience fut si frappante pour lui qu'une sous-section de l'accordage lui est attribuée. Bien que le sentiment de familiarité soit en fait un sous-produit de l'accordage il est ajouté ici dans la section des hauts et des bas de la connexion extatique et inoubliable étant donné qu'il contribue de façon marquante au plaisir.

Toujours dans la surprise du degré d'intensité de son expérience de la veille KV s'étonne :

Après une tanda ... mon cerveau était en train de me faire croire que je la connaissais plus que je [ne] la connaissais vraiment. ... [C]e qui a été partagé c[e ne sont] ... pas des adresses ... [ni] des âges [ou] des noms ... [m]ais, Il y a quelque chose qui a été partagé. T'as un sentiment de familiarité même si je [ne] savais pas son nom de famille encore puis je [ne] sais pas ce qu'elle fait dans [la] vie (KV 100).

Les informations venues de l'autre sont véhiculées par une modalité qui n'est pas la même que celle des mots, passant plutôt directement par les corps en contact mouvant. Comme ce type d'échange est peu probable dans la vie de tous les jours, la richesse de tout ce qui se révèle de la personnalité de sa partenaire alors qu'ils dansent ensemble est surprenante pour KV. Il est médusé par ce contraste : « C'est un peu

troublant aussi. Parce que ... tu [ne] comprends pas pourquoi tu te sens si familier » (KV 102). L'information est d'une autre nature que celle plus ou moins personnelle normalement échangée par la parole quand on apprend brièvement à se connaître. L'effet de la familiarité qui se développe très rapidement avec elle le laisse perplexe.

Ainsi, différents facteurs de l'accordage s'activent entre les *tanguerxs* et peuvent leur laisser une impression de connaître l'autre sans pour autant l'avoir rencontré·e auparavant.

Tout bien considéré la connexion extatique et inoubliable riche en émotions est changeante. Puisque les facteurs qui interviennent pour la préserver, l'améliorer ou l'empêcher sont multiples et eux aussi variés, il est impossible de prédire si au cours d'une *tanda* elle s'installera de manière satisfaisante entre les partenaires et encore moins de savoir si cette fois, elle sera inoubliable.

Pour se situer à nouveau sur la ligne de temps du déroulement de la soirée, cette *tanda* est toujours en cours. En réalité, il n'y aurait que quelques *tanguerxs* ou pas du tout! qui seraient en état de connexion extatique et inoubliable au cours d'une même *tanda*. Mais peu importe que la connexion soit plaisante ou non, les protocoles qui régissent la danse du tango ne s'oublient pas, dont le devoir de retenue nourri parfois par la pudeur. Il prévient la sensualité de basculer dans un acte qui serait de nature sexuelle et donc inapproprié dans une *milonga*.

#### 4.3.7 La pudeur et la sensualité versus la sexualité

Quand il ne semble y avoir aucune limite au plaisir éprouvé pendant la connexion extatique et inoubliable par certaines personnes, d'autres se sentent obligées de se retenir de le vivre pleinement, un fait que SB mentionne plusieurs fois au cours de l'entretien : « Ah oui, à mon avis [elle a du plaisir] absolument, oui. Mais ce sont des choses qui ne se disent pas, [sourire qui ne rejoint pas les yeux] hen ? » (SB 46). Il parle d'un « devoir de réserve » (SB 104) et dans ce cas, il sent que sa partenaire éprouve beaucoup de plaisir, mais que par pudeur elle ne peut pas le lui exprimer pleinement. Il spécifie ensuite que « ce genre de sensation est ... pris dans le tango généralement très prudemment » (SB 68). Il poursuit :

En général, dans le tango, on se garde des limites ... parce que souvent on danse avec des gens ... qui sont dans des relations. Parce que dans une *milonga*, on danse un petit peu avec tout le monde [s'ajuste sur sa chaise]. Et donc [on a] ce devoir ... de réserve, un p'tit peu ... pour continuer à aller danser le tango et avoir de bonnes relations avec les gens, il faut ... garder ... cette réserve-là (SB 70).

Chez SB, le plaisir est régi par un système de contrôle intérieur le prévenant d'agir de manière inappropriée en transgressant les comportements bienséants pour éviter d'endommager sa réputation et les relations avec les gens de sa communauté.

NB craint aussi de s'abandonner complètement à la sensualité parce que ce serait selon elle inapproprié :

Y'a une sensualité là-dedans aussi, mais, en quelque part j'ai peur d'aller là ... dans la danse. ... [J]'essaye de pas aller dans ... ce sens-là ... quand je danse avec quelqu'un. ... Parce que je trouve [que] c[e n]'est pas approprié tu sais (NB 188, 190).

La sensualité qu'elle ressent dans la danse est accompagnée chez NB de la crainte d'agir de manière inconvenable. Il semble que pour elle ce plaisir par les sens pourrait basculer dans la sexualité. Pour inhiber des pulsions nourries par le rapprochement de danser le tango corps-à-corps, SB et NB prennent appui sur leur système de valeurs respectif qui leur dicte ce qui est socialement acceptable ou non.

Par ailleurs, à un moment ou un autre de leur entretien, chacune des trois participantes tiennent à spécifier que pour elles, la connexion ne va pas puiser dans le désir sexuel. Par exemple, HJ clarifie qu'il n'« y avait rien [en] rapport ... [avec] une attirance physique ... [ni] sexuelle, rien, rien, rien de ça » HJ 20. Il est donc très clair pour HJ que la connexion extatique et inoubliable qu'elle vit avec son partenaire n'est aucunement liée au désir sexuel.

De son côté, BO distingue que « c'était ... [une] connexion émotionnelle ... cœur à cœur, qui [n'était] ... pas sexuelle, d'ailleurs [mais plutôt] ... chaleureuse et humaine » BO 68. Dans l'évocation de ce qu'elle ressent pendant cette expérience, elle décrit se sentir fortement liée à son partenaire et prend soin de distinguer que c'est de manière asexuelle. Plus loin, dans un autre moment vécu, alors qu'elle évoque un moment de réconciliation avec son conjoint de trente ans en dansant le tango, elle passe du français vers l'anglais (en italiques) pour expliquer :

On est contents d'être ensemble. "*Ça fait du bien, j'aime quand tu me touches.*" ... Pis encore là, c[e n]'était pas sexuel, bien que c'est mon partenaire sexuel depuis toujours, mais tu sais, c'était ... PAS ça. C'était vraiment l'amour avec le COEUR. C'était ... la rencontre des âmes (BO 82) [traduction libre du passage italique]<sup>129</sup>.

---

<sup>129</sup> Citation originale : "It feels good to – I like it when you touch me."

Elle et son conjoint d'une vie se sont tous les deux secrètement initiés au tango pendant leur séparation, chacun-e de son côté. À ce moment-là, iels dansent donc ensemble pour la toute première fois et marquent ainsi le début de leur réconciliation. Pour BO, alors qu'iels se redécouvrent, le toucher par l'*abrazo* n'est pas lié au désir sexuel; c'est plutôt une rencontre par la peau qui lui permet de sentir tout l'amour qu'elle a pour lui et de vivre une connexion extatique et inoubliable.

Comme l'énergie sexuelle est spontanément nommée par les personnes participantes force est de constater qu'elle est parfois présente dans la danse du tango. En effet, pour NB ainsi que pour SB il arrive que le désir vienne cogner à la porte et se voit décliner l'invitation à se manifester. Iels gardent donc ce désir sous contrôle pour éviter les problèmes qui adviendraient s'iels agissaient en réponse à leurs pulsions. Cependant HJ et BO ne mentionnent pas la retenue. Elles juxtaposent plutôt la sensualité et la sexualité afin de cerner plus précisément la nature du contact, leur permettant de confirmer qu'il est sensuel et non sexuel. Ces dynamiques se manifestent donc parfois soutenues par un sens de la responsabilité qui les maintient en ligne avec le tango comme pratique sociale de référence. Le tango comprend des règles de conduite très précises, parfois implicites, par exemple l'interdiction d'embrasser passionnément un-e partenaire d'occasion et parfois explicites comme celle de se séparer quand la *cortina* s'entame à la fin de la *tanda*.

#### 4.4 La clôture de la *tanda* et de la connexion extatique et inoubliable

Le quart d'heure que dure cette *tanda* se termine ainsi que la connexion extatique que ces *tanguerxs* ont vécue et qui demeure inoubliable. Les personnes participant à cette étude évoquent au sujet de ce dénouement comment sont vécues les toutes dernières minutes de la *tanda* puis le moment de la séparation des corps quand la musique change, ainsi que les secondes qui suivent.

Sachant que la danse se conclura bientôt, SB souligne l'importance de maintenir si possible ce plaisir éphémère. « Ce qui est important c'est ... peut-être de garder le plaisir jusqu'à la fin de la chanson parce que c[e n]'est pas tout le temps » (SB 136). SB se rend compte qu'il vient de vivre quelques minutes spéciales qui resteront longtemps avec lui et il cherche à les savourer jusqu'au bout.

À l'aboutissement de la *tanda* BM est lui aussi conscient que cette *tanda* ressort de l'ordinaire et il s'applique à « garder la *tanda* à ce beau niveau ... jusqu'à la fin. Dans ce cas je sais que cela a été soutenu du début à la fin et à la fin nous avons ralenti ... et c'était tout simplement génial ! » (BM 70) [traduction

libre]<sup>130</sup>. La danse est ralentie alors que la dernière pièce se conclut afin de savourer le plaisir de ce moment spécial.

Pour clore la *tanda* au cours de laquelle il est advenu une connexion extatique et inoubliable, HJ et son partenaire « coupent le geste » de se toucher (HJ 36) pour ensuite « se regarder les yeux pleins d'eau » (HJ 34). Iels ont vécu ensemble un remplissement émotionnel au sens de Nadine Faingold. « On s'est regardé... C'est comme si ce regard disait des choses ... - ce regard disait que ça avait été spécial » (HJ 36, 40). Elle constate que son partenaire a comme elle les larmes aux yeux au moment de la séparation finale et ressent dans le regard qu'iels échangent que cette *tanda* est inscrite en chacun-e comme un évènement exceptionnel, inoubliable.

Cette *tanda* est donc terminée. S'il arrive à l'occasion que les *tanguerxs* choisissent de danser la *tanda* qui suit immédiatement après ce n'est pas habituel et le plus souvent les partenaires se séparent une fois que la mélodie de la *cortina* annonce qu'il est temps de quitter la piste de danse. Parfois la personne-qui-propose raccompagne l'autre à sa chaise avant de repartir de son côté. BM raconte qu'en ressortant d'une *tanda* particulièrement ébranlante il retourne vers son siège et :

Il y avait cette luminosité qui se dégageait de moi. C'est presque embarrassant, parce que ... eh bien, tu viens de vivre quelque chose de tellement profond avec quelqu'un et ... c'est plutôt privé, mais tu ne peux pas t'en empêcher, tu dégages de la lumière ... Ça aurait été évident pour quiconque m'aurait regardé (BM 4) [traduction libre]<sup>131</sup>.

L'émotion vécue est si forte qu'elle transparait sur son visage et à travers tout son corps et il ne saurait le cacher. L'observer à ce moment aurait offert un aperçu indiscret sur un état qu'il aurait préféré garder pour lui. La pudeur traitée précédemment revient donc dans ce témoignage mais nuancée. Elle n'est pas en lien avec les comportements appropriés ou non. Les comportements sont contrôlables mais le vécu de l'émotion dans le corps ne l'est pas, comme celle-ci de ressentir un bonheur intense qui transparait dans

---

<sup>130</sup> Citation originale : "Keep the *tanda* going at this nice level ... 'till the end ... In this case, I know it was sustained from beginning to end, and at the end we were slowing [down], ... and it was ... just great" (BM 70).

<sup>131</sup> Citation originale : "There was just this glow on me, it's almost embarrassing. 'Cause ... well you've just been so deep with somebody, and ... it's ... kind of private, [but] you can't help it, the beam is coming out like this, so ... it would be obvious to anyone who looked."



toute la personne. Malgré tout c'est gênant pour BM d'être ainsi exposé et qu'il soit si facilement possible de témoigner de l'intensité du plaisir qu'il vient de vivre.

Pour plusieurs une fois séparé·e·s ce qui est arrivé sur la piste de danse reste sur la piste de danse. Pour HJ il est clair qu'il s'agit d'un partage ne demandant pas de « donner suite. C'[est] fini, OK, on n'a pas de comptes à se rendre » (HJ 149). La connexion comme expérience extatique est circonscrite dans le temps de la *tanda* et se limite à ce contexte comme un espace-temps sacré et c'est pour ça que HJ reste avec une impression de « parenthèses remplies ». Les parenthèses symboliques auxquelles elle se réfère encadrent l'interruption de la vie quotidienne qu'est la connexion extatique inoubliable, y insérant pour quelques minutes un autre sens. Et puis quand la parenthèse se referme, c'est terminé.

C'est pareil pour NB, qui conclut que ce fut un beau moment, mais qu'après tout, c'est « juste ... une danse, tu comprends, on danse puis c'est un moment intemporel et c'est ça. ... [C]'était vraiment magique mais après ça c'était fini ... puis [il n'] y avait pas rien d'autre. ... J[e n]'avais pas d'attentes, puis lui non plus » (NB 164). Les contours de l'expérience sont aussi très clairs pour NB.

Malgré la beauté, l'unicité et l'intensité de la connexion extatique et inoubliable et bien que certaines personnes tentent de la maintenir jusqu'à la dernière seconde, elle se termine quand la *cortina* annonce la fin du tour de danse. Échanger un regard avec l'autre au moment de la séparation offre parfois des signes de réciprocité, mais pas toujours. Qu'importe, si ce n'est qu'une danse après laquelle les partenaires ne se doivent rien de plus, quelque chose perdue pourtant.

#### 4.4.1 Les réactions à ce qui perdue

La connexion extatique et inoubliable qui vient d'être vécue continuera de vivre en ces *tanguerxs* puisque ce sont les vécus de ces *tandas* en particulier qu'iels sélectionnent comme sujet de l'entretien de cette recherche. Leurs réactions qui suivent l'évènement sont souvent émotives, peuvent provoquer des réactions et motiver certains choix.

Pour HJ, l'expérience a été si vivement vécue qu'elle termine la soirée tout de suite après : « J[e n]'ai pas redansé moi après. Ben j[e ne] voulais pas couper ce moment ... Parce qu'il y a une espèce d'énergie qui reste là aussi, un sentiment de bien-être, un sentiment de compréhension » (HJ 90, 92). HJ se sent comprise après cet échange et cela lui est précieux. Elle souhaite ainsi maintenir une emprise sur

l'expérience extatique et pourtant fragile qui continue de vibrer en elle après la *tanda*. Danser avec une autre personne tout de suite après pourrait l'évaporer ou le changer, elle choisit alors de quitter la *milonga* afin de l'intégrer tranquillement sans l'interférence d'une danse subséquente avec une autre personne partenaire.

Stupéfaite, NB aurait voulu pouvoir échanger par la suite avec son partenaire au sujet de son expérience. Elle admet que « c'était quand même vraiment spécial, ... j'aurais aimé ça ... en discuter [avec lui] » (NB 166). Et pourtant quelque chose la retient de l'approcher pour parler de ce moment de connexion extatique et inoubliable qu'elle vient de vivre avec lui. Elle ne l'a jamais fait; un regret peut-être qui persiste à ce jour.

Il arrive que les mêmes partenaires se retrouvent à danser ensemble à nouveau dans une *milonga* différente et que leur expérience de la connexion soit très différente : « Plusieurs années après, on a redansé ... et son style de danse [avait] changé et son énergie [aussi] ... [Ce n]'était plus la même connexion » (NB 110). NB constate que son partenaire a changé depuis la fois où elle avait vécu une connexion extatique et inoubliable avec lui et si elle espérait la revivre il n'en est rien cette fois.

KV pour sa part discute avec sa partenaire le soir même : « Après ça, j[e lui] ai parlé au courant de la soirée puis j'ai appris à la connaître plus » (KV 66). Iels dansent ensuite à nouveau : « On a eu une autre *tanda* par la suite qui a aussi très bien été » (KV 100). Et donc contrairement au témoignage de NB, après leur première *tanda* de connexion qui a été pour lui extatique et inoubliable, le plaisir est renouvelé plus tard. KV conclut : « Donc ça tisse une connexion au-delà de la danse qui perdure, ... [ce] qui est un peu troublant des fois » (KV 102). Pour KV des liens se sont tissés avec sa partenaire pendant la danse qui continuent de l'habiter bien plus tard.

Quelques fois un doute s'installe ensuite par rapport au plaisir éprouvé par l'autre. BM s'interroge tout en adoptant le français :

Et je me demande à la fin, je [me] suis vraiment très bien amusé, très bien divertie [et] je me demande d'abord, est-ce qu'elle s'est amusée ... [autant] que moi ? Et elle [en] avait l'air ! [Il rigole] Elle avait l'air bien, mais est-ce que c'était seulement parce qu'elle est sympa, gentille ? (BM 110).

