

PARA DANÇAR TANGO, DUAS PERNAS CHEGAM



LA MOBILITÉ DES DANSEURS PROFESSIONNELS DE TANGO ARGENTIN

TRAVAIL DE MASTER
ANNE KRISTOL

Photo de couverture : © Bruno de Sousa, bsousa.daportfolio.com

PARA DANÇAR TANGO, DUAS PERNAS CHEGAM¹

LA MOBILITÉ DES DANSEURS PROFESSIONNELS DE TANGO ARGENTIN

Travail de Master rédigé par Anne Kristol
Sous la direction de la Prof. Dr. Janine Dahinden
Assistante : Joanna Menet

Université de Neuchâtel
Faculté des sciences humaines et sociales
Maison d'analyse des processus sociaux (MAPS)

¹ POUR DANSER LE TANGO, DEUX JAMBES SUFFISENT

I. REMERCIEMENTS

Je souhaite en premier lieu remercier les 16 danseurs qui m'ont fourni les données précieuses servant de base à ce travail. Dans le contexte des festivals, ils m'ont généreusement accordé du peu de temps dont ils disposaient, m'ouvrant la porte de leur vie, avec simplicité et enthousiasme.

J'aimerais ensuite remercier ma directrice de mémoire, Prof. Janine Dahinden, pour son regard critique, ses questions et ses commentaires, qui ont grandement participé à la bonne réalisation de ce mémoire. Je remercie également Joanna Menet, pour sa grande disponibilité, ses suggestions et encouragements tout au long du processus de recherche et d'écriture de ce travail.

Enfin, une pensée plus personnelle à ma famille et à mes amis. Ils m'ont tous soutenus, chacun à leur manière, au quotidien ou à des moments-clé, de près ou de loin. Ils m'ont aidé à faire avancer mon questionnement, ils m'ont relu, ils ont cuisiné ou fait les courses et surtout ils n'ont cessé de m'encourager.

II. ABSTRACT

Depuis le début des années 1990, le tango argentin connaît en tant que danse un nouvel essor en Europe. Beaucoup d'écoles sont créées, dans chaque grande ville se constitue une communauté de *tangueros*, et les festivals d'importance internationale se succèdent les uns aux autres. Le tango, cet élément culturel apparu en Argentine à la fin du XIX^e siècle, est en circulation.

Dans le cadre de ce mémoire, j'ai décidé de m'intéresser à un type d'acteurs qui, étant eux-mêmes mobiles, supportent cette circulation : les danseurs professionnels de tango. Chacun a son parcours singulier, mais nombreux sont ceux qui sont impliqués dans ce même processus : voyager d'un pays à l'autre, d'un festival à l'autre, pour enseigner le tango et se donner en spectacle.

Par une recherche empirique qualitative, il s'est agi d'identifier les processus qui sous-tendent à la circulation des danseurs. Je me suis intéressée en particulier à deux dimensions : la mobilité et les imaginaires. En effet, le principal résultat de cette recherche est que la circulation du tango est indissociable des imaginaires qui y sont attachés. Les danseurs professionnels participent à la construction d'images du tango, qu'ils mobilisent ensuite pour motiver et légitimer leur propre pratique. C'est surtout l'idée d'un tango *authentique* qui est utilisée. En constante négociation avec les imaginaires de cette danse, les acteurs de la circulation développent des stratégies qui leur permettent d'atteindre leurs objectifs, qu'ils soient très concrets – gagner leur vie, ou plus abstraits – amener *leur* tango au monde ; la principale stratégie étant d'*être mobile*.

III. TABLE DES MATIÈRES

I. REMERCIEMENTS	4
II. ABSTRACT	5
III. TABLE DES MATIÈRES	6
A. INTRODUCTION	9
1. LE CHOIX DU SUJET	9
2. CONTEXTE DE LA RECHERCHE : LE MONDE DU TANGO	9
A. DEFINITIONS	10
B. APERÇU HISTORIQUE	10
C. IMAGINAIRE DU TANGO	11
D. LA SITUATION ACTUELLE	12
3. PROBLEMATIQUE ET QUESTIONS DE RECHERCHE	14
4. DEMARCHE	15
B. CADRE THEORIQUE	16
1. UNE PRATIQUE CULTURELLE LIEE A DES IMAGINAIRES	16
2. UN CONCEPT CENTRAL : LES REPRESENTATIONS SOCIALES	17
3. POSITIONNEMENT EPISTEMOLOGIQUE	18
4. POSITION D'INSIDER	20
C. METHODOLOGIE	22
1. PRODUCTION DES DONNEES	22
A. DEFINITION DU TERRAIN ET DE L'ECHANTILLON	22
B. ACCES AU TERRAIN	23
C. ENTRETIENS SEMI-DIRECTIFS	24
D. CORPUS DE DONNEES	25
2. ANALYSE DES DONNEES	26
A. ANALYSE GLOBALE	26
B. CODAGE	27
i. Codage ouvert et descriptif	27
ii. Codage axial	27

D. LA MOBILITE DES DANSEURS	28
1. DESCRIPTION DE LA PRATIQUE.....	29
A. LA MOBILITE.....	29
i. Types de mobilité.....	30
1. <i>La circulation continue</i>	30
2. <i>La circulation par tournées</i>	31
3. <i>La circulation en étoile</i>	31
ii. La circulation : une pratique de mobilité.....	32
B. TYPES D'EVENEMENTS	33
i. Festivals.....	33
ii. Workshops	35
iii. Spectacles	35
iv. Autres	36
C. TYPES D'ACTIVITES	37
D. <i>BASE</i> ET CIRCULATION	39
i. Les activités dans la <i>base</i>	40
ii. L'interaction entre <i>base</i> et circulation	41
E. ASPECTS LEGAUX.....	43
i. Migratoires.....	43
ii. Economiques	44
F. LE PARTENAIRE	45
2. VISION DU TANGO	48
A. LE TANGO COMME CULTURE	49
B. L'AUTHENTICITE	52
i. Les discours sur l'authenticité.....	52
1. <i>Authenticité sociale</i>	53
2. <i>Authenticité spatio-temporelle</i>	54
3. <i>Authenticité individuelle</i>	55
ii. Approche théorique de l'idée d'authenticité.....	56
C. L'IMAGE DU TANGO	58
i. Perspective sur le genre	58
ii. Tango européen et tango argentin	59
iii. Dimension performative de l'image.....	60
3. MARCHÉ DU TANGO ET PRODUIT	62
A. UN BUT COMMUN : VIVRE DU TANGO	62
B. L'AUTODEFINITION.....	64
C. LE PRODUIT ET LE MARCHÉ	65
D. LA QUESTION DE LA LEGITIMITE	69

