HAL open science

Du milonguero au “ professeur ” : l’invention d’un métier

Christophe Apprill

To cite this version:

Christophe Apprill. Du milonguero au “ professeur ” : l’invention d’un métier. Des vies en musique. Parcours d’artistes, mobilités, transformations, Hermann, pp.169-194, 2012, 9782705682767. hal-03983469

HAL Id: hal-03983469

https://hal.science/hal-03983469v1

Submitted on 25 Feb 2023

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.

Christophe Apprill

Du *milonguero* au « professeur » : l'invention d'un métier

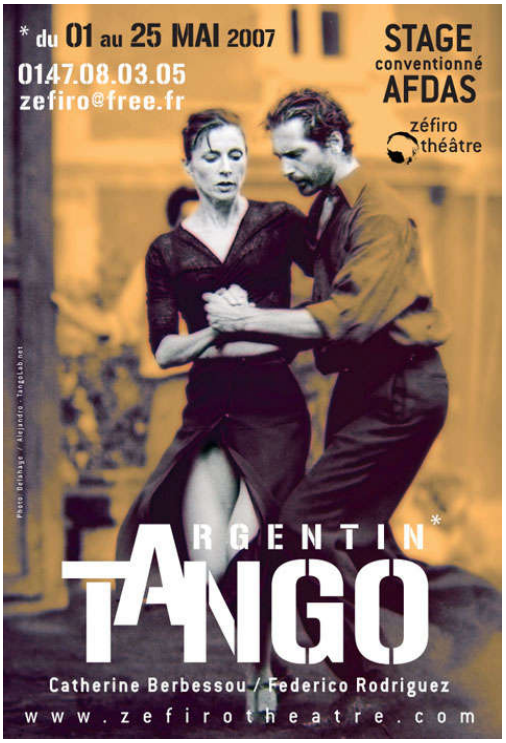
Né en 1966 en Argentine, Federico danse et enseigne le tango dit « argentin » en France depuis 1993[1]. A cette date, en France comme en Argentine, le tango est devenu « *une danse de vieux* ». Dans son foyer d'origine, après une période faste dans les années 1925-1950, le tango dansé a décliné à partir des années 1960. Il a subit les conséquences du succès des musiques anglo-saxonnes auprès des jeunes générations et celles du durcissement du climat politique et social associé à une détérioration économique. La brèche dans la transmission qui en résulte se traduit par la réorientation de la jeune génération vers le folklore. En 1983, dans un contexte politique marqué par la fin de la dictature, les artistes du spectacle *Tango argentino* entreprennent une tournée européenne. Présenté au théâtre du Châtelet, ce spectacle qui associe musique, chant et danse, est à l'origine du renouveau du tango argentin en France et dans le reste de l'Europe. Les premiers cours apparaissent au milieu des années 1980 mais l'enseignement ne se développe véritablement qu'au début des années 1990. Au moment de ce renouveau, les sociabilités dansées sont encore marquées par la crise profonde traversée par le bal dans les années 1960 : les jeunes s'en sont détournés, préférant l'inventivité du rock et la « liberté » du jerk. Les danses de couple dans leur ensemble, ainsi que les sociabilités qui leur sont associées, se replient dans les sanctuaires des thés et après midi dansants, assimilées aux yeux des jeunes générations aux expressions folkloriques.

Ce sont de jeunes danseurs argentins comme Federico Rodriguez Moreno qui participent à la rénovation du tango en surmontant les difficultés liées à la fracture générationnelle et aux mutations des conditions de transmission. A Buenos Aires, cette nouvelle génération se tourne vers de vieux danseurs de bal (les *milongueros*) pour se nourrir de pas et de figures. En Europe, confrontée à un public avide mais néophyte, elle élabore des formes d'apprentissage adaptées à un public embarrassé par le toucher et ne disposant pas de modèle de bal où puiser des références en matière de tenue, de rythme et de sociabilité. Développé de façon spontanée[2] en France et dans de nombreux autres pays, le tango dit « argentin » appartient à la catégorie des danses sociales dont le statut est paradoxal : même si elles peuvent être qualifiées de danse, elles n'appartiennent pas aux mondes de l'art. Elles relèvent davantage de contextes sociaux de pratique (le bal) que de l'univers de la représentation. Cette catégorie de danse bénéficie d'une faible légitimité symbolique et d'aucune reconnaissance juridique[3]. Enseigner le tango consiste alors à s'inscrire dans un monde professionnel aux contours indistincts, qui ne relèvent ni de la vocation artistique, ni de la renommée conférée par l'aura de la création. Du *milonguero* du bal à l'enseignement du tango, le parcours de Federico permet d'appréhender les étapes de la construction du métier de professeur, comme il est courant de le nommer, et de questionner à nouveau frais un pan d'activité qui relève d'une sociologie des professions artistiques, tout en y appartenant à moitié : en raison du caractère hybride de la catégorie « danse sociale », à mi chemin entre l'éducation artistique et l'apprentissage de rituels sociaux, ce métier ne s'insère pas « simplement » dans la sociologie des professions artistiques et reste une activité peu étudiée. Aussi ce parcours constitue-t-il un éclairage sur une activité à l'intersection de plusieurs problématiques où se pose notamment la question du statut conféré à un métier qui ne relève pas d'une profession.

La danse vue de la danse

Je réalise le premier entretien en juillet 2008 à Paris à l'heure du déjeuner, à la terrasse d'un café proche du studio

Peter Goss où Federico anime avec Catherine Berbessou un stage conventionné par l'AFDAS[4], d'une durée d'un mois. Il y a quelques années, j'ai participé à des stages avec eux dans ce même studio. La mise en route de l'entretien est simplifiée par le fait que nous nous connaissons depuis longtemps. Un mot s'impose sur mon implication personnelle. J'ai découvert la danse tango en 1983, l'année de mes vingt ans, en assistant au spectacle *Tango argentino* au théâtre du Châtelet. Ce soir-là, le tango est entré dans ma vie. La danse était en train d'y acquérir une dimension importante. Revenant d'une traversée du Sahara réalisée avec mon frère, à peine arrivé, mon premier amour déclarait que c'en était fini. Cette séparation de jeunesse rouvrait la plaie laissée par la mort de l'un de mes parents survenue lorsque j'avais neuf ans. J'éprouvais alors le désir inextinguible d'apprendre à danser. Je suis devenu danseur et « professeur » de tango. Plus que les études, danser est devenu une façon de tenir debout, l'instillation du mouvement dans la mélancolie, une démarche de survie. Il m'a semblé préférable de ne pas alourdir la présentation du parcours de Federico avec des éléments plus détaillés sur mon implication ; mais celle-ci, en m'ouvrant des perspectives sur la perception et la compréhension du parcours d'un homme qui est aussi un camarade et un « collègue », me conduit à me demander s'il est possible d'appréhender le sensible en faisant abstraction de sa propre expérience du sensible. Autrement dit, est-il possible d'élaborer un savoir sur les activités sociales où le sensible est prédominant en ayant seulement recours à la rationalité ? Evidemment non, et bien des parcours d'intellectuels et de chercheurs attestent de la force de l'expérience dans le choix des terrains et des options méthodologiques[5]. J'aborde donc le parcours de Federico du dedans[6], en portant le regard sur les actes et les pactes qui relèvent d'une dimension sensible, où le sentiment d'exister détient une place et un statut que j'estime nécessaire de souligner, car il éclaire de façon décisive la gouvernance d'un parcours, fut-il lié à la danse. Etalée sur plusieurs années, faite d'une diversité de rapports de travail et d'amitié, la qualité de ma relation à Federico a sans aucun doute conditionné le travail de transformation du récit en texte.



DEVENIR *TANGUERO*

Federico s'installe à Paris en 1993. Après avoir travaillé avec différentes partenaires telle que Nathalie Clouet et Michèle Rust[7], il rencontre au bal celle qui deviendra sa partenaire et sa femme, la chorégraphe Catherine Berbessou, tombée sous le charme, à la fois du tango et du danseur. Ensemble, ils créent de 1996 à 2003 trois spectacles[8] réunissant les univers du tango et de la danse contemporaine. Puis la compagnie est dissoute par la chorégraphe, et le couple reprend ses activités d'enseignement sous forme de stages dispensés en France et en Italie. Federico appartient à une génération de danseurs[9] qui a porté la rénovation du tango dansé dans la première moitié des années 1990. Il est à la fois imprégné des apports transmis par les vieux *milongueros*, et investi dans un travail de réécriture de la danse

portant autant sur sa structure que sur ses modalités de transmission.

