

L'étrange “ popularité ” du tango à Buenos Aires : perspectives critiques et débats actuels

Valeria de Luca

► **To cite this version:**

Valeria de Luca. L'étrange “ popularité ” du tango à Buenos Aires : perspectives critiques et débats actuels. Recherches en Danse, revue.org, 2020. hal-03063751

HAL Id: hal-03063751

<https://hal-unilim.archives-ouvertes.fr/hal-03063751>

Submitted on 14 Dec 2020

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

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



L'étrange « popularité » du tango à Buenos Aires : perspectives critiques et débats actuels

Valeria De Luca



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/3141>

DOI : [10.4000/danse.3141](https://doi.org/10.4000/danse.3141)

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Valeria De Luca, « L'étrange « popularité » du tango à Buenos Aires : perspectives critiques et débats actuels », *Recherches en danse* [En ligne], 9 | 2020, mis en ligne le 11 novembre 2020, consulté le 12 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/danse/3141> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.3141>

Ce document a été généré automatiquement le 12 décembre 2020.

association des Chercheurs en Danse

L'étrange « popularité » du tango à Buenos Aires : perspectives critiques et débats actuels

Valeria De Luca

- 1 Depuis 2012, on constate à Buenos Aires l'activité, entre autres, de deux collectifs de danseurs, musiciens, poètes et animateurs culturels qui se nomment *El tango será popular o no será nada*¹ et *Tango crítico*². Depuis l'année 2000, on repère la présence de la revue *Tango y cultura popular*³. Au cours de ces dernières années, on remarque également l'émergence de l'appellation *tango underground* désignant des musiciens, des danseurs et des organisateurs qui promeuvent des soirées mélangeant le tango et le folklore, ainsi que l'apprentissage du *tango milonguero*⁴. En 2020, pendant la crise sanitaire mondiale, d'autres regroupements d'associations de travailleurs du tango, de danseurs et d'acteurs culturels se sont formés pour faire face aux décisions prises par Horacio Rodríguez Larreta, Gouverneur de la ville de Buenos Aires, relatives aux politiques de soutien à la culture et au tango touchant notamment aux modalités d'organisation de l'édition 2020 du Championnat mondial de tango⁵.
- 2 Les deux collectifs mentionnés plus haut se consacrent à l'organisation d'ateliers de danse, de musique et d'activité de promotion de la culture du tango : « fêtes » et *milongas*⁶ ancrées dans plusieurs quartiers de la ville de Buenos Aires ; concours ; présentations d'ouvrages ; recueils de témoignages et récits de danseurs d'autrefois, etc. La revue *Tango y cultura popular* promet quant à elle une réflexion sur la création contemporaine en danse et en musique, ainsi que sur l'histoire et l'évolution du tango et de ses acteurs les plus connus (danseurs, écrivains, musiciens).
- 3 Comme on le verra dans la dernière partie de cette contribution, une des ambiguïtés sémantiques et politiques du caractère « populaire » du tango réside en la ratification, par les institutions gouvernementales et culturelles aussi bien nationales que locales (ville de Buenos Aires), des principes et des motivations à la base de l'inscription du tango sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité de l'UNESCO.

- 4 Toutes ces initiatives semblent converger vers un objectif essentiel : la sauvegarde du caractère « populaire » du tango, sa diffusion auprès d'un vaste nombre d'acteurs, et sa réappropriation face à certaines politiques métropolitaines et nationales⁷, en lien avec l'histoire et la vie de chaque *barrio* (quartier). Par exemple, l'un des objectifs du collectif *El tango será popular o no será nada* est de « promouvoir l'accès égalitaire à cette création de la culture locale, sans négliger les expressions régionales de ce genre⁸ ».
- 5 Dès lors, à une époque où le tango ne cesse de se développer dans le monde entier, où Buenos Aires et son championnat mondial attirent chaque année des milliers de touristes, les questions qui se posent sont les suivantes : pourquoi s'avère-t-il important pour ces acteurs d'affirmer ce caractère « populaire » ? Qu'entend-on par « populaire » dans le contexte actuel de cette diffusion ou expansion attestée du tango « argentin »⁹ ? Ce « populaire » serait-il en danger ?
- 6 Afin de répondre à ces questionnements, il est nécessaire de mettre en perspective certaines idées reçues autour du tango, qui, à l'instar de la musique et de la danse, se sont propagées bien au-delà des frontières géographiques et disciplinaires. Pour ce faire, et dans l'objectif de dresser un tableau de la complexité du caractère « populaire » du tango, nous procéderons de la manière suivante. Dans un premier temps, après avoir fourni des éléments historiques généraux pour la compréhension de l'évolution des classes sociales en Argentine, nous nous concentrerons sur le travail de Carlos Vega, fondateur de l'ethnomusicologie en Argentine, qui traite des populations impliquées et de la topologie de la danse à Buenos Aires au début du XX^e siècle. Cette présentation des travaux de Carlos Vega permettra de nuancer le mythe *prostibulaire* de la naissance du tango dans les maisons closes. En deuxième lieu, les acquis de la théorie de Vega, auteur peu connu dans l'espace francophone, seront élargis aux contributions récentes qui corroborent l'hypothèse d'une *popularité diffuse*, nationale et transversale aux différentes compositions sociologiques des acteurs impliqués. En troisième lieu, nous reviendrons sur certaines problématiques liées au processus de patrimonialisation du tango par les administrations les plus récentes de la ville de Buenos Aires, et nous nous focaliserons sur des éléments actuels qui peuvent justifier cette revendication « populaire » du tango d'aujourd'hui.

L'extension du domaine du « populaire » : un aperçu historique dans le cas du tango

- 7 L'extension, ou la transversalité, de la dimension « populaire » du tango dansé doit être reliée à la formation symbolique de ce même « populaire » en tant que valeur vécue et énoncée dans le contexte argentin, et ce pour deux raisons.
- 8 D'un côté, les questions que plusieurs acteurs du tango se posent, entre les années 1930 et 1961, notamment dans la presse¹⁰, autour d'une présumée décadence du tango et l'énonciation de pistes permettant sa revitalisation, coïncident peu ou prou avec des moments d'instabilité politique, caractérisés par deux vagues de coups d'État qui ciblaient les instances socialistes, puis péronistes. Durant cette période, les pages de nombreux magazines deviennent le lieu d'élection d'une véritable opération de monitoring de l'état de santé du tango, ainsi que d'un débat entre ses acteurs les plus représentatifs (auteurs des *letras*, musiciens, personnalités du monde de la culture). A titre d'exemple, il suffit de mentionner deux articles datant respectivement de 1936 et

1938 des revues *La canción moderna* et *El suplemento*, dont le premier s'intitulait « ¿ El tango está en decadencia ? », tandis que le deuxième s'intitulait « El tango, ¿ se baila más o menos que antes ?¹¹ ». Ces deux titres, loin de constituer des cas isolés, s'avèrent révélateurs d'une dynamique réflexive et incessante de constitution identitaire. En effet, la période comprise entre la fin des années 1930 et les années 1940 est considérée comme l'âge d'or du tango. Une bonne partie de la presse restitue parallèlement ce succès, et certains commentateurs affirment même que le tango aurait occupé massivement l'espace culturel et social argentin. Cependant, c'est comme si, plus on réaffirmait l'*argentinité*¹² du tango et le lien d'appartenance identitaire réciproque entre celui-ci et la majorité de la population – le peuple *en tant* qu'argentin – plus ce gage d'enracinement devenait motif d'inquiétude et objet fragilisé par ceux-là mêmes qui le rendaient vivant. En d'autres termes, c'est comme si, à un moment relativement « stable » du tango, le spectre de la temporalité revenait le hanter, aussi bien par rapport à chaque passé précédent que par rapport à l'avenir.