8 • PARA DANÇAR TANGO, DUAS PERNAS CHEGAM

4. MOTIVATIONS, CONTRAINTES ET STRATEGIES LIEES A LA MOBILITE	72
A. OBJECTIFS ET MOTIVATIONS.....	72
i. Dimension personnelle.....	72
ii. Dimension extérieure / sociale.....	75
B. CONTRAINTES.....	76
i. Les facteurs extérieurs.....	76
1. <i>La conjoncture économique</i>	76
2. <i>Marché et modes</i>	78
3. <i>La situation personnelle</i>	78
ii. Les coûts de la circulation	79
1. <i>Au niveau individuel</i>	80
2. <i>En termes professionnels</i>	81
C. STRATEGIES ET TECHNIQUES	81
i. Le travail : développer un produit.....	83
1. <i>Une qualité de travail</i>	83
2. <i>Une proposition unique</i>	84
3. <i>Se faire un nom</i>	84
ii. Les réseaux.....	85
iii. La promotion et communication	86
1. <i>Par les moyens électroniques</i>	87
2. <i>Par la présence</i>	87
iv. La négociation.....	88
<u>E. CONCLUSION.....</u>	<u>89</u>
<u>F. BIBLIOGRAPHIE</u>	<u>91</u>
<u>G. ANNEXES.....</u>	<u>95</u>
1. GUIDE FOR THE INTERVIEWS (FINAL VERSION)	95

A. INTRODUCTION

« Pour danser le tango, deux jambes suffisent ». Le titre de ce travail, extrait d'un entretien effectué dans le processus de la recherche, est une boutade. Cette recherche s'intéresse aux pratiques des danseurs professionnels et démontrera qu'il faut bien plus que « deux jambes » pour faire du tango son métier.

Dans cette introduction, j'aimerais d'abord présenter la genèse de cette recherche, ce qui m'a amenée à choisir ce sujet. Je ferai ensuite une introduction au tango, à son histoire et à sa réalité actuelle. Puis je développerai la problématique traitée dans cette recherche et présenterai mes questions de recherche. Enfin, je spécifierai la démarche adoptée.

1. Le choix du sujet

Étudiante à l'Université de Neuchâtel en master de sciences humaines et sociales, avec comme option « migrations et citoyenneté », puis en échange à l'Universidade Nova de Lisboa, dans le master « migrations, transnationalisme et inter-ethnicités », je me suis très rapidement intéressée aux phénomènes de circulation, aux échanges entre différents espaces, à la manière dont une communauté peut vivre dispersée de par le monde. Le point de départ de cette recherche est donc une curiosité théorique, une volonté d'approfondir certains concepts et de mieux penser la mobilité.

A cette fascination théorique s'est ajoutée, dès le début de mon séjour à Lisbonne, la volonté de faire un terrain au Portugal. Je travaillais dans le domaine de la culture depuis plusieurs années, dansait le tango, et je me suis naturellement intéressée au monde artistique portugais.

Ne restait plus qu'à trouver un sujet qui me permette de concilier mes intérêts théoriques et ma passion pour les expressions artistiques et culturelles. Après avoir envisagé plusieurs autres thématiques et problématiques, mon choix s'est finalement porté sur les danseurs professionnels de tango argentin. J'y reviendrai en détail dans la partie sur la problématique.

2. Contexte de la recherche : le monde du tango

En guise d'introduction, il me semble nécessaire de parler du tango qui est au centre de ce travail sans en être la préoccupation principale. Connaître les bases de son histoire et de son actualité me paraît être une prémisse indispensable à la compréhension de mon propos. Sans

10 • PARA DANÇAR TANGO, DUAS PERNAS CHEGAM

vouloir entrer dans le détail, j'aimerais tout de même donner assez d'éléments à même de constituer une vue d'ensemble de la manière dont j'appréhende le tango dans cette recherche.

a. Définitions

Pour définir le tango brièvement, il convient de mentionner qu'il s'agit d'une forme de musique, associée à un type de poésie chantée, et également une danse. C'est cette dernière dimension qui va m'intéresser plus particulièrement. Je considère le *tango*, ou *tango argentin*, comme une danse de couple improvisée sur la base de figures définies, dansée dans des bals que l'on nomme *milongas*. Le danseur de tango peut tant être appelé *tanguero* que *milonguero*, bien que la deuxième dénomination soit une référence plus forte au côté populaire, social et traditionnel de cette danse.

Communément, le *tango argentin* se différencie du *tango européen* ou *tango de salon* par le fait de puiser son essence dans l'improvisation. Le *tango européen* est une danse apparue dans les années 1920 en France, effectuée sur de la musique tango et inspirée de l'esthétique du *tango argentin* de l'époque ; elle est pourtant très différente et a été intégrée par la suite dans le corpus traditionnel des danses de salon.

Enfin, le tango est une danse sociale par opposition avec les danses savantes qui sont reconnues comme des arts et qui sont principalement créées pour la scène : le ballet, la danse contemporaine et jazz ont ce statut. Cette catégorisation est à nuancer par la pluralité des manières de vivre le tango, il existe en effet un courant du tango appelé *tango de scénario* ou *tango spectacle* qui est chorégraphié et destiné à la scène. Il n'est pourtant encore que peu reconnu par les structures culturelles institutionnelles (Apprill, 2008, 96-97). On peut aussi nuancer cette catégorisation par les fusions entre les genres qui sont pratiquées aujourd'hui. Le tango s'inspire parfois d'autres danses tout comme il peut inspirer à son tour, ces limites sont donc floues.

b. Aperçu historique

Alors que c'est le plus souvent à la danse que le terme tango fait référence, il existe bien plus de sources qui traitent de l'apparition et du développement de son côté musical. Il existe peu de traces du tango dansé, et par essence, la danse est difficile à passer à une forme écrite. Il existe tout de même quelques auteurs qui traitent du sujet : le sociologue et spécialiste des danses de couple Christophe Apprill (2005, 2008) et l'ethnomusicologue Ramón Pelinski (2008) sont des sources importantes pour ce travail. Je citerai également Pierre Monette (1998), journaliste canadien, spécialiste du tango.