Tout en constatant son plaisir à lui qui est énorme, il remet en question le plaisir de l'autre se demandant si elle a fait semblant de s'être amuser autant et doute de sa propre capacité à évaluer l'authenticité de la joie de l'autre. HJ se questionne aussi tout en se rassurant, ayant vu ses yeux pleins d'eau quand iels se sont regardé-e-s en se séparant à la fin : « Oui il y avait de la reconnaissance pour ma part à moi. Ce que j'ai interprété pour lui aussi. Mais est-ce que c'était ça, là, je [ne] peux pas ... répondre pour lui » (HJ 161). BM et HJ notent tous les deux des signes chez leur partenaire indiquant que l'émotion forte a été partagée : BM voit ses partenaires exprimer la joie et HJ remarque les yeux larmoyants. Mais une part d'incertitude persiste à ce jour.

De son côté NB avoue s'être sentie, la première fois qu'elle l'a vécue, happée par l'expérience merveilleuse de la connexion extatique et inoubliable. Depuis elle en veut toujours plus, cela avait créé une dépendance chez elle :

C'est fantastique ! [C]'est ... presque une DROGUE ... d'aller dans ... ce moment-là comme [ça] avec l'autre personne ... [Ce sont] des moments d'extase. [La] deuxième [fois que ça arrive], c'est un peu moins fort ... mais c'est quand même super agréable, confortable. C'est sûr que ... moi je [ne les] ai pas vécu souvent, ces ... moments-là (NB 126).

Si NB est nourrie par ces expériences, enivrée même, elle observe que la première fois qui est la plus intense lui a donné envie de rechercher la connexion extatique et inoubliable en espérant la revivre, tout en reconnaissant qu'elle n'advient que rarement.

HJ abonde dans le même sens :

Un moment comme ça me fait penser à quelqu'un qui consomme, qui recherche son fix. [Un] fix de *dope*... . J'ai vécu ça, c'est génial. Tu retournes parce que tu VEUX revivre ça. Et je pense que plus on danse moins on le retrouve. Moi j'ai cette impression, oui. Au début c'est arrivé plus souvent (HJ 199).

Toutes deux admettent l'état enfiévrant que peut générer la connexion extatique et inoubliable, surtout au début. Chercher à revivre cette expérience devient alors un puissant motivateur pour retourner danser le tango, semaine après semaine. NB et HJ avouent toutefois que leur passion tango si intense dans leurs premières années appartient peut-être au passé maintenant.

Comment se clôt la *tanda* au cours de laquelle la connexion extatique et inoubliable est vécue fait partie intégrante de l'expérience. Une personne réagit en choisissant de préserver l'état vécu avec l'autre comme

un cadeau fragile en ne dansant plus ce jour-là; une autre aurait souhaité avoir échangé sur ce vécu avec son partenaire. Plusieurs se questionnent sur la réciprocité de l'expérience. Parfois il y a un désir de la renouveler, ou peut-être de la revivre autrement avec cette même personne sans que cela n'advienne forcément. Finalement il y a cette sensation d'être happé·e par l'expérience et la réaction d'être mû·e par le désir impulsif d'en vouloir toujours plus, cherchant à revivre l'intensité de ce plaisir tout particulier.

La connexion comme expérience extatique est circonscrite dans le temps de la *tanda* comme un espace-temps sacré qui se limite à ce contexte. Les contours de l'expérience sont très clairs. La connexion prend naissance dans l'accordage entre les *tanguerxs*, par le toucher dans l'*abrazo* et le mouvement conjoint. Pour s'accorder ensemble il faut offrir sa présence à soi, à l'autre et au moment, porter attention l'un·e à l'autre et puis ensemble être à l'écoute de la musique et s'accorder aussi avec elle. Si une connexion et inoubliable et extatique se développe dans le confort physique et émotionnel, c'est dans le respect qu'elle trouve ses assises, balisée par les protocoles du tango. Dans le respect, les *tanguerxs* savent graduer la sensualité du contact des corps mouvants sans qu'elle ne bascule dans l'inapproprié. Avec ces conditions en place l'expérience grisante de la connexion peut alors se déployer dans toute son intensité, fluide, changeante et toujours furtive. C'est dans l'émotion qui surgit que se déclenche pour chacun·e la construction d'un sens. La personne *tanguera* s'en retrouve alors changée, dorénavant dotée d'un moment de connexion extatique et inoubliable avec une autre personne.

## CHAPITRE 5

### DISCUSSION

Le chapitre final propose une discussion des résultats de cette étude qui porte sur l'expérience vécue de la personne *tanguera* expérimentée, mais non professionnelle, qui danse le tango social lorsqu'elle est dans une expérience de connexion extatique et inoubliable avec sa ou son partenaire, ainsi que sur le sens qu'elle y accorde. Les résultats sont discutés à partir de certaines assises conceptuelles présentées au chapitre 2 et de nouvelles notions qui se sont imposées au cours de l'analyse des données. L'ambiance ouvre le bal éclairant des phénomènes et des états parfois flous soulevés dans les résultats. La notion de confort suit, s'étant révélée dans les témoignages comme un facteur important permettant l'accession à une expérience de connexion extatique et inoubliable. Elle est discutée ici en écho aux assises conceptuelles relatives à l'intersubjectivité et à l'accordage. Les fonctions haptique et phorique seront ensuite traitées, conjointement avec la synchronisation, suivies de la notion de l'axe. J'aborde alors la question de l'agentivité, liée au fond tonicopostural, que je mets en relation avec l'intersubjectivité. La réflexion se poursuit avec le jeu et la résonance de la connexion extatique et inoubliable. Enfin, ce chapitre se termine en abordant la cocréation du sens qui ancre l'expérience dans la mémoire et la rend inoubliable pour les *tanguerxs* qui en font l'expérience.

#### 5.1 Le rôle-clé de l'ambiance dans une connexion extatique et inoubliable

Le concept de l'ambiance pourrait expliquer certains témoignages qui apparaissent au cours des entretiens avec les *tanguerxs*. Par exemple NB décrit des situations quand l'expérience d'une connexion plaisante ne lui est pas accessible. Elle explique que parfois en arrivant dans une *milonga* elle remarque des personnes qu'elle connaît, mais ne se sent interpellée par personne. Elle constate alors qu'elle n'est en fait pas tellement d'humeur à danser. Bégout (2020) parle des ambiances de groupe, une tonalité collective sans point de source spécifique qui, « vague et imprégnante » (p.333), enveloppe un individu comme un nuage quand il s'y joint. Il cite les exemples de l'unité tonale des « excitations collectives » qui « provoquent des fusions particulières de sentiments » (p. 329), de rassemblement de personnes qui évoquent ensemble des souvenirs tristes, causant des pleurs collectifs, ou encore de la « compagnie d'ambiances légères et joyeuses » (p. 330) qui offre une distraction bienvenue à l'individu mélancolique qui s'y joint. Le

changement d'humeur chez NB qui entre dans l'espace pourrait être expliqué par une dissonance entre sa tonalité du moment et celle du collectif de la *milonga* ce soir-là.

Parfois c'est plutôt un manque de compatibilité avec l'autre qui s'impose alors que NB danse et le courant ne passe pas entre les deux. Cette désharmonie indique plausiblement un conflit entre leurs atmosphères personnelles (Bégout, 2020).

BM quant à lui médite sur les changements soudains qui surgissent à l'occasion au milieu d'une *tanda* et qui le sortent de la connexion extatique et inoubliable. Il tente d'y poser le doigt : c'est peut-être un creux dans son flux de créativité qui jusque-là allait pourtant bien, ou un changement d'énergie inexplicable, ou peut-être encore une nouvelle pièce musicale moins inspirante que les précédentes. Sa tonalité du moment, vibrant aux influences atmosphériques changeantes tout autour de lui dissonne soudainement avec une source ou une autre. Quelque chose en lui se modifie, il se déphase de l'ambiance de sa partenaire et le plaisir de la connexion se dégonfle par conséquent.

Il y a des influences qui au contraire alimentent la connexion extatique et inoubliable. KV par exemple se sent enivré par le parfum d'un feu de bois qu'il associe sans doute à une ambiance affective de plaisir. Le champ d'expérience de KV est envahi par cette odeur que sa partenaire porte comme une aura et il s'en trouve saisi émotionnellement probablement avant même qu'ils entrent en contact par le toucher. Il est probable que leurs atmosphères à lui et sa partenaire se seraient bien harmonisées sans cette odeur. Mais l'ambiance de l'arôme qui se dégage d'elle vibre en lui et sa tonalité s'accorde encore mieux à la sienne. Les autres facteurs d'accordage qu'il explicite au cours de l'entretien sont colorés par ce pôle de rayonnement commun initial et la connexion qu'il vit avec elle est extatique et inoubliable.

Selon Bégout (2020), « il suffit de regarder un certain temps n'importe quel visage pour sentir émaner de lui ce style expressif que nous nommons "aura" ». (p. 318) Ce n'est pourtant pas dans son visage que BO constate un rayonnement chez l'homme avec qui elle s'apprête à danser. Elle le perçoit comme une force qui émane de sa poitrine, un rayonnement du cœur. Elle est attirée par sa présence, que Bégout nommerait son aura, qu'elle trouve solide, positive, chaleureuse et gentille. BO est contaminée par ces tonalités affectives. Elle s'en retrouve réconfortée et la connexion extatique qu'elle éprouve avec lui demeure pour elle inoubliable.

## 5.2 Le confort et l'inconfort comme source d'information incontournable de la connexion extatique et inoubliable

Le confort et la connexion extatique et inoubliable sont intimement reliés, le degré de confort dans l'*abrazo* étant proportionnel au niveau de connexion ressentie entre les partenaires et par le fait même à l'échelle de satisfaction qui en résulte. Cinq sur six des *tanguerxs* participant à cette étude mentionnent avoir éprouvé le confort physique et émotionnel pendant leur connexion extatique et inoubliable. C. Brown (2017) recolte des témoignages semblables. Les personnes danseuses :

... décrivent les expériences de connexion comme étant détendues et confortables. Se sentir à l'aise peut être à la fois une condition préalable à des états de connexion intenses et un résultat (p. 87) [traduction libre]<sup>132</sup>.

Être confortable est ainsi le premier indice qui informe les *tanguerxs* au sujet de l'expérience de connexion. Inversement, selon C. Brown, la connexion peut elle-même induire le confort.

Le dictionnaire Larousse définit le confort d'abord ainsi : « Bien-être, aisance qu'apportent un vêtement, une pièce de mobilier, un véhicule, etc. » et ensuite comme une « tranquillité psychologique, intellectuelle, morale obtenue par le rejet de toute préoccupation. » (Larousse, s. d.-a). Les dictionnaires (Larousse, Dico en ligne Le Robert, La langue française, CNRTL, Encyclopédie de l'Agora) nous informent tous que le confort est procuré à la personne par les objets, laissant supposer que le corps reçoit le confort dans un toucher passif.

En revanche, l'éducation somatique offre une autre perspective sur le confort. Bainbridge Cohen (2023a) propose que le confort soit un état de présence à soi méditative invitant une conscience cellulaire<sup>133</sup> et non cérébrale, qui permet de rechercher en soi un état de bien-être optimal. Selon elle c'est à partir de là que se formule une ouverture envers les autres et ce qui environne, rappelant l'attitude haptique d'ouverture de Godard (2021) qui transforme toute la personne en récepteur d'expériences et de sensations. Le confort, toujours selon Bainbridge Cohen, commence en soi dans une tranquillité émotionnelle et peut ensuite être rencontré et reçu de l'extérieur. Avant d'accueillir le confort du toucher

---

<sup>132</sup> Citation originale : "Relatedly, they often described connection experiences as relaxed and comfortable. Feeling comfortable may be both a pre-condition of intense connection states and a result."

<sup>133</sup> La conscience cellulaire, selon Bainbridge Cohen (2023c), représente les cellules qui s'éveillent à elles-mêmes, ce que le cerveau ne peut pas faire [traduction libre]. Citation originale : "Cellular consciousness is awakening the cells to themselves which the brain cannot do."

de l'autre pendant la connexion extatique et inoubliable, la personne *tanguera* serait donc d'abord en état de le recevoir, dans un état de bien-être optimal tranquille, pour reprendre les mots de Bainbridge Cohen. Elle ajoute qu'éprouver le confort nécessite d'être dans le non-effort (*effortlessness*). Elle remet en question l'efficacité de performer une tâche dans l'effort parfois pénible d'atteindre un certain niveau de perfection avant de se permettre de ressentir le confort (Bainbridge Cohen, 2023b). Lafortune (2010) corrobore en partie cette pensée quand il identifie à partir « des observations et des entrevues ... qu'un des indicateurs de réussite dans un porté<sup>134</sup> est non seulement le niveau de confort ressenti par les partenaires, mais aussi l'absence d'effort important :

Lorsqu'on demande aux danseurs de préciser les critères à partir desquels ils déterminent la justesse de leur exécution, plusieurs parlent du degré de confort ressenti. Certains d'entre eux affirment même qu'un mouvement bien exécuté ne doit causer ni douleur, ni inconfort, ni efforts excessifs (p. 277).

Comme vu dans le chapitre 4, un participant à la présente enquête souligne effectivement la douleur comme un facteur qui empêche la connexion tango. L'effort excessif exigé par des partenaires qui imposent des directions est aussi à éviter. Autrement, bien des personnes participantes sont éloquentes dans leurs descriptions du confort éprouvé par le toucher pendant la connexion extatique et inoubliable. Stern (2005) explique cet accordage qui cherche le confort en donnant l'exemple de pouvoir se lancer dans une étreinte très passionnée sans se casser les dents : « Chacun ajuste le contour temporel et spatial de son mouvement au mouvement de l'autre de manière à ce qu'il y ait un atterrissage assez doux » (Stern, 2005, p. 216-217). Les témoignages indiquent qu'au cours de la connexion extatique et inoubliable, l'accordage l'un-e à l'autre se produit dans les micromouvements de *l'abrazo*, au niveau de la modulation du tonus de la chair, cherchant à la rendre souple afin d'accueillir la forme de l'autre, peut-être comme un sofa mou. En touchant l'autre avec une ouverture curieuse, les *tanguerxs* sont à l'écoute de manière kinesthésique et ajustent le tonus de leur posture en conséquence. Ils agissent donc sur leur fond (Godard, 1995, 2018; Kuypers et Godard, 2006), un concept abordé dans le chapitre 2 et développé plus bas.

Dans certains cas, les *tanguerxs* trouvent plus facile de juxtaposer leur expérience de confort avec d'autres d'inconfort afin de mieux la cerner. Dans cette même optique, Séguin (2012) découvre que « [s]es observations prolongées au sein des cours [lui] ont permis d'identifier cette étape essentielle de

---

<sup>134</sup> Le porté est « un mouvement de danse dans lequel la trajectoire aérienne d'un danseur est affectée par une force appliquée par un ou plusieurs autres danseurs » (Lafortune, 2010, p. 3).



l'apprentissage du guideur : se rendre compte que l'on rend sa partenaire inconfortable » (p.123). L'inconfort informerait donc qu'il y a un problème dans l'interaction entre les deux partenaires. Potvin (2009), psychologue et l'autrice d'un programme expérimental de thérapie de couple par le tango argentin liste le confort et la sécurité comme une caractéristique relationnelle intrinsèque à la satisfaction dans un couple tango : « L'insatisfaction du couple se manifeste surtout lorsque les partenaires n'arrivent pas à satisfaire mutuellement leurs besoins de confort et de sécurité » (p. 194). Tout comme Séguin elle note que le manque de confort physique et émotionnel, qu'elle identifie comme un besoin, cause de l'insatisfaction donc empêcherait la connexion extatique et inoubliable. L'inconfort peut s'installer quand une personne est contrainte ou forcée dans le mouvement et occasionnellement à cause de la douleur, comme dans le cas de BM quand une partenaire lui enfonce les doigts dans le bras.

De même que dans l'étude de Séguin (2012) les résultats de cette présente étude indiquent que le confort est un préalable à la connexion extatique et inoubliable, par exemple quand KV crée volontairement en espace de confort et quand NB découvre le confort du corps coussiné de son partenaire. Ce n'est pourtant pas clair ici que le confort physique soit aussi un *résultat* de la connexion extatique et inoubliable, ni le confort émotionnel d'ailleurs. Il serait intéressant dans une autre enquête d'approfondir la notion du confort éprouvé par les *tanguerxs* lors de la connexion extatique et inoubliable afin de valider les recherches de Séguin (2012) qui ont trouvé que la connexion peut générer le confort, ainsi que de corroborer l'expérience de Bainbridge Cohen (2023a, 2023b) qui propose que le confort avec l'autre commence en soi.

### 5.3 Les rôles-clés des fonctions phorique et haptique et de la synchronisation dans la connexion extatique et inoubliable

La participante NB explicite comment au cours d'un moment de connexion extatique et inoubliable des changements s'opèrent en elle quand elle s'ancre dans le sol; elle découvre une mobilité accrue dans son bassin et perçoit mieux ce que son partenaire lui propose. Selon Godard (2018), la corporéité peut s'expliquer en deux termes, c'est-à-dire la fonction phorique et la fonction haptique.