Jeune, Federico n'a jamais pratiqué la danse. En revanche, il faisait du sport, « *les sports normaux que font tous les gamins* ». Vers 8-10 ans, il apprend la valse viennoise avec ses parents, « *parce qu'on devait participer à des mariages et des fêtes où il y avait ces danses. (...) C'est la première danse de couple que j'ai appris, très facilement* ». Mais il n'apprend pas de façon « *formelle* », la danse lui est transmise par imprégnation dans son milieu familial. Ce discours rejoint celui de la majeure partie des pratiquants des danses de couple avec lesquels je me suis entretenu, qui à la question de savoir comment ils ont appris à danser, répondent qu'ils n'ont « *jamais appris* ». Il précise que pendant des années, il n'a pas pratiqué la valse :

> La danse, pour moi c'était : on danse, on danse parce qu'on va dans des boîtes, parce que c'est la façon de se rencontrer dans l'adolescence, on danse petits dans les boums, mais jamais d'une façon apprise.

Sa rencontre avec le tango se déroule en famille avec sa tante, comédienne qui « *évoluait dans le milieu artistique* », notamment en tant que scénographe au théâtre San Martin. Avec son mari qui est espagnol, elle décide de quitter l'Argentine pour s'installer en Espagne.

> Elle voulait partir de Buenos Aires avec quelque chose qui appartienne vraiment à cette ville (…) et elle s'est mise dans la tête d'apprendre le tango argentin. Elle a trouvé un endroit tout près de chez elle, le salon Caning[10]. Elle s'est renseignée et elle m'a demandé de l'accompagner. De l'accompagner, pas pour être son partenaire, ou pour apprendre la danse. L'accompagner parce qu'elle trouvait que c'était une ambiance un peu, [cherche ses mots] un peu difficile [traîne sur le mot difficile]. Donc, elle voulait l'image d'un mec qui l'accompagne. Point. Comme ça, elle ne serait pas dérangée, les choses seraient claires.

« *Une ambiance difficile* », l'euphémisme suffit pour désigner le clivage entre ces lieux de danse et la respectabilité de la classe moyenne *portègne*. L'évocation du sentiment de sa tante souligne le statut paradoxal du tango : il est à la fois une part du pays qu'elle s'apprête à quitter, mais aussi un univers de pratique où une femme seule se sent peu à l'aise. De fait, l'ambiance d'une *milonga*, pour peu qu'on prenne du recul avec le rituel familier des danseurs, est étrange. Après une série de danses (*tanda*) plus ou moins longue selon les DJ, les couples se séparent et chacun retourne à sa table. Après la *cortina* (intermède musical autre que tango entre chaque *tanda*), une nouvelle *tanda* débute et le jeu des invitations commence. De table en table, les regards se cherchent. Lorsqu'ils se trouvent et s'échangent, c'est que le désir de danser est partagé et les partenaires se rejoignent sur la piste. Mais *Caning* est une grande salle où l'éclairage tamisé limite la visibilité. Il devient parfois difficile d'échanger ces œillades autour de soi ; alors, les hommes se lèvent et tournent autour de la piste en scrutant toutes les danseuses assises dont ils cherchent le regard[11]. Leur démarche est très lente et leurs mines concentrées. Littéralement, ils rodent. Est-ce cette ambiance du bal que la tante de Federico redoute d'affronter seule ? Ou n'est-ce pas plus simplement le fait se retrouver dans les bras d'un homme par trop entreprenant, elle dont la motivation est seulement d'apprendre à danser ? La réticence de sa tante rappelle l'ambivalence de cet univers de pratique traversé par les plaisirs de la danse et ceux de la séduction. Avoir recours à un jeune homme comme Federico revient pour cette femme à s'assurer une protection qui reste en famille, mais qui cependant échappe au contrôle marital. Ainsi, le soupçon que cette pratique conduise à enfreindre les lois du mariage est levé par la présence du neveu, tout en préservant la possibilité du plaisir de la séduction.

Dans un premier temps, j'ai interprété ainsi la démarche de sa tante : « Mais les désirs d'appropriation sont plus forts que le malaise qui entoure l'immersion dans le milieu de la *milonga*. Ce que cette femme emporte en Espagne relève d'une

façon de marcher, c'est-à-dire une forme incorporée comparable à la *ginga* brésilienne, qui peut être réactualisée dans une aire culturelle différente ». Selon cette interprétation, sa tante aurait ressenti le besoin d'engranger une part de l'identité *portègne* avant de quitter sa ville. Cela est vraisemblable, mais cette première interprétation occultait toute la part sensuelle du tango qui participe précisément de la structure de cette identité, fondée en dehors des territoires du tango par le jeu des regards entre les sexes, dont parle Alicia Dujovne Ortiz (1984) lorsqu'elle décrit l'ambiance des rues de Buenos Aires. Dans la façon dont Federico transcrit les propos de sa tante et dans la manière dont je les ai interprétés au premier abord, se trouve évacué l'importance de l'expérience corporelle dans la construction identitaire. Le terme même d'expérience corporelle maintient le voile sur ce que nous hésitons à nommer, mais qui appartient pourtant à l'expérience ordinaire : regarder l'autre avec désir, désirer le regard de l'autre, voici des interactions fondatrices des sociabilités et des identités, parce qu'elles sont des interactions avec des êtres de chair. Notre culture cartésienne préfère mettre l'accent sur l'explication rationnelle des faits et des comportements sociaux et nous avons parfois du mal à reconnaître l'importance de ces interactions charnelles et sensuelles dans la constitution de notre assiette existentielle[12].

A 18 ans, Federico se retrouve donc deux fois par semaine à *Caning*, assis sur sa chaise, à regarder les couples en apprentissage sous la direction de Puppy Castello. Il veille sur sa tante, regarde les gens danser et boit du coca cola.

L'EXPÉRIENCE PREMIÈRE

> A chaque fois, Puppy venait me charrier, me dire, il faut que tu commences. Je lui disais que cela ne m'intéressait pas, que ce n'était pas mon univers. Au bout de deux mois, il m'a convaincu. Il m'a dit : bon, tu ne veux pas le faire, fais moi plaisir, donne moi la possibilité d'un tango, moi je te dirige, je te fais danser, et après tu décides. Donc, il m'a pris, il m'a dit, tu entends le temps fort, tu fais un pas pour chaque temps, et il m'a fait danser. Pour moi c'était impressionnant, de pouvoir danser une chose que je ne comprenais pas du tout. J'étais sur la musique, c'était vraiment plaisant, vraiment très plaisant, et le lendemain, je me suis mis à apprendre. Cela a déclenché une chose, c'est un peu bête de dire : « les racines »… Mais c'est

> comme d'avoir ressenti une chose de connue. Une chose que je ne connaissais pas du tout, mais quelque chose de très familier. A partir de ce moment, il me semble que m'a mère m'a raconté : tu vas te mettre au tango, tu sais que ton grand-père écoutait toujours la radio. Il n'écoutait que du tango. Tout ça, je ne le connaissais pas. Je n'avais pas toutes ces informations. C'est-à-dire que le tango a déclenché toute une partie de l'histoire de ma famille quand j'étais petit que je ne connaissais pas du tout. Des anecdotes, des moments que les gens racontaient autour d'un maté, des choses comme ça. (…) C'était des choses simples, comme par exemple quand il était dans sont atelier, en train de retaper quelque chose le week-end, il mettait sa radio, il était fan de Carlos Gardel. D'ailleurs je me rappelle qu'il y avait un tableau avec la photo de Gardel. Je me suis toujours demandé ce que faisait cette photo là parce que personne dans la maison n'écoutait de tango et jamais je n'en ai jamais entendu. Mais mon grand-père a disparu quand j'étais tout petit, je n'ai pas de souvenir direct de tout ça. Donc à ce moment là, je me suis mis dedans, j'ai commencé à apprendre et je suis allé chez Puppy ; et le dimanche, j'allais chez Miguel Balmaceda et Nelly.