Le tango est donc apparu à la fin du XIX^e siècle dans l'estuaire du *Rio de la Plata*. C'est une musique d'émigrés, née de la rencontre entre les communautés diverses arrivées en Argentine à cette époque là (noires, créoles, immigrants d'Europe du Sud et centrale). Il y a débat parmi les historiens sur ses origines, le seul point d'accord étant qu'elles sont multiples (Monette, 1998, 10). Il a vu le jour dans un milieu urbain et populaire, où les hommes dansaient entre eux le plus souvent, parfois avec des femmes, surtout des prostituées.

Dans un deuxième temps, le tango entre petit à petit dans les couches les plus élevées de la société de Buenos Aires, où il gagnera ses titres de noblesse dans les années 1920, après avoir connu ses premiers grands succès à Paris. En effet, le tango est introduit à Paris en 1907 (Zalco, 2001, 7) ; il fait partie des danses et musiques qui ont enflammé les Années Folles (Humbert, 1995). Comprenant que l'élite française se passionne pour le tango, la classe sociale élevée de Buenos Aires l'assume enfin ouvertement. C'est à ce moment là que le tango, en tant que chant, musique et danse devient « emblématique de la culture et de l'identité des *porteños* et de tous les argentins » (Apprill, 2008, 18). De 1925 à 1955, le tango traverse son époque d'or, marquée par la prolifération des milongas et des orchestres. Les tangos enregistrés à cette époque sont aujourd'hui encore les références pour les danseurs de tango du monde entier. Les *milongas* remplissent alors deux fonctions principales : dans les zones excentrées de Buenos Aires, il s'agit du lieu par excellence du marché matrimonial ; au cœur de la ville, ce sont des moments de loisir festif favorisant les flirts et les rencontres.

L'Argentine passe alors entre les mains d'un gouvernement dictatorial, ce qui confine le tango dansé au sein de la sphère familiale. Le tango musical résiste mieux et surtout s'exporte en Europe, d'où est active l'*intelligentsia* de l'opposition argentine (Pelinski, 2008, 39). De leur point de vue, la danse est futile et désuète, c'est donc par la musique que les argentins en exil renouvèlent le tango (Apprill, 2008, 21-22). Apparaît notamment le *tango nuevo* d'Astor Piazzolla, dans un mouvement d'aller-retour entre le Rio de la Plata et l'Europe, qui marque la séparation avec le tango dansé. La musique tango connaît un essor dans une Europe où les danses de couple sont en déclin.

Cette situation commence à changer au milieu des années 1980 au moment où les musiciens argentins vivant en Europe prennent conscience du potentiel économique du bal. Le tango dansé commence alors à réapparaître accompagnant un processus plus général de résurgence du bal et des danses de couple (Apprill, 2005, 173-174). Après avoir été pratiqué sous sa forme de danse de salon, il traverse à nouveau l'Atlantique pour « enchanter l'Europe sous sa forme argentine: une autre musique, d'autres styles de danse, une esthétique rouge et noir, d'autres sociabilités, un autre continent » (*Id*, 250). C'est le début de la vague actuelle du tango, marquée en Europe par un imaginaire balançant entre l'exotisme d'une Argentine imaginée et les marques du tango parisien du début du XX^e siècle.

c. Imaginaire du tango

Pour comprendre le succès actuel du tango en Europe, je propose de recourir aux représentations qui y sont associées, à l'imaginaire qui l'englobe. En effet, « le tango est imprégné de petites mythologies qui attestent de la puissance de son imaginaire. Ancrées dans les représentations du sens commun, les stéréotypes lui assignent le champ de la culture vernaculaire » (Apprill, 2008, 8).

Selon le sens commun et les idées qui circulent dans les milieux du tango, beaucoup d'images stéréotypées sont associées au tango : le rouge et le noir, la rose, la jupe fendue, le macho ténébreux et sa femme fatale, la sensualité et l'érotisme. A ceci s'ajoute le rythme (lent-lent-vite-vite-lent) hérité du tango du début du siècle et popularisé par les écoles de danse de salon, une histoire sulfureuse (les quartiers louches de Buenos Aires et ses prostituées), une citation ressassée (*une pensée triste qui se danse*, Enrique Santos Discépolo) et deux figures musicales mythiques : Carlos Gardel et Astor Piazzolla. Cette liste englobe les

12 • PARA DANÇAR TANGO, DUAS PERNAS CHEGAM

principaux lieux communs du tango tel qu'il est perçu en Europe. On peut aller jusqu'à supposer que cet imaginaire est l'élément le plus important pour donner l'envie d'apprendre le tango, son image sensuelle semble promettre monts et merveilles aux potentiels candidats, elle le rend terriblement attractif (*Id*, 8).

Le tango est aujourd'hui un langage pratiqué sur plusieurs continents, mais la référence à son lieu d'origine reste très forte. Ainsi l'engouement pour le tango est lié à un retour aux sources de ce qu'est l'origine de cette danse, les milongas d'Argentine et en particulier de Buenos Aires apparaissent comme figures idylliques pour les apprentis danseurs (Apprill, 2005, 181). Dans les milieux du tango, il y a souvent une perception dichotomique du *tango porteño* et du tango diasporique : le premier apparaît comme « arquetipo platónico, modelo, paradigma de autenticidad y espacio-temporalmente contextualizado por los rasgos identitarios de la cultura porteña »¹ (Pelinski, 2008, 3). Le tango hors du berceau mythique originel et sujet des appropriations locales serait alors d'une réalité secondaire, un succédané du tango, presque méprisé par les Argentins.

Pour Apprill, l'image du tango mobilisée pour le vendre au public n'a pas changé en Europe depuis un siècle, « c'est à dire que les permanences l'emportent, non pas dans le sens d'un attachement aux valeurs fondamentales du tango, mais plutôt à travers leurs reconstitutions qui s'appuient sur l'invention d'une tradition et sur l'ensemble des interactions fondées sur le désir » (Apprill, 2008, 114). Il y a donc un débat autour du tango et de ses évolutions, un discours construit autour de ses origines.

d. La situation actuelle

Actuellement le marché du tango européen est articulé sur plusieurs niveaux.

Il y a premièrement le niveau local constitué par une scène tango regroupant les écoles, les *praticas*² et les *milongas*, ainsi que la communauté locale de danseurs. Les nouveaux apprentis danseurs entrent dans le monde du tango par la communauté locale. A ce niveau là sont parfois organisés des stages sur un weekend où un couple vient de l'extérieur pour enseigner. Selon la taille des villes, il peut y avoir d'une milonga régulière par mois à des milongas tous les soirs de la semaine.