La fonction phorique est le sens du poids. Elle représente l'action de s'ancre dans une partie du corps afin d'en dégager une autre et occasionner un mouvement et/ou un déplacement (Bouvier et Godard, 2018). Par exemple, une personne s'ancre dans une jambe avant de libérer l'autre pour la déplacer, ou encore elle place son poids dans le côté droit de son corps avant de chercher à atteindre un objet avec le bras

gauche. Le deuxième terme est la fonction haptique, qui elle se joue au niveau du *système* haptique<sup>135</sup>. Elle entre en jeu avant même le sens du poids. Le système haptique est la sensibilité d'une personne au monde qui l'environne. La *fonction* haptique est le rapport entre cette sensibilité et son engagement dans l'espace, autrement dit, l'interdépendance entre la perception et l'action (Godard, 2017; Harbonnier *et al.*, 2021a). Le témoignage de NB est une mise en jeu concrète de ces deux fonctions à l'œuvre. En dansant, plutôt que de placer son appui sur la poitrine de l'autre à partir de la région de son cœur, comme elle le fait d'habitude, elle place son poids dans ses pieds, trouvant un appui tellurique. Son bassin se dégage alors (changement au niveau de la fonction phorique) et sa sensibilité dans le toucher de l'*abrazo* augmente, ce qui lui permet de mieux interpréter les signaux de son partenaire (nouvelles ouvertures au niveau de la fonction haptique). La connexion est alors alimentée. De plus, selon Harbonnier *et al.* (2021a), à l'articulation de la fonction phorique et de la fonction haptique se trouve la capacité de synchronisation, c'est-à-dire comment les mouvements d'une personne s'harmonisent avec efficacité. En étant mieux coordonnée elle-même, il devient plus facile pour les deux partenaires de s'accorder ensemble, promouvant d'autant plus une connexion extatique et inoubliable. D'un point de vue phénoménologique van Alphen (2009) suppose que la « fusion des horizons » (p. 328) (que je nomme connexion extatique et inoubliable) est le résultat d'une synchronisation corporelle réussie entre les deux partenaires, une communication réalisée, accompagnée de la sensation de se déplacer sans effort ensemble comme une seule entité et sans aucune limite (p. 325).

Toutes les personnes participant à l'étude se réfèrent inévitablement au processus qui tourne autour de la notion du poids (fonction phorique) et de la sensorialité (modalités haptiques), directement ou non, puisque sentir où se trouve le poids de l'autre est un enjeu incontournable pour se coordonner, par le toucher, des intentions de mouvement, autrement dit, par l'écoute kinesthésique (Brandstetter, 2013; Rufo, 2020) et donc l'accordage (Stern 2005; Siegel et Hartnell, 2004; Fuchs et De Jaeger, 2009). KV en dit autant quand il s'accorde avec sa partenaire pour sentir son transfert de poids et SB aussi, quand il affirme que lui et sa partenaire poussent bien dans le sol. Dans le tango, le sens du poids est lié à l'axe, ou la ligne d'aplomb dans l'alignement vertical du corps.

---

<sup>135</sup> Le système haptique est développé dans le chapitre 2 des assises conceptuelles.

#### 5.4 L'axe comme synonyme de la fonction tonicoposturale ou le fond dans la connexion

Les personnes autrices *tangueras* ont différentes manières de définir l'axe, une notion qui revient souvent dans le langage des personnes qui enseignent le tango. Pour van Alphen (2014) l'axe est synonyme de l'organisation pondérale : « Une perception kinesthésique très précise se développe qui permet à la personne-qui-propose de savoir exactement où se trouve le poids, ou l'axe de la personne-qui-interprète » (p. 328) [traduction libre]<sup>136</sup>. Selon elle donc, l'axe est un lieu dans le corps et se situe à l'endroit dans le corps où la personne ancre son poids et c'est ce que Brandstetter (2013) et Rufo (2020) nommeraient l'écoute kinesthésique. Cependant, d'après Burlea (2010), l'axe est le centre de la personne qui danse : « Les premiers exercices consistaient dans la marche, dans le repérage de son centre, de son axe » (emplacement Kindle 1944). Taylor (1990), de son côté, se représente plutôt l'axe comme étant le point d'équilibre du corps, ou l'alignement de la personne : « L'axe, ou l'équilibre, est la clé du tango. Chaque partenaire doit maintenir son axe indépendant ou son alignement pendant la danse. » (p. 85) [traduction libre]<sup>137</sup>. D'après ces définitions on trouve alors que l'axe serait un point d'équilibre qui varie selon l'attitude tonique d'une personne en relation à la gravité. En entrant consciemment en relation avec le sol, l'alignement de sa posture s'ajuste et son axe retrouve la ligne d'aplomb dans l'alignement vertical du corps. C'est à partir de l'axe que l'écoute kinesthésique se formule. C'est dans ce nouveau rapport avec la gravité, en trouvant son axe, que NB découvre une meilleure perception de ce que son partenaire lui communique par le toucher en mouvement. La perception qu'elle a du sol se transmet à son partenaire et l'accordage devient plus facile parce que cela permet à son partenaire de bien sentir son axe à elle et d'ainsi savoir exactement où se trouve ses pieds et de mieux écouter comment elle réagit à ce qu'il lui propose. La combinaison de tous ces facteurs faciliterait pour elle l'évènement de la connexion extatique et inoubliable avec ce partenaire en particulier.

Ces processus requièrent de la compétence de la part des personnes danseuses, ce qui explique la facilité de la communication subtile dont NB et d'autres ont fait l'expérience pendant la conversation en mouvements tango improvisés. Et pourtant, une personne témoigne d'un moment de connexion extatique et inoubliable alors qu'elle n'est qu'une débutante à peine initiée à la *caminata*, la marche tango. Une autre, une *tanguera* chevronnée, décrit vivre un moment bien mémorable avec quelqu'un qui dansait

---

<sup>136</sup> Citation originale : "A very precise kinesthetic perception develops that allows the leader to know exactly where the weight or axis of the follower is."

<sup>137</sup> Citation originale : "The *eje*, axis or equilibrium, is the key to the tango. Each partner must maintain his or her independent axis or alignment while dancing."

depuis peu. Les données exposent ainsi qu'une connaissance avancée de la technique de danse n'est pas nécessaire pour vivre une expérience de connexion extatique et inoubliable. Une question pour une recherche future s'impose donc : Y a-t-il une différence entre la connexion extatique et inoubliable vécue par les personnes *tangueras* inexpérimentées et celles qui maîtrisent bien la technique?

Concernant la question de l'axe, en prendre conscience induit un approfondissement de la technique de danse. C'est agir sur sa manière de mieux « se tenir debout » tant dans le sens concret que figuratif.

#### 5.5 Le fond, l'agentivité, la vulnérabilité et l'intersubjectivité au cœur de la connexion extatique et inoubliable

Comme vu dans le chapitre 2 des assises conceptuelles, les premiers mouvements autonomes se développent aussitôt qu'un bébé a la capacité de gérer son rapport à la gravité et par le fait même, pour revenir sur un paragraphe précédent, découvre la fonction phorique. Par exemple, en s'appuyant sur une main, il peut se rouler tout seul sur le ventre. Son fond s'organise alors, c'est-à-dire la musculature profonde et centrale qui agit sur la respiration, le tonus du corps et la posture, permettant, entre autres, d'éventuellement se tenir debout (Godard, 1995, 2018; Kuypers et Godard, 2006). L'autonomie du mouvement est donc indivisible de son évolution en tant qu'individu qui trouve sa place dans le monde au fur et à mesure que son histoire personnelle et unique se déroule (Godard, 2018; Kuypers et Godard, 2006). En ancrant ses pieds dans le sol avant de se déplacer comme l'a fait NB, autrement dit, en agissant consciemment sur son fond et la fonction phorique, elle sollicite sans sens de l'autonomie, ce qui favoriserait la connexion extatique et inoubliable. Je propose pourtant que ce soit le sens d'agentivité qui se trouve animé quand une personne agit ainsi sur son fond. La nuance entre l'autonomie et l'agentivité s'avère ici subtile.

Étayant les recherches de van Alphen (2014) et de Zubarik (2013), toutes les personnes-qui-interprètent participant à la présente enquête expriment leur aversion à se sentir contrôlées ou « gérées » par leur partenaire parce que cela leur est déplaisant et une *tanguera* va jusqu'à dire qu'elle trouve cela épuisant. Les catégories conceptualisantes présentées dans le chapitre 4 suggèrent qu'elles perdent alors leur sens de l'autonomie bloquant dès lors l'expérience d'une connexion extatique et inoubliable. L'analyse des données démontrent en effet que les personnes participantes ne perdent pas seulement leur autonomie, mais plus encore se sentent heurtées dans leur agentivité. Il semble donc ici important de distinguer ces deux notions. L'autonomie, « au sens littéral, ... signifie le droit pour un État ou pour une personne de se régir d'après ses propres lois. » (Pudal, s. d.). Une personne autonome peut choisir de suivre des règles

qu'elle aura posées par elle-même et pour elle-même. Mais c'est d'abord dans l'agentivité qu'elle s'accorde le libre arbitre de ce choix, dans la conscience :

L'agentivité renvoie à la conscience subjective que nous avons de causer volontairement nos actions, d'en contrôler le cours et d'en maîtriser les effets. Elle constitue ainsi une composante importante de la conscience de soi, jouant un rôle essentiel dans la compréhension que nous avons de nous-mêmes comme des agents actifs de notre propre vie et, comme tels, responsables de nos actes (Pacherie, s. d.)

C'est donc l'agentivité qui permet à une personne de savoir d'abord quelles sont les lois qui s'alignent avec ses propres valeurs, selon la compréhension qu'elle a d'elle-même. C'est pour ainsi dire l'agentivité qui informe la personne, laquelle soutient sa capacité à être autonome en cours d'action. Les trois participantes à cette recherche affirment que de se faire diriger par leur partenaire sans se sentir écoutées entrave leur connexion à l'autre. Une personne qui est physiquement sous le contrôle d'une autre sans son consentement est dépossédée de ce qui fait d'elle une personne à part entière, traitée non plus comme un agent libre d'accepter ou de décliner une proposition de mouvement, mais plutôt comme un objet manipulable. Pour reprendre à nouveau les termes de Stern (2005) : « La condition de base pour être humain est d'avoir un esprit ouvert à l'esprit des autres et de voir l'autre comme fondamentalement pareil à soi » (p. 216). L'accès à leur propre subjectivité leur est coupé quand ces *tangueras* ont l'impression de ne plus être perçues par l'autre comme une personne à part égale parce que leurs intentions de réponses dans l'action sont limitées, ignorées, interrompues ou bloquées par l'autre. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Manning (2006) : « Toucher, ce n'est pas manipuler. Je ne peux pas te forcer à toucher. Je peux te contraindre, je peux prendre ton corps contre ta volonté, mais je ne peux pas évoquer délibérément, en toi, la réponse à ma portée vers toi » (p.12) [traduction libre]<sup>138</sup>. Ayant perdu leur sens d'agentivité, les personnes-qui-interprètent adoptent une attitude haptique de défense<sup>139</sup> se reculant de leur partenaire, pour le moins dans un mouvement intérieur sinon physiquement. L'état de confort avec l'autre disparaît et il n'y a ainsi plus d'intersubjectivité possible entre les deux partenaires qui n'ont plus accès au plaisir de la connexion extatique et inoubliable.

Le contraire de contrôler est de « laisser faire ». C'est ce que fait le participant KV quand il laisse sa partenaire guider et trouver son confort sur lui, tout en demeurant clairement lui-même dans le rôle de la

---

<sup>138</sup> Citation originale : "To touch is not to manipulate. I cannot force you to touch. I can coerce you, I can take your body against your will, but I cannot evoke purposefully, in you, the response to my reaching toward you."

<sup>139</sup> Voir les chapitres 2 et 5 pour plus de détails sur l'attitude haptique de défense.

personne-qui-propose. KV est en état de présence à soi et à l'autre, exemplifiant l'affirmation de Lacan (1978) citée dans le chapitre 2 et reprise en partie ici : « La présence signifie la relation qui unit deux personnes dans leur singularité concrète sans diminuer leur altérité » (Lacan, 1990, p. 78)

Quant à SB, il confirme que sa partenaire éprouve du plaisir à danser avec lui parce qu'elle l'exprime verbalement et sans équivoque. Il spécifie la garder bien contre lui et avoue que ce soit un geste un peu contrôlant de sa part, mais ajoute qu'il le fait cependant avec beaucoup de respect. Il est à supposer qu'il s'assure à ce qu'elle consente à ce contrôle et c'est probablement dans un processus d'accordage qu'il détecte les indices qu'elle s'y abandonne volontiers. HJ décrit un partenaire qui la tient serrée contre lui, limitant nécessairement l'amplitude de ses mouvements, mais qu'il le fait avec une intention de connecter avec elle, en demeurant donc à son écoute. Ces deux situations illustrent que si l'agentivité de la personne est respectée et l'intersubjectivité possible, être limité-e par l'autre dans son mouvement dans un *abrazo* serré peut être plaisant et conduire à une connexion extatique et inoubliable.

En somme, permettre à l'autre de transgresser par l'*abrazo* ses limites personnelles normalement en place dans la vie de tous les jours expose sa vulnérabilité dans un mouvement interne issu d'une intention de se laisser voir par soi-même et par l'autre. En adoptant une attitude haptique d'ouverture (Godard, 2021), la personne *tanguera* accorde à l'autre le privilège d'accéder à un contenu qui la dévoile, tout en se permettant de recevoir le contenu de l'autre (B. Brown, 2012; Dulude, 2020; Manning, 2006). Ce contenu pourrait être, selon Faingold (2020), les différentes identités, ou parties de soi qui vivent en chacun-e.

## 5.6 Le jeu et la résonance dans la connexion extatique et inoubliable

En répondant à des questions liées à l'identité, les deux tiers des *tanguerxs* participant à cette enquête ont parlé de redevenir, au cours de la connexion extatique et inoubliable, un enfant ayant besoin d'amour, d'approbation ou encore ayant envie de jouer. Tous ont parlé de plaisir. C'est dans le plaisir de la connexion, sa joie et l'excitation devant la surprise que se trouvait la clé qui a ouvert l'accès à ce sens identitaire lié à l'enfance. Nous reviendrons au sens dans la section suivante, mais ces émotions et le sens qui en émerge rappellent ce qui est présent dans l'expérience des enfants en situation de jeu.

Le jeu au sens littéral est une activité non utilitaire et pratiquée pour se divertir et éprouver du plaisir. Le jeu est soumis à des règles et fait intervenir l'habileté et le hasard; il est souvent compétitif, mais pas toujours (Larousse, s. d.-d). Comme dans le jeu, la liste des éléments du hasard dans le tango est longue :

l'improvisation des pas, l'humeur momentanée de chacun-e des partenaires qui sont parfois de surcroit des inconnu-e-s l'un-e pour l'autre, la sélection musicale, la quantité de couples sur la piste de danse en même temps et leurs mouvements imprévus... Tel que dans le jeu, celle des règles qui organisent la *milonga* ne l'est pas moins, comme le dit Mégret (2009), notamment le *cabaceo* de l'invitation, les changements de partenaires pendant la *cortina*, ne pas parler pendant la *tanda* ... sont tous des codes qui structurent l'évènement dansant. Le tango, avec ses surprises et ses règles, offre une situation propice au jeu tel que défini par le dictionnaire. Dans le domaine de la psychiatrie, le jeu est cependant décrit autrement.

Stuart Brown, docteur en médecine et en psychiatrie, propose que les propriétés du jeu sont celles d'être sans autre but que celui de jouer; d'être volontaire et donc d'y participer par envie et pour le plaisir; de se libérer de la notion du temps qui passe; de se permettre d'entrer dans un état de flow tel que défini par Csikszentmihalyi (2014); que la situation offre un potentiel d'improvisation, de sérendipité et de chance; et de provoquer un désir de continuation (S. Brown et Vaughan, 2009, p.17). Il ajoute que :

Ces propriétés sont ce qui fait du jeu, pour moi, l'essence de la liberté. Les choses qui vous lient le plus ou vous contraignent le plus sont éliminées : la nécessité d'être pratique, de suivre les règles établies, de plaire aux autres, de faire bon usage du temps, le tout enveloppé dans la culpabilité (p.18) [traduction libre]<sup>140</sup>.

Toujours d'après S. Brown et Vaughan (2009), le sens du jeu se perd pourtant à l'âge adulte, quand rencontrer ces exigences devient une priorité et le jeu est perçu comme une perte de temps. À la manière des personnes qui jouent, les *tanguerxs* participant à cette enquête confirment éprouver une sensation de liberté pendant leur moment de connexion extatique et inoubliable. Iels sont également content-e-s d'être là à danser simplement pour le plaisir, volontaires (préservant leur agentivité), se sentant flotter, absorbé-e-s par les complexités et les imprévus de l'improvisation. Et puis la fin de la *tanda* inoubliable est accompagnée du désir de revivre un moment semblable à nouveau et donc un désir de continuation, un des éléments définissant le jeu.

---

<sup>140</sup> Citation originale : "These properties are what make play, for me, the essence of freedom. The things that most tie you down or constrain you—the need to be practical, to follow established rules, to please others, to make good use of time, all wrapped up in a self-conscious guilt—are eliminated."