Federico éprouve la sensation de marcher en musique, tout en étant dans le plaisir d'une danse qu'il ne connaît pas, mais qui constitue l'une des bannières culturelles de son pays. Grâce au tango, il accède à un pan de son histoire familiale, non pas celle de ses parents – qui ne dansent pas le tango - mais celle de la génération précédente, qui a traversé une partie de l'époque florissante du genre en Argentine, et qui n'a pas subit de plein fouet le durcissement du climat politique des années 1970. Dans le récit de son expérience, le contraste est saisissant entre son indifférence qui rend sa passivité confortable, et la découverte à la fois sûre et radicale qu'il s'agit d'un univers riche en *ressenti*. Notons que dans ce ressenti n'entre aucune considération, ni sensation, provenant du contact avec le corps d'une femme. C'est dans les bras d'un homme qu'il réalise ses premiers pas. Cet apprentissage avec le même sexe est conforme aux processus de transmission traditionnels, c'est-à-dire d'avant l'académisation de l'enseignement des années 1980-90 : les hommes apprenaient d'abord entre eux, en famille et/ou entre amis, afin de s'approprier les fondamentaux de la danse (l'enlacement, la musique, les pas) avant de se rendre au bal et d'inviter les femmes. Semblable au *cabaceo* de l'invitation qui permet aux hommes de s'épargner l'humiliation publique d'un

refus, les hommes se présentaient aguerris dans l'espace social du bal, ce qui était aussi une façon de se préserver des *mauvais pas*. Cette manière d'apprendre à danser se fait rare à partir des années 1980. Federico commence le tango « à l'ancienne », dans les bras d'un homme, alors que *la danse* pour lui représentait un moyen privilégié d'approcher les femmes. Le ressenti du corps du même sexe dans ses bras, pour qui n'est pas habitué à cela, constitue une expérience émotionnelle particulière ; mais Federico ne le mentionne point. Il avance ainsi dans le tango, sans partenaire attitrée, mais a la chance de travailler avec Graciella Gonzales, la partenaire de Puppy à cette époque :

> Je dansais énormément avec elle, donc tu apprends énormément avec quelqu'un qui danse très bien, et en plus, d'un côté, Graciella m'intègre dans son groupe d'amis avec lesquels on sort dans la *milonga* et tout ça, et de l'autre côté, Puppy m'amène, me prend, comme on dit, sous son aile. Il commence à vraiment me donner des cours, à me former, à m'emmener dans la *milonga*. Après, Puppy, je l'ai suivi partout. (…) Cela m'amenait vraiment à travailler, sans la problématique qu'elle puisse devenir une partenaire. La problématique d'une partenaire, c'est l'exigence de rentrer… C'est quelque chose que je ne voulais absolument pas à l'époque. J'avais énormément de proposition de galas, de danser professionnellement, mais cela ne m'intéressait pas du tout. Ce n'est pas que je refusais, mais je pensais que ce n'était pas pour moi.

Conformément aux discours tenus par les amateurs et les responsables d'associations de tango en France, le bal peut effectivement constituer un territoire d'apprentissage au même titre que le cours. En revanche, le rejet d'une partenaire fixe peut être diversement interprété : volonté de ne pas relier sphère privée et sphère publique, de ne pas mélanger intimité et perspective de formation professionnelle, de préserver une liberté sexuelle, et/ou de ne pas s'engager avec une seule partenaire afin de multiplier les expériences de danse… Durant cette période, sa tante continue de suivre des cours et ils se retrouvent pour danser, mais rarement :

> C'était amusant de danser avec ma tante, parce que c'est un rapport très différent. C'est quelqu'un de la famille. C'est le même

> rapport que quand j'avais appris à danser la valse tout petit avec ma mère et avec mon père. Ce n'était pas un rapport direct homme/femme qui entrait en jeu. C'était plus de l'amusement.

La restitution de son expérience avec sa tante permet d'interroger la qualité sensuelle de cette pratique en creux, à travers les sensations éprouvées face à un membre de sa famille : une « vraie » femme le plongerait-il dans la gravité ? Ce qui est sûr, c'est que le jeune Federico, après les bras de son professeur Puppy – et son ventre car celui-ci avait de l'embonpoint - découvre les charmes d'un espace relationnel hétérosexué, qui n'est pas formel, comme il pouvait l'être avec sa tante, mais fondé sur une altérité où le désir a sa place. Ainsi, en quittant les rivages de l'amusement enfantin pour rejoindre les berges de la jouissance adulte, les moments de danse créent un *rapport* entre l'homme et la femme. Il n'y a rien d'étonnant à ce que Federico ne s'étende pas sur les détails de cette jouissance. En cela, il est conforme à la majorité des pratiquants que j'ai pu interroger sur leur expérience de la danse. *A fortiori*, pris par le récit de son propre parcours, il est plus simple pour lui de ne pas approfondir cette part de l'expérience et d'enchaîner avec l'évocation de ce voyage dans le passé. Je serais tenté d'en savoir davantage sur son expérience dans ce domaine, mais deux choses me retiennent. D'abord, le fait qu'à ce type de questionnement, tous les danseurs que j'ai côtoyés bottent en touche, pour des raisons qui oscillent entre la pudeur et la difficulté à verbaliser l'intime. Ensuite, j'ai pris le parti de laisser se raconter Federico le plus possible par lui-même, afin de réaliser un premier tri dans un parcours « brut », ce qui n'empêchera pas de revenir sur certains aspects dans un second temps, une fois son histoire déposée.

> Pour moi, entrer à Caning, c'était traverser le tunnel du temps et me retrouver dans les années 1940-50, sur une vieille musique. Pour les Argentins, le tango c'était la chose la plus ringarde et retro qu'il y avait. Personne ne le pratiquait, sauf la génération qui le dansait à l'époque, et beaucoup des enfants de cette génération, pour une question d'origine familiale, et des gens qui étaient dans la profession artistique en tant que danseur. (…) C'était une ambiance où la

> moyenne devait être de 60 ans. Il y avait très peu de jeunes. (…) Et après, il y avait tout ce groupe de professionnel, comme c'était des jeunes et tout ça, j'avais eu l'accès par Graciella, par connaissance etc., mais aussi parce que c'était le groupe de jeune… Tout de suite, j'ai été propulsé dans un milieu où le niveau était excellent. (…) Moi, je partageais mes soirées entre les boîtes où on sortait avec des copains, comme n'importe quel endroit où tu vas écouter du rock, danser, essayer de rencontrer quelqu'un etc. Et à partir de 3-4 heures du matin, j'allais dans les *milongas*.

Au milieu des années 1980, le milieu du tango à Buenos Aires apparaît comme un sanctuaire dont les références prédominantes sont celles des années 1940, tant dans les codes vestimentaires, les formes de danse que dans les choix musicaux. Le contraste apparaît important entre une pratique dont le caractère identitaire est souligné, et l'état de cette culture au moment où il s'y retrouve, un peu malgré lui, immergé. La première présidence de Perón (1946-55) est davantage associée à un *revival* du tango qu'à un déclin (Castro, 1990). Dans les années 1960, il s'est produit en Argentine le même phénomène de déclassement des musiques et danses populaires qu'en France. Happés par la vague des musiques anglo-saxonnes, les jeunes générations se sont désintéressées de la culture des aînés. Les territoires de la danse sont vraisemblablement ceux qui ont le plus souffert de ce déclin. Néanmoins, il ne faut pas sous-estimer l'inégale résistance de la danse et de la musique fondée sur des modalités d'actualisation différentes. La musique tango parvenait encore aux *porteños* via les transistors ; même si beaucoup de musiciens se sont exilés, d'autres comme Osvaldo Pugliese par exemple, ont continué à travailler en Argentine et la musique tango n'a pas disparu de la vie quotidienne. En revanche, de nombreuses salles de bal ont été détruites ou transformées en cinéma, et les réunions interdites.

La fracture générationnelle qui résulte de ce déclin est doublement évoquée : il y a peu de jeunes dans la *milonga*, et le jeune Federico n'a pas été sensibilisé aux manières de cet univers par sa propre famille. Si les codes des années 1940 paraissent vieillots à ses yeux, la façon dont il décrit sa relation à Puppy relève de l'adoubement : c'est par une forme

d'allégeance à son professeur que Federico entre dans le tango. Plus tard, il lui rend hommage dans une scène du spectacle *A fuego Lento* où sa voix enregistrée constitue la bande son. Valorisés comme gage d'une filiation authentique, les rapports entretenus aux vieux *milongueros* sont un trait particulier de l'univers du tango, la vieillesse ne désignant pas tant l'âge que l'expérience de la danse[13]. Cette filiation est également pragmatique, la nouvelle génération de danseur s'étant naturellement tournée vers ceux qui détenaient les savoirs faire. Elle peut s'exprimer de façon indirecte, comme à travers cette démonstration dansée par Puppy et Géraldine Rojas en 2005 à *Caning*, où quarante années séparent les deux partenaires[14].

L'immersion dans la *milonga* a-t-elle fait de Federico un *tanguero* ou un *milonguero* ? *Tanguero* est utilisé dans le milieu du tango en France : il désigne les praticiens sans faire de distinction entre ceux qui dansent en bal et ceux qui se limitent à ne suivre que des cours. *Milonguero* relie la pratique à l'univers du bal, et particulièrement à la *milonga* de Buenos Aires. Pour Federico, l'usage du terme *milonguero* ne fait aucun doute quand il s'agit d'évoquer ses professeurs. En ce qui le concerne, la question apparaît à l'écoute de l'entretien et ne semble pas qu'une question de dénomination. Derrière ces termes se dissimulent des valeurs attachées aux qualités des danseurs, qui en France, ont été essentialisées dans le style dit « *milonguero* [15]».