- 9 D'un autre côté, dès la stabilisation des formes chorégraphiques et musicales du tango au début du XX^e siècle, l'affirmation de l'*argentinité* du tango va de pair avec la revendication de son caractère *criollo*, qui semble d'ailleurs ouvrir un horizon historique sur son caractère transculturel. Les significations associées au terme *criollo* sont nombreuses ; de manière générale, il englobe les apports provenant de différents groupes sociaux et ethniques, à savoir les immigrants d'origine européenne, les paysans, la bourgeoisie urbaine d'origine hispanique, les afro-descendants déjà métissés, les habitants de Buenos Aires toutes origines confondues... L'intérêt pour ces diverses provenances ou éléments constitutifs est partagé par la sociologue Ana Jaramillo lorsqu'elle affirme au sujet du processus de « transculturation » que :

« nos peuples sont le résultat du processus de contact direct ou indirect avec des groupes d'individus issus de cultures différentes [...]. C'est ainsi que notre culture s'est nourrie des apports de la population indigène, laquelle s'était hybridée à son tour avec les peuples européens et leurs esclaves africains avec leurs propres cultures¹³. »

- 10 D'autres chercheurs, comme par exemple Roberto Selles, cherchent à mettre en relief l'héritage hispanique à la base de l'émergence du *criollo*. En revanche, Jorge Novati souligne la « synthèse » que le *criollismo* aurait opéré entre d'un côté, l'exigence de raviver la mémoire autochtone des danses et des musiques folkloriques précédant l'arrivée des danses de couple européennes et, de l'autre, le constat de l'existence d'une mutation esthétique en cours. En effet, selon Novati, vers 1880, apparaît en musique un mouvement dit traditionaliste qui serait la conséquence de l'effondrement des formes culturelles antérieures ; le stade *criollista*¹⁴ correspond à la tentative de composer avec le présent tout en s'inscrivant dans une lignée « folklorique » prétendument authentique.
- 11 C'est précisément l'imbrication réciproque du *criollo*, du « folklore » et du tango qui ouvre la voie à l'élargissement de la portée du « populaire » tel que l'on examine ici. Les spécialistes de folklore Victor Giusto et Andrés Chazarreta rappellent à ce sujet la dynamique de re-sémantisation constante des apports culturels provenant à la fois des vagues de migrations internes vers les villes industrielles, des afro-descendants et de l'immigration européenne, si bien que :

« ce que l'on nomme aujourd'hui et séparément "folklore" d'un côté et "tango" de l'autre ne sont que deux expressions d'un même processus identitaire [...]. L'opposition entre urbain et rural, entre folklore et tango n'a pas de fondement

culturel, mais politique. Dès lors que nous nous pensons à partir du “tango” ou du “folklore”, nous nous pensons à partir de notre culture populaire, à partir de nous-mêmes¹⁵. »

- 12 Le renvoi réciproque entre ces notions suggère – nous semble-t-il – une extension et une généralisation à la fois qualitatives et quantitatives du « populaire ». Dans ce cadre, nous allons nous attarder sur les considérations de Jesús Martín-Barbero et de José Luis Romero ayant trait à la diffusion et la réappropriation à grande échelle des produits culturels, à savoir sur le lien entre « *lo popular* » et « *lo masivo* ».

Le philosophe Jesús Martín-Barbero soutient qu'« il faut comprendre comment le “populaire” s'approprie le massif, depuis les traditions ouvrières du feuilleton et de la caricature au XIX^e siècle jusqu'aux usages actuels de la radio ou de la vidéo » à partir d'une « redécouverte du populaire » qui :

« revalorise les articulations entre la société civile et le sens social des conflits [...]. Un projet lié à une revalorisation du culturel qui est en même temps une valorisation des médiations : existence de différentes temporalités sociales, multiplicité des matrices culturelles, nouveaux acteurs [...]. Dès lors qu'on reconceptualise ainsi la culture, le populaire ne recouvre pas seulement la revendication de validité que manifestent les cultures populaires. Il renvoie aussi à différentes manières d'exister du populaire, et parmi elles, le massif¹⁶. »

- 13 Martín-Barbero s'appuie sur les formulations de José Luis Romero, historien reconnu du développement de l'histoire sociale en Argentine. Il reprend deux idées-clés de l'historien à propos de la spécificité des relations entre peuple, masse et bourgeoisie en Argentine, à savoir celle de « formation (ou folklore) alluvionnaire », et la dynamique d'alternance entre des crises et un désir d'ascension sociale qui a touché toutes les classes sociales de la société argentine. La formule « *Argentina aluvial* » – d'où découle celle de « folklore aluvial » – identifie, chez Romero, la constitution et la transformation de la société argentine à la fin du XIX^e siècle sous l'effet des phénomènes migratoires internes et externes au pays. Romero montre tout particulièrement l'imbrication, dans ce processus « alluvionnaire », du désir d'ascension sociale de la population – un désir qui conduit à une dépersonnalisation propre au contexte métropolitain de Buenos Aires – et des apports de la « mentalité *criolla* » qui, en vertu de ses instances « traditionnelles », permet de bâtir une véritable physionomie « nationale ». L'historien affirme ainsi que la réalité argentine « en tant que mentalité alluvionnaire, correspond à un mélange indifférencié, et est le résultat de la juxtaposition d'éléments provenant d'origines différentes, y compris les *criollos* traditionnels¹⁷ ».

- 14 En reprenant ces considérations, Martín-Barbero considère que ce mélange prépare l'avènement du populisme et lui confère un sens spécifique en tant que :

« mouvement qui avait donné une forme à un compromis *sui generis* entre les masses et l'État [...], il est important de reconnaître que c'étaient les migrations et les nouvelles formes du travail qui avaient déterminé une *hybridation entre les classes populaires et les masses*, ce qui allait transformer radicalement le sentiment du populaire dans la ville¹⁸. »

- 15 Par cette hybridation, on assiste à l'intégration des classes populaires à la société¹⁹ et à une subversion de celle-ci : le populaire se massifie et s'éloigne de la logique dominant/dominé qui s'applique à plusieurs milieux populaires et ouvriers européens. Dans ce sens, la massification du populaire a un effet « subversif » par rapport à certains contextes européens, dans la mesure où, n'étant pas catégorisé comme « marginal », il échappe à toute logique de distinction de type bourdieusien. Les masses, dans

l'acception de Romero, s'approprient ainsi les supports médiatiques et bâtissent, au fil du temps, « une culture qui non seulement est fabriquée *pour les masses*, mais qui est celle dans laquelle elles rencontrent, de manière assumée, *leurs propres musiques, leurs narrations et leurs imaginaires*²⁰ ».

- 16 Dans cette perspective, ce trait caractéristique du « populaire » argentin semble trouver des échos chez la philosophe Sandra Laugier lorsqu'elle s'interroge sur le langage ordinaire et le *claim* des différentes voix sociales et politiques. Laugier remarque la valeur d'éducation de la culture populaire, et affirme qu'elle permet de définir aujourd'hui :

« ce qu'il faut entendre par "populaire" aussi bien que par "culture" [...] dans l'expression "culture populaire" [...]. Cette dernière a pour vocation l'éducation philosophique d'un public plutôt que l'institution et la valorisation d'un corpus socialement ciblé²¹. »

- 17 Le populaire agirait comme un moteur de subjectivation, pas nécessairement par opposition à d'autres strates sociales et culturelles, mais en vertu de sa capacité à mettre en commun des éléments symboliques qui font déjà partie de la forme de vie d'un collectif d'individus. Ainsi, la culture populaire se voit attribuer des significations « éducatives » qui concernent à la fois les degrés de réflexivité vis-à-vis de ses propres productions culturelles, les investissements symboliques et affectifs par rapport au sens de ses propres pratiques, et la charge de revendication vis-à-vis d'autres instances et productions symboliques.