Ce qui empêche d'être en situation de jeu ressemble étonnamment à ce qui fait obstacle à l'état de résonance selon Rosa (2017). Avant d'examiner ce qui entrave l'état de résonance, voici tout d'abord, comment Rosa la définit. Il propose que la résonance est un rapport au monde différent :

... dans lequel le sujet se sent touché, mu, rejoint par les personnes, les lieux, les objets, etc. qu'il rencontre. Phénoménologiquement parlant, nous savons tous ce que signifie être touché par le regard ou la voix de quelqu'un, par un morceau de musique que nous écoutons, par un livre que nous lisons, un endroit que nous visitons, etc (p. 449) [traduction libre]<sup>141</sup>.

Non moins que dans le jeu, pour vivre la résonance il faut se libérer au moins pour un moment des obligations de productivité, des désirs d'accumulation de ressources et de choses à faire promu par le modèle sociétal occidental. Selon Rosa, la stabilité de notre société moderne repose sur une « logique d'accumulation du capital par des processus de croissance, d'accélération, d'activation et d'innovation » (p.439) [traduction libre]<sup>142</sup>. Rosa explique que nous considérons vivre une « bonne vie » parce que cette société inclut des libertés, des droits, des moyens économiques, des capacités culturelles et des connaissances. Les retombées positives sont que nous y formons nos réseaux sociaux, notre statut social et nous y trouvons de la reconnaissance. Pourtant, au milieu de toute cette abondance sociétale nous sommes constamment en déficience de temps, poussés à augmenter nos connaissances, mieux effectuer notre travail, nous garder en forme... Autrement dit, comme le signale S. Brown (2009), nous sommes devenus des adultes qui, n'ont plus le temps ou même l'envie de jouer, intentionnés à toujours produire plus. Rosa (2017) poursuit au sujet de la résonance, expliquant que nous sommes sous l'impression qu'« en augmentant notre portée, nous pouvons augmenter notre relation avec le monde » (p.447). Pourtant, l'épuisement professionnel est devenu une maladie prévalente dans notre société et nous nous sentons souvent perdu·e·s et déconnecté·e·s avec le monde. Aussi, « d'un point de vue phénoménologique, nous semblons perdre le monde au fur et à mesure que nous le rendons disponible » (p. 446) et nous en devenons aliéné. L'augmentation de notre portée selon lui, n'est pas une mauvaise stratégie si elle ne devient pas une fin en soi et nous permet plutôt de faciliter les moments de résonance. Pour transposer ces notions au tango, chercher à augmenter les compétences techniques et le vocabulaire des pas afin de danser avec des personnes elles aussi compétentes sont des comportements intéressants à adopter si

---

<sup>141</sup> Citation originale : "... relating to the world in which the subject feels touched, moved or addressed by the people, places, objects, etc. he or she encounters. Phenomenologically speaking, we all know what it means to be touched by someone's glance or voice, by a piece of music we listen to, by a book we read, a place we visit, etc."

<sup>142</sup>Citation originale : "... the logic of capital accumulation and the very processes of growth, acceleration, activation and innovation themselves".



c'est pour mieux les mettre de côté afin de se permettre de danser pour le plaisir et dans le jeu une fois dans la *milonga*. Le plaisir, le jeu et l'état de résonance sont des conditions favorables à l'avènement d'une connexion extatique et inoubliable.

S. Brown (2009) cite une conversation avec un bénévole dans un orphelinat qui retrouve son cœur d'enfant quand il fait l'expérience de joie et d'amour en jouant avec les enfants, lui permettant de se sentir connecté avec eux au sens le plus profond. Il ajoute que de jouer avec un enfant lui permet de s'ouvrir le cœur et de voir ce qu'il y a à l'intérieur (p. 217-218). Cette rencontre avec les enfants est pour lui une occasion de présence au moment, à soi et à l'autre (Bienaise, 2008, Lacan 1990). Les personnes participant à cette enquête pour qui c'est un sens identitaire lié à l'enfance qui émerge au cours de la connexion extatique et inoubliable se voient reconnectées chacun avec l'enfant en soi, un enfant aimé, adéquat ou enjoué.

#### 5.7 La cocréation de sens et le caractère inoubliable de la connexion

Les *tanguerxs* qui vivent la connexion extatique et inoubliable seraient donc non seulement dans le jeu, mais feraient aussi l'expérience d'un moment de résonance avec l'autre, avec le monde et avec eux-mêmes. Au cours du revécu de cette connexion iels se découvrent redevenir un enfant. Ce moment représente une pause bienvenue dans le quotidien, un instant rempli de sens existentiel qui se lie donc à la sensation de s'enraciner dans sa réalité vécue personnelle et concrète.

À la différence de Genova (2021) qui parle de la mémoire épisodique dans laquelle se loge les événements surprenants, émotionnels et signifiants (voir le chapitre 1), Vermersch (2017) centre sa méthode autour de ce qu'il nomme plutôt la mémoire concrète. Il explique qu'il est possible de réveiller ce type de mémoire en laissant des impressions du passé revenir sans forcer afin de désamorcer la mémoire volontaire. La mémoire concrète s'active en s'arrêtant sur un déclencheur sensoriel. Vermersch (2017) s'inspire en partie du philosophe Français Gusdorf qui apparaît être l'auteur du concept de la mémoire concrète dans son ouvrage intitulé « Mémoire et personne » (Creegan, 1952). Gusdorf postule que toutes les expériences vécues par un individu lui sont à tout jamais accessibles dans son souvenir et ce jusque dans ses vieux jours. Ce seraient des facteurs motivationnels qui limitent l'accès au rappel de ses souvenirs et en général, il est sain de ne pas se rappeler de tout. Pour parler de la mémoire concrète, Gusdorf s'appuie en particulier du phénomène nommé « la madeleine de Proust », un déclencheur sensoriel d'une impression de réminiscence. Ce phénomène est ainsi nommé à partir d'une expérience décrite dans un extrait du livre

par Proust (1913), « À la recherche du temps perdu ». Proust y explicite en détail comme le goût de la madeleine qu'il mange déclenche soudainement chez lui le revécu d'une expérience passée quand il avait aussi mangé une de ces pâtisseries. L'auteur ne savait pas que ce souvenir existait toujours en lui et c'est involontairement qu'il lui revient. À la différence de Proust, l'entretien d'explicitation de l'action (Vermersch, 2017) peut induire intentionnellement un revécu sensoriel et mobiliser la mémoire concrète, par le biais de questions qui ont un effet perlocutoire sur le sujet.

Pour les *tanguerxs* de cette étude, l'expérience de ce moment de connexion extatique qu'ils choisissent d'explicitier leur était déjà inoubliable. Mais les entretiens leur permettent d'approfondir le souvenir, ramenant à la mémoire des détails qu'ils ne pensaient pas avoir retenus et dont ils ne connaissaient peut-être même pas l'existence. C'est le revécu de déclencheurs sensoriels qui leur permettent d'accéder à la mémoire concrète de cet instant. Par exemple, KV retrouve l'image sensorielle de la main de sa partenaire qui lui palpe le dos et celle de l'odeur du feu de bois; BM revit la sensation de la force centrifuge d'une *colgada*; HJ sent à nouveau la main de son partenaire sur ses côtes. Guidé par les relances, le sujet regagne accès au déroulement de petits éléments subtils de son action. Ces *tanguerxs* ont ainsi pu amener à l'avant plan de leur conscience l'extrême détail de leur expérience de la connexion extatique et inoubliable. Ce qui la rend inoubliable, selon Faingold (2020), est le sens qu'elle cache.

En orientant les propos des *tanguerxs* par mes relances, des émotions ont surgi. L'émotion est la clé qui leur a donné accès au sens sous-jacent à un moment en particulier, cachant pour chacun-e une signification profonde (Faingold, 2020). Pour les personnes participant à cette étude, c'était souvent un sens identitaire lié à l'enfance, mais aussi à des parties de soi adultes. Une fois l'entretien terminé, presque toutes et tous ont exprimé la surprise devant l'amplitude des détails de leur témoignage, de tout ce qui s'est révélé du sens qu'ils y accordaient, logé jusqu'alors dans leur inconscient. Par exemple KV réalise que, dans la connexion extatique et inoubliable, il est libre d'incarner un aspect de sa masculinité, soit l'homme qui se bombe le torse. SB quant à lui n'ose pas nommer à haute voix quelle partie de lui se présente quand il éprouve le plaisir de cette expérience avec sa partenaire, changeant plutôt le sujet vers le devoir de réserve. NB pour sa part accueille avec enthousiasme sa réceptivité à l'autre augmentée quand elle s'ancre dans le sol en dansant. Selon Faingold (2020), le décryptage du sens est essentiellement d'« accompagner un sujet vers la prise de conscience » (p.211).

Pour reprendre le terme de Fuchs et De Jaegher (2009) et de van Alphen (2014) cette danse en duo est un « faire-sens participatif » qui prend naissance dans la conversation dansée entre les *tanguerxs*. Fuchs et De Jaegher (2009) argumentent que « lorsque deux individus interagissent de cette manière, la coordination de leurs mouvements corporels, des sons évoqués, de leurs gestes, de leurs regards, etc. peut prendre un tel élan qu'elle l'emporte sur les intentions individuelles et la construction du sens émerge » (p.476) [traduction libre]<sup>143</sup>. C'est un sens auquel il aurait été impossible d'avoir accès sans cette action en réciprocité, cette incorporation mutuelle. En coordonnant leurs actions, iels coordonnent aussi le sens, tentant d'aligner leurs compréhensions. Ces personnes autrices spécifient que le sens est cocréé d'une manière qui ne peut pas être attribuée à l'une ou l'autre des personnes en interaction, comme par exemple, dans un moment d'humour spontané entre deux personnes inconnues. Que ce soit en dansant le tango ou en badinant avec la ou le barista qui nous sert un café, cette cocréation de sens influence l'affect des deux personnes et contamine d'une façon incontrôlable leurs ambiances personnelles et peut-être même l'atmosphère collective autour (Bégout, 2020; Fuchs et De Jaegher, 2009). L'accordage des corps harmonise donc aussi la construction du sens :

Il devrait être clair qu'en se concentrant sur la dynamique de coordination du processus d'interaction, nous ne supposons pas un processus purement physique. Ce sont les sujets incarnés qui coordonnent, ce qui signifie que dans ces couplages il y a aussi une coordination du sens. En fait, les significations émergent, s'alignent, changent et ainsi de suite à travers les coordinations interpersonnelles des mouvements. Et vice versa, les mouvements deviennent également coordonnés interpersonnellement par des tentatives de compréhension mutuelle, ce qui est un effort pour créer et aligner des compréhensions (Fuchs et De Jaegher, 2009, p. 471) [traduction libre]<sup>144</sup>

Les données de cette étude dévoilent que si l'acte de création qui prend lieu dans l'interaction incarnée de danser et d'improviser en couple est coopératif, le sens créé ensemble pendant la connexion extatique

---

<sup>143</sup> Citation originale : "When two individuals interact in this way, the coordination of their body movements, utterances, gestures, gazes, etc. can gain such momentum that it overrides the individual intentions, and common sense-making emerges"

<sup>144</sup> Citation originale : "It should be clear that, by focusing on the coordination dynamics of the process of interacting, we are not assuming a purely physical process. It is embodied subjects who coordinate, which means that in these couplings there is also a coordination of meaning. In fact, meanings emerge, become aligned, change and so on through the interpersonal coordinations of movements. And vice versa, movements also become interpersonally coordinated through attempts at understanding each other, which is an effort to create and align understandings."

et inoubliable demeure inévitablement individuel. Mais il perdure en chaque personne éternellement liée à cette expérience absolument interrelationnelle.

## CONCLUSION

La connexion extatique et inoubliable est un sujet fascinant. L'intérêt que cette recherche a provoqué auprès de la communauté tango avec laquelle je suis connectée en ligne le prouve. En quelques heures seulement les six personnes participantes requises pour l'enquête étaient recrutées et j'ai continué de recevoir des sollicitations de participation pendant les semaines qui ont suivi, devant malheureusement les décliner. Les résultats de cette recherche démontrent en effet que vivre la connexion extatique et inoubliable est un phénomène recherché par les personnes qui dansent le tango argentin social et iels en sont curieuses et curieux.

Le premier objectif de cette enquête était de décrire et de mieux comprendre les aspects constitutifs de l'expérience que les personnes *tangueras* expérimentées qui dansent le tango social argentin non professionnellement nomment la connexion. Le second était d'en soustraire le sens qu'elles allouent à cette expérience extatique quand elle continue d'exister en soi, inoubliable. L'entretien d'explicitation de l'action (Vermersch, 2017) leur a ouvert la porte à une description fine, détaillée et complète de ce qui se passe pour iels pendant la connexion extatique et inoubliable. De plus, l'entretien sur le décryptage du sens leur a donné accès à la signification profonde qui se cachait derrière la charge émotionnelle pendant ces expériences de connexions extatiques et inoubliables.

Les données précisent que le vécu de la connexion extatique et inoubliable est influencé par des facteurs incontrôlables comme l'atmosphère changeante de la musique, l'ambiance qui règne dans la collectivité présente dans la *milonga* et l'harmonisation entre les tonalités uniques de chaque partenaire.

La rencontre entre les *tanguerxs* en connexion extatique et inoubliable se produit essentiellement dans l'*abrazo*, par un toucher intersubjectif qui engage toute la sensorialité du corps. Les résultats mettent en évidence que les personnes se retrouvent alors dans un *abrazo* qui cherche activement à être confortable pour l'autre par l'accordage. L'*abrazo* de la connexion extatique et inoubliable est d'une part, offert généreusement et d'autre part, accueilli ouvertement. Les personnes participantes ont témoigné de s'engager dans un toucher curieux qui est à l'écoute de la personne partenaire, ayant pour objectif de mieux s'accorder ensemble, ou encore que dans ce moment spécial elles percevaient et appréciaient l'écoute que l'autre avait pour elles.

Plusieurs des personnes participantes décrivent d'une façon ou d'une autre le rapport au sol. Iels parlent soit de leur propre ancrage gravitaire ou de celui de l'autre personne. Selon les spécialistes du mouvement, l'enracinement imaginé de ses pieds dans le sol se traduit en un toucher de l'autre qui engage le fond, agissant alors sur la posture ainsi que sur le tonus du corps et donc l'axe. L'intentionnalité consciente et claire qui s'exprime dans le prémouvement peut alors mieux atteindre le fond de l'autre. Les résultats exposent pourtant que plus qu'une connaissance avancée de la technique de danse, le toucher de la connexion extatique et inoubliable porte avant tout une attitude respectueuse qui honore l'autre dans toute son agentivité, que l'*abrazo* soit ouvert ou rapproché et même quand il est bien serré. Le respect et l'écoute créent des conditions favorables pour que l'*abrazo* soit offert et reçu en toute vulnérabilité, permettant par le fait même l'émergence de différentes facettes identitaires, dont celle de l'enfant en soi. Le vécu de la connexion extatique et inoubliable est chargé émotionnellement et réunit les partenaires de tango dans une cocreation d'un sens individuel qui se fixe profondément dans la mémoire concrète. Par exemple, une participante d'expérience a explicité pendant près d'une heure un seul moment de connexion vécu quinze ans auparavant, démontrant l'aspect inoubliable de telles expériences.

Examinant les écrits recensés pour éclairer cette étude, la spécificité de ma recherche la détache des autres parce qu'elle part du domaine de la danse et se focalise spécifiquement sur le vécu de la connexion tango extatique et inoubliable, l'analysant sous une lumière psychophénoménologique. Les témoignages détaillés récoltés auprès de personnes danseuses non-professionnelles à partir des entretiens ont permis d'exposer les multiples conditions en place quand la connexion extatique et inoubliable se produit. Ce balayage éclaire des facteurs et des modalités en jeu à l'intérieur de la personne en connexion, dans son expérience relationnelle de l'autre et dans ses réactions aux facteurs environnementaux comme la musique ou les pressions sociales. De plus, le sens qui en émerge, unique à chacun offre un aperçu très intime sur la profondeur de l'empreinte que laisse le vécu d'une telle expérience, un regard qui à mon sens est innovateur.

Les notions et concepts amenés de l'avant dans cette recherche pour expliquer la connexion extatique et inoubliable, comme l'haptique d'ouverture et de défense (Godard, 2021), l'autonomie/dépendance (Morin, 2007), la résonance (Hartmut, 2017) et l'ambiance (Bégout, 2020) proposent des perspectives nouvelles.

Les données de cette étude ont révélé des détails nouveaux sur le processus d'accordage entre les partenaires quand ils recherchent le confort dans leur contact contribuant, je crois, aux connaissances de la danse en couple. Les résultats de Lafortune (2010), dans sa thèse de doctorat sur l'apprentissage du duo chez des personnes danseuses expertes parlent du confort, mais brièvement. Le degré d'appréciation de savoir que le plaisir de la connexion extatique et inoubliable a été partagé représente aussi à ce que je sache une donnée nouvelle.