> Quand tu commences à évoluer dans le tango, il y a quelque chose qui se déclenche petit à petit, surtout dans un milieu comme celui de là-bas : la pratique, c'est une notion de partage. (…) Par exemple, tu vois quelqu'un faire quelque chose, tu ne le connais pas, tu lui demandes, qu'est-ce que tu as fait ? Cette histoire de partage, tu apprends à enseigner ce que tu fais et à regarder pour apprendre. Cela travaille énormément en famille. L'avantage de travailler avec Puppy et Graciella, c'est que par rapport à l'époque, toutes ces familles là étaient très fermées. Eux m'ont permis d'aller n'importe où, et avec tout le monde. Après, j'ai commencé à découvrir des gens comme Gustavo [Naveira]. Ils n'avaient pas de problème à ce que j'aille ailleurs, et ça, c'était génial parce que tout le monde n'était pas comme ça. Dès que tu savais un peu danser, les gens voulaient t'accaparer pour que tu sois représentant de leur école.

> (…) Tous les gens du tango étaient amateurs, ils avaient leur boulot ailleurs. La chose incroyable de ce milieu, qui peut être une leçon pour d'autres milieux professionnels, c'est qu'ils étaient amateurs mais qu'ils bossaient comme des professionnels. C'était rigoureux, c'était analytique, ils se posaient énormément de questions. Ils réapprenaient, ils n'arrêtaient pas. (..) Puppy, même à 60 ans passés, il continuait à apprendre, il me disait : tu fais quoi là, tu l'as pris d'où ? Il y avait cette envie de travail, de découverte. Ce n'était jamais une chose acquise. Il y avait vraiment cette idée, cette notion que j'adore du tango, cette idée du parcours. De vivre le parcours, de profiter du parcours. Et la finalité n'est pas importante.

A travers l'appréciation des qualités de ses « professeurs » transparaît l'importance de la circulation des savoirs dans le bal. Les danseurs qui enseignent ne sont pas professeurs : ils sont d'abord danseurs de *milonga*. La difficulté de trouver un terme pour les désigner tient au fait que leur professionnalisation constitue une nouveauté, tout en ouvrant des perspectives prometteuses. Avant le renouveau du tango, l'enseignement occupait un rôle marginal dans la transmission. La période de renouveau procède d'une rupture avec les modalités de transmission informelles qui prévalaient jusqu'alors. Durant la décennie 1990, le mouvement de professionnalisation qui se forge progressivement à Buenos Aires répond autant à des critères économiques qu'à la volonté de transmettre un patrimoine culturel immatériel. Il peut être mis en perspective avec, d'une part, l'essor de la demande en Europe, ouvrant des perspectives rémunératrices de tournées à l'étranger, et d'autre part l'application d'un plan économique drastique dicté par le FMI, qui a eu pour effet de paupériser les classes moyennes, et notamment les retraités. Ainsi, derrière la noble notion de « partage » se dissimule la réalité économique d'un marché de la danse non régulé où toutes les initiatives sont permises, et qui s'insère lui-même dans une société où le système de protection sociale est mis à mal par des réformes libérales.

S'il est difficile de nommer un métier qui n'a pas d'existence juridique, Federico ne mentionne pas pour autant spontanément les activités professionnelles de ses

« professeurs » en dehors de la danse. Celles-ci appartiennent rarement aux professions des classes supérieures, ce qui ne préjuge pas en revanche de leur niveau d'étude. Puppy était technicien en électricité, Graciella se formait pour devenir institutrice. Quant à Federico, il suit des études pour devenir professeur d'EPS. Ils finissent leurs études au même moment. Graciella ouvre à Buenos Aires les premiers cours de « technique femme ». Une part de la rénovation de la danse leur est redevable : elles y ont importé leur culture du corps et de la danse acquise dans les conservatoires et compagnies de danse. Malgré tout, l'examen des occurrences des acteurs du tango dans ce microcosme montre que les danseurs sont bien plus souvent cités que les danseuses. Eux seuls, par exemple, sont considérés comme des rénovateurs. Un partage sexué des tâches s'est glissé dans l'interprétation de la résurgence du tango : aux femmes l'exigence technique, aux hommes l'inventivité créatrice, soit une répartition des rôles conforme au stéréotype machiste de la danse.

Enseigner le tango : l'invention d'un métier

Pour des raisons qui sont liées aux origines suisses de la famille de sa mère, Federico réalise à vingt cinq ans son premier séjour en Europe. Pour les sept cent ans de la Confédération Helvétique, les descendants des familles d'immigrés sont invités à participer aux célébrations. Il se saisit de cette occasion pour entreprendre un autre retour aux sources, le second dans son récit. Après ce passage sur ces terres d'origine, il décide de prolonger son séjour sur le continent « *pour connaître un peu les capitales européennes* ».

> Pour la France, j'avais un visa pour une semaine. Je suis resté une semaine. J'avais connu en Argentine Michèle Rust qui m'avait dit : « si tu passes (parce qu'on avait discuté en Argentine), viens à la milonga etc., cela va être bien de danser là-bas ». Quand j'étais à Paris, j'en ai profité pour aller danser sur les quais de la Seine. Et c'est là qu'elle m'a proposé mon premier travail. On a donné des cours pendant un mois. (…) La chose incroyable pour moi, c'était de découvrir que j'étais toujours dans ma profession. J'étais prof. J'étais prof dans le mouvement. Là, c'était la danse, je ne savais pas comment l'envisager, c'est pour cela que moi, c'était super important de faire une planification annuelle et de savoir comment structurer les

cours. De faire une différenciation des niveaux, à cette époque là je la faisais en fonction de la structure du tango. Donc j'ai beaucoup travaillé sur cela parce que ce n'était plus informel. (…).

Une des choses que j'ai cherché ici tout de suite, c'est de savoir si je pouvais enseigner l'éducation physique. A partir du moment où j'ai commencé à m'installer, je me suis dit, je suis prof d'éducation physique, je fais des équivalences et je me mets à travailler. J'ai un diplôme, c'est ça qui me plaît, c'est cela que j'ai cherché, c'est ce que j'ai envie de faire, être prof d'éducation physique. La première chose qu'ils m'ont dit, c'est que je ne pourrais jamais travailler avec ma nationalité dans une école publique. Et là je me suis dit, bon, basta. Pour avoir une nationalité, je vais passer je ne sais pas combien d'années et jusque là, il faut que je vive de quelque chose. Ce que j'ai découvert à travers le tango, c'est que j'étais dans l'éducation physique. J'étais prof de mouvement. Ce n'est pas de l'éducation physique, c'est une danse, mais il y a tout ce que fait un prof d'éducation physique : des diagnostics, l'analyse du mouvement, l'adaptation d'un programme en fonction d'un groupe de gens, se poser les bonnes questions par rapport aux objectifs que l'on veut atteindre dans un cours… Tout ce qui était mon métier. Le tango me permettait de continuer mon métier même si je n'étais pas dans une école, même si je n'étais pas avec un groupe d'enfants ou d'ados.(…) Et c'est vrai qu'en Argentine, je n'ai jamais voulu me mettre du côté professionnel. Par exemple à Buenos Aires, je me rappelle, quand j'ai commencé à danser déjà un peu, j'ai eu beaucoup de propositions de monde pour donner des cours ou des stages ; c'est une chose que je ne voulais pas faire, je ne n'avais pas envie de rentrer sur ça. J'avais ma profession, c'était très clair pour moi ; j'avais mon boulot la nuit qui me permettait de vivre très bien, donc, je laissais le tango vraiment comme un plaisir. De temps en temps s'il y avait des amis ou un groupe d'amis de Graziella qui voulaient un cours, je le faisais volontiers, ça me plaisait, mais c'était plus par solidarité par rapport à ce que j'avais reçu, c'était plus dans cela, plus que de dire : je vais devenir professionnel dans le tango. Et là je me disais, même à l'époque, je n'étais pas danseur professionnel du tango, j'étais professeur de tango. Même si on est, comment dire, même si on est amené à faire des exhibitions dans un bal ou quelque chose comme ça ; par exemple un mec comme Pupy, jamais personne ne s'est dit qu'il était danseur professionnel de tango. Jamais. Même s'il faisait des exhibitions tous le temps. Le professionnel de tango, c'était celui qui rentrait dans une compagnie comme Tango Argentino, après il y a eu Tango por dos. Et les gens qui travaillaient dans les spectacles à San Telmo la nuit, des choses comme ça, dans des revues, etc. Mais sinon, nous on était des profs, ou des gens qui allaient à la *milonga*. Je n'ai jamais voulu m'inscrire dans ce circuit là. Cela ne me plaisait pas. J'aimais voir des spectacles, mais ça je ne les voyais pas du tout pour moi. (…) Je n'ai jamais envisagé être professeur de tango à Buenos Aires, ni danseur, ni professeur.