La transversalité « populaire » du tango à partir de Carlos Vega

- 18 C'est dans ce sens que l'on peut réévaluer le mythe de la naissance du tango dans les maisons closes²², car il présuppose à son tour : 1) une origine uniquement populaire (presque exclusivement fondée sur des critères démographiques, économiques et de statut social), 2) une séparation nette entre milieux populaires (au sens de défavorisés) et classes moyennes et hautes dans la participation à la pratique du bal, 3) une évolution linéaire quant au passage du tango des milieux populaires plus défavorisés aux milieux fortunés, et de celui des alentours de la ville de Buenos Aires au centre-ville. Précisons qu'une telle mise en perspective n'exclut pas la présence de lieux de type prostibulaire où la pratique du bal se mélangeait avec des pratiques sexuelles. Cette opération vise plutôt à distinguer ce qui, dans l'investigation ethnomusicologique et anthropologique, relève de sources fictionnelles de ce qui relève d'une interprétation critique de ces mêmes sources, tout comme de traces et de documents historiquement attestés. Pour le dire brièvement, de nombreuses études, dont certaines études francophones d'inspiration anthropologique et sociologique, se fondent aujourd'hui sur des sources littéraires – telles des chroniques – dont la précision historique reste difficile à vérifier²³.
- 19 Dans ce cadre, le travail pionnier de Carlos Vega²⁴ (1898-1966) s'avère capital pour saisir la complexité des lignages du tango. À certains égards, il peut être considéré comme une figure dont la méthode de travail et les objets d'études sont comparables à ceux de l'ethnologue français Jean-Michel Guilcher, même si les recherches de ce dernier sont postérieures à celles de Vega, Guilcher ayant commencé à travailler sur la danse au cours des années 1960. Tous deux s'intéressent aux danses folkloriques nationales

(respectivement de France et d'Argentine), et tous deux développent une approche comparatiste basée sur les notions de « forme chorégraphique²⁵ » et d'« espèce », et sur celles de « figures », « pas » et « déplacements ». Aussi, ces deux ethnologues mettent-ils en relief la dynamique de répétition/variation constitutive de l'émergence, de la stabilisation et de la diffusion de toute danse :

« La danse tend bien à se stabiliser par la répétition. À plus forte raison en se socialisant. Mais les traits constants qu'une pratique habituelle et partagée lui impriment ne sont jamais qu'une partie d'elle-même. Ils n'empêchent pas qu'elle soit indéfiniment recréée [...] Qu'elle passe d'un milieu à un autre, elle devient une autre danse²⁶. »

Le travail de Vega sur le tango qui nous est parvenu se limite à des articles et des documents préparatoires²⁷ à l'ouvrage qu'il n'aura pas le temps d'achever. Initiateur de ladite *teoría hispanista del tango*, il entame ses recherches en étudiant les racines médiévales du folklore américain, pour se concentrer ensuite sur les danses folkloriques et sur les « danses populaires argentines²⁸ ».

- 20 Concernant le tango, l'ethnomusicologue défend l'hypothèse d'une filiation étroite des danses de matrice espagnole qui, d'un côté, s'étaient diffusées en Amérique à partir du XVIII^e siècle et qui, d'un autre côté, étaient revenues plus tard sur le continent américain, déjà créolisées²⁹ et davantage hispanisées après leur passage par l'Espagne au XIX^e siècle. Sans pouvoir approfondir le débat sur des origines du tango, soulignons tout de même que, dans un article posthume, Vega, après avoir opposé l'hispanité à l'africanité du tango, se dirige vers une complexification du « folklore » à travers l'élaboration de la formule « *criollo europeo* » (« créole européen ») pour les nouvelles danses d'Amérique. En d'autres termes, le *criollo* semble conférer au folklore la capacité de nouer les influences provenant de milieux urbains et cultivés, et celles issues de milieux ruraux et globalement périphériques. Il dresse ainsi une liste des spécificités des danses *criollas* :

- « 1. Les *danses criollas* sont les anciennes danses courtisanes européennes américanisées. Les salons et les théâtres sont les voies principales de pénétration [...] »
2. Nos danses arrivèrent depuis l'Espagne, mais aussi à travers l'Espagne ou directement de France [...] »
4. Les danses courtisanes européennes s'installèrent dans les villes vice-royales où se créèrent des foyers indépendants de transformation et de diffusion³⁰. »

- 21 Bien qu'il soit presque incontestable que Vega cherche à ennoblir le processus d'hybridation des danses argentines, il en va autrement lorsqu'il se penche sur l'ambiance générale et les lieux qui ont constitué le fond d'émergence du tango. Rappelons à ce propos que le tango, dès son apparition et jusqu'à aujourd'hui, demeure une danse improvisée³¹ ; aussi, sa singularité se caractérise par le fait d'avoir combiné un type spécifique de posture du couple (la *pareja abrazada* - embrassé, serré - ou *agarrada*, littéralement « attrapé »), avec le déroulement de figures au sol. Comme nous l'avons montré ailleurs³², l'insertion des figures à l'intérieur de la nouvelle forme de l'*abrazo* engendre une modification radicale des relations entre corps en mouvement et « gestes » exécutés. Les « figures gestuelles » telles que les *ochos*, les *mordidas*, voire même la *salida básica*³³, dépendent de « formes gestuelles » - c'est-à-dire de principes de mouvement, une configuration globale des deux corps dansants en interaction - que l'on peut difficilement réduire à des tracés ou des figures géométriques *stricto sensu*.

- 22 En d'autres termes, le tango cristallise le principe du *corte y quebrada* (pause et interruption de l'axe du partenaire) qui était partagé par toutes les danses de couple, et qui est à l'origine de la décadence des contredanses :

« On insiste sur le fait que des lieux de danse se trouvaient partout et également dans le centre, et sur le fait que les danseurs étaient aussi bien de bonne famille que d'autres extractions [...] L'hôtel Oriental suscitait l'enthousiasme des aristocrates pour les scintillements chorégraphiques... Et c'est là le plus important : la création d'une "forme" nouvelle et d'un nouveau "style" porteño [...] pour la *mazurka* et la *milonga*. Dans les deux, on faisait des *cortes*, des *quebradas*³⁴ ».

- 23 La popularisation de cette nouvelle chorégraphie, ainsi que la diversification des lieux de danse à Buenos Aires, sont attestées dans un écrit préparatoire de Vega, resté inédit jusqu'à 2016 et dont les suggestions sont aujourd'hui confirmées par d'autres chercheurs. Les textes *La cuna del tango*, *Los forjadores* et *Los lugares*³⁵ semblent contredire explicitement une conception polarisée des lieux de danse (prostibules versus salons bourgeois) et montrent en revanche la transversalité sociale de ses acteurs et la variété des choix possibles :

« Il y a une tendance générale décomplexée qui répète la vieille affirmation suivant laquelle le tango est une danse des faubourgs, des banlieues [...] et, conformément à cela, [accepte que] les forgers du tango avaient été les hommes de l'*arrabal*, le "peuple" dans l'acception économique des classes défavorisées [...]. Contrairement aux apparences, ces affirmations sont la conséquence d'un sentiment romantique³⁶ ».

- 24 Vega fournit une liste des lieux de pratique de la danse et de la musique, qui comprenaient aussi bien des quartiers périphériques que ceux du centre-ville. Mentionnons-en quelques-uns : les *dancings*, dans l'actuel quartier de *La Boca* mais aussi dans le centre, les *casas de baile*, évoquées par plusieurs écrivains et chercheurs, à ne pas confondre avec « les bordels³⁷ », les *cafés de verano* (cafés et terrasses d'été) dans le parc de *Palermo*, les *restaurantes* et *bares* (restaurants et bars), les *cabarets* (cabarets et théâtres). Dans ces lieux, il y avait aussi bien des danseurs qui « appartenaient à des familles distinguées, aux foyers des classes libérales », que des danseurs appartenant « aux classes moyennes, aux classes ouvrières, à la ferme misérable [...] Ils la [la chorégraphie *porteña*] forgèrent partout à Buenos Aires – dans les *orillas*, au centre, à *Palermo*³⁸ ».