La scène tango vit également à un niveau international. Chaque grande ville en Europe est le lieu d'organisation de plusieurs événements tango d'envergure chaque année. Il s'agit de festivals qui durent plusieurs jours, où sont invités plusieurs couples de professeurs pour enseigner pendant la journée et se donner en spectacle le soir pendant les *milongas*. Le plus souvent, un orchestre est invité, ainsi que plusieurs DJ internationaux pour faire danser jusqu'au petit matin. Un autre type de rencontre appelé marathon est également organisé. Il s'agit d'une forme plus concentrée, sans professeurs invités, sans cours et sans orchestre où il est pratiquement possible de danser vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Ces deux types

¹ « archétype platonique, modèle, paradigme de l'authenticité et contextualisé spatio-temporellement par les caractéristiques identitaire de la culture portègne »

² Une *pratica* est une rencontre entre danseurs de tango dans le but principal de s'entraîner. Moins formelle que la *milonga*, la *pratica* est souvent organisée par une école à la fin d'un cours.

d'événements mobilisent des danseurs à un niveau international qui se déplacent pour l'occasion. Internet est le meilleur allié de ce réseau, l'information circulant autant sur Facebook que sur des sites spécialisés.³ Il est ainsi possible de se rendre chaque weekend à un événement de cette importance.

Sans parler des professionnels dont il est question dans ce travail, une autre mobilité est le fait des danseurs amateurs. En effet, en parallèle à la circulation liée aux différents types d'événements, la place centrale de Buenos Aires dans l'imaginaire du tango est à l'origine de flux entre les espaces où le tango est développé (Europe, Amérique du Nord, grandes villes d'extrême Orient) et Buenos Aires. Il existe un tourisme du tango, dont profitent les milongas locales et les structures offrant des cours.

Une autre circulation est le fait du commerce parallèle au tango : chaussures, vêtements, CDs, livres et DVDs sont tous des produits diffusés par les réseaux du tango, la plupart du temps en provenance d'Argentine.

On peut finalement se demander pourquoi le tango est-il réapparu pour connaître un succès si grand depuis une vingtaine d'années. Alors qu'il sera impossible d'expliquer toutes les raisons qui ont mené à cet essor, plusieurs hypothèses peuvent être émises à ce sujet.

Le retour du tango s'inscrit dans la résurgence plus générale des danses de couples dans les sociétés individualisées. Les fonctions sociales qui y sont liées ont évolué et subi des mutations, mais on peut y voir encore quelques traits généraux. Premièrement, les danses de couples sont toujours un lieu de rencontre entre les sexes, disposées dans un éventail entre le « plaisir de la danse » et le « plaisir du flirt » (Apprill, 2005, 332), Apparemment opposées, ces deux dimensions sont largement imbriquées. Vécue sous l'angle de la passion, la danse de couple dans le contexte du bal est un usage social de la rencontre, non plus dans le champ du marché matrimonial, mais dans une perspective individualiste de découverte et de plaisir.

Deuxièmement, le tango est un moyen de recherche de soi, une quête d'identité. Pour certains, il peut être une forme d'affirmation de soi par la danse, une manière d'obtenir dans le milieu du tango la reconnaissance qui n'est pas concédée hors du bal : dans les sphères affectives traditionnelles ou professionnelles (Apprill, 2008, 142).

Enfin, la troisième explication ancre le tango dans le mouvement de la globalisation au niveau culturel. En effet, le tango a été diffusé à grande échelle par les nouveaux moyens de communication qui ont aussi permis l'émergence de réseaux propres au tango, notamment à travers internet. Dans l'ère globalisée, l'intérêt pour les « musiques du monde » à l'exemple du succès du Gotan Project, est une appropriation musicale qui peut être interprétée comme une expérience décontextualisée culturellement, propre aux nouveaux marchés de la commercialisation musicale (Pelinski, 2008, 42).

³ Le site <https://tango.info/festivals> est la référence des festivals au niveau mondial. <http://www.tangomarathons.com/> est quant à lui l'index général des marathons tango.

3. Problématique et questions de recherche

J'ai essayé de dresser ci-dessus un portrait du tango et de sa réalité actuelle. D'une manière plus analytique, on est en présence de la circulation d'un élément culturel. En effet, le tango est né en Argentine, puis il est actuellement dans une nouvelle phase de circulation. Afin de comprendre plus en détail ce phénomène, une multitude d'approches plus spécifiques seraient envisageables. On pourrait par exemple s'intéresser de manière approfondie aux festivals ; par une recherche multisite, regroupant des observations et des entretiens avec différents types d'acteurs – les organisateurs, DJs, danseurs, public local et international – il serait possible d'avoir une vue d'ensemble des processus liés à la pratique du tango en Europe. Une autre approche serait de se focaliser sur les réseaux du tango ; en effectuant un terrain constitué de plusieurs entretiens avec des acteurs ciblés, il serait possible de comprendre les fonctionnements spécifiques à la circulation du tango dans le réseau européen. Ces deux exemples pourraient être complétés par beaucoup d'autres.

Néanmoins, j'ai décidé de m'intéresser à un type d'acteurs qui, étant eux-mêmes en mobilité, supportent cette circulation : les danseurs professionnels de tango. Il s'agira de rendre perceptible comment la mobilité de ces danseurs participe à la diffusion d'un élément culturel et inversement s'il s'agit là du motif de leur mobilité. Il s'agira de voir si comprendre de manière approfondie la mobilité des danseurs pourrait me permettre de saisir des mécanismes plus généraux de la diffusion du tango de par le monde.

De manière plus concrète, je pose les questions de recherche suivantes :

- Quelles sont les pratiques des danseurs professionnels de tango ?
- Comment décrire et expliquer leur mobilité ? Quels sont les stratégies et savoir-faire qui y sont liés ? Comment les réseaux sont-ils mobilisés par les danseurs ? Quels sont les motivations d'être en mobilité ?
- Quels sont les imaginaires qui sont mobilisés par les danseurs et dans quel but ? De quelle manière participent-ils à la construction des imaginaires du tango ?

Analytiquement, cette problématique accompagnée des questions de recherche me semble intéressante, car elle permet de questionner différents concepts et approches.

Tout d'abord, il s'agit d'étudier la mobilité d'un groupe cible d'acteurs. Je me situe ici dans l'idée du *mobility turn* (Sheller et Urry, 2006, 2007), selon lequel il est important en sciences sociales de ne pas se restreindre aux phénomènes dits « migratoires », mais de chercher à adopter une nouvelle approche plus globale par rapport à la mobilité. Le *mobility turn* a été effectué en premier par des géographes. J'aimerais pourtant associer à ma recherche des apports importants de l'anthropologie.