Q : Cela n'était pas noble ?

> Non, non, pas du tout. Déjà, quand j'ai commencé à danser le tango à BA, c'était une danse ringarde, c'était une danse passée de mode, c'était une danse pour les vieux, les seuls jeunes qu'il y a avait, c'était soit les enfants qu'il y avait dans le milieu, ou des gens qui dansaient professionnellement, dans des mariages, ou des spectacles, la plupart venaient de la danse. Donc ils avaient tous une formation de danseur. Moi, je n'en avais pas du tout. Moi je faisais le tango pour le plaisir, pour le milieu, parce que ma tante m'avait demandé à l'époque. C'était une activité pour moi, comme de l'escalade, comme je fais plein d'autres activités. Mais je l'ai vu quand cela m'a intéressé d'en faire un métier. C'est-à-dire que par exemple à l'époque, quand Pupy travaillait le tango, il organisait des *milongas*, c'est-à-dire, il trouvait une salle, un DJ, il faisait la pub… Et tout cela, ça ne m'intéressait pas. Et dans la *milonga* ou la pratique qu'il y avait avant, lui venait et faisait danser les femmes et enseignait aux débutants. Pas une chose comme je l'ai découvert ici quand il y avait un groupe de gens dans un studio qui faisait un cours. C'était complètement informel. Donc, ça, cela ne m'attirait pas du tout. Je ne me reconnaissais pas du tout comme danseur. Même, je ne me suis jamais reconnu comme danseur.

Dans les années 1980, à l'exception d'une poignée de couple de danseurs professionnels comme les Dinzel[16], le paysage du tango à Buenos Aires est moribond. Le tango dansé survit dans quelques foyers épars, la communauté de danseurs est extrêmement réduite[17], et les principes d'un enseignement formel ne sont pas encore posés. Au début des années 1990, le professorat de tango est encore une activité informelle, recouverte par les sociabilités du bal qui est à la fois un lieu où danser et un lieu où l'on s'initie en temps réel à l'espace de relation propre au tango. Comme Federico le mentionne, c'est le *lieu d'être*[18] de cette danse qui recueille toutes les attentions : trouver une salle, un Dj, etc. La qualité de la danse n'y relève pas d'un travail formellement encadré en termes de formation ou de certification. La dimension du plaisir demeure prédominante.

Federico Rodriguez Moreno, Catherine Berbessou, 1997. Photo Nathalie Sternalski

Comment devient-on « professeur » d'une danse apprise sur le tas, en dehors de tout cursus structuré ? Ses propos montrent comment l'activité d'enseignement du tango, qui émerge durant cette période, se réalise dans un cadre informel et peu structuré. Néanmoins, le renouvellement générationnel, dont il est l'un des représentants, commence à se faire sentir dans le foyer originel du tango à travers la multiplication des propositions d'ateliers et l'augmentation sensible de la demande d'initiation au tango pour des générations qui n'ont pas bénéficié d'un apprentissage par immersion. Devenir « professeur » ne correspond aucunement à un quelconque projet professionnel. Donner cours à Buenos Aires ne fait pas de lui un « professeur ». En Argentine, la volonté de Federico de ne pas se professionnaliser est mise en regard de son « vrai métier » de professeur d'éducation physique pour lequel il s'est formé, dispose de compétences reconnues et d'un cadre d'emploi. De surcroît, enseigner le tango n'est pas à ses yeux être professionnel du tango à Buenos Aires à cette époque. Selon lui,

le professionnel est celui qui monte sur scène et se donne en spectacle, et non celui qui va au bal, enseigne une danse de bal et danse en démonstration dans le bal. Cette conception de la danse et du danseur nous informe sur la nature des sociabilités dansées à Buenos Aires à cette époque, ainsi que sur les représentations de la danse tango en termes de valeur. En distinguant le « professeur » de tango du danseur professionnel de tango, il rattache implicitement l'expérience du bal et de la démonstration (« exhibition ») à la sphère du professorat, et le métier de danseur à une profession, celle qui monte sur scène, et qui sait comment se mouvoir sur scène. Il sépare ainsi la formation proprement dite acquise dans le bal, qui selon lui procure des outils pour devenir un *milonguero*, de la capacité à monter sur scène, comme si l'une et l'autre n'étaient aucunement reliés. L'immersion de sa jeunesse dans le tango laisse transparaître la coupure entre ces deux scènes, l'une sociale et endogène où se réalise une reprise de la transmission entre les générations dans un contexte marqué par la rupture, l'autre organisée autour de la spectacularisation tournée vers un public étranger. Paradoxalement, un grand nombre de chorégraphies écrites à partir des années 1990 transposent sur scène des moments de bal, pris dans différentes époques (le début du XXème siècle, l'entre-deux-guerres, les années 40, etc.), tout en essayant d'exprimer les liens entre ces deux catégories considérées comme antagonistes, le tango de bal et le tango de scène (dit aussi *fantasia*).

C'est seulement en Europe, face à un public qui ne possède pas les codes techniques et sociaux du tango qu'il commence à envisager l'enseignement comme un métier et comme une activité formelle. Le changement de pays, de culture et de marché agit comme un révélateur de sa professionnalisation dans le tango. Loin d'être un choix raisonné, son orientation résulte du voyage coutumier d'un jeune Argentin à travers l'Europe, une sorte de périple initiatique, au cours duquel il rencontre une demande très forte de la part des Européens, qui au début des années quatre vingt dix commencent à s'organiser pour promouvoir le développement

du tango. En France, sa démarche ne s'inspire aucunement d'une quête de légitimité qui se serait adossée sur la valorisation de sa qualité d'Argentin. Ses débuts professionnels dans la danse se font par défaut parce qu'il ne peut pas valoriser sa formation de professeur d'EPS dans le cadre éducatif français. En France, les actes d'enseignement dans un cadre scolaire requièrent un statut particulier. Priorité est donnée aux professeurs de danse qui détiennent des qualifications compatibles avec les diplômes de l'Education Nationale. Comme ce n'est souvent pas le cas, l'administration scolaire éprouve des difficultés à pérenniser ce type d'activités, et de ce fait, l'enseignement à l'école des danses qui ne sont pas réglementées par la loi de 1989 constitue un gisement d'emploi peu exploité. Cette absence d'adéquation entre un cadre administratif et le statut juridique de l'enseignement d'une activité pose la question de la qualification au sens de la coïncidence entre « deux séries de qualités, celles du poste et celles de l'homme » (Stroobants, 2007 : 65).

Ses premiers pas dans l'enseignement se réfèrent à sa formation initiale de professeur d'éducation physique pour la raison simple qu'il n'existe pas de formation pour devenir « professeur » de tango, ni même de cadre d'emploi. Lors des premières séances, Federico a du mobiliser un matériel composite fait de vocabulaire hybride (associant expressions françaises et désignation de pas en espagnol), de formules, d'images et d'explications sur le mouvement afin de donner un sens à ses cours. Un sens pour ses élèves bien sûr, mais aussi pour lui. Ainsi, l'invention du cours de tango repose sur des données tangibles - une pédagogie, un cheminement, une forme de tango, une analyse du mouvement - qui bien que n'étant pas réductible à la seule transmission d'un pas de base, passe néanmoins par celui-ci : comme l'atteste la transcription de la *salida*[19] à la craie sur le sol durant ses cours, Federico est l'un de ceux qui s'est posé cette question cruciale de la formalisation d'un vocabulaire relevant d'une culture exogène, afin de pouvoir le transmettre dans la durée à un public néophyte.

Federico Rodriguez Moreno et Catherine Berbessou en stage, Italie, 2009.

C'est en opérant un transfert de ses compétences de professeur d'éducation physique dans la danse qu'il invente le métier de « professeur » de tango. Une configuration identique s'observe dans d'autres secteurs de danse, les transferts de compétences, de savoir faire, de pratiques et de méthode apprises et expérimentées dans des activités bénéficiant d'un encadrement professionnel (marketing, comptabilité, gestion des ressources humaines, management…), étant souvent mentionnés par les enseignants de danse lorsqu'ils évoquent la construction de leur cadre professionnel (Apprill, Djakouane, Nicolas-Daniel, 2012). L'absence de régulation et de cadre est donc compensée par les acteurs, d'autant qu'il s'agit d'une nécessité, le métier n'étant structuré d'aucune façon, à l'exception du jeu entre l'offre et la demande. De même, l'observation du parcours d'autres « professeurs » de tango montre qu'il s'agit souvent d'une évolution par reconversion, ou plus précisément en accompagnement d'une autre activité : avant de se consacrer entièrement au tango, Gustavo Naveira faisait des études d'économie, Rodolpho Cieri était livreur et sa femme Maria agent des chemins de fer. Parmi la nouvelle génération se

trouvent quelques carrières de danseurs procédant d'un choix qui s'inscrit dans le champ de la danse : Pablo Verón et Victoria Vieyra, par exemple, ont suivi des formations en danse (claquettes et contemporaine) avant de se consacrer au tango.