Trajectoires du populaire : apports actuels

- 25 La remise en question du mythe prostibulaire, et la tentative de restituer une variété de lieux et d'acteurs, font également l'objet de recherches actuelles, dont celles de l'historien Sergio Pujol. Ses réflexions se déploient sur deux axes thématiques différents mais complémentaires : d'un côté, la distinction qu'il établit entre *baile público* et *baile social* et, de l'autre côté, l'apport de l'imbrication du tango et du théâtre.
- 26 Pujol considère très explicitement le mythe prostibulaire comme « *una mentira útil*³⁹ » (un mensonge utile) qui a permis l'intelligibilité de thèmes complexes. La réfutation de ce mythe le conduit au développement du premier volet de son argumentation. À cet égard, il y aurait eu une inversion sémantique entre précisément le *public* et le *social*. Vers la fin du XIX^e siècle, se diffusent partout les bals « sociaux » dans des salons des villes européennes et américaines. Cependant, les *bailes sociales porteños* étaient, selon l'historien, l'apanage de certaines familles fortunées qui

ouvraient les portes de leurs cours ou qui se réunissaient dans des endroits bien spécifiques. À l'opposé, les *bailes públicos* (publics), qui commencent à s'affirmer, étaient certes « sociaux » dans l'acception courante du terme⁴⁰ mais, par l'occupation de la quasi-totalité des endroits disponibles, ils avaient franchi les portes des académies. Autrement dit, les *bailes públicos* s'avèrent les lieux de convergence de l'ensemble des formes naissantes du tango, favorisant ainsi le mélange des styles de danse et des classes sociales. Prévoyant la présence de musiciens qui jouaient en direct et le paiement d'une entrée, ils pourraient ressembler aux *milongas* qu'on connaît aujourd'hui.

- 27 Au sein du second point de son argumentation, Pujol revendique le rôle double de l'imbrication entre théâtre et tango, à savoir, d'une part, la capacité de diffusion de la danse indépendamment de son succès européen et, d'autre part, sa valeur d'éducation précédemment évoquée. L'historien considère comme une exagération le poids symbolique conféré au tango revenu en Argentine depuis Paris, et tout particulièrement par rapport aux types de public impliqués :

« le tango ne s'était pas rendu populaire et acceptable en vertu de l'éclat de la mode parisienne. Cela aura été ainsi pour les gens à chichis et les *parvenus* [...] Mais le chemin tanguero de la périphérie au centre avait été éclairé par toute une génération de dramaturges⁴¹. »

- 28 Pujol se réfère notamment aux *zarzuelas* et aux *sainetes* qui étaient connues dès le milieu du XIX^e siècle, des genres de spectacle de type picaresque, ou bien satirique, notamment par rapport à des thèmes politiques. Ces genres peuvent être considérés comme des incubateurs du mélange de rythmes (*habanera*, *tango andaluz*, *tango flamenco*, *milonga*) qui auraient conduit à l'autonomisation du tango⁴². Au fil du temps, selon l'historien, le tango comme thème du théâtre national acquiert progressivement le statut d'une forme expressive réflexive qui restituait une poétique de la ville et de ses habitants, et ce dès les années 1920. En effet, « [Il] ne se limitait ni au décor ni au plaisir de l'écouter ou de le voir danser [...] sur le plateau. Chaque fois que la chanson de Buenos Aires entrait dans la scène de la saynète, émergeait une réflexion sur sa réalité sociale et culturelle.⁴³ » L'attribution de ce rôle au tango théâtral (joué et dansé) avait été possible en raison du type de public qui assistait à ce type de spectacles. Selon Pujol, il s'agissait d'un public qui ne se rendait ou n'avait accès ni aux *peringundines* (les endroits les plus assimilables à des prostibules), ni aux cabarets. Par conséquent, le public concerné appartenait à des classes populaires et moyennes, sans pour autant s'identifier à des strates excessivement défavorisées. En un mot, ce sera ce même public qui intégrera à proprement parler la société argentine – notamment urbanisée – et qui conduira à la massification du « populaire ». Ces gens « lorsqu'ils rentraient à la maison, ils conversaient, voire même discutaient les hypothèses du tango : marginal ou populaire ? prostibulaire ou familial ? sectaire ou intégré⁴⁴ ? ». Ce découpage semble confirmé également par l'évolution même du tango au théâtre dans les années 1930, lorsque la diffusion du théâtre de revue et des comédies musicales se consolide. On assiste en particulier à des changements thématiques (sauf pour le côté satirique des *sainetes*), à la fabrication et à la monstration du tango malfamé et prostibulaire. Parallèlement, c'est précisément à ce moment-là que le tango semble atteindre pleinement son caractère « populaire » au sens de très répandu : il « avait quitté les marges géographiques et sociales pour se constituer comme le noyau d'une culture populaire très étendue et institutionnalisée⁴⁵ ».

En guise de conclusion : comment patrimonialiser le « populaire » ?

- 29 L'extension, la transversalité, les ambivalences et cette étrange popularité qui traverse toute l'évolution du tango⁴⁶ – du moins dans le contexte de Buenos Aires – semblent constituer l'aspect le plus controversé des processus de sa patrimonialisation. Nous avons détaillé ailleurs⁴⁷ les spécificités de ces processus à partir de l'inscription par l'UNESCO du tango *rioplatense* sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité en 2009. Par conséquent, nous nous limiterons ici à rappeler certains éléments saillants afin de les mettre en relation avec l'évolution politique et institutionnelle de Buenos Aires au cours de la dernière décennie.
- 30 Aussi bien des chercheurs⁴⁸ que des acteurs impliqués directement dans le tango (musiciens, danseurs, organisateurs de *milongas*) ont blâmé la fusion opérée par Mauricio Macri, maire de Buenos Aires de 2007 à 2015, entre le *Buenos Aires Tango Festival Internacional* – héritier de l'ancienne *Fiesta Popular del Tango* approuvée par la loi n. 130 de 1998 – et le Championnat mondial de Tango qui a lieu tous les ans au mois d'août. L'objet des contestations a été précisément la dénaturation de la vocation originaire du Festival qui, conformément aux premières déclarations au sujet des programmes de patrimonialisation, aurait dû viser la sauvegarde de ce qui est traditionnel, contemporain et vivant à la fois. Au contraire, la fusion entre le Festival et le Championnat dans l'*Usina del arte*, le haut lieu du déroulement de la compétition, a progressivement exclu les *milongas barriales* de la programmation et de la diffusion des activités liées à ces événements. En d'autres termes, sous les gouvernements de Macri d'abord puis d'Horacio Rodríguez Larreta, maire de la ville depuis 2015, les lieux vivants de la pratique de la danse ont été *de facto* privés de visibilité et de la possibilité de contribuer à l'établissement d'un cercle vertueux entre les instances relatives au tango en tant que « poumon » touristique de la ville et celles qui sont véritablement ancrées dans la tradition des « forgeurs » concrets de la danse et de la musique.
- 31 A cela s'est ajoutée, depuis 2005 et jusqu'à aujourd'hui, une politique dite de *clausura* (fermeture) des *milongas* qui a fait suite à un grave incendie survenu en 2004, lors d'un concert dans une boîte de nuit. Depuis lors, l'*Asociación de Organizadores de Milongas* (Association des Organisateurs de Milongas) n'a cessé de dénoncer de nombreuses *clausuras*, censées poursuivre, sous le couvert de la sécurité, une politique d'attaque et de marginalisation des initiatives culturelles non encadrées institutionnellement et provenant de la base des acteurs du tango. En revanche, ces mêmes vagues de fermetures plus ou moins temporaires ont engendré une grande effervescence culturelle qui a rassemblé plusieurs associations sous la bannière *El tango no se clausura*⁴⁹. Dans ce contexte, plusieurs collectifs, dont ceux que l'on a mentionnés en ouverture de cette étude, continuent à organiser des événements et des rassemblements visant explicitement à défendre l'« âme populaire » du tango. Cette même âme s'avère une force instituante, venant du bas et impliquant tous les acteurs dans la prise de décision. De ce point de vue, la protection du « populaire » prend les contours d'une revendication foncièrement politique vis-à-vis des actions gouvernementales concernant le patrimoine. Parmi les actions de ces différents collectifs, on peut citer notamment un projet d'enseignement du tango dans les écoles de Buenos Aires, récemment présenté au Parlement de la ville. En effet, il existe des ateliers et des cycles d'enseignement du tango dans les écoles primaires et secondaires,