« At the roots of many travels to distant destinations, whether in the context of tourism or migration, are historically laden and socioculturally constructed imaginaries. [...] Ethnographic studies of human (im)mobility provide an innovative means to grasp the complexity of the global circulation of people and

the world-making images and ideas surrounding these movements. » (Salazar, 2011, 576)

Comme le souligne Salazar dans cette citation, les imaginaires construits sont souvent une clé qui permet de comprendre les phénomènes de mobilité, dans la mesure où ils peuvent en être un moteur. Il s'agira donc pour moi de comprendre quelles sont les significations associées à la mobilité dans le cas étudié. J'interrogerai en particulier les imaginaires du tango tels qu'ils sont décrits, mobilisés et appréhendés par les acteurs en question.

4. Démarche

Afin d'étudier la circulation d'un élément culturel – le tango – j'ai choisi de m'intéresser à un des types d'acteurs impliqués dans cette circulation : les danseurs professionnels. J'ai trouvé leur position particulièrement intéressante de par le fait qu'ils sont eux même en mobilité. On peut donc considérer cette recherche comme une étude de cas.

Ce document est le rapport écrit de la recherche ayant été effectuée. Entre les incontournables introduction et conclusion, le corps du travail a été subdivisé en 3 chapitres.

Le premier s'attèlera à présenter le cadre théorique de la recherche, entre constructivisme et interactionnisme symbolique, donnant une place particulière aux notions d'imaginaire et de représentation sociale.

Le second chapitre présente la méthodologie utilisée. J'y décrirai en détail tout le processus de production d'analyse des données.

Enfin, le troisième chapitre consiste en l'analyse proprement dite. Entre présentation des données et éclairages théoriques et conceptuels, il s'agira de rendre de manière structurée et argumentée les résultats de la recherche.

B. CADRE THÉORIQUE

Ce chapitre a pour objectif de poser le cadre théorique global dans lequel s'inscrit la pratique des danseurs de tango. Par des apports centraux des sciences sociales, en particulier de l'anthropologie, il s'agira de cerner les structures et mécanismes généraux qui encadrent le cas traité dans ce travail. Je chercherai à situer ce travail dans les débats théoriques qui l'entourent, démontrant la manière dont je me situe dans un cadre qualitatif interprétatif.

Après avoir défini la pratique des danseurs en mobilité comme une pratique culturelle ayant recours à l'imagination, je développerai le concept de représentation sociale qui est un outil théorique central dans ce travail. Je présenterai ensuite le positionnement épistémologique adopté tout au long du processus de la recherche. Enfin, j'aborderai la question de mon positionnement en tant que chercheuse.

1. Une pratique culturelle liée à des imaginaires

Dans l'ère globalisée, les références aux territoires dépassent la conception carrée de l'Etat-Nation : un territoire une langue, un peuple. Ils sont aujourd'hui analysés de manière plus complexes, et surtout comme étant en perpétuelle construction. Théoriquement, ces références ont déjà été dépassées par l'idée de communauté imaginée (Anderson, 1996[1983]), par l'idée de l'imaginaire comme symbolique centrale pour la société (Castoriadis, 1975) et bien plus tard pas les apports du transnationalisme (Schiller et. Al, 1995 ; Vertovec, 2009). La circulation des personnes, des biens et des idées est également toujours plus généralisée : son étude est donc devenue indispensable pour les sciences sociales.

C'est pourtant la dimension culturelle de ce changement de paradigme qui va m'intéresser. En effet, je définis le tango comme une pratique culturelle, selon l'acception du terme par le sociologue français Laurent Fleury, c'est-à-dire qui englobe à la fois des « comportements » et des « représentations » (Fleury, 2011, 9). Plutôt que « comportement », j'utilise le terme de « pratique » et je vois les représentations comme un élément indispensable pour comprendre ces pratiques. Je reviendrai au point suivant aux représentations sociales, mais j'aimerais d'abord développer la notion d'imaginaire qui permet d'encadrer le sujet de cette recherche.

S'inspirant des auteurs cités ci-dessus, l'anthropologue Arjun Appadurai (2005[1996]) propose une approche théorique essentielle pour le propos développé dans ce travail. Construisant son analyse autour des circulations dans l'ère globalisée, il argumente que l'imaginaire est devenu central pour comprendre les processus à l'œuvre dans la société, notamment à cause de l'augmentation des flux migratoires et médiatiques. Pour lui, en plus des aspects économiques et politiques qui sont souvent traités dans la thématique de la globalisation, la dimension culturelle ne peut être laissée de côté, vu le rôle que joue les imaginaires aujourd'hui :

« L'imagination a désormais acquis un pouvoir singulier dans la vie sociale. Exprimée en rêves, en chansons, en fantasmes, en mythes et en histoires, elle a

toujours fait partie du répertoire de chaque société sous une forme culturellement organisée. Mais aujourd'hui, l'imagination possède dans la vie sociale une nouvelle force qui lui est spécifique. Davantage de gens, dans de plus nombreuses parties du monde, peuvent envisager un éventail de vies plus large que jamais. Ce changement est notamment dû aux médias, qui présentent un stock riche et toujours changeant de vies possibles, dont certaines pénètrent l'imagination vécue des gens ordinaires avec plus de succès que d'autres. Non moins importants sont les contacts avec, les nouvelles de, les rumeurs concernant ceux qui, dans le voisinage social de chacun, sont devenus les habitants de ces mondes lointains. » (Appadurai, 2005, 97-98)

Appadurai substitue la notion d'imaginaire à celle de représentation collective (Durkheim). Dans une perspective déterministe, l'imaginaire a une influence directe sur les pratiques sociales individuelles. Par la pratique de l'imaginaire, il est possible de poser un cadre d'analyse aux appropriations culturelles caractéristiques du monde globalisé. En effet, alors que les personnes, les images et les idées sont toujours plus déterritorialisées, le poids de l'imagination a changé dans la mesure où de plus en plus de personnes peuvent voir leur vie à travers le « prisme des vies possibles » (Appadurai, 2005, 98) qu'offre les médias au sens large.

Cette approche permet par exemple de comprendre, d'une nouvelle manière et par un schéma simplifié, l'articulation entre le local et le global. La globalisation n'implique pas la disparition du local, mais plutôt que les échanges entre différents « local » augmentent, en même temps que les différentes échelles entre le global et le local interagissent. Les appropriations dans un local d'éléments culturels d'un autre local sont devenues monnaie courante, grâce aux processus de circulation. Par les imaginaires, chaque local peut être relié aux autres et la dimension culturelle de la globalisation s'exprime par les circulations dont ces liaisons font l'objet.