D'une part, Federico crée en France un métier qui n'appartient pas à une profession organisée. D'autre part, être danseur de tango ne relève pas des professions artistiques, et de ce que l'on désigne communément par « la danse ». L'activité de « professeur » de tango ne peut s'adosser sur les ressources d'une activité support telle que danseur de tango, régit par un encadrement professionnel comparable à celui des interprètes de danse contemporaine par exemple. Nous ne sommes pas davantage en présence d'une activité fonctionnant sur le mode du couple enseignant-chercheur qu'a analysé Friedson, « l'une possédant un fondement économique, l'autre relevant d'une logique subjective et subsistant, à la manière de certaines espèces végétales, comme parasite de l'autre (Freidson, 1986). » D'ailleurs, le terme et la fonction de « professeur-danseur » n'existent pas. Pour les danseurs interprètes, l'enseignement peut être vécu sur le mode de la remise en cause ; comme l'observe P. E. Sorignet (2010 : 302), « Enseigner fait partie des activités accessoires de l'activité principale d'interprète (…) ». Néanmoins, l'activité de professeur de danse répond aux critères de Friedson : c'est un métier au sens où il s'agit d'une activité marchande et dans la mesure où elle mobilise « une compétence spécialisée dans une division du travail » (Freidson, 1986 : 440). En introduisant la notion de valeur sociale dans la définition d'un métier, Friedson rappelle que la tension mécaniste entre l'offre et la demande ne suffit pas à rendre compte de la structuration d'un secteur d'activité. Il convient de rappeler brièvement comment s'est réalisé la reconnaissance du métier dans les mondes de la danse. Elle s'est élaborée en partant des propriétés historiques des danses et non pas de la nature des activités (propriétés formelles) : ce sont les valeurs sociales des danses classiques, contemporaines et jazz, en ce qu'elles sont porteuses de projets artistiques et inscrites dans la longue durée de la représentation scénique, qui ont conduit à l'élaboration de

la législation de 1989 encadrant le métier de professeur de danse, et circonscrit pour ce qui est de la certification à ces seules disciplines.

> Aujourd'hui [je me sens danseur] parce que j'ai un parcours qui affirme ça. Mon problème, c'est que je n'ai jamais eu une formation de danseur auparavant. Je n'ai jamais pris un cours de danse. Quand je parle de danse, je parle des autres danses, le contemporain, une barre au sol, des choses élémentaires, le placement, je ne sais pas. Tout ce que j'ai eu, c'est après dans le milieu professionnel quand je rentre dans la compagnie de Catherine, là, je me suis formé à travers le travail de Catherine. Mais tu n'as pas le temps de te former, tu fais avec ce que tu as, la technique, les possibilités etc. Et j'ai du tout apprendre, même comment tu rentres sur une scène, qu'est ce que tu regardes, comment tu vas faire, pourquoi ? Et ça, tout ce qui peut être la préparation d'un danseur, je ne l'ai pas eu. Donc, c'est pour cela que des fois je dis que je n'ai pas une formation de danseur. Evidemment, la notion de danse, on apprend énormément de techniques, mais ce n'est pas comme aujourd'hui où on a un cours de posture, un cours de rythmique, un cours de technique, de technique féminine. A l'époque, on apprenait en allant dans la pratique, et quand on faisait quelque chose, personne ne nous corrigeait, il fallait le faire comme on le sentait. De temps en temps on avait une correction où on cherchait quelque chose ensemble. Mais c'est très différent ce que l'on peut vivre aujourd'hui.

Manifeste dans la loi de 1989, la division du travail, les cadres d'emploi, les rémunérations ainsi que le degré d'insertion dans le service public de la culture distinguent les artistes des autres catégories de personnels qui font de la danse un métier. Ainsi, à l'exception des trois danses concernées par cette loi, les métiers de l'enseignement, dans leur grande majorité, ne sont pas reconnus. Parmi ces derniers, l'enseignement du tango ne répond pas à une norme externe comme un titre scolaire, une certification ou une convention collective spécifique[20], mais relève davantage d'un apprentissage sur le tas et de la reconnaissance des pairs. La distinction que fait Federico entre le métier, « le vrai », celui pour lequel on a reçu une formation, et la danse apprise sur le tas qui relève du plaisir, exprime le caractère dérégulé de ce secteur tout en soulignant le manque de structuration propre à la sphère du tango de cette époque. Son

expérience est conforme à la réalité de la position du tango dansé dans l'espace social : son enseignement ne bénéficie d'aucune reconnaissance statutaire, juridique ou symbolique.

Les danses qui relèvent de la loi de 1989 et celles qui ne le sont pas sont divisées par un autre clivage : les premières entretiennent des affinités fortes avec le champ de la représentation[21] tandis que les secondes n'y entretiennent que des relations épisodiques. La hiérarchie que Federico établit entre la scène et le bal est conforme à ce que l'on observe en France dans les processus de reconnaissance des pratiques de danse, où la scène constitue le principal critère de légitimation. Le positionnement d'un danseur interprète et/ou d'une compagnie dans le paysage différencié, en terme de légitimité, des différentes catégories de théâtres, est un indicateur de sa reconnaissance publique qui s'évalue par le nombre de spectateurs, le nombre de représentations par an, l'ampleur du dispositif scénique, le montant des cachets, le coût d'achat et la durée du spectacle, etc. ; autant de critères qui, cumulés, permettent d'opérer des distinctions entre les types de propositions chorégraphiques. A ceux–ci s'ajoute le matériau même de ces propositions qui sont saisis depuis deux décennies par la dynamique de sauvegarde d'un répertoire.[22] La vision de Federico s'inscrit dans cette configuration où l'ensemble de ces critères détermine des valeurs accordées au travail du danseur. De fait, de grands écarts dans les compétences (mémoire, physicalité, qualité de mouvement, état de corps) séparent objectivement la prestation d'un interprète dans une pièce de A. T. de Keersmaeker, ou dans une pièce néoclassique de Thierry Malandain, par exemple, de celle du danseur de bal dans une soirée tango. Ces différences, fondées sur des propriétés formelles, telles que celles énoncées ci-dessus, et sur des propriétés historiques, telles que la classification d'un genre de danse parmi la catégorie des danses de représentation ou des danses de participation, nourrissent un système de représentations qui trace une ligne de partage entre ceux qui seraient danseurs et ceux qui ne le seraient pas. Ainsi, le danseur professionnel est communément celui qui, par la pratique de la

scène, échappe aux sociabilités du bal, synonymes d'amateurisme, d'apprentissage sur le tas et de convivialités « populaires ». Ce partage catégoriel imprègne aussi bien les discours du plus grand nombre que ceux des personnels qui travaillent dans les différents secteurs de l'administration en charge de la danse. Dans ce contexte, une danse de bal comme le tango ne produit pas des danseurs. Ni professeur, ni danseur, cette dévaluation formelle et symbolique explique sans doute en partie la rareté des vocations pour devenir « professeur » de danse non réglementées. Aux injonctions parentales qui s'efforcent de contraindre cette aspiration s'ajoutent des perspectives d'emploi qui ne bénéficient pas de conventions collectives et de conditions de rémunération attrayantes. L'entrée dans cette activité, et l'exercice de cette seule activité, se réalisent plus tardivement que dans le secteur des danses réglementées[23].

Le passage d'une « société du spectacle » (Debord, 1992) à une « société d'amateur » (Donnat, 1996) rend compte du flottement des catégorisations implicites entre danseur et non danseur, qui se pose avec une intensité particulière du fait de la spécificité des rapports de force numérique entre les différentes catégories de pratiquants[24]. Ce qui est en jeu dans un tel classement n'est finalement pas tant la persistance d'une échelle hiérarchique de légitimité que l'incapacité à penser l'émergence de la figure de l'amateur. L'une des données les plus remarquables de ces trente dernières années concerne l'explosion quantitative et qualitative des activités et pratiques amateurs. Compte tenu de leur spécialisation croissante, de leur engagement dans une multitude de pratiques avec les outils, les connaissances et parfois une expertise comparable à celle des professionnels, le critère de la pluriactivité ne suffit plus à départager clairement ceux-ci des professionnels. Dans le domaine des passions ordinaires (Bromberger, 1998), la pluriactivité consiste en une rupture avec la posture du spectateur, rupture dont l'analyse des ressorts existentiels constitue une zone d'ombre des études sur l'évolution des pratiques culturelles des Français, alors même qu'elles la

signalent comme une donnée majeure (Donnat, 1996). Elle qualifie autant les modalités de pratique des amateurs que la condition moderne du travailleur contemporain et plus spécifiquement de l'artiste (Bureau, Perrenoud, Shapiro, 2009). Seul le recours au paradigme de la création artistique permet d'établir une distinction entre ces deux types d'acteurs.