mais l'enseignement en tant que tel n'est pas obligatoire. À l'initiative, entre autres, de l'organisation *Tango y Folklore en la escuela*, il a été demandé que l'enseignement du tango à Buenos Aires soit obligatoire dans toutes les écoles de la ville, qu'elles soient publiques ou privées, et à tous les niveaux du système scolaire, conformément aux articles 1 et 6 de la loi 130 du Gouvernement de la ville de Buenos Aires reconnaissant le tango comme partie intégrante de son patrimoine culturel et affirmant la nécessité de soutenir cette expression artistique et culturelle parmi les plus emblématiques, ainsi qu'à la loi nationale n° 24.684 qui qualifie le tango comme patrimoine culturel national à diffuser et promouvoir.

- 32 Aussi, comme le remarquent l'anthropologue Mercedes Liska et l'ethnomusicologue Soledad Venegas⁵⁰, depuis la re-création du Ministère de la Culture en 2014, semblent cohabiter à Buenos Aires aussi bien des actions restrictives, telles que celles examinées plus haut, et des actions plus ou moins institutionnelles encourageant la consolidation d'événements « populaires », voire même autogérés, tels le programme *Tango de mis amores* ou le cycle *Milongas de carnaval*.
- 33 Finalement, si l'on tient compte du « divorce entre la musique et la danse du tango », des « différentes pratiques et habitudes culturelles contemporaines », des « difficultés dans le financement des projets culturels » et des « difficultés de la diffusion » du public, le panorama de la popularité du tango s'avère plus complexe⁵¹.
- 34 D'un certain point de vue, on pourrait en conclure que l'étrangeté du « populaire » du tango réside précisément dans cette interpénétration originaire du « populaire » et du « massif », à savoir dans cet entremêlement du centre et de la périphérie de la ville, des traditions hispaniques et des autres traditions présentes dans la « *mentalidad aluvial* », des classes aisées et des classes défavorisées dans les « *bailes sociales* ». De ce fait, plus le tango est « populaire » dans le sens de sa diffusion, plus sa spécificité « populaire » devient un terrain conflictuel, social, politique, institutionnel. Les revendications sont en effet multiples et dépendent de plusieurs instances qui empêchent de réduire le tango à une représentation unique.
- 35 Plus qu'un danger, c'est peut-être cette pluralité de voix et de lieux constitutive du tango qui fait sa spécificité à l'encontre de la vision patrimoniale institutionnalisée. En même temps, ce n'est que l'écoute de ces différentes voix – une éducation démocratique de ses acteurs – qui peut assurer que le tango demeure « populaire » au sens de vivant.

BIBLIOGRAPHIE

AHARONIÁN Coriún (éd.), *Vega Carlos - Estudios para Los orígenes del tango argentino, Segunda edición digital corregida*, Buenos Aires, Educa/Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", 2016.

BENEDETTI Héctor, *Nueva historia del tango. De los orígenes al siglo XXI*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2017.

BENZA SOLARI Silvia Elisa, MENNELLI Yanina, PODHAJER Adil, « En busca del nacionalismo atuéntico : institucionalización de repertorios de danzas folclóricas en Argentina, Bolivia y Perú a mediados del siglo XX », *Cuadernos*, n° 45, 2015, pp. 135-155.

DE LUCA Valeria, *Les univers sémiotiques de la danse. Formes et parcours du sens dans le tango argentin*, Thèse de doctorat en sciences du langage, sous la direction de Jacques Fontanille, Université de Limoges, 2016, [en ligne], <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01466263/document>, page consultée le 12 novembre 2020.

DE LUCA Valeria, « Gesture as a device for converging of sensory and semiotic modes and levels. The case of Argentinian Tango », *Punctum*, n° 1, vol. 3, 2017, pp. 57-75.

GÁLVEZ Eduardo, « El tango en su época de gloria: ni prostibulario, ni orillero. Los bailes y los clubes sociales y deportivos de Buenos Aires 1938-1959 », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, [en ligne], <https://journals.openedition.org/nuevomundo/55183>, page consultée le 12 novembre 2020.

GIUSTO Victor, CHAZARRETA Andrés, « Tango y folklore. Un acercamiento conceptual », in MOLINARI Alejandro (dir.), *II Congreso : tango, cultura e identidad*, Buenos Aires, Academia Nacional del Tango, 2017, pp. 59-61.

GUILCHER Jean-Michel, « Aspects et problèmes de la danse populaire traditionnelle », *Ethnologie française*, nouvelle série, n° 2, t. 1, 1971, pp. 7-48.

HIROSE María Belén, « El movimiento institucionalizado : danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza », *Revista del Museo de Antropología*, n° 1, vol. 3, 2010, pp. 187-194.

JARAMILLO Ana, « La tinguidad o identidad cultural rioplatense », in MOLINARI Alejandro (dir.), *II Congreso : tango, cultura e identidad*, Buenos Aires, Academia Nacional del Tango, 2017, pp. 139-143.

LAUGIER Sandra, « Cultures populaires, Critique ordinaire une philosophie des genres mineurs », in PEDLER Emmanuel, CHEYRONNAUD Jacques (dir.), *Théories ordinaires*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2013, pp. 123-142.

LISKA Mercedes, VENEGAS Soledad, « Por el tango : algunas reflexiones sobre la generación cultural estatal », *El búho y la alondra*, Tangram Buenos Aires, 2017, [en ligne], <https://www.centrocultural.coop/revista/tangram-buenos-aires/por-el-tango-algunas-reflexiones-sobre-la-generacion-cultural-estatal>, page consultée le 12 novembre 2020.

MARTÍN-BARBERO Jesús, « Débats et combats autour du populaire en Amérique latine », *Hermès*, n° 42, 2005, pp. 78-85.

MARTÍN-BARBERO Jesús, « El poder de las masas urbanas. En diálogo con Latinoamérica : las ciudades y las ideas de José Luis Romero », *Nueva Sociedad*, n° 238, 2012, pp. 41-53.

MOREL Hernán, « El giro patrimonial del tango : políticas oficiales, turismo y campeonatos de baile en la ciudad de Buenos Aires », *Cuadernos de Antropología Social*, n° 30, 2009, pp. 155-172, [en ligne], <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CAS/article/view/2782/2412>, page consultée le 12 novembre 2020.

MOREL Hernán, « “Se armó la milonga” : acerca de las políticas, el patrimonio y los espacios de baile de tango en la ciudad de Buenos Aires, Argentina », *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología*, n° 27, 2017, pp. 121-140, [en ligne], <https://dx.doi.org/10.7440/antipoda27.2017.05>, page consultée le 12 novembre 2020.

NOVATI Jorge (dir.), *Antología del Tango Rioplatense. vol. 1 Desde sus comienzos hasta 1920*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2018.

PUJOL Sergio, « La parábola del tango en el teatro argentino (Del cabaret al conventillo) », *Cuadernos del Picadero*, n° 16, 2008, pp. 32-25.

PUJOL Sergio, « Una sociedad con cortes y quebradas. El baile del tango en los albores del siglo XX », in MOLINARI Alejandro (dir.), *II Congreso : tango, cultura e identidad*, Buenos Aires, Academia Nacional del Tango, 2017, pp. 27-34.

ROMERO José Luis, « Los elementos de la realidad espiritual argentina », *Realidad*, n° 4, 1947, [en ligne], <https://www.jlromero.com.ar/publicaciones/los-elementos-de-la-realidad-espiritual-argentina-1947>, page consultée le 12 novembre 2020.