Ainsi l'essor du tango en Europe est vu comme une pratique culturelle fortement liée aux processus de l'imaginaire. Par la circulation des images se rapportant au tango argentin, puis par la circulation des professionnels⁴, le tango, vu comme élément culturel originaire d'Argentine, est réapproprié dans d'autres contextes. Bien sûr, cette perspective doit être mise en relation avec son complément inverse : par leur pratique, les professionnels du tango participent également à la construction des imaginaires de cette danse. On est donc dans une situation dialectique entre les pratiques sociales et les imaginaires.

2. Un concept central : les représentations sociales

J'ai évoqué ci-dessus l'importance de l'imaginaire et c'est pourquoi j'aimerais ici donner plus d'éléments sur le concept qui lui sert de base. En effet, Appadurai a construit la notion

⁴ Dans ce travail, la dénomination "professionnel" est utilisée par opposition à "amateur". Ne voulant pas entrer dans le débat sur le terme, il s'agit pour moi de distinguer la catégorie des personnes qui offrent un service (un cours, un spectacle, un concert). Ce service est destiné aux "amateurs", qui y ont accès par l'intermédiaire des "organiseurs".

18 • PARA DANÇAR TANGO, DUAS PERNAS CHEGAM

d'imaginaire entre autres sur celle de représentation sociale. Elle est donc centrale pour comprendre les processus qui seront analysés dans cette recherche.

Il faut d'abord mentionner que le concept de représentation sociale est un développement important de l'interactionnisme symbolique, qui est, comme on le verra, une des deux approches qui fondent ce travail. En psychologie sociale, où le terme est apparu en premier, le concept a été défini de la manière suivante:

« A system of values, ideas and practices with a twofold function: first to establish an order which will enable individuals to orient themselves in their material and social world and to master it; and secondly to enable communication to take place among the member of a community by providing them with a code for social exchange and a code for naming and classifying unambiguously the various aspects of their world and their individual and group history » (Moscovici, 1973, xvii).

Cette définition énumère les fonctions des représentations sociales. Selon Moscovici, elles servent avant tout à créer un cadre de références pour une communauté, afin de permettre la communication entre les individus. Sur cette base, je peux considérer donc que tous les danseurs de mon échantillon font partie d'une communauté qui partage une vision similaire de la réalité. Dans cette idée, tous les danseurs peuvent se référer à un imaginaire du tango qui leur est commun. Cette communauté est ancrée dans un système symbolique : « Chaque société constitue chaque fois son ordre symbolique, dans un sens tout autre que l'individu ne peut le faire » (Castoriadis, 2006[1975], 181). Cette approche fonctionnaliste et déterministe des représentations sociales me permet d'analyser les discours des danseurs comme un ensemble, car ils vivent tous une réalité similaire et s'orientent dans un monde où les références imaginaires sont partagées.

Le concept de représentation sociale a pourtant aussi une composante constructiviste : les représentations sont en constante reconstruction et c'est dans cette approche que les acteurs prennent leur importance : ce sont eux qui font la construction des imaginaires par leurs discours et pratiques. Les danseurs participent donc aussi à la production des imaginaires liés au tango. On est en présence d'un processus dynamique entre les pratiques des danseurs et les imaginaires associés au tango.

3. Positionnement épistémologique

Le concept de représentation sociale s'avère être central pour cette recherche dans la mesure où il permet de concilier les deux approches épistémologiques encadrant ce travail. En effet, en ayant défini les pratiques de mobilité des danseurs de tango comme des pratiques culturelles, c'est-à-dire qui sont à mettre en lien avec des imaginaires, j'en viens naturellement à deux courants à mon sens complémentaires : le constructivisme et l'interactionnisme symbolique.

En interrogeant les pratiques de mobilité des danseurs dans des réseaux du tango, il sera nécessaire d'envisager la manière dont ces individus construisent leur vie autour d'une

certaine vision de cette danse. Le premier abordage épistémologique utilisé dans ce travail est constructiviste. En effet, « l'expérience d'un individu ou de plusieurs membres d'un même réseau permet de recenser de façon dynamique les phénomènes d'émergence, de circulation ou encore de transaction autour de conventions esthétiques, en donnant accès à la façon dont s'orientent les acteurs en fonction de leurs diverses modalités de construction et d'interprétation des mondes sociaux » (Le Menestrel, 2012, 23). D'une manière générale, l'approche constructiviste est mobilisée dans ce travail car elle analyse les réalités comme les produits sociaux des acteurs, des interactions et des institutions : « the realities we study are social products of the actors, of interactions, and institutions » (Flick, 2009, 70).

Un des apports importants du constructivisme, en ce qui concerne le débat en anthropologie autour de la « culture », est d'en avoir dépassé les conceptions positivistes et essentialistes. Comme cette recherche s'articule autour de la circulation de pratiques culturelles et, comme je l'expliquerai par la suite, que les représentations du tango ont souvent été présentées par les danseurs comme un élément authentique et lié à une culture, le fait de se positionner dès le départ dans une approche constructiviste me permettra d'éviter de tomber moi-même dans une vision essentialiste du tango et des imaginaires qui y sont liés.

Dans ma perspective, la construction que les individus se font de la réalité va influencer directement leur manière d'agir (Flick, 2009, 70). Les danseurs en mobilité sont donc ancrés dans des représentations à la construction desquelles ils participent et qui vont directement structurer leur pratique. On verra que leur vision du tango est centrale pour comprendre leurs motivations à circuler. On est en face d'un processus circulaire entre les représentations et la pratique qui s'influencent mutuellement. A l'approche constructiviste, j'ajoute un deuxième abordage épistémologique complémentaire : l'interactionnisme symbolique. Blumer résume ainsi les trois prémisses de cette approche :

« The first premise is that human beings act toward things on the basis of the meanings that the things have for them. [...] The second premise is that the meaning of such things is derived from, or arise out of, the social interaction that one has with one's fellows. The third premise is that these meanings are handled in, and modified through, an interpretative process used by the person in dealing with the things he encounters » (Blumer, 1969, 2).