Tous ces paramètres contribuent à rendre évanescents les contours du champ professionnel dans lequel s'inscrit le métier « inventé » par Federico, où s'exprime toute l'ambivalence d'une position d'entre-deux. Le tango dansé n'est pas « une danse » au sens où il ne s'agit pas d'une discipline qui soit l'objet d'une investigation régulière par les acteurs du champ chorégraphique[25] national et international. Le « professeur » de tango tire ses savoirs faire et savoir être des sociabilités du bal qui, par définition, est un espace dévolu aux amateurs. Enfin, les « professeurs » de tango comme Federico n'appartiennent à aucune coalition chargée de défendre leurs intérêts, d'organiser le marché, de garantir les rémunérations et de promouvoir la reconnaissance de leur expertise.

Devenir interprète : la scène désacralisée

> L'unique chose que je n'ai pas appris à la différence de tous les danseurs que je connais, des danseurs professionnels, qui viennent de la danse contemporaine, classique etc., c'est cette mystification de la scène. Pour moi la scène, ce n'est pas un lieu sacré, c'était un lieu de confrontation. (…) On est pas là pour se montrer, on est pas là pour se valoriser soi même. On est là pour défendre une idée. Mais je n'ai jamais eu cette sacralisation de la scène. Pour moi c'était : il faut assurer ; il faut être là et donner tout ce que l'on peut faire. Donc, des fois, c'était plus comme une contrainte qu'un plaisir. Je vois comment Julie, à chaque fois qu'elle montait sur scène, une danseuse comme Agathe, des gens comme ça, ils arrivaient, ils étaient aux anges. Moi cela a toujours été une préoccupation : est-ce que je vais être à la hauteur de ce que demande cette pièce là ou pas ? Une fois que c'était fini le spectacle, c'était bon. Cela s'est bien passé, pas bien passé, le travail était bien fait ; en tout on a fait du mieux qu'on a pu faire. (…) J'ai eu le sentiment de toujours avoir donné tout ce que je pouvais à ce moment là. Je ne suis non plus jamais sorti d'un spectacle comme si j'avais vécu une chose hors du commun, complètement… (…) Par contre, en travaillant avec Catherine, ce que tu apprends, c'est à improviser. Comme n'importe qui au début, j'ai eu du mal, parce que c'est extrêmement difficile. Et là oui, j'ai eu des moments extrêmement intenses. Je ne sais pas comment les décrire, cela va plus

> loin que tout, cela va plus loin que la scène, plus loin que soi même. C'est comme par moment, on est ailleurs dans un monde parallèle. C'est vraiment un vécu qu'on ne connaît pas qui s'installe seul. La scène, c'est toujours la reproduction de quelque chose qu'on a vécu. Là non. On le vit vraiment. C'est pour cela qu'aujourd'hui, les gens me demande si la scène c'est quelque chose qui me manque. Je dis que non. Mais l'improvisation, oui. L'improvisation, c'est quelque chose qui m'a vraiment marqué, c'est une chose extraordinaire. (…) Parce que ce n'est jamais la même chose, et parce que cela reste fragile. Il y a eu des moments où même, on passait trois mois à improviser comme tu sais bien, on ne garde pas tout pour le spectacle. Il y a tellement de moments dont je me rappelle qui ne figurent nulle part, qui ne figurent que dans ma tête, qui sont des moments extraordinaires.
>
> Q : Et cette notion d'improvisation, est-ce que tu l'avais ressentie dans le tango, cette force là ?
>
> Oui, c'est la même chose que par moment tu touches dans le tango, lors d'un bal, d'une pratique ou d'une exhibition. Ce n'est pas commun, ce n'est pas fréquent, mais de temps en temps, tu le touches. Je pense que c'est un grand moteur de la passion qu'il y a autour du tango, ces instants de lumière, ces instants autres que le vécu normal qui pousse les gens à essayer de le retrouver ; c'est pour cela qu'ils sont dedans, et c'est pour ça qu'ils continuent à la faire, et c'est pour ça qu'il s'entraînent de plus en plus car ce sont des instants vraiment magiques. (…) C'est vrai que moi, je suis quelqu'un qui danse énormément dans le bal, je ne m'arrête pas, et par moments, je pars complètement.

La position de Federico vis-à-vis de la danse tranche avec les représentations des danseurs qu'il a côtoyés pour qui la scène représente une expérience forte et décisive dans leur métier. Il ne voue pas à la scène cette addiction faite « d'état de grâce », de communion avec le public, de temps « suspendu » dont beaucoup de danseurs parlent avec enchantement, et qui justifient à leurs yeux l'importance des sacrifices consentis (Sorignet, 2010 : 187-194). Au contraire, la scène est envisagée comme un lieu banalisé où le travail doit être *bien fait*. Cet avis, qui ne semble aucunement provenir d'une quelconque volonté de provoquer ou de s'en prendre à l'expérience dominante des artistes du spectacle vivant, restitue à ce métier les dimensions d'un travail dont on s'acquitte le mieux possible, avec honnêteté et conscience, comme s'il s'agissait d'une activité non artistique. La sacralisation du métier d'artiste fondée sur la

reconnaissance symbolique (l'aura de la scène) et réelle (les applaudissements du public, les critiques des pairs et des professionnels) est battue en brèche. Si son expérience demeure conforme à la valorisation d'une intériorité, d'une sensibilité et d'un vécu en relation étroite avec une forme de création, l'échelle des valeurs s'en trouve inversée : c'est davantage le processus réalisé en coulisse au cours des improvisations, durant la phase proprement dite de création, qui est valorisé.

Federico Rodriguez Moreno, Teresa Cunha, Valser, 1999. Photo Nathalie Sternalski

Ce vécu de l'improvisation concerne aussi bien son expérience dans les phases de création que celle qu'il réalise dans les bals tango. Cette désacralisation de la scène considérée comme un travail et le prix accordé aux états corporels qui

caractérisent selon lui l'improvisation, opèrent un renversement de perspective qui éclaire différemment la notion de danseur. Ici, c'est l'état de corps et de conscience qui est pris en compte comme indicateur, soit un critère qui se situe en dehors des procédures d'évaluation tributaires des classements hiérarchiques évoqués plus haut. C'est l'intériorité en jeu qui est comptabilisée dans la production d'une définition du danseur ; la même intériorité qui est au cœur de l'ensemble des pratiques qui font sens pour le corps et pour les sens. On passe donc d'une définition socialisée de la danse et du danseur à une acception intériorisée d'une pratique corporelle qui valorise la qualité de l'acte de pratique vue de l'intérieur.

La passion sans la vocation

Ce parcours a ceci de remarquable qu'il croise des états de conscience répandus dans les pratiques corporelles qui appartiennent à l'univers des passions ordinaires avec une carrière professionnelle réalisée dans un domaine d'activité dérégulé. Dans le même temps, il déconstruit la hiérarchie conventionnelle entre les catégories de danse. Du bal à la scène et de la scène au bal, Federico entretient une relation fondée sur l'absence de hiérarchie, une attitude désacralisée et un goût prononcé pour l'improvisation qui s'arriment aussi bien dans les territoires du bal qu'aux périodes de création qui conduisent à l'élaboration d'un spectacle.

Son parcours tranche avec ceux des interprètes en danse contemporaine. D'une part, on n'y dénote aucune trace de vocation, notion chère à la sociologie des pratiques artistiques. L'acception de la passion déborde du cadre des pratiques amateurs pour devenir le fondement d'une activité professionnelle. Ce glissement montre que la passion de la danse est une notion qu'on ne peut restreindre à la seule catégorie des amateurs. Il n'y a en cela rien d'original : bien des métiers sont présentés comme étant mus par la passion. Mais dans le cas présent, la passion ne s'accompagne pas d'un régime vocationnel, sans que l'on puisse affirmer que cela soit seulement dû à la faiblesse de l'encadrement professionnel.