SELLES Roberto, *El origen del tango*, Buenos Aires, Marcel Héctor Oliveri Editor, 2010.

VEGA Carlos, « Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas », *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, n° 1, 1977, pp. 8-10.

VEGA Carlos, *Las danzas populares argentinas* [1952], t. 1, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1986.

VEGA Carlos, *Estudios para Los orígenes del tango argentino, secunda edition digital corregida*, AHARONIÁN Coriún (ed.), Buenos Aires, Educa/Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", 2016.

NOTES

1. Le nom fait explicitement référence au discours d'Evita Perón, « El peronismo será revolucionario o no será nada » (« Le péronisme sera révolutionnaire ou ne sera pas »), qu'elle avait préparé en 1951, quelques mois avant la tentative de coup d'État contre le gouvernement de Juan Domingo Perón du 28 septembre. Page Facebook du collectif *El tango sera popular o no sera nada*, [en ligne], https://www.facebook.com/ElTangoSeraPopularONoSeraNada/?ref=br_rs, page consultée le 12 novembre 2020.
2. Cf. page Facebook du collectif *Tango critico*, [en ligne], <https://www.facebook.com/TangoCritico/>, page consultée le 12 novembre 2020.
3. Cf. site de *Tango y cultura popular*, [en ligne], <https://www.tangoyculturapopular.com/>, page consultée le 12 novembre 2020.
4. Pour une vue panoramique sur la question des styles de danse, nous nous permettons de renvoyer à DE LUCA Valeria, *Les univers sémiotiques de la danse. Formes et parcours du sens dans le tango argentin*, Thèse de doctorat en sciences du langage, sous la direction de Jacques Fontanille, Université de Limoges, 2016, [en ligne], <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01466263/document>, page consultée le 12 novembre 2020.
5. Il est trop tôt pour évaluer les résultats de ces revendications, car la *Asamblea Federal de Trabajadores/as del Tango* (<https://www.facebook.com/AFTTango/>), tout comme le *Frente Federal Unidad Tanguera* (<https://www.facebook.com/FFUT2020>), ont été créés il n'y a que quelques mois. Sans pouvoir rentrer dans les détails concernant les aides aux travailleurs de la culture tango, soulignons : 1) le caractère *fédéral*, à savoir à la fois national et local de ce regroupement d'associations à travers une demande explicite de reconnaissance du tango par l'État argentin, 2) l'institutionnalisation horizontale de pratiques venant de la base des agents de promotion de la vie du tango, 3) la demande claire adressée au Gouvernement de la ville de dédoubler le Festival et le Championnat, ce qui rejoint les critiques adressées au fil des années au Gouvernement Larreta par d'autres associations (cf. *infra*).
6. La *milonga* désigne à la fois la pratique et le lieu du bal tango, normalement à l'intérieur d'espaces dédiés, mais aussi à l'extérieur.

7. Comme l'atteste le document de synthèse du *workshop* « *Patrimonio cultural inmaterial, identidad y turismo. El tango como expresión rioplatense* », organisé en juin 2013 à Buenos Aires par la Chaire UNESCO du Tourisme Culturel, la conciliation entre une rationalité patrimoniale et une rationalité touristique – cette dernière étant antérieure à la « patrimonialisation » – constitue le problème majeur en vue de la conception d'actions visant à la sauvegarde et à la promotion de pratiques « traditionnelles », à savoir normées mais comportant des formes d'institutionnalisation venant « du bas » et, dans ce sens, beaucoup plus « fluides ». Cf. [en ligne], https://www.turismoculturalun.org.ar/red_unesco_2013_tango.php, page consultée le 12 novembre 2020

8. « promover el acceso igualitario a esta creación de la cultura local, sin desatender las expresiones regionales del género », extrait de la page facebook du collectif, se référant notamment à la musique. Traduction de l'auteur.

9. Précisons au préalable que nous utilisons la formule *tango argentino* pour des raisons de simplicité, nos intérêts se limitant ici au cas argentin et notamment de Buenos Aires. Du point de vue historique et institutionnel, on devrait parler plutôt de *tango rioplatense*, c'est-à-dire la forme-danse et la musique qui ont émergé dans la zone géographique de l'estuaire du Rio de la Plata, comprenant à la fois l'Argentine et l'Uruguay. Ce dernier adjectif a été retenu lors de l'inscription du tango sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO. Cependant, la qualification d'« argentin », qu'elle soit pleinement assumée en tant que spécificité nationale, déconstruite ou englobée dans celle de « rioplatense », ou encore utilisée comme étiquette culturelle d'exportation, demeure un trait sémantique à la fois débattu et néanmoins ancré dans l'imaginaire de ses agents. Rappelons que le spectacle qui avait contribué au renouveau du tango en Europe en 1983 et ensuite aux États-Unis s'appelait « *Tango Argentino* ».

10. Nous avons eu la possibilité de consulter l'archive personnelle de Carlos Vega, à l'Institut de Musicologie de la Pontificia Universidad Católica Argentina de Buenos Aires, dans laquelle figurent aussi bien des documents préparatoires aux livres et articles publiés par l'ethnomusicologue, que des documents de travail issus de la presse (articles de journaux, mais également d'autres sources iconographiques). Des commentaires détaillés de ce vaste corpus figureront dans notre prochain ouvrage.

11. « Le tango est-il en déclin ? » et « Le tango est-il dansé plus ou moins qu'avant ? ».

12. Nous n'entendons pas l'argentinité comme un trait culturel figé, mais plutôt comme le résultat d'un processus de fabrication à la fois imaginaire et pratique d'une forme de vie interne à une société et une culture donnée. D'un point de vue strictement chorégraphique, le débat autour des styles du tango (voir DE LUCA, *op.cit.*) montre clairement la présence d'une tension définitoire et normative irrésolue entre une mémoire gestuelle partagée que l'on considère comme authentique et sa remise en question par les générations successives. C'est cette même tension qui témoigne du caractère vivant du tango, même lorsqu'une catégorisation stéréotypante est réflexivement assumée.

13. JARAMILLO Ana, « La tinguidad o identidad cultural rioplatense », in MOLINARI Alejandro (dir.), *II Congreso : tango, cultura e identidad*, Buenos Aires, Academia Nacional del Tango, 2017, p. 140. « Nuestros pueblos son el resultado del proceso de contacto directo o indirecto de grupos de individuos de culturas diferentes [...] Es así que nuestra cultura abreva en nuestra población indígena que se hibridó con la de los pueblos europeos y la de sus esclavos africanos con sus propias costumbres ». Traduction de l'auteur.

14. NOVATI Jorge (dir.), *Antología del Tango Rioplatense. vol. 1 Desde sus comienzos hasta 1920, op. cit.*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 2018, pp. 40-41. Les danses *criollizadas* étaient le *cielo*, le *triumfo*, le *malambo*, le *pericón*.

15. GIUSTO Victor, CHAZARRETA Andrés, « Tango y folklore. Un acercamiento conceptual », in MOLINARI Alejandro (dir.), *II Congreso : tango, cultura e identidad*, Buenos Aires, Academia Nacional del Tango, 2017, p. 61. « lo que hoy nombramos aisladamente como "folklore", por un lado y

“tango” por otro no son sino expresiones de un mismo proceso identitario [...] Esta contraposición entre lo urbano y lo rural, folklore y tango no tiene un fondo cultural, sino netamente político. Pensarnos desde el “tango” o pensarnos desde el “folklore” es pensarnos desde nuestra cultura popular, desde nosotros mismos ». Traduction de l'auteur.

16. MARTÍN-BARBERO Jesús « Débats et combats autour du populaire en Amérique latine », *Hermès*, n° 42, 2005, p. 79. L'auteur exprime par le mot « massif » l'idée de massification culturelle et celle de masse.