Les limites et les ouvertures de la recherche sont liées à plus d'un aspect. D'abord, le petit nombre des personnes participantes n'offre qu'un échantillon restreint de données et des recherches futures bénéficieraient de recevoir les témoignages d'un nombre plus élevé de *tanguerxs*. De plus, le recrutement s'est concentré sur des personnes danseuses de tango non professionnelles. Dans des recherches subséquentes, interviewer des personnes *tangueras* professionnelles qui enseignent le tango pourraient permettre d'enrichir les données avec un vocabulaire possiblement plus technique lié au mouvement en action pendant la connexion extatique et inoubliable. Il serait aussi pertinent de comparer les incidences d'une connexion extatique et inoubliable entre les personnes qui vivent le tango comme un passe-temps et celles qui en ont fait leur profession, les plaçant dans un rapport d'obligation avec cette pratique de la danse. Par ailleurs, ma subjectivité en tant que chercheuse a été inévitablement impliquée dans l'interprétation des résultats, orientant ainsi les angles que j'ai choisi de discuter. Collaborer éventuellement avec une équipe de recherche aurait l'avantage de coproduire des catégories conceptualisantes en convoquant des notions et des concepts différents pour confronter à plusieurs les données de l'enquête. Il serait aussi intéressant, à mon avis, de conduire une recherche auprès de personnes *tangueras* qui s'identifient comme appartenant à la communauté queer afin de déconstruire les standards hétéronormatifs du tango, comparant la connexion extatique et inoubliable vécue par les personnes participantes de cette enquête et celui d'un échantillon de la population qui dansent plus souvent dans les deux rôles et qui composent des couples dansants dans des associations rôles/genres atypiques.

Et si la recherche sur la connexion extatique et inoubliable se continuait, voici une possible recherche doctorale qui proposerait des collectes de données de sources multiples, en plus de permettre de vérifier si le phénomène en est un partagé par les deux partenaires : 1) Filmer sous différents angles et avec un bon éclairage une *milonga* constituée d'un bon nombre de personnes *tangueras* participantes volontaires en s'assurant qu'elles ne connaissent pas à l'avance le but véritable de la recherche pour ne pas influencer

l'avènement de la connexion; 2) Administrer un questionnaire à la fin de la soirée qui permettrait de produire des données de type sociodémographiques et identifier les personnes qui auraient vécu un moment de connexion extatique et inoubliable. Celles-ci feraient partie du groupe (A); 3) Identifier dans le groupe (B) les personnes avec qui elles dansaient en s'assurant de maintenir l'anonymat de chaque personne des deux groupes; 4) Conduire par la suite au moins un entretien d'explicitation (Vermerch, 2017) et de décryptage du sens (Faingold, 2020) auprès des personnes appartenant aux groupes A et B et comparer les données. Un tel projet permettrait de visionner les enregistrements et d'observer les personnes quand elles s'invitent à danser, comment elles se rencontrent initialement dans l'*abrazo* et les mouvements qu'elles dansent dans ce moment de connexion. Observer et analyser la danse à partir de la méthode de l'Observation-analyse du mouvement (Harbonnier *et al.*, 2021a) serait générateur d'un type de données qui pourrait être triangulé avec celles obtenues dans le questionnaire et celles produites pendant les entretiens.

En connaissant un peu plus les éléments présents lors de la connexion extatique et inoubliable, il apparaît qu'il serait bénéfique d'augmenter le nombre d'ateliers proposant des explorations comme celles offertes par différentes méthodes d'éducation somatique comme l'AFCMD, le Continuum, le Body-Mind Centering et le Feldenkrais afin d'approfondir la conscience sensorielle de étudiant.e.s *tanguerxs*, en commençant par la conscience de leur propre corps en mouvement. Celle-ci s'élargirait ensuite vers une perception plus pointue, subtile et détaillée du corps en mouvement de la personne partenaire. Ces ateliers pourraient aussi inclure un travail sur l'ancrage au sol, explorant son rapport à la gravité de façons multiples, même dans des postures non verticales afin de bien incorporer dans l'intelligence du corps tous les possibles. À mon avis, ces explorations lentes et sensorielles, sans ressembler au tango, nourrirait pourtant les corps *tangueros*.

En cours de recherche, j'ai découvert que certaines écoles de théâtre se spécialisent dans l'action incarnée de la préexpressivité et donc le développement de la conscience du processus qui prépare au moment expressif et mobilise un état tonique des muscles posturaux (Barba, 2004 dans Leão, 2002). Ces apprentissages semblent tout à fait pertinents à la danse du tango et aiderait à cibler l'enseignement de ce que Godard (1995) nomment le prémouvement à partir duquel se communiquent les intentions de mouvement entre les partenaires de tango.



Finalement, puisque la qualité du toucher joue un rôle primordial dans la connexion extatique et inoubliable, pourquoi ne pas solliciter les enseignements pratiques sur le toucher de la part des praticiens et praticiennes de massothérapie, d'ostéopathie ou de méthode d'éducation somatique comme la technique Alexander ou le Rolfing qui utilisent le toucher thérapeutique?

Bref, faire l'expérience de la connexion extatique et inoubliable répond au besoin humain vital d'aligner ses états et ses émotions primaires avec une autre personne dans un échange non verbal. Pour cette raison, ce phénomène mérite de continuer à être étudié tant dans les ateliers de tango que par des personnes chercheuses. À titre de conclusion de ce mémoire, je propose ce court poème :

La transe de tango

Cherchez-la et elle vous échappera.

Parlez-en trop

et elle vous ensorcèlera.

Vivez pour elle et vous mourrez de mille morts

Chérissez-la, mais ne la retenez pas.

Dancez avec amour et liberté

et elle vous enlacera.

Soyez vulnérable et sentez sa force.

Dan Boccia, Anchorage, AK

(<https://tango.romanviridi.com/tango-trance.htm>) [traduction libre]<sup>145</sup>.

---

<sup>145</sup> Citation originale : The tango transe

Seek it, and it will elude you.

Talk about it in too much detail

and it will haunt you evilly.

Live for it, and you will die many deaths

Treasure it, but don't hold onto it.

Dance with love and freedom

and it will embrace you.

Be vulnerable, and feel its power.

## ANNEXE A

### GLOSSAIRE : TRADUCTION DES TERMES HISPANOPHONES VERS LE FRANÇAIS

*Abraza* : étreinte.

*Abrazada* : adjectif qui tient du mot *abraza*. Il peut aussi accompagner un substantif avec lequel il s'accorde en genre et en nombre, comme dans « une danse *abrazada* ».

*Back ocho* (*ocho por atras* en espagnol) : figure où les pieds de l'interprète tracent un huit sur le plancher en marchant vers l'arrière.

*Cabeceo* : petit hochement de tête fait à distance en regardant quelqu'un fait en guise d'invitation à danser.

*Colgadas* : mouvement hors axe dans lequel l'interprète se penche vers l'arrière tout en étant soutenu par les bras de la personne-qui-propose.

*Caminando* : marche.

*Caminar* : marcher.

*Cortina* : changement de style musical (pop, jazz, hip hop, etc.) qui détonne de celui du tango. La *cortina* dure une minute ou deux et indique le changement de partenaires.

*Eje* : axe.

*Entraga* : l'abandon. Se livrer, s'abandonner.

*Giros* : un tour, c'est-à-dire une séquence de pas (pas de côté, pas arrière, pas de côté, pas vers l'avant) qui fait faire le tour de sa ou son partenaire.

*Milonga* : mot polysémique qui veut dire 1) Évènement de tango dansant. 2) Musique tango dont la signature du rythme est de type « 2/2 » plutôt que le « 2/4 » du tango. La musique milonga est plus joyeuse, plus accélérée et moins complexe que le tango. Elle est dansée avec de petits pas à un rythme rapide. Le

mot n'est pas italisé quand il désigne la musique puisqu'il est accepté dans la langue française en prenant ce sens.

*Milonguera, milonguero* : est plutôt utilisé pour parler des personnes qui dansaient le tango à Buenos Aires pendant l'âge d'or du tango (entre 1935 et 1952). Ces *milonguexs*, ainsi nommé-e-s parce qu'ils fréquentaient assidument les *milongas* (événements dansants) de tango détiennent aujourd'hui une aura de maîtres.

Style *milonguero* : le style *milonguero* est apparu dans les années 1940 et est encore dansé par les anciens à Buenos Aires. On le pratique dans une étreinte très rapprochée, bien en face et *apilado*, c'est-à-dire les poitrines l'une contre l'autre et les pieds légèrement éloignés de ceux de sa ou son partenaire, ce qui crée un partage de poids assez constant au niveau du haut des corps. Ce style se base surtout sur la marche tango et les pas dansés sont simples et tournent beaucoup. Économe d'espace, il est chez lui dans les lieux bondés (Sabá, 2004).

*Ronda* : mouvement circulatoire de l'ensemble des couples progressant dans le sens antihoraire sur la piste de danse.

*Tanguera* ou *tanguero* : peut désigner une personne qui danse le tango. On dira par exemple que « cette *tanguera* danse bien ». Il peut aussi accompagner un substantif avec lequel il s'accorde en genre et en nombre, comme dans « la culture *tanguera* ».

*Tanda* : un tour de danse avec un ou une même partenaire dans une *milonga* composée de trois ou quatre pièces musicales de même style (tango, *vals* ou *milonga*) et possiblement de mêmes époque, orchestre, et/ou personne chanteuse.

*Vals* : musique tango dont la signature du rythme est de type « 3/4 » plutôt que le « 2/4 » du tango. La danse de la *vals* intègre moins de marche que le tango et des mouvements plus circulaires que linéaires.

## ANNEXE B

### CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE DU CERPÉ

#### CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE plurifacultaire) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (Janvier 2016) de l'UQAM.

Titre du projet:	L'EXPÉRIENCE DE LA CONNEXION ENTRE LES PARTENAIRES DE TANGO SOCIAL
Nom de l'étudiant:	Isabelle OPPENHEIM
Programme d'études:	Maîtrise en danse
Direction de recherche:	Caroline RAYMOND
Codirection:	Johanna BIENAISE

#### Modalités d'application

Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.

La suspension ou la cessation du protocole, temporaire ou définitive, doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

**Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission.** Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.



Raoul Graf  
Président du CERPE plurifacultaire  
Professeur, Département de marketing

## ANNEXE C

### ANNONCES DE RECRUTEMENT SUR LA PLATEFORME DE MÉDIA SOCIAL FACEBOOK

**VOUS AVEZ VÉCU UN MOMENT DE CONNEXION TANGO INOUBLIABLE?**

**Participant·e-s recherché·e-s !**

Un projet de recherche de maîtrise portant sur **La connexion tango**

**BÉNÉFICES :**  
Découvrez de nouveaux détails sur comment vous faites pour entrer en connexion avec vos partenaires ;  
Contribuez à l'avancement des connaissances sur la pratique du tango argentin social.

**CRITÈRES DE SÉLECTION :**

- 1) Des tanguerxs non professionnel·le·s ;
- 2) Qui pratiquent le tango de manière assidue (pré-COVID, du moins) ;
- 3) Qui dansent le tango depuis au moins 3 ans ;
- 4) Qui n'ont jamais dansé avec la chercheure – Isabelle Oppenheim.

Ça vous intéresse?  
Pour plus d'information contactez moi:  
par Messenger  
ou courriel [oppenheim.isabelle@courrier.uqam.ca](mailto:oppenheim.isabelle@courrier.uqam.ca)

Isabelle Oppenheim  
Étudiante à la maîtrise en danse à l'UQAM

**UQAM**  
Université du Québec à Montréal  
Certificat d'approbation par le CERPÉ #5086

**HAVE YOU EVER EXPERIENCED A MOMENT OF UNFORGETTABLE TANGO CONNECTION?**

**We need participants!**

A master's research project on the **Tango connection**

**BENEFITS:**  
Discover new details of how you connect with your partners;  
Contribute to the advancement of knowledge on the practice of social Argentine tango.

**SELECTION CRITERIA OF THE PARTICIPANTS:**

- 1) Non-professional tango dancers;
- 2) Who practice social tango assiduously (at least until COVID);
- 3) Who have been dancing tango for at least 3 years;
- 4) Who have never danced with the researcher – Isabelle Oppenheim.

Interested? Great!  
For more information, contact me:  
using Messenger  
or email: [oppenheim.isabelle@courrier.uqam.ca](mailto:oppenheim.isabelle@courrier.uqam.ca)

Isabelle Oppenheim  
Master's student in dance at UQAM

**UQAM**  
Université du Québec à Montréal  
CERPÉ's Approbation certificate #5086

## ANNEXE D

### PREMIÈRE PAGE DU QUESTIONNAIRE SOCIODÉMOGRAPHIQUE

VERSION EN FRANÇAIS

UQAM Logiciel de sondage LimeSurvey Charger un questionnaire non terminé

0%

Ce questionnaire n'est actuellement pas activé. Vous ne pourrez pas sauver vos réponses.

### L'expérience de la connexion entre les partenaires de tango argentin social

*Bienvenue!*  
*Ce questionnaire prendra 10 minutes à compléter.*

Bonjour!

Merci de votre intérêt pour cette étude sur la connexion-tango. Ce questionnaire me servira à mieux comprendre votre parcours dans la danse du tango.

Si nous décidons de travailler ensemble, vos réponses me permettront d'établir un profil de vous en tant que participant-e et de compléter les données qui seront produites lors des entretiens.

N'hésitez-pas à me contacter au besoin!  
Isabelle  
Il y a 11 questions dans ce questionnaire.

VERSION EN ANGLAIS

UQAM Logiciel de sondage LimeSurvey Load unfr

0%

This survey is currently not active. You will not be able to save your responses.

### The experience of connection between partners of social Argentine tango

Hello!

Thank you for your interest in this study on the tango connection. This questionnaire will serve me to better understand your tango journey.

Should we decide to work together, your answers will allow me to establish your profile as a participant and to complement the data that will be produced during the interviews.

Please do not hesitate to contact me should have any question whatsoever!

Isabelle  
There are 11 questions in this survey.

Next

UQAM - Université du Québec à Montréal

## ANNEXE E

### FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

VERSION EN FRANÇAIS



#### FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

##### Titre du projet de recherche

L'expérience de la connexion entre les partenaires de tango argentin social

##### Étudiant-chercheuse

Isabelle Oppenheim  
Maîtrise en danse à l'UQAM  
Cellulaire : 613-601-7125  
oppenheim.isabelle@courrier.uqam.ca

##### Direction de recherche

- Caroline Raymond ; 514-987-3000 poste 2071 ; raymond.caroline@uqam.ca
- Johanna Bienaise ; 514-987-3000 poste 5500 ; bienaise.johanna@uqam.ca

##### Préambule

Nous vous invitons à participer à un projet de recherche de maîtrise qui porte sur l'expérience de la **connexion entre les partenaires de tango argentin social**, et qui implique la conduite d'un entretien. Les entretiens seront enregistrés aux fins de la recherche mais il n'y aura pas de diffusion publique. Avant d'accepter de participer à ce projet de recherche, veuillez prendre le temps de comprendre et de considérer attentivement les renseignements qui suivent.

Ce formulaire de consentement vous explique le but de cette étude, les procédures, les avantages, les risques et inconvénients, de même que les personnes avec qui communiquer au besoin.

Le présent formulaire de consentement peut contenir des mots que vous ne comprenez pas. Nous vous invitons à poser toutes les questions que vous jugerez utiles.

##### Description du projet et de ses objectifs

Dans la danse du tango argentin social, il est commun de vivre des moments de connexion extatique avec sa ou son partenaire. C'est un phénomène partagé, dont bien des tanguerxs témoignent. Cette recherche qualitative tente d'apporter un éclairage phénoménologique à la question suivante : Quelle est l'expérience vécue de la personne tanguera expérimentée, mais non professionnelle, qui danse le tango argentin social lorsqu'elle est dans un état de connexion avec sa ou son partenaire ? Les objectifs de l'étude consistent à : 1) décrire les caractéristiques de l'expérience que les partenaires de tango argentin social nomment la connexion et 2) dégager le sens qu'elles et ils y accordent au moyen de la conduite d'entretiens.

La période des entretiens sera entre les mois de août et de novembre 2021.

6 participant-e-s seront impliqué-e-s dans la recherche : 3 qui préfèrent le rôle de la personne qui guide (*leader*, ou personne qui propose), et 3 qui préfèrent celui de la personne qui est guidée (*follower*, ou personne qui interprète). Ce seront des danseur-euse-s non professionnel-le-s qui pratiquent le tango de manière assidue (au moins 2 fois par semaine jusqu'avant la pandémie causée par COVID-19), et qui ont au moins 3 ans de pratique. Les participant-e-s seront des *tanguerxs* qui n'ont jamais dansé avec l'étudiante chercheuse.

L'entretien utilisera deux techniques : d'abord l'explicitation d'action (Vermersch, 2017, 2020). Cette technique d'entretien consiste à faire revivre en détail les actions que la personne a réalisées dans un moment précis, et à découvrir quel en était le sens pour elle en cet instant. Puis, au moment opportun au cours du même entretien, l'étudiante chercheuse recourra à l'entretien de décryptage du sens (Faingold, 2016), c'est-à-dire de s'arrêter sur un moment émotionnel afin de laisser émerger le sens existentiel et identitaire de la personne.

##### Nature et durée de votre participation

- 1) Vous remplirez d'abord un questionnaire sociodémographique avec comme questions : a) la ou les villes dans le monde où vous pratiquez le tango argentin social ; b) le nombre d'années d'expérience ; c) la fréquence de votre pratique ; d) votre rôle-tango de préférence ; e) la tranche d'âge à laquelle vous appartenez ; f) à quel genre ou non-genre vous vous identifiez.
- 2) L'étudiante chercheuse conduira auprès de vous un entretien sur un moment de connexion que vous avez vécu. Si les restrictions du moment imposées par les autorités sanitaires en rapport avec la COVID 19 le permettent, l'entretien sera conduit dans un studio de l'UQAM. Si Montréal est trop loin pour vous, il est possible que l'entretien soit dans un studio près de chez vous. L'entretien pourrait aussi se conduire à distance sur Zoom. Cependant un enregistrement audiovisuel devra être produit avec votre consentement.