Selon cette perspective, le sens attribué par les individus à leur manière d'agir est un des éléments centraux de la recherche, car c'est une base pour analyser les processus sociaux dans leur ensemble. Il s'agit donc de porter une attention particulière aux interactions entre les individus, mais aussi d'interroger la dimension symbolique de ces relations. J'utiliserai par exemple dans l'analyse le concept de capital symbolique (Bourdieu, 1994, 161), qui met en relief la manière dont les pratiques des danseurs peuvent être comprises selon une échelle de valeur symbolique.

Dans le cas des danseurs en mobilité, il s'agira de porter une attention particulière au sens qu'ils donnent à leur pratique, et à la manière dont les interactions sociales influencent ces significations. Je m'intéresserai aussi à la manière dont ils mettent en action leur interprétation de la réalité en construisant leur pratique. Je m'intéresserai aux significations qu'ils donnent au tango, mais aussi à leur mobilité et à la manière dont ils perçoivent les structures qui supportent leur pratique : circuits, festivals, écoles. Il s'agira de comprendre quelle interprétation ils donnent à leur vie par la manière dont ils forment un discours autour de ces thématiques. Par là, il sera possible de découvrir les mécanismes symboliques qui entourent leur mobilité.

4. Position d'*insider*

Je suis moi même danseuse de tango depuis 2007. Après avoir appris à danser, je me suis mise à fréquenter les festivals et les milongas régulières sur l'ensemble du territoire Suisse. En 2011-2012, j'effectue une année d'échange Erasmus à l'*Universidade Nova* de Lisbonne, la scène tango locale devient alors un de mes principaux lieux de socialisation. En l'espace de quelques mois, j'y suis complètement intégrée. Connaissant déjà bien la réalité de cette danse au niveau européen, je saisis alors l'occasion d'entrer pleinement dans ce milieu au Portugal, qui s'organise autour de deux pôles géographiques : Lisbonne et Porto. Chacune de ces villes a une activité régulière autour du tango, un bon nombre de professeurs et un festival international, en avril à Porto et en juin à Lisbonne.

Au moment où je choisis mon sujet, développe ma problématique initiale et entre dans le terrain de mon mémoire, je suis donc une parfaite *insider*. Dans la logique de l'ethnographie participante, j'ai déjà effectué une « imprégnation progressive » et « vécu [le] quotidien [des] événements sociaux [qui] constitue un élément essentiel de la compréhension » (Géraud et al., 2002, 27) de mon terrain. Je connais non seulement le tango en tant que danse que je pratique et que j'ai enseignée, mais aussi comme un monde : ses références, ses fonctionnements et ses figures marquantes. Je connais alors aussi la réalité des festivals et, inconsciemment, j'ai déjà intégré une échelle de valeurs qui me permet de juger si un danseur est bon, s'il est attractif et pourquoi. Selon la typologie développée par Gold (1958), je suis une *participante observatrice* : je suis chercheuse, mais bel et bien intégrée au groupe que j'observe. Je ne fais pas pour autant de recherche cachée, dans la mesure où je parle de mon travail ouvertement à qui en a la curiosité.

Le fait d'être *insider* comporte bien évidemment des avantages. Premièrement, il m'a permis d'identifier rapidement les enjeux liés à la circulation dans les réseaux du tango et de déceler dans ce terrain une thématique suffisamment riche pour y consacrer une recherche. Deuxièmement, ma connaissance préalable du fonctionnement des festivals m'a permis d'entrer dans le terrain d'une manière plus adaptée, trouvant le bon moment et la bonne manière d'aborder les danseurs pour leur proposer un entretien. Le fait de connaître personnellement les organisateurs des deux principaux événements au cours desquels j'ai effectué les entretiens a sans aucun doute aussi été une facilitation. Enfin, le simple fait d'être intégrée dans le réseau tango portugais m'a permis d'être au courant de toutes les activités tango au Portugal durant la période de ma recherche, il m'était ainsi impossible de manquer la venue d'un danseur étranger.

Par opposition, être *insider* de mon terrain avant même de le considérer comme tel implique de prendre quelques précautions indispensables. Consciente dès le départ de cet aspect, j'ai reformulé maintes fois la problématique pour en effacer toute trace d'idées préconçues. J'ai donc au tout début de la recherche pris quelques jours pour mettre sur papier mon idée du tango et de la réalité des danseurs en mobilité. A cette étape du processus, quelques discussions avec d'autres amis danseurs se sont avérées précieuses pour définir quels étaient mes aprioris en entrant sur le terrain. Adoptant cette précaution de base, j'ai veillé tout au long de ma recherche à ne pas tomber dans mes idées ou dans les lieux communs qui circulent dans le monde du tango, mais plutôt de privilégier l'interprétation des interviewés sur leur propre réalité.

Finalement, le fait d'être *insider* doit être conscientisé dès le début de la recherche. Tout au long du processus, j'ai tenté de donner peu de place à mes connaissances résultant de cette qualité pour laisser la place centrale aux données produites sur le terrain. Pendant toute la recherche, je me suis efforcée de garder la distance nécessaire avec mon terrain et ma propre vision de celui-ci.

Néanmoins, par ma qualité d'*insider*, j'ai souvent participé à toutes sortes d'événements tango. A ces occasions, j'ai bien sûr pu observer ce qui se passait. Bien que je n'ai pas effectué d'observation participante supplémentaire dans mon terrain, toutes les connaissances accumulées par ma présence et participation dans le monde du tango ont parfois été utilisées dans ce travail. Quand je l'ai jugé opportun, ces données ont pu être exploitées pour enrichir l'argumentation. J'ai donc effectué une ethnographie dans le sens où Flick l'entend : « observation and participation are interwoven with other procedures » (Flick, 2009, 233).

C. MÉTHODOLOGIE

Dans ce chapitre, j'aborderai la manière dont les données ont été construites, produites et analysées. Un effort particulier a été fait afin de rendre le plus transparent possible le processus de la recherche. Je décrirai donc les différents questionnements méthodologiques auxquels j'ai été confrontée et quels sont les choix pour lesquels j'ai opté.

1. Production des données

Ce travail est le fruit d'environ une année et demie de travail en discontinu. Les premières recherches théoriques et réflexions sur la problématique ont débuté en janvier 2012, le terrain a été réalisé d'avril à juillet de la même année. Le processus de transcription, d'analyse, puis de rédaction s'est étalé de l'automne 2012 au printemps 2013.

a. Définition du terrain et de l'échantillon

Après avoir effectué quelques lectures en particulier sur le tango et les questions de mobilité, j'ai pu définir ma problématique. Pour approfondir mes connaissances sur le sujet, j'ai effectué un entretien d'expert avec un organisateur de festival à Lisbonne, ce qui m'a permis de préciser ma problématique et de poser les critères de définition de mon échantillon. Au vu des thématiques qui m'intéressaient, il m'a semblé évident de travailler selon une méthode de recherche qualitative interprétative, et que cette recherche pouvait prendre la forme d'une étude de cas.