17. ROMERO José Luis « Los elementos de la realidad espiritual argentina », *Realidad*, n° 4, 1947, [en ligne], <https://www.jlromero.com.ar/publicaciones/los-elementos-de-la-realidad-espiritual-argentina-1947>, <https://www.jlromero.com.ar/tematica/aluvial>, page consultée le 12 novembre 2020. « como mentalidad aluvial, corresponde a un conjunto indiscriminado y resulta de la mera yuxtaposición de elementos que provienen de distintos orígenes, sin excluir los tradicionales criollos ». Traduction de l'auteur.

18. MARTÍN-BARBERO Jesús, « El poder de las masas urbanas. En diálogo con Latinoamérica : las ciudades y las ideas de José Luis Romero », *Nueva Sociedad*, n° 238, 2012, p. 51. « el populismo fue un movimiento que dio forma a un compromiso sui géneris entre masas y Estado. [...] es indispensable reconocer que fueron las migraciones y las nuevas formas industriales de trabajo las que acarrearón una *hibridación entre clases populares y masas* que transformó radicalmente el sentido de lo popular en la ciudad ». Italiques dans le texte. Traduction de l'auteur.

19. On se réfère tout particulièrement aux aspects de modernisation – et par là même d'industrialisation et de consommation naissantes – de l'image globale de l'Argentine et notamment de la ville de Buenos Aires dans les premières décennies du XX^e siècle.

20. *Ibid.*, p. 52, « una cultura no solo hecha para las masas sino en la que ellas encontraron reasumidas sus músicas, sus narrativas y sus imaginarios ». Italiques dans le texte. Traduction de l'auteur.

21. LAUGIER Sandra, « Cultures populaires, Critique ordinaire. Une philosophie des genres mineurs », in PEDLER Emmanuel, CHEYRONNAUD Jacques (dir.), *Théories ordinaires*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2013, pp. 124-125.

22. Pour une analyse des tenants et les aboutissants de ce « mythe », nous nous permettons de renvoyer à DE LUCA Valeria, *op. cit.*

23. Voir également BENEDETTI Héctor, *Nueva historia del tango. De los orígenes al siglo XXI*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2017.

24. Pour un aperçu de sa biographie intellectuelle et des ses œuvres, cf. https://www.cultura.gob.ar/carlos-vega-el-recolector-de-melodias_7120/, <https://inmcv.cultura.gob.ar/>, <http://www.iimcv.org/admin.php>. Vega s'était formé notamment en musique, par conséquent les liens avec le courant littéraire appelé *criollismo* ne peuvent pas être avérés.

25. VEGA Carlos, « La formación coreográfica del tango argentino », *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, n. 1977, maintenant in AHARONIÁN Coriún (éd.), *Vega Carlos- Estudios para Los orígenes del tango argentino, Segunda edición digital corregida*, Buenos Aires, Educa/Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 2016.

26. GUILCHER Jean-Michel, « Aspects et problèmes de la danse populaire traditionnelle », *Ethnologie française, nouvelle série*, n° 2, t. 1, 1971, p. 8.

27. Le travail de Vega débute en 1936 avec la publication de l'ouvrage *Danzas y canciones argentinas* et se poursuit jusqu'en 1966, année de sa mort. Par conséquent, sa production scientifique traverse plusieurs phases politiques de l'Argentine, y compris la première présidence de Juan Domingo Perón en particulier, durant la décennie 1940-1950 lorsque les danses folkloriques sont institutionnalisées en Argentine sous l'égide de ce gouvernement ; en 1952, dans première édition de l'ouvrage *Las danzas populares argentinas*, une note de Vega atteste la volonté politique de transmettre la tradition de « notre culture populaire. » Cf: BENZA SOLARI Silvia Elisa,

MENNELLI Yanina, PODHAJER Adil, « En busca del nacionalismo atuéntico : institucionalización de repertorios de danzas folclóricas en Argentina, Bolivia y Perú a mediados del siglo XX », *Cuadernos*, n° 45, 2015, pp. 135-155 ; HIROSE María Belén, « El movimiento institucionalizado : danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza », *Revista del Museo de Antropología*, n° 1, vol. 3, 2010, pp. 187-194.

28. VEGA Carlos, *Las danzas populares argentinas* [1952], t. 1, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1986.

29. Comme l'on peut lire dans NOVATI Jorge (dir.), *Antología del Tango Rioplatense. vol. 1 Desde sus comienzos hasta 1920*, op. cit., Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 2018, p. 21 et suiv., la trajectoire des danses d'origine espagnole n'est pas linéaire, c'est-à-dire qu'elle ne procède directement ni de l'Espagne vers l'Amérique centrale, ni de l'Espagne vers l'Amérique du Sud. En revanche, on peut constater un va-et-vient des danses entre Cuba et l'Espagne, Cuba et l'Amérique du Sud et l'Espagne et l'Amérique du Sud, si bien que les *habaneras* et le *tango andaluz* qui arrivent en Argentine de l'Espagne, n'arrivent pas en tant que formes musicales et dansantes « pures », mais en tant que formes *criollas* rehispanisées. A ce sujet, il suffit de penser à la distinction linguistique entre *habanera*, *tango americano* et *tango andaluz*, montrant à la fois la tentative de différencier des genres de musique et de danse très proches, et l'émergence de la nouvelle forme « tango » à partir du *corte* et de la *quebrada*. A ceci, il faut ajouter également que ces formes se trouvaient mélangées lorsqu'elles étaient jouées en Argentine par les compagnies de *zarzuelas* dès la moitié du XIX^e siècle.

30. VEGA Carlos, « Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas », *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, n° 1, 1977, p. 9 : « 1) Los bailes criollos son los antiguos bailes cortesanos europeos americanizados. La corriente de los salones y la del teatro son las principales vías de transporte y de penetración [...] 2) Nuestros bailes llegaron de España ; pero también a través de España, y directamente de Francia [...] 4) Los bailes cortesanos europeos se instalaron en las ciudades virreinales y se crearon en ellos focos independientes de transformación y difusión ». Traduction de l'auteur.

31. DE LUCA Valeria, « Gesture as a device for converging of sensory and semiotic modes and levels. The case of Argentinian Tango », *Punctum*, n° 1, vol. 3, 2017, pp. 57-75.

32. Voir note 4.

33. On appelle *salida básica* (sortie de base) un ensemble de pas en avant (ou en arrière, selon que l'on se pose du point de vue du *leader* ou du *follower*) et de côté, qui tracent au sol un « carré » imaginaire. Cette séquence de marche est normalement proposée pendant le tout premier apprentissage mais, comme toute figure gestuelle du tango, elle n'est résolument pas figée et peut être « combinée » à d'autres éléments gestuels. Ce qu'il faut retenir est le fait que, en dehors du *pattern* rythmique de base de la *salida básica*, chacun de ses « pas » constitutifs peut être remplacé par des variations de la marche (*ochos*, *sacadas*, *giros*).

34. VEGA, op. cit., p. 128 : « Insistamos en que los lugares de bailar estaban en todas partes, incluso en el centro y en que los bailarines eran de buena familia y de familia no buena [...] El Hotel Oriental concitaba los entusiasmos de los aristócratas para lucimientos coreográficos... Y aquí viene lo más importante : la creación de una nueva "forma" y de un nuevo "estilo" porteño [...] de la Mazurca y de la Milonga. En ambas se hacían cortes, quebradas ». Traduction de l'auteur.

35. AHARONIÁN Coriún (éd.), op. cit., pp. 117-122.

36. VEGA, op. cit., pp. 117-118 : « Hay una gustosa y despreocupada tendencia general a [...] repetir la vieja afirmación de que el tango es una danza de los suburbios, de los arrabales [...], de las barriadas humildes ; y en armonía con todo eso, que los forjadores del tango fueron los hombres del arrabal [...] el "pueblo" – en el sentido económico de las clases desposeídas – [...] Aunque parezca que no, estas afirmaciones son consecuencias del sentimiento romántico ». Traduction de l'auteur.