##### Avantages liés à la participation

Le premier avantage de participer à l'étude est que vous aurez contribué à l'avancement des connaissances sur la pratique du tango argentin social. Ensuite, un des bénéfices de l'entretien d'explicitation de l'action est d'aider l'interviewé-e à s'informer sur une expérience qu'elle ou il a vécue. Les *tanguerxs* vont souvent échanger entre elles/eux, mais il est rare d'être accompagné pendant toute une heure afin de décrire finement un moment particulier de connexion extatique qui peut avoir été, et qui possiblement continue d'être, très significatif pour vous.

### Risques liés à la participation

Il existe le risque de la transmission de la COVID 19 si l'entretien est conduit en présentiel. Aussi, il se peut que vous éprouviez un malaise psychologique ou émotif si l'entretien et le décryptage de sens ouvrent la porte sur un revécu qui s'associe à un événement passé douloureux. Un inconfort pourrait aussi surgir, dû au regret d'avoir divulgué des informations personnelles.

Pour atténuer les risques de transmission de la COVID 19, nous observerons les restrictions gouvernementales en place si l'entretien a lieu en présentiel. Si vous souhaitez éliminer tout risque de transmission, vous pourrez choisir que l'entretien soit conduit sur Zoom. Afin de prévenir les risques de malaise ou d'inconfort psychologique ou émotif, l'étudiante chercheuse prendra soin d'accueillir les émotions, sans vous relancer directement sur celles-ci, mais en focalisant plutôt les questions sur l'action du moment de connexion explicitée. Dans le but de s'assurer de prendre toutes les précautions nécessaires, l'étudiante chercheuse s'assurera de ne poser que des questions qui sont en lien direct avec la connexion-tango. Aussi, vous ne serez pas obligé-e de répondre aux questions qui vous rendent mal à l'aise. Il vous sera possible d'interrompre l'entretien si un malaise survient pour le reprendre à un moment ultérieur de votre choix, ou même de stopper votre participation à la recherche et que les données soient supprimées si vous le souhaitez.

Également, si vous trouvez que de vous déplacer dans un studio de l'UQAM est un inconvénient, nous pourrions nous organiser pour conduire l'entretien sur Zoom, ou à partir d'un autre studio plus près de chez vous si possible.

### Confidentialité

La participation à l'étude est anonyme puisque votre nom sera remplacé par un code alphanumérique dans tous les documents. Votre anonymat sera donc complètement protégé, et ce, durant toute la durée de la recherche, et jusqu'à ce que l'ensemble des documents soit détruit, 5 ans après la publication du mémoire. Vos informations personnelles ne seront connues que de l'étudiante chercheuse, et des deux directrices de recherche, et ne seront pas dévoilées lors de la diffusion des résultats. Si l'entretien se conduit en présentiel, l'enregistrement sera fait sur le téléphone iPhone de l'étudiante chercheuse. La connexion internet sera coupée lors de l'enregistrement, et le fil de l'iPhone sera utilisé afin de transférer les vidéos sur l'ordinateur portable de l'étudiante chercheuse. L'enregistrement sera supprimé du téléphone avant de réactiver la connexion internet et du disque dur de l'ordinateur après son transfert sur One Drive. Si l'entretien est conduit sur Zoom, son enregistrement sera capturé sur l'ordinateur personnel de l'étudiante chercheuse, puis téléchargé sur le OneDrive institutionnel de l'UQAM, après quoi il sera supprimé du disque dur. Les enregistrements audiovisuels ne seront vus et écoutés que par l'étudiante chercheuse et les deux directrices de recherche si nécessaire, et aucune partie ne sera jamais diffusée. Plutôt que d'utiliser votre nom, l'entretien transcrit sera numéroté et seule l'étudiante chercheuse aura la liste des participant-e-s et le numéro qui aura été attribué à chacun. Vous serez invité-e à approuver les sections de la transcription de l'entretien qui pourraient être choisies pour une diffusion publique. Afin que vous puissiez les valider, les sections vous seront transmises dans un fichier électronique en version Word, dont la fonction sécurité sera activée, exigeant donc un mot de passe pour ouvrir le document. Le mot de passe vous sera communiqué via un autre moyen de communication, tel qu'un appel ou un texto. Si vous approuvez le contenu et son utilisation, vous n'aurez qu'à retourner le fichier à l'étudiante chercheuse en indiquant par écrit dans le courriel « J'accepte que les sections de la transcription de l'entretien choisies par l'étudiante chercheuse soient utilisées de façon anonyme à des fins de diffusion publique. » Le même traitement de confidentialité sera appliqué dès la réception du fichier par l'étudiante chercheuse. Un code alphanumérique identifiera la transcription intégrale de l'entretien, qui sera conservée sur le compte OneDrive UQAM de l'étudiante chercheuse.

### Participation volontaire et retrait

Votre participation est entièrement libre et volontaire. Vous pouvez refuser d'y participer ou vous retirer en tout temps sans devoir justifier votre décision. Si vous décidez de vous retirer de l'étude, vous n'avez qu'à aviser l'étudiante chercheuse, Isabelle Oppenheim, verbalement et/ou par écrit ; toutes les données vous concernant seront détruites.

### Indemnité compensatoire

Aucune indemnité compensatoire n'est prévue.

### Des questions sur le projet ?

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur votre participation, vous pouvez communiquer avec les responsables du projet.

Étudiante chercheuse :

- Isabelle Oppenheim ; 613-601-7125 ; [oppenheim.isabelle@courrier.uqam.ca](mailto:oppenheim.isabelle@courrier.uqam.ca)

Co-directrices de recherche :

- Caroline Raymond ; 514-987-3000 poste [2071](tel:2071); [raymond.caroline@uqam.ca](mailto:raymond.caroline@uqam.ca)



- Johanna Bienaise, 514-987-3000 poste 5500 bienaise.johanna@uqam.ca

Des questions sur vos droits ? Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la conseillère, Caroline Vrignaud, à cerpe-pluri@uqam.ca ou vrignaud.caroline@uqam.ca, 514 987-3000, poste 6188.

### Remerciements

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de notre projet et l'équipe de recherche tient à vous en remercier !

### Consentement

Je déclare avoir lu et compris le présent projet, la nature et l'ampleur de ma participation, ainsi que les risques et les inconvénients auxquels je m'expose tels que présentés dans le présent formulaire. J'ai eu l'occasion de poser toutes les questions concernant les différents aspects de l'étude et de recevoir des réponses à ma satisfaction.

Je, soussigné(e), accepte volontairement de participer à cette étude. Je peux me retirer en tout temps sans préjudice d'aucune sorte. Je certifie qu'on m'a laissé le temps voulu pour prendre ma décision.

Une copie signée de ce formulaire d'information et de consentement doit m'être remise.

Oui  Non Je consens à un enregistrement audiovisuel de l'entrevue dont il n'y aura pas de diffusion publique.

\_\_\_\_\_  
Prénom, Nom

\_\_\_\_\_  
Signature

\_\_\_\_\_  
Date

### Engagement de l'étudiante chercheure

Je, soussigné(e) certifie

(a) avoir expliqué à la / au signataire les termes du présent formulaire ; (b) avoir répondu aux questions qu'elle/il m'a posées à cet égard ;

(c) lui avoir clairement indiqué qu'elle/il reste, à tout moment, libre de mettre un terme à sa participation au projet de recherche décrit ci-dessus ;

(d) que je lui remettrai une copie signée et datée du présent formulaire.

Isabelle Oppenheim

\_\_\_\_\_  
Prénom, Nom

\_\_\_\_\_  
Signature

\_\_\_\_\_  
Date

**UQAM** | **Université du Québec  
à Montréal**  
**CONSENT FORM**

**Title of the Research Project**

The experience of connection between the partners of social Argentine tango

**Student-Researcher**

Isabelle Oppenheim

Master's degree in dance at UQAM

Cell: 613-601-7125

oppenheim.isabelle@courrier.uqam.ca

**Research Advisors**

Caroline Raymond

514-987-3000 poste 2071

raymond.caroline@uqam.ca

Johanna Bienaise

514-987-3000 poste 5500

bienaise.johanna@uqam.ca

**Preamble**

You are invited to participate in a master's research project that focuses on the experience of the connection between social tango dancers, and which involves conducting an interview. Interviews will be recorded for research purposes but there will be no public release. Before agreeing to participate in this research project, please take the time to understand and carefully consider the following information.

This Consent Form explains the purpose of this study, the procedures, the advantages, risks and disadvantages, as well as the people to contact should you have questions.

We invite you to reach out with any question that may arise as you read this consent form.

**Project Description and Objectives**

While dancing social Argentine tango it is common to live moments of ecstatic connection with one's partner, a phenomenon of which many *tanguerxs*<sup>1</sup> can testify of. This qualitative research attempts to shed phenomenological light on the following question: What is the lived experience of the non-professional, experienced social Argentine tango dancer, when in a state of connection with her or his partner? The objectives of the study are to: 1) describe the characteristics of the experience that social Argentine tango partners call connection and 2) identify the meaning they give to it by means of conducting an interview using two different methods.

The interviews will take place between the months of August and November 2021.

Six participants will be involved in the research: three who prefer the leader's role (or proposer), and three who prefer the follower's role (or interpret); participants will be non-professional dancers who practice tango assiduously (at least two times a week until the start of the COVID 19 pandemic), and who have been dancing tango for at least three years. The participants must be *tanguerxs* who have never danced together with the student researcher, Isabelle Oppenheim.

The interview will use two techniques: First, the Introspection Interview (In French: *Explicitation de l'action*) (Vermersch, 2017, 2020). This interview technique consists of having a person relive in detail the actions that they performed in a precise moment, and to discover what meaning really existed for them in that instant. In other words, it is a detailed introspective verbalization of a specific lived experience. Then, at the appropriate time during the same interview, the student researcher will resort to the interview technique of Deciphering Meaning (in French: *Décryptage du sens*) (Faingold, 2016), that is to say, to stay with an emotional state triggered by the questions in order to let person's identity and the meaning of their existence emerge.

**Nature and Duration of your Participation**

1) The first step will be to fill out a sociodemographic questionnaire which will list the following questions: a) The city or cities where you practice and dance social Argentine tango; (b) The number of years you have been dancing tango for; c) The frequency of your tango practice; d) What tango role you prefer to dance in; e) The age range you belong to; f) The gender or non-gender you identify with.

2) The student researcher will conduct an interview with you, zooming in on a moment of tango connection that was significant for you. If the current restrictions imposed by the health authorities in relation to COVID-19 allow it, the interview will be conducted in person, in a

<sup>1</sup> The terms *tanguera* and *tanguero* are Spanish words that mean tango dancer. The "x" replacing the "a" and "o" is the neutral form that has been gaining popularity in Spanish-speaking cultures in recent years.

studio at l'UQAM. If Montreal is too far away for you, it might be possible to conduct the interview in a different studio near you. The interview may also be conducted remotely using Zoom. An audio-visual recording of the interview will be produced with your consent.

### Benefits of Participating

The first benefit of participating is that you will have contributed to advancing knowledge about the practice of social Argentine tango. Then, one of the advantages of the Introspection Interview is to help one learn about an experience that he or she has lived. *Tanguerxs* will often share with each other about such experiences, but it is rare to be accompanied for a whole hour with the opportunity to finely describe a particular moment of ecstatic connection that may have been, and possibly continues to be, very significant to you.

### Risks Associated with Participating in the Study

There is the risk of transmission of COVID 19 if the interview is conducted face-to-face. Also, you may experience psychological or emotional discomfort if the interview opens the door to a reliving a painful past event. Discomfort could also arise due to the regret of disclosing personal information.

To mitigate the risk of transmission of COVID-19, we will observe the then-current government restrictions should the interview take place face-to-face. Should this be your preference, to eliminate any risk of transmission, you may choose to conduct the interview over Zoom. In order to prevent the risks of psychological or emotional discomfort, the student researcher will, during the interview, welcome any triggered emotion, without however relaunching you onto them. Instead, she will carefully focus her questions on what minute mental and physical *action* you took during the moment of connection on which you are introspecting. Furthermore, the student researcher will ask questions that are directly related to the tango connection only. You will have no obligation to answer questions that make you feel uncomfortable. Should a discomfort arise, you will have the right to interrupt the interview in order to resume it at a later moment. You could even choose to discontinue your participation in the research altogether, in which case all data relating to you would be deleted.

If you find that travelling to a UQAM studio represents too much of an inconvenience, we could do it, if possible, from another studio closer to you, or resort to conducting the interview using Zoom.

### Confidentiality

Participation in the study is anonymous as your name will be replaced by an alphanumeric code in all documents. Your anonymity will be completely protected during the duration of the research and until all data is destroyed 5 years after the publication of the study. Your personal information will only be known to the student researcher and to the two research advisors, and will not be disclosed when the results are disseminated. If the interview is conducted face-to-face, the recording will be done on the student researcher's iPhone. The internet connection will be cut off during recording, and the iPhone wire will be used in order to transfer the video to the student researcher's laptop. The recording will be deleted from the phone before reactivating the internet connection. If the interview is conducted over Zoom, its recording will be captured on the personal computer of the student researcher and will be deleted from its hard drive after its transfer to One Drive. The audio-visual recordings will only be seen and heard by the student researcher and possibly the two research advisors, and no part will ever be broadcasted. Instead of using your name, the transcribed interview will be assigned numbers and only the student researcher will have the list of participants and the number assigned to each of them. You will be asked to approve the sections of the interview transcript that may be selected for public release. In order for you to validate them, the sections will be sent to you in an electronic file in Word version, whose security function will be activated, thus requiring a password to open the document. The password will be communicated to you via another means of communication, such as a call or text message. If you approve the content and its use, you will return the file to the student researcher by indicating in writing in the email "I agree that the sections of the transcript of the interview chosen by the student researcher may be used anonymously for public dissemination purposes." The same confidentiality treatment will be applied as soon as the file is received by the student researcher. An alphanumeric code will identify the full transcript of the interview, which will be kept on the student researcher's OneDrive UQAM account.

### Secondary Use of Data

The research data may be used to carry out other research projects in the same field. Before they are carried out, these research projects will be evaluated and approved by the UQAM Research Ethics Board. Research data will be stored securely.

Do you agree that research data about you be used in the future by other researchers under these conditions?  
 Yes    No

### Voluntary Participation and Withdrawal

Your participation is completely voluntary. You can refuse to participate or withdraw at any time without having to justify your decision. If you decide to withdraw from the study, simply notify the student researcher, Isabelle Oppenheim, verbally and / or in writing; All data about you will be destroyed.

### Compensatory allowance

No compensatory allowance is provided for.

### Any questions about the project?

If you have any additional questions about the project and your participation, you can contact the project.

Student Researcher:

• Isabelle Oppenheim; 613-601-7125 ; oppenheim.isabelle@courrier.uqam.ca

Co-advisors:

- Caroline Raymond; [Telephone]; raymond.caroline@uqam.ca
- Johanna Bienaise, [Telephone], bienaise.johanna@uqam.ca

Questions about your rights? The Research Ethics Board for Student Projects Involving Human Beings (CERPE) has approved the research project in which you will participate. For information regarding the research team's responsibilities with respect to the ethics of research involving humans, or to make a complaint, you may contact the CERPE Coordinator Councilor Caroline Vrignaud at cerpe-pluri@uqam.ca or vrignaud.caroline@uqam.ca, 514-987-3000, ext. 6188.

**Thanks**

Your collaboration is essential to the realization of our project and the research team would like to thank you for it!

**Consent**

I declare that I have read and understood this project, the nature and extent of my participation, and the risks and inconveniences to which I am exposed as presented in this form. I had the opportunity to ask all the questions concerning the different aspects of the study and the provided answers have met my satisfaction.

I, the undersigned, voluntarily agree to participate in this study. I can withdraw at any time without prejudice of any kind. I certify that I was given sufficient time to make my decision.

A signed copy of this information and consent form must be provided to me.

Yes  No I consent to an audio-visual recording of the interview of which there will be no public release.

\_\_\_\_\_  
First Name, Last Name

\_\_\_\_\_  
Signature

\_\_\_\_\_  
Date

**Student researcher's Commitment**

I, the undersigned, certify that I:

- (a) have explained to the signatory the terms of this form; (b) have answered their questions concerning the different aspects of the study;
- (c) have clearly indicated to them that they remain, at any time, free to terminate their participation in the research project described above;
- (d) that I will provide them with a signed and dated copy of this Consent Form.