Tout d'abord, pour des raisons de faisabilité dans le cadre d'un mémoire de master, j'ai décidé de limiter mon terrain à un pays : le Portugal, et à une période de temps : avril à juillet 2012. Au vu de la réalité clairement transnationale du milieu tango, il était indispensable de spécifier un espace géographique où se déroulerait ma recherche tout en laissant ouverte la question d'une réalité spécifique au Portugal, c'est-à-dire différente d'autres pays en Europe, ou ailleurs. J'ai par contre fait le choix de ne pas me concentrer sur les spécificités de la réalité portugaise du tango, considérant plutôt l'Europe comme un espace unique, par opposition aux autres circuits du tango : Argentine, Amérique du Nord et Asie. Je ne m'intéresserai alors pas à ce qui amène ces danseurs spécifiquement au Portugal, mais chercherai plutôt à comprendre le processus de circulation dans son ensemble. La restriction du terrain est donc avant tout théorique, et permet de cadrer cette recherche dans la nébuleuse du tango. Sans ce choix, les questions se seraient démultipliées : où commencer ? Que prendre en compte ? Quelle perspective adopter ? Une recherche multisite aurait alors été nécessaire.

Une fois le terrain défini, il a fallu définir l'échantillon. Après avoir fait le choix de m'intéresser à la circulation du tango par le biais d'un type d'agent participant directement au processus – les danseurs professionnels, il m'a semblé naturel de procéder à un échantillonnage théorique. D'une manière simple, l'objectif était de faire un entretien avec tous les danseurs de tango circulant internationalement et passant par le Portugal dans le laps de temps défini. La cohérence du groupe cible réside dans le fait que tous ses membres sont impliqués dans un processus similaire. Comme l'exprime si bien Brekke : «by describing and analysing their characteristics common traits can be distinguished from the individual idiosyncrasies» (Brekke, 2004, 14). Il s'agit donc de se concentrer sur ce qui fait le fondement commun de l'échantillon tout en prenant en compte qu'il y a une diversité de cas à l'intérieur de l'échantillon. On a donc affaire à un groupe stratégique : « on peut entendre par là une agrégation d'individus qui font globalement face à un même 'problème', une même attitude, déterminée largement par un rapport social similaire à ce problème » (Olivier de Sardan, 2008, 81).

Sur la base du critère central choisi, l'échantillon final, résultant aussi des aléas du terrain, comprend ainsi différentes nationalités, différents sexes, différents âges et différents lieux de résidences. Dans certains cas, j'ai interviewé les deux éléments d'un couple de danseurs, dans d'autres cas, des danseurs qui n'ont pas de partenaire fixe, ou encore un danseur qui danse avec un autre homme. Dans l'échantillon on a différents degrés de mobilité et autant des danseurs qui circulent depuis peu de temps que depuis de longues années. L'échantillon paraît donc équilibré : à l'intérieur d'une donnée commune - la mobilité, une grande diversité est représentée. Il ne s'agit pas ici d'atteindre une quelconque représentativité, mais plutôt d'avoir un échantillon de cas qui sont pertinents pour la recherche (Flick, 2009, 121).

b. Accès au terrain

Comme déjà expliqué, mon entrée sur le terrain s'est vue facilitée par ma position d'*insider*. Le côté informel de la scène tango et en particulier l'ambiance amicale qui règne dans les festivals ont aussi rendu possible un contact simple avec les danseurs. La grande majorité des entretiens a été réalisée lors des deux principaux festivals de tango du Portugal. Dans ce contexte, j'ai tenté de contacter les danseurs pour fixer les entretiens à l'avance, en fonction de leur programme. J'avais au préalable informé des organisateurs de ces deux événements et obtenu leur accord. Aucun des danseurs n'ayant répondu à mes messages envoyés par email ou facebook, je me suis rendue directement aux festivals, optimiste – avec raison – de pouvoir organiser les entretiens sur place.

Le principal obstacle a finalement été le temps. En effet, les danseurs se sont presque sans exception montrés très disponibles pour faire un entretien lorsque que je les ai approchés, le plus souvent à la fin d'un cours, malgré leurs emplois du temps très chargés pendant ces festivals. Parcourant leurs horaires de cours et de démonstration, les entretiens ont pu être conduits « dans les trous », parfois entre deux cours, au milieu de la nuit pendant la milonga ou tôt le matin avant de commencer la journée.

La deuxième difficulté a été de trouver un espace adéquat où réaliser les entretiens. Dans certains cas, les organisateurs m'ont autorisé à utiliser une salle à ce moment vide dans le bâtiment où se déroulait le festival, dans d'autres cas, il a fallu recourir à des solutions

24 • PARA DANÇAR TANGO, DUAS PERNAS CHEGAM

alternatives : hall d'hôtel, café, terrasse ou recoin calme dans une partie peu parcourue d'un bâtiment.

Enfin, quelques entretiens ont été réalisés hors festival, soit avec des danseurs ayant leur base au Portugal ou alors avec une danseuse de passage à Lisbonne pour 2 mois, invitée par un professeur local. Dans ces cas, le rendez vous a été pris à l'avance et le lieu défini plus facilement.

c. Entretiens semi-directifs

La méthodologie de ce travail est donc qualitative. En fonction de la problématique, j'ai décidé de travailler de manière prépondérante par l'entremise d'entretiens. Comme déjà mentionné, un entretien d'expert a été effectué au début du processus de recherche. Par la suite, ce sont des entretiens semi-directifs qui ont été conduits avec des danseurs correspondants aux critères d'échantillonnage. L'entretien semi-directif m'a paru être la méthode appropriée car elle se concentre sur le stock de connaissances qu'un individu peut avoir sur sa propre vie, sa propre pratique et sa vision du monde : « this knowledge includes assumptions that are explicit and immediate and which interviewees can express spontaneously in answering an open question. These are complemented by implicit assumptions. In order to articulate these, the interviewees must be supported by methodological aids, which is why different types of questions are applied here » (Flick, 2009, 156).

La grille d'entretien utilisée pour tous les entretiens, mais affinée au fur et à mesure que j'avancais sur le terrain, a été construite autour de 3 pôles. La première partie de l'entretien a toujours été consacrée aux données sociodémographiques et aux premiers contacts avec le tango, en