37. Même s'il pouvait y avoir un mélange de pratiques, ces lieux n'étaient pas des prostibules, un décret communal empêchant formellement la prostitution (et donc l'existence de ces lieux), ainsi que la vente de boissons alcoolisées. En 1936, une loi nationale avait concentré les prostibules dans des zones militaires de la province de Buenos Aires. Sur les lieux du tango voir également BENEDETTI Héctor, *op. cit.*

38. VEGA, *op. cit.*, pp. 121-122 : « pertenecieron a las más distinguidas familias, a los hogares de las clases profesionales » [...] « a las clases medias, a las clases humildes, al rancho misérrimo [...] los forjadores de la coreografía porteña [...] la forjaron en todas partes – en las orillas, en el centro, en Palermo... ». Traduction de l'auteur.

39. PUJOL Sergio, « Una sociedad con cortes y quebradas. El baile del tango en los albores del siglo XX », in MOLINARI Alejandro (dir.), *II Congreso: tango, cultura e identidad*, Buenos Aires, Academia Nacional del Tango, 2017, pp. 27-34.

40. Comme le remarque Pujol, le *baile público* est la forme de la pratique dansante qui devient publique et accessible à toutes strates sociales confondues et, dans ce sens, elle « popularise » davantage le tango. Cela dit, ces deux formes de *baile* partagent une qualité « sociale » par rapport aux interactions, aux modalités de socialisation et à la « normativisation » des conduites.

41. PUJOL Sergio, « La parábola del tango en el teatro argentino (Del cabaret al conventillo) », *Cuadernos del Picadero*, n° 16, 2008, p. 33 : « El tango no se hizo popular y aceptable al fragor de la moda parisina. Habrá sido así para los tilingos y parvenus [...] Pero el camino tanguero de la periferia al centro fue desbrozado por una generación de dramaturgos ». Italiques dans le texte. Traduction de l'auteur.

42. NOVATI Jorge (dir.), *Antología del Tango Rioplatense. vol. 1 Desde sus comienzos hasta 1920*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 2018 ; SELLES Roberto, *El origen del tango*, Buenos Aires, Marcel Héctor Oliveri Editor, 2010.

43. PUJOL, *art. cit.*, p. 34 : « el tango como tema del teatro nacional no se limitó al decorado [...] ni al placer de oírlo cantado o verlo bailado [...] sobre un escenario. Cada vez que la canción de Buenos Aires hacía su entrada en las escenas del sainete, una reflexión sobre su realidad social y cultural emergía ». Traduction de l'auteur.

44. *Ibid.* : « Al regresar a sus casas, conversaban y hasta discutían las tesis del tango : ¿marginal o popular ? ; ¿prostibulario o familiar ? ; ¿sectario o integrado ? ». Traduction de l'auteur.

45. *Ibid.*, p. 35 : « abandonó los bordes geográficos y sociales para constituir el meollo de una cultura popular muy extendida e instituciona ». Traduction de l'auteur.

46. À ce sujet, voir notamment GÁLVEZ Eduardo, « El tango en su época de gloria : ni prostibulario, ni orillero. Los bailes y los clubes sociales y deportivos de Buenos Aires 1938-1959 », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, [en ligne], <https://journals.openedition.org/nuevomundo/55183>, page consultée le 12 novembre 2020. Bien que l'auteur se concentre sur une époque antérieure à celle dont il est question ici, il est intéressant de remarquer que des hypothèses similaires sont formulées, et que la réalité des *milongas* demeurerait beaucoup plus diversifiée de ce que d'autres recherches l'ont fait croire, notamment en Europe.

47. DE LUCA, *op. cit.*

48. notamment MOREL Hernán, « El giro patrimonial del tango : políticas oficiales, turismo y campeonatos de baile en la ciudad de Buenos Aires », *Cuadernos de Antropología Social*, n° 30, 2009, pp. 155-172, [en ligne], <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CAS/article/view/2782/2412>, page consultée le 12 novembre 2020 ; MOREL Hernán, « "Se armó la milonga" : acerca de las políticas, el patrimonio y los espacios de baile de tango en la ciudad de Buenos Aires, Argentina », *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología*, n° 27, 2017, pp. 121-140, [en ligne], <https://dx.doi.org/10.7440/antipoda27.2017.05>, page consultée le 12 novembre 2020 ; LISKA Mercedes, VENEGAS Soledad, « Por el tango : algunas reflexiones sobre la generación cultural estatal », *El búho y la alondra*, Tangram Buenos Aires, 2017, [en ligne], <https://>

www.centrocultural.coop/revista/tangram-buenos-aires/por-el-tango-algunas-reflexiones-sobre-la-generacion-cultural-estatal, page consultée le 12 novembre 2020.

49. Cf. page Facebook de *Tango no clausura*, [en ligne], <https://www.facebook.com/tangnoclausura/>, page consultée le 12 novembre 2020.

50. LISKA Mercedes, VENEGAS Soledad, *art. cit.*: « divorcio entre la música y la danza del tango », « diferentes prácticas y consumos culturales en nuestros días », « las dificultades de financiamiento de proyectos culturales » « dificultades para su difusión ». Traduction de l'auteur.

51. *Ibid.*

RÉSUMÉS

Le tango dit « argentin », danse mondialement connue, semble exemplifier l'imbrication entre de nombreuses acceptions du « populaire », aussi bien par rapport à son développement historique que vis-à-vis des manières dans lesquelles il a été abordé par plusieurs disciplines (ethnomusicologie, anthropologie, sociologie, etc.), en Argentine ainsi qu'en Europe. Il est incontestable que le tango a servi de catalyseur dans la ville de Buenos Aires pour la fabrication d'une identité « argentine » qui néanmoins s'avère foncièrement plurielle et métissée. Le débat reste aujourd'hui ouvert quant aux apports différenciés des classes populaires et moyennes dans la socialisation des styles de danse traditionnellement attestés. Dans cette contribution, nous souhaitons, d'un côté, dresser un tableau de la complexité du caractère « populaire » du tango argentin et, de l'autre côté, problématiser la relation entre sa socialité et les effets des politiques de promotion du patrimoine culturel immatériel.

Argentine tango, a dance known throughout the world, seems to exemplify the interweaving of many meanings of the *popular*, both in relation to its historical development and to the ways in which it has been approached by several disciplines (ethnomusicology, anthropology, sociology, etc.), in Argentina as well as in Europe. It is indisputable that tango has served as a propellant in the city of Buenos Aires for the constitution of Argentine identity, an identity that nevertheless itself emerges as fundamentally plural and mixed. However, the debate remains open today as to the differentiated contributions of the working and middle classes in the socialization of traditionally attested dance styles. Therefore, in this contribution, we wish, on the one hand, to draw a picture of this complexity of the popular character of Argentine tango and, on the other hand, to problematize the relationship between its sociality and the effects of the policies to promote the intangible heritage.

INDEX

Keywords : Vega (Carlos), cultural heritage, ethnomusicology, popular, Argentine tango

Mots-clés : Vega (Carlos), ethnomusicologie, patrimoine culturel immatériel, populaire, tango argentin

AUTEUR

VALERIA DE LUCA

Valeria De Luca est chercheuse associée au laboratoire CeReS de l'Université de Limoges. Docteur en sciences du langage/sémiotique de l'Université de Limoges, sa thèse a été consacrée à l'étude du tango argentin conçu comme une forme sémiotique globale reliant plusieurs niveaux d'appréhension – du corps aux imaginaires culturels – à la croisée entre la sémiotique morphodynamique, l'anthropologie sémiotique et la sémiotique des pratiques. Ses travaux portent sur les notions de *geste*, *forme/figure* et *figuralité* dans le cadre d'une approche sémio-esthétique des pratiques sociales et artistiques. Elle finalise actuellement la rédaction de son premier ouvrage sur l'approche sémiotique du tango.