Isabelle Oppenheim  
\_\_\_\_\_  
First Name, Last Name

\_\_\_\_\_  
Signature

\_\_\_\_\_  
Date

## ANNEXE F

# GUIDE D'ENTRETIEN D'EXPLICITATION DE L'ACTION (VERMERSCH, 2017) ET DE DÉCRYPTAGE DU SENS (FAINGOLD, 2020)

### GUIDE D'ENTRETIEN D'EXPLICITATION DE L'ACTION (VERMERSCH, 2019) ET DE DÉCRYPTAGE DU SENS (FAINGOLD, 2020)

1

#### Mise en contexte :

Projet de recherche : La connexion est constamment nommée dans les communautés de tango, mais il est difficile d'en parler parce qu'elle nous laisse le plus souvent bouche bée. Je suis donc curieuse de traduire cet état en mots afin qu'émerge le sens que prend ce vécu pour les danseuses et danseurs de tango participant à la recherche.

- Objectifs de l'entretien : Mieux comprendre l'expérience de la connexion en invitant les participant-e-s à décrire leur expérience vécue et le sens qu'elles/ils y accordent.
- Rôles :
  - De l'étudiante chercheuse qui conduit l'entretien (l'intervieweuse): vous poser des questions, vous écouter et guider votre réflexion. Certaines questions pourront vous sembler étranges ou directives, ou encore très évidentes. Il s'agit des relances qui ont pour but de vous aider à préciser ce que vous faites avec votre corps et vos pensées, et aussi vos sensations lorsque vous êtes en état de connexion.
  - De la/ du participant-e (l'interviewé-e): exprimer vos réponses avec simplicité. Il n'y a pas de bonne ou de mauvaise réponse, car nous avons toutes et tous notre propre façon d'être et d'agir. Ce qui m'intéresse de savoir, ce sont vos actions physiques et mentales quand vous êtes en état de connexion et quel sens, valeurs ou croyances y sont rattachés.
- Déroulement :
  - Durée : environ 60 minutes
  - Enregistrement audiovisuel de l'entretien. Il sera enregistré avec mon téléphone si nous sommes en présentiel, et sur Zoom si nous sommes à distance. Je retranscrirai ensuite le verbatim. Par souci de confidentialité, votre nom qui identifiera les documents sera remplacé par un code alphanumérique, votre anonymat sera ainsi préservé.
  - Sections de l'entretien :
    - Des informations générales sur vous; Début de l'entretien d'aujourd'hui
    - Un moment de connexion qui vous a semblé significatif, particulièrement agréable
    - Vos conclusions, constats ou commentaires, questions concernant au sujet du déroulement de l'entretien

**Informations de l'entretien :**

Nom de/la participant-e : \_\_\_\_\_ Code alphanumérique : \_\_\_\_\_ Date: \_\_\_\_\_ Lieu : \_\_\_\_\_ EDE : 1 / 2

Avant de commencer : Seriez-vous à l'aise que nous nous tutoyions? As-tu des questions? Es-tu prêt-e?



Orientation de l'entretien	Intention	Notes
<b>Section 1. Informations générales / ouverture (5 min)</b>		
<p>-Bref retour sur le questionnaire sociodémographique</p> <p>-Tu danses le tango depuis combien de temps? Quel est ton rôle-tango de préférence? Où est-ce que tu danses le plus souvent?</p>	<p>-Initialiser ou établir un climat de confiance pour mettre l'interviewé-e à l'aise.</p>	<p>-En présentiel : Assis-e sur des chaises en face à face à deux mètres de distance. Selon les restrictions COVID, possiblement le port du masque et 2 m de distance entre les deux.</p> <p>-Sur Zoom : l'interviewé-e s'assure qu'elle/il ne soit pas dérangé-e pendant l'heure qui va suivre; Lui demander de placer la caméra afin que l'intervieweuse voit tout son corps.</p>
<b>Section 2. Explication d'un moment de connexion (30 à 45 min)</b>		
<p>Peu à peu, il s'agira d'accompagner l'interviewé-e à porter attention au déroulement des actions matérielles ou mentales qu'elle-il a vécues. Puis, de la/le guider doucement vers le moment de connexion particulier et de le décrire le plus finement possible.</p> <p><b>Intervieweuse</b> : Si tu es d'accord, je t'invite à laisser revenir un moment de connexion particulier qui est significatif. Prends ton temps. Où es-tu? Qui est ta/ton partenaire? Laisse-moi le savoir quand tu seras prêt-e.</p> <p><b>Interviewé-e</b> : ...</p> <p><b>Intervieweuse</b> : As-tu ce moment?</p> <p><b>Interviewé-e</b> : ...</p> <p><b>Intervieweuse</b> : utilisera des questions visant la mémoire concrète et permettant de positionner l'interviewé-e dans un « quasi revivre ». L'intervieweuse guide l'interviewé-e</p>	<p>-Établir le contrat de communication.</p> <p>-Choix d'un moment de connexion précis, significatif, particulièrement agréable.</p> <p>-Focaliser sur le moment et l'élucider en nourrissant la description.</p> <p>-Accompagner l'interviewé-e dans l'élucidation de son action et la/le réguler dans le but de la/le maintenir dans les conditions qui permettent la verbalisation de l'action vécue.</p>	<p>-Le contrat de communication est établi.</p> <p>-En présentiel : Positionnement des chaises en ¼ pour favoriser l'état d'évocation chez l'interviewé-e. Il est important de ne rien avoir devant le champ de vision de l'interviewé-e qui pourrait la/le distraire ou contraindre la projection de son regard à partir de sa posture d'évocation.</p> <p>-Si sur Zoom, l'intervieweuse fermera sa caméra le temps de l'entretien.</p>

<p>dans la fine description de ce qu'elle-il a vécu lors du moment de connexion.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Si tu es d'accord, je t'invite à explorer ce moment et à me le décrire...</li> <li>• Où es-tu? Y-a-t-il beaucoup de monde autour de vous? Te souviens-tu peut-être de la musique? Qu'est-ce que tu entends? Qu'est-ce que tu vois? Quelles sont les sensations? Es-tu dans une étreinte rapprochée ou éloignée?</li> </ul> <p>Une fois le moment ciblé, l'intervieweuse pose des questions et relance dans un guidage plus serré pour sédimenter l'action.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Relances d'exécution : Que fais-tu juste avant d'entrer en connexion? Comment tu sais que tu es en état de connexion? Que fais-tu pour/quand/avec? Comment tu t'y prends? Qu'est-ce que tu fais? À ce moment-là, qu'est-ce qui est important pour toi? Qu'est-ce que tu sens? (Possiblement offrir des exemples)</li> <li>• Prise d'information : Comment sais-tu que? À quoi es-tu présent-e ? À ce moment-là, qu'est-ce qu'il se passe pour toi? Comment ça marche? (Possiblement offrir des exemples)</li> </ul>		
<b>Section 3. Décryptage du sens (15 à 20 minutes)</b>		
<p><b>Intervieweuse</b> : Si tu es d'accord, je t'invite à rester sur ce moment.</p> <p><b>Interviewé-e</b> : ...</p> <p><b>Intervieweuse</b> : (Utilisera des questions visant l'émergence du sens encrypté dans l'action)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Relances sur le sens : Qu'est-ce qui est important pour toi, là? Qu'est-ce qui se joue, là? Qui es-tu quand...? À qui/quoi es-tu relié-e? Quelle est ta mission? Qu'est-ce qui est essentiel? (Possiblement offrir des exemples)</li> </ul>	<p>-Réorienter le contrat de communication.</p> <p>-Maintenir l'interviewé-e dans le moment où le sens est encrypté.</p> <p>-Accompagner l'interviewé-e à décrypter le sens de son expérience vécue. Maintenir</p>	<p>-Rétablir le contrat de communication.</p> <p>-Positionnement des chaises plutôt en côte à côte pour favoriser la reprise du geste et l'émergence du sens encrypté.</p>

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dans le cas d'émergence d'un geste : Tu peux me montrer le geste? Prend ton temps; tu peux le refaire, prendre le temps de t'en imprimer. Quelles sensations est-ce que ça te donne? Qu'est-ce qui se passe quand tu poses ce geste?</li> </ul>	<p>dans les conditions qui permettent l'émergence du sens par le geste.</p>	
<b>Section 4. Conclusion, constats (10 à 15 minutes)</b>		
<p><b>Intervieweuse :</b> As-tu autre chose à ajouter ? Est-ce qu'il y a autre chose d'important, un autre moment significatif? Si tu es d'accord, je te propose de prendre le temps de revenir ici et maintenant.</p>	<p>-Amorcer la fin de l'entretien d'explicitation.</p>	
<p><b>Intervieweuse :</b> Aurais-tu des commentaires sur tout ce dont on a parlé? Voudrais-tu ajouter quelque chose en guise de conclusion?</p>	<p>-Clôre l'entretien d'explicitation.</p>	<p>Replacer les chaises face à face, à deux mètres de distance pour clore l'entretien. Remercier l'interviewé-e. Mettre fin aux enregistrements. Quand l'interviewé-e a quitté la salle, prendre des notes à chaud sur l'entretien d'explicitation.</p>

#### BIBLIOGRAPHIE

Faingold, N. (2020). *Les entretiens de décryptage : de l'explicitation à l'émergence du sens*. Paris : L'Harmattan.

Vermersch, P. (2017). *L'entretien d'explicitation* (9e édition éd.). Paris : Psychologies & Psychothérapies.



## ANNEXE G

### EXTRAIT D'UN TABLEAU D'ANALYSE DES DONNÉES D'ENTRETIEN

	Transcription intégrale	Analyse des relances de B et des répliques de A	Énoncés phénoménologiques. Commentaires, remarques, réflexions, etc.
	Entretien avec KV 21 septembre 2022		
...			
5	B : Ben, si ça t'aide à te resituer dans le moment... Qu'est-ce que tu vois, qu'est-ce qui autour de toi?		
6	A : La soirée était pas, ça débutait pas. Ça faisait peut-être une heure, une heure de demi <u>que je dansais</u> . Elle est arrivée plus tard, on s'était jamais vu. Je <u>l'ai invité</u> à danser sur une tanda de valse, ce qui est en général mon truc quand j'veux que ça l'aille bien avec une fille la première fois. (2m 32 s) Mais ça l'a été plus que bien. Ça l'a été facile et euh, et le niveau de coopération qui est apparu <u>presqu'instantanément</u> me surprend toujours. C'est difficile de pas se faire à croire qu'on comprend l'autre pratiquement au complet dans ce moment-là. J'sais que c'est pas VRAI, j'ai pas accès à son environnement, son passé, j'la connaissais à peine. Mais, <u>ça coule</u> tellement de juste, ben, c'est pas « juste ». Ça coule tellement sans autre préambule que le début d'une chanson, <u>commencer l'abrazo</u> dans la, <u>se trouver</u> dans l'abrazo, la respiration, tranquillement. <u>Trouver</u> la connexion avant même de bouger.	<p><b>Danse</b> depuis une heure</p> <p><b>Invite</b> une inconnue à danser sur une tanda de valse, un style musical sur lequel il danse normalement en toute confiance.</p> <p><b>Commence</b> l'abrazo</p> <p><b>Se retrouvent</b> tranquillement dans l'abrazo, la respiration</p> <p><b>Trouve</b> la connexion par la respiration, tranquillement, avant même de bouger</p> <p><u>Émotif</u> Surpris du niveau de coopération qui apparaît <u>presqu'instantanément</u></p>	<p>Invitation à danser</p> <p>Rencontre des corps dans l'abrazo</p> <p>Sentiment de familiarité sans connaître l'autre au préalable</p> <p>Sensations imagées de fluidité</p> <p>Facteur d'accordage : Harmoniser les respirations</p>
7	B : Peux-tu rester là, dans le moment où tu te retrouves dans l'abrazo avec elle? Là, qu'est-ce que tu fais? (3 :43)		
8	A : Ok. Euhm, premièrement quand <u>je me retrouve</u> dans l'abrazo avec elle, <u>je laisse toujours la fille guider</u> , prendre son temps, trouver son confort sur moi plutôt que-	<p><b>Se retrouvent</b> dans l'abrazo</p> <p><b>Laisse la fille guider</b> en lui donnant le temps de trouver son confort sur lui</p>	<p>Le souci du confort de l'autre</p> <p>Laisser sa partenaire guider dans les premiers instants de l'abrazo afin qu'elle trouve son confort</p>
9	B : Mais là, t'es là, t'es avec elle.		
10	A : Oui		
11	B : Alors que t'es dans ce moment-là, spécifiquement avec elle, qu'est-ce qui arrive? (4m 16s)		
12	A : On <u>prend notre temps</u> pour <u>trouver la respiration ensemble</u> . Non seulement avoir une bonne connexion avec les bras, mais on <u>prend aussi le temps de s'apaiser</u> un et l'autre en <u>respirant doucement</u> , pour encore <u>améliorer la connexion</u> . La certitude que l'information va très bien se transiter à partir du moment où est ce qu'il va avoir des guides, et qu'y va y avoir des réactions aux guides. (4 :56)	<p><b>Trouvent</b> la respiration ensemble</p> <p><b>Prennent</b> le temps de s'apaiser un et l'autre en <b>respirant</b> doucement pour <b>améliorer</b> la connexion</p>	<p>Accordage avec l'autre, de ses états de corps et de ses émotions</p> <p>Apaisement par la respiration</p> <p>Délibérément se ralentir</p>
...			

## BIBLIOGRAPHIE

- APA Dictionary of Psychology (s. d.). Enaction. Dans *APA Dictionary of Psychology*. Récupéré le 4 avril, 2023, de <https://dictionary.apa.org/enaction>
- Apprill, C. (2009). Le plaisir de la danse : Des représentations aux propriétés formelles. Dans F. Joyal (dir.), *Tango, corps à corps culturel : danser en tandem pour mieux vivre* (p. 99-117). Presses de l'Université du Québec.
- Apprill, C. (2021). *Slow, désir et désillusion*. L'Harmattan.
- Baim, J. (2007). *Tango: Creation of a Cultural Icon*. Indiana University Press.  
<https://doi.org/10.2307/j.ctt2005v61>
- Bainbridge Cohen, B. (2023a). *Are You Comfortable? Body-Mind Centering®; An embodied Approach to Mouvement, Body and Consciousness*. <https://www.bodymindcentering.com/are-you-comfortable/>
- Bainbridge Cohen, B. (2023b). *Comfort and Effortlessness as a Basis for Learning*. Body-Mind Centering®; An embodied Approach to Movement, Body and Consciousness.  
<https://www.bodymindcentering.com/comfort-and-effortlessness-as-a-basis-for-learning/>
- Bainbridge Cohen, B. (2023c). *Embodying cellular consciousness through touch and movement*. Body-Mind Centering®; An embodied Approach to Movement, Body and Consciousness.  
<https://www.bodymindcentering.com/product/embodying-cellular-consciousness-through-touch-and-movement/>
- Bainbridge Cohen, B. (2023d). *Engaging self and other through embodiment*. Body-Mind Centering®; An embodied Approach to Mouvement, Body and Consciousness.  
<https://www.bodymindcentering.com/product/engaging-self-and-other-through-embodiment/>
- Bainbridge Cohen, B. Guay, M., Arraya, R. et Ridge, M. (2018). *Basic Neurocellular Patterns: Exploring Development movement*. Burchfield Rose Publishers.
- Barba, E. (2004). *Le canoë de papier; Traité d'anthropologie théâtrale*. Les Éditions de l'Entretemps.
- Barbier, J.-M. (2017). *Vocabulaire d'analyse d'activité ; Penser les conceptualisations ordinaires*. Presses universitaires de France.
- Bégout, B. (2020). *Le concept d'ambiance : essai d'éco-phénoménologie* (Ser. L'ordre philosophique). Éditions du Seuil.
- Bernard, M. (2002). Le pouvoir du sentir. *Enfances & Psy*, no20, 42-49.  
<https://doi.org/10.3917/ep.020.0042>
- Berthoz, A. (1997). *Le sens du mouvement*. Odile Jacob.