D'autre part, la conception de l'improvisation qui est la sienne s'investit aussi bien dans un travail orienté vers la représentation que vers la scène sociale du bal ; sa territorialité est hybride et ses propriétés ne sont pas exclusivement orientées vers la création. Sa nature est donc doublement distincte de l'improvisation telle qu'elle est couramment entendue par les danseurs interprètes (Sorignet, 2010 : 167-210). Les états de conscience dont il fait mention relèvent d'une expérience esthétique et contiennent une dimension identitaire. La jouissance occupe une place fondamentale dans la compréhension et l'analyse de cette expérience esthétique (Jauss, 1978). L'improvisation dans le bal ou en création peut être envisagée comme une « décharge adéquate des affects pathogènes » et une « délivrance des conflits intérieurs » (Laplanche, Pontalis, 2007 *:* 60-61), mais aussi comme une jouissance en forme de ritournelle qui s'accomplit par le corps en mouvement avec d'autres corps, et qui détient une place dans le développement du psychisme[26]. L'expérience de la danse constitue alors une manière de délimiter le vide, de redonner une structure, de se remettre dans son corps par la présence du corps de l'autre, ceci étant particulièrement marqué avec des genres de danse tel que le tango (Apprill, 2010). La danse de bal joue dans ce cadre un rôle dans la réassurance de l'identité : il peut s'agir de se légitimer tel que l'on est, ou au contraire d'élargir l'espace des possibles. Mais il peut tout autant s'agir d'éprouver un sentiment d'exister en impliquant son assiette existentielle pour la rééquilibrer dans le tourbillon de l'improvisation. Ce processus est parfois décrit en terme de construction de soi. Citant Maldiney, Oury (1989 : 107) rappelle la distinction entre construire (assembler des éléments homogènes) et bâtir (assembler l'hétérogène). Parce qu'il organise une coprésence du sensible et du rationnel, le vécu du bal s'inscrit davantage dans l'ordre du *batissement de soi* que dans celui de la construction de soi. Si les fondements de cette expérience sont communément accessibles aux pratiquants amateurs, ils le sont également pour un professionnel comme Federico. C'est cette superposition de statuts divers autour du vécu d'une même passion qui rend difficile le classement de cette activité parmi

les « passions ordinaires ». Ce parcours montre enfin que la définition progressive d'un cadre professionnel qui n'avait pas d'existence préalable s'est réalisée par des orientations qui doivent principalement leurs motivations, non pas à une conception légitimiste de la danse, mais à l'importance accordée au sentiment d'exister[27].

[1] D'usage courant dans toute l'Europe, le terme tango « argentin » s'est imposé dans les années 1990 au moment de la résurgence de cette danse. Pour être plus précis, il faudrait employer ce terme avec des guillemets, ou le remplacer par tango *rioplatense*, qui présente l'avantage de neutraliser l'assignation nationaliste du premier.

[2] Par spontanée, j'entends le développement « par le bas » d'une dynamique qui s'est organisée par elle-même sans impulsion ni soutien extérieurs (contrairement au développement actuel du tango au Maroc par exemple, qui relève d'une organisation planifiée portée par des ressortissants Français). Le développement du tango « argentin » en France depuis la fin des années 1980 est lié à l'initiative d'individus, regroupés dans un premier temps en associations informelles, puis, exerçant leur activité de promotion du tango grâce au cadre juridique des associations relevant de la loi de 1901. Ailleurs dans le monde, un développement identique est observable, fondé sur le désir, favorisé par le temps disponible et des conditions économiques confortables. Ce développement a participé en France de l'élargissement du répertoire des danses pratiquées de façon amateur.

[3] Contrairement aux danses classique, jazz et contemporaines, l'enseignement du tango comme celui de l'ensemble des danses du monde n'est pas réglementé par la loi de 1989.

[4] Fond d'assurance formation des secteurs de la culture, de la communication et des loisirs.

[5] De Platon à Durkheim, en passant par nous tous, contemporains des impératifs et des aléas de la recherche académique… (Cf. Caratini, 2005). Le cas de Simone de Beauvoir, déclarant à son amant : « Je ferais la vaisselle, je balaierais… », est particulièrement exemplaire de l'irruption du sensible dans une trajectoire engagée (Beauvoir, 1997 : 106).

[6] Il faudrait consacrer davantage de place aux problèmes méthodologiques posés par l'implication, en analysant le hors champ du chercheur, notamment son appartenance à une cosmogonie qui est censée aller de soi. De Michel Leiris à Claude Lévi-Strauss, de Norbert Elias à Jeanne Favret-Saada, une tradition intellectuelle foisonnante s'est emparée de cette question qui n'est pas l'apanage des seuls terrains sensibles de la danse.

[7] Deux danseuses de danse contemporaine qui ont joué un rôle notable dans la diffusion du tango argentin à Paris au début des années 1990.

[8] A fuego lento (1996), Valser (1999), Fleur de cactus (2002).

[9] Mariano Chicho Frumboli, Gustavo Naveira, Fabian Salas et Pablo Verón figurent parmi ces rénovateurs.

[10] Aujourd'hui, l'une des *milongas* très renommée dans le milieu tango de Buenos Aires.

[11] Cet échange de regard s'appelle le *cabaceo*. Lorsqu'une femme soutient celui de l'homme, c'est qu'elle désire danser avec lui. Lorsqu'elle détourne le regard, cela signifie qu'elle refuse l'invitation.

[12] *«* Nos idées ne relèvent pas seulement d'une logique de la vérité mais aussi de ce que l'on pourrait appeler une économie de l'existence subjective (…). Il s'agit au contraire de reconnaître que l'activité de pensée (y compris bien sur la mienne), tout en ayant son régime propre qui lui permet de se placer au service de la connaissance, se trouve en quelque sorte enchâssée dans un régime plus général et tout à fait vital qui vise au maintien de notre assiette existentielle » (Flahaut, 2002 : 273).

[13] Propos de Jorge Rodriguez, danseur et enseignant de tango argentin exerçant cette activité en France depuis 1985. Colloque « Bilan et perspectives de quinze ans de tango en France », Lyon, octobre 2008.

[14] http://www.youtube.com/watch?v=2OxyYHZTcUI

[15] Hérité de la sociabilité dansée des salons du centre ville, cette manière de danser a été formalisée comme style de danse et d'enseignement dans les années 1990. Elle se caractérise par une étreinte fermée et des petits pas (*ocho cortado*, etc.), privilégiant la sensualité de l'*abrazo* et les jeux rythmiques.

[16] Cf. Entretien avec Rodolfo Dinzel, *La Salida*, p. 22, n°21, 12/1/2001, http://www.letempsdutango.com/salida/salida21.pdf.

[17] En 2011, alors que le tango dansé est à l'origine du développement d'un flux touristique attirant des danseurs du monde entier, cette communauté est estimée à environ 15000 personnes, ce qui est relativement peu lorsqu'on la rapporte à la population totale de Buenos Aires.

[18] Le lieu d'être du tango est le bal, ce qui signifie que les conditions qui rendent possible sa transmission de génération en génération, sont actualisées dans le bal. Historiquement, cette base s'est avérée être nécessaire à son existence comme pratique et aussi comme support d'identité. Cf. l'acception de ce terme chez Flahaut (2002 : 393-400).

[19] *Salida* : littéralement la sortie. Il s'agit d'un pas de base en huit temps qui permet d'entrer dans la logique structurale de la danse et… d'en sortir, c'est-à-dire de rentrer dans une improvisation..

[20] Les activités d'enseignement des danses non réglementées par la loi de 1989 relèvent en général de la convention collective de l'animation.

[21] Par champ de la représentation est ici désigné l'ensemble des activités, des métiers, des structures administratives de sélection, de production, de diffusion, de formation, ainsi que les bâtiments, les registres discursifs, les médias spécialisés qui encadrent les danses de scène.

[22] Cette dynamique est portée par une pluralité de structures, comme par exemple les Carnets Bagouet et les Centres de Développement Chorégraphique ; les séminaires du Centre National de la Danse et les colloques sur ce thème témoignent de l'intérêt grandissant accordé à cette question.

[23] « 84% les danseurs intermittents interrogés déclarent avoir commencé leur carrière avant 25 ans, (…) précocité [qui] est encore plus accentuée chez les permanents (91% ont eu leur premier contrat avant 20 ans). Rannou, Roharik, 2006 : 249-250.

[24] La population des danseurs professionnels intermittents et permanents (5000) est la plus faible de toutes les catégories d'acteurs du spectacle vivant (Rannou, Roharik, 2006). En revanche, le nombre des praticiens amateurs de danse est équivalent au nombre

d’adhérents de la première fédération de sport.

[25] A propos du champ chorégraphique français, cf. Faure (2009).

[26] Selon J. Oury, c’est le signifiant qui va permettre le développement du psychisme : « Pour que ça puisse faire structure, il est nécessaire que le corps se distingue des entours. (…) Que ce soit bien séparé pour que le corps soit bien délimité. Si c’est mal "clivé", toute la vie se passera à faire des petits clivages, d’où la dissociation.» (Oury, 1989 : 145).

[27] Sans relever directement de la sociologie, le sentiment d’exister (Flahaut, 2002) est une notion utile pour démêler ce qui ressort de la socialisation primaire et secondaire. Elle permet de déjouer les pièges du déterminisme, de rompre avec la recherche fonctionnaliste, et elle autorise la prise en compte de vécus personnels et interpersonnels.