- Bienaise, J. (2008). *Présence à soi et présence scénique en danse contemporaine : expérience de quatre danseuses et onze spectateurs dans une représentation de la pièce The Shallow End* [Mémoire, Université du Québec à Montréal]. <http://www.archipel.uqam.ca/1324/>
- Brandstetter, G. (2013). Listening: Kinesthetic Awareness in Contemporary Dance (C. Henschel, trad.). Dans G. Brandstetter, G. Egert et S. Zubarik (dir.), *Touching and Being Touched: Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement* (p. 163-180). De Gruyter Deutsche Nationalbibliothek. <https://doi.org/https://doi.org/10.1515/9783110292046>
- Brown, B. (2006). Shame Resilience Theory: A Grounded Theory Study on Women and Shame. *Families in Society, 87*(1), 43–52. <https://doi.org/10.1606/1044-3894.3483>
- Brown, C. (2017). *Interactive Tango Milonga an Interactive Dance System for Argentine Tango Social Dance* (Publication no 10274493) [Thèse, Arizona State University]. <https://core.ac.uk/download/pdf/97833565.pdf>
- Brown, S. et Vaughan, C. (2009). *Play: How it Shapes the Brain, Opens the Imagination, and Invigorates the Soul*. Penguin Group.
- Burlea, R. (2010). La vulnérabilité; La trace de la séduction dans le film La Leçon de tango de Sally Potter. Dans F. Joyal (dir.). *Tango sans frontières*, Presses de l'Université du Québec.
- Butler, J. (2004). *Undoing gender*. Routledge. [https://selforganizedseminar.files.wordpress.com/2011/07/butler-undoing\\_gender.pdf](https://selforganizedseminar.files.wordpress.com/2011/07/butler-undoing_gender.pdf)
- Cant, S. (2012). In Close Embrace: The Space between Two Dancers. Dans M. Paterson et M. Dodge (dir.), *Touching Space, Placing Touch* (1<sup>e</sup> éd., p. 211-230). Imprint Routledge.
- Cara, A. C. (1983). *The Art of Creole Expression in Argentina* (Publication no 8326276) [PhD, University of Pennsylvania].
- Cara, A. C. (2009). Entangled Tangos: Passionate Displays, Intimate Dialogues. *The Journal of American Folklore, 122*(486), 438-465.
- Castro, D. S. (1991). *The Argentine tango as social history, 1880-1955: The soul of the people*. Mellen Research University Press.
- Chatzimasoura, K. (2013). Lost and Found in Interpretation - Senses and Emotions in Contexts of Argentine Tango. Dans G. Brandstetter, G. Egert et S. Zubarik (dir.), *Touching and Being Touched - Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement* (p. 293-308). De Gruyter Deutsche Nationalbibliothek. <https://doi.org/https://doi.org/10.1515/9783110292046>
- Ciccione, V. (2020). "Vulnerable" Resilience: The Politics of Vulnerability as a Self-Improvement Discourse. *Feminist Media Studies, 20*(8), 1315-1318. <https://doi.org/10.1080/14680777.2020.1830926>
- Cœur (symbole). (2022, 3 août). Dans *Wikipedia*. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Cœur\\_\(symbole\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Cœur_(symbole))
- Cordial Dico. (s. d.). Vulnérabilité. Dans *Encyclopædia Universalis*. <https://www.universalis.fr/dictionnaire/vuln%25C3%25A9rable/>

- Creegan, R. F. (1952). Book review : Mémoire et personne. Volume I, La mémoire concrète. Volume II, Dialectique de la mémoire. *Philosophy and Phenomenological Research*, 13(2), 273–275.
- Csikszentmihalyi, M. (2014). *Flow and the Foundations of Positive Psychology: The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi*. Springer. <https://doi.org/10.1007/978-94-017-9088-8>
- Denniston, C. (2007). *The Meaning of Tango*. Pavillon Books.
- Dinzel, R. (1993). L'appareil expressif du tango. *Dansons : Le tango contemporain, rencontre entre deux continents*, (13). 7.
- Docampo, M. (2015). Tango Queer (2005). Dans B. Havmoeller, R. Batchelor et O. Aramo (dir.), *The Queer Tango Book*. [http://www.queertangobook.org/wp-content/download/The\\_Queer\\_Tango\\_Book.pdf](http://www.queertangobook.org/wp-content/download/The_Queer_Tango_Book.pdf)
- Dulude, G. (2020). *Je suis un chercheur d'or : les mécanismes de la communication et des relations humaines*. Les éditions de l'homme.
- Fabiano, S. (2010). Tango: A deeper look. *International Journal of Healing and Caring*, 10(2), 1-5.
- Faingold, N. (2020). *Les entretiens de décryptage : de l'explication à l'émergence du sens*. L'Harmattan.
- Fuchs, T. et de Jaegher, H. (2009). Enactive intersubjectivity: Participatory sense-making and mutual incorporation. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 8(4), 465-486. <https://doi.org/10.1007/s11097-009-9136-4>
- Gallese, V. (2012). Embodied simulation theory and intersubjectivity. *Reti, saperi, linguaggi* 4(2), 57-64. <http://www.coriscoedizioni.it/wp-content/uploads/2012/11/Gallese-Embodied-Simulation-Theory.pdf>
- Genova, L. (2021). *Remember: The Science of Memory and the Art of Forgetting*. Harmony Books.
- Gibson, J. J. (1966). *The senses considered as perceptual systems*. Houghton Mifflin.
- Gobello, J. (1980). *Crónica General del Tango* (1<sup>e</sup> éd.). Editorial Fraternal.
- Godard, H. (1995). Le geste et sa perception. Dans Michel. M., Ginot, I., *La danse au XX<sup>e</sup> ème siècle* (p. 224-229). Larousse.
- Godard, H. (2013). *Fond / Figure : entretien avec Hubert Godard. 1/6. Séparations et articulations*. La Manufacture. Récupéré le 5 avril 2023 de <https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/fond-figure-entretien-avec-hubert-godard>
- Godard, H. (2018, 24 avril). *Fond / Figure : entretien avec Hubert Godard. 1/6. Séparations et articulations*. [vidéo] <https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/fond-figure-entretien-avec-hubert-godard>
- Godard, H., Hess, C. et Rhigini, C. (2021). *Une respiration*. Éditions Contredanse.

- Harbonnier, N., Dussault, G. et Ferri, C. (2021a). Un nouveau regard sur le lien fonction/expression en analyse qualitative du mouvement : L'Observation-analyse du mouvement (OAM). *OpenEdition Journals : Recherches En Danse*, 10(10). <https://doi.org/10.4000/danse.4409>
- Harbonnier, N., Dussault, G., & Ferri, C. (2021b). Movement Observation-Analysis (MOA): How a new conceptual framework supports a better understanding of the coherence of the functional and expressive dimensions of movement. *Journal of Movement Arts Literacy*, 7(1), 71-103. [https://libjournal.uncg.edu/jmal/article/view/2167/pdf\\_1](https://libjournal.uncg.edu/jmal/article/view/2167/pdf_1)
- Hartley, L. (1995). *Wisdom of the body moving : an introduction to body-mind centering*. North Atlantic Books.
- Hess, C. (s. d.). *Éditions Contredanse. Un zeste de... #2 – Une transcription – Charlotte Hess*. Contredanse. <https://contredanse.org/un-zeste-de-2-transcription-hess/>
- Hess, C. (2017). Déplacer le geste de la marche à partir du tango argentin. *Chimères*, 93(3), 164. <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2018-1-page-164.htm>
- Hess, R. (1998). De la valse au tango, une relation à trois. Le lieu d'où l'on cause. *L'Homme et la société*, 127(1), 147-157. <https://doi.org/10.3406/homso.1998.2942>
- Husserl, E. (2001a). *Sur l'intersubjectivité*. Tome II. (Ser. Épiméthée). Presses universitaires de France.
- Husserl, E. (2001b). *Méditations cartésiennes*. Vrin.
- Husserl, E. (2002). *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Presses universitaires de France.
- Jagose, A. (1996). *Queer theory: an introduction*. New York University Press.
- Juhan, D. (1987). *Job's body*. Station Hill Press.
- Kuypers, P. et Godard, H. (2006). Des trous noirs, un entretien avec Hubert Godard. *Nouvelles de Danse*, (53), 56-75.
- Lacan, M.-F. (1990). Une présence dont je puis jouir. *Lumière et Vie*, 39(698), 63-80.
- Lafortune, S. (2010). *L'apprentissage d'un duo chez des danseurs experts : de l'intuition à la négociation des savoirs* [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal]. <http://www.archipel.uqam.ca/3730/>
- Larousse (s. d.-a). Confort. Dans *Larousse*. Récupéré le 29 juillet, 2022 de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/confort/18147>
- Larousse (s. d.-b). Image. Dans *Larousse*. Récupéré le 29 juillet, 2022, de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/image/41604>
- Larousse (s. d.-c). Intéroception. Dans *Larousse*. Récupéré le 11 avril, 2023, de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/interoception/43786>

- Larousse (s. d.-d). Jeu. Dans *Larousse*. Récupéré le 29 juillet, 2022, de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/jeu/44887>
- Larousse (s. d.-e). Présence. Dans *Larousse*. Récupéré le 29 juillet, 2022, de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/présence/63686>
- Larousse (s. d.-f). Proprioception. Dans *Larousse*. Récupéré le 29 juillet, 2022, de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/proprioception/64425>
- Larousse (s. d.-g). rencontre. Dans *Larousse*. Récupéré le 15 avril, 2023, de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/recontre/68137>
- Larousse (s. d.-h). Tanguero. Dans *Larousse*. Récupéré le 23 mars, 2023, de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/tanguero/188208>
- Leao, M. (2003). *La présence totale au mouvement*. Point d'appui.
- Le Robert (s. d.). Extase. Dans *Le Robert Dico en ligne*. Récupéré le 3 avril, 2023, de <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/extase>
- Manning, E. (2006). *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty*. University of Minnesota Press. <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttsxrz>
- Maret, C. L. (2005). *Transforming bodies: Tango in the Michigan Argentine Tango Club* (Publication n° 1426440) [Mémoire de maîtrise, Michigan University]. ProQuest Dissertations and Theses Global.
- Masciotra, D. (2022). *Développer un agir connaisseur, théorie et méthode: De l'approche par compétences à une approche de l'énaction*. Auroédition.
- McLeod, S. (2016). *The Movement between: Dance improvisation, witnessing and participatory performance*. [PdH, Deakin University].
- McMains, J. (2015). Troubling Effects of Leader/Follower Terminology. Dans B. Havmoeller, R. Batchelor et O. Aramo (dir.), *The Queer Tango Book* (p. 59-62). [http://www.queertangobook.org/wp-content/download/The\\_Queer\\_Tango\\_Book.pdf](http://www.queertangobook.org/wp-content/download/The_Queer_Tango_Book.pdf)
- Mégret, F. (2009). Asi se baila ...; Code des milongas et « droit du quotidien ». Dans F. Joyal (dir.), *Tango, corps à corps culturel : danser en tandem pour mieux vivre* (p. 39-76). Presses de l'Université du Québec.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception : La spatialité du corps propre*. Gallimard.
- Morin, E. (2007). Complexité restreinte, complexité générale. Dans J.C. Le Moigne et E. Morin (dir.), *Intelligence de la complexité: épistémologie et pragmatique* (p. 28-50). La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube.
- Olszewski, B. (2008). El Cuerpo del Baile: The Kinetic and Social Fundaments of Tango. *Body & Society* © SAGE Publications, 14(2), 63-81. <https://doi.org/10.1177/1357034X08090698>

- Pacherie, E. (s. d.). Agentivité. Dans *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 1 août 2022, de <https://www.universalis.fr/encyclopedie/neurosciences-cognitives-et-agentivite/>
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2021a). Chapitre 7. L'équation intellectuelle du chercheur. Dans : P. Paillé et A. Mucchielli (Dir), *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (5<sup>e</sup> éd., p. 161-182). Armand Colin.
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2021b). Chapitre 13. L'analyse à l'aide des catégories conceptualisantes. Dans : P. Paillé et A. Mucchielli (Dir), *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (5<sup>e</sup> éd., p. 359-420). Armand Colin.
- Park, C. (2020). *Tango Zen: Walking Dance Meditation*. Enrico Massetti.
- Paterson, M. et Dodge, M. (2012). *Touching Space, Placing Touch* (1<sup>e</sup> éd.). Imprint Routledge.
- Pegorer, A. (2008). Performing Gender: Rituals and Myths in the Milongas of Buenos Aires. *Proceedings from the Established Scholars' Conference of the Society for Dance Research*, Roehampton. University, (p. 34-42).
- Pinotti, A. (2016). *L'empathie*. Vrin.
- Potvin, F. (2009). Sur le développement d'outils thérapeutiques intégrant le tango. Dans F. Joyal (dir.), *Tango, corps à corps culturel : danser en tandem pour mieux vivre* (p. 185-195). Presses de l'Université du Québec.
- Proust, M. (1992). La Madeleine de Swann. Dans *A la recherche du temps perdu* (vol. I ; Du côté de chez Swann). Gallimare.
- Pudal, R. (s. d.). Autonomie. Dans *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 29 juillet 2022, de <https://www.universalis.fr/encyclopedie/autonomie-sociologie/>
- Ricœur (1949). Existentiel. Dans le *Centre national de ressources textuelles et lexicales*. <https://www.cnrtl.fr/definition/existentiel>
- Righini, C. (2021). *Un zeste de somatiques #2 - La théorie et la clinique d'Hubert; Une transcription – Claudia Righini*. Contredanse. <https://contredanse.org/un-zeste-de-2-transcription-righini/>
- Rolnik, S. et Godard, H. (2005). Le regard aveugle; Entretien avec Hubert Godard, maître de conférences à l'Université Paris 8. Dans L. Rolnik (dir.), *Lygia Clark, de l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle* (p. 73-78). Musée des beaux-arts de Nantes. [http://rolfing.fr/wp-content/uploads/2019/05/AFR\\_H.-Godard-Regard-aveugle.pdf](http://rolfing.fr/wp-content/uploads/2019/05/AFR_H.-Godard-Regard-aveugle.pdf)
- Rosa, H. (2017). Dynamic Stabilization, the Triple A. Approach to the Good Life, and the Resonance Conception. *OpenJournal Editions*, 31, P. 437–456. [//doi.org/10.4000/questionsdecommunication.11228](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.11228)
- Rufo, R. (2020). *Re-engaging touch in tango: An experiential framework for kinesthetic listening*. [Thèse de doctorat, Deakin University].

- Sabá, G. B. (2004). Milonguero (tradicional de pista). Dans *Glosario de Tango Danza : Tango Danza Glossary* (1<sup>e</sup> éd., p.69). Abrazos books.
- Sartre, J.-P. (1960). *Critique de la raison dialectique*. Gallimard.
- Scheler, M. (1993). *Nature et forme de la sympathie*. Payot.
- Séguin, M. (2009). Le tango argentin et les jeux de représentation; Vers une déconstruction de son image stéréotypée et érotisée. Dans F. Joyal (dir.), *Tango, corps à corps culturel : danser en tandem pour mieux vivre* (p. 77-96). Presses de l'Université du Québec.
- Séguin, M. (2012). *Entre danser pour soi et danser pour les autres : la construction de l'expérience dans le processus de socialisation des danseurs de tango argentin à Montréal* [Mémoire, Université de Montréal].  
[https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/8974/Seguin\\_Madeleine\\_2012\\_memoire.pdf?sequence=4&isAllowed=y](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/8974/Seguin_Madeleine_2012_memoire.pdf?sequence=4&isAllowed=y)
- Seyler, E. M. (2009). *The Tango Philadelphia Story: A Mixed-Methods Study of Building Community, Enhancing Lives, and Exploring Spirituality Through Argentine Tango* [Thèse de doctorat, Temple University].
- Siegel, D. J. et Hartnell, M. (2004). *Parenting from the inside out: How a deeper understanding can help raise children who thrive*. (éd. 10<sup>e</sup> anniversaire). TarcherPerigee.
- Stern, D. (2005). Le désir d'intersubjectivité. Pourquoi? Comment? *Psychothérapies*, 25(4), 215-222.  
<https://doi.org/10.3917/psys.054.0215>
- Targhetta, R. et Nalpas, B. (2012). L'addiction au tango : existe-elle? *Tout Tango Magazine*, (34).
- Tateo, L. (2014). The Dialogical Dance: Self, Identity Construction, Positioning and Embodiment in Tango Dancers. *Integrative Physiological and Behavioral Science*, (48), 299–321. <https://doi.org/DOI:10.1007/s12124-014-9258-2>
- Taylor, J. (1990). *Paper Tango*. (Ser. Public Planet Books). Duke University Press.
- Tellenbach, H. (1983). *Goût et atmosphère*. Presses universitaires de France.
- Törnqvist, M. (2012). Troubling Romance Tourism: Sex, Gender and Class Inside the Argentinean Tango Clubs. *Feminist review*, 102(1), 21-40. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1057/fr.2012.12>
- Trésor de la Langue Française informatisé (s. d.). Connexion. Dans *La langue française*. Récupéré le 29 juillet 2022, de <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/connexion#1>
- Trésor de la Langue Française informatisé (s. d.). Rencontre. Dans *La langue française*. Récupéré le 29 juillet 2022, de <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/rencontre>
- van Alphen, F. (2014). Tango and Enactivism: First Steps in Exploring the Dynamics and Experience of Interaction. *Integrative Psychological and Behavioral Science*, 48(3), 322-331.  
<https://doi.org/10.1007/s12124-014-9267-1>



- Varela, F. J., Thompson, E. et Rosch, E. (1993). *L'inscription corporelle de l'esprit : sciences cognitives et expérience humaine*. (Ser. La couleur des idées). Éditions du Seuil.
- Vermersch, P. (2017). *L'entretien d'explicitation* (9<sup>e</sup> éd.). ESFED.
- Walton, G. et Banaji, M. (2004). Being What You Say : The Effect of Essentialist Linguistic Labels on Preferences. *Guilford Publications Inc.*, 22(2), 193–213.  
<https://guilfordjournals.com/doi/10.1521/soco.22.2.193.35463>
- Weber, M., Chavy, J. et de Dampierre, E. (Eds) (1995). *Économie et Société*. (J. Freund, trad.). Pocket.
- Winnicott, D. (1969). *De la pédiatrie à la psychanalyse* (J. Kalmanovitch, trad.). Payot.
- Zubarik, S. (2013). « Touch Me If You Can » : The Practice of Close Embrace as a Facilitator of Kinesthetic Empathy in Argentine Tango. (C. Henschelse, trad.). Dans G. Brandstetter, G. Egert et S. Zubarik (dir.), *Touching and Being Touched : Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement* (p. 275-292). De Gruyter Deutsche Nationalbibliothek. <https://doi.org/10.1515/9783110292046.275>  
<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110292046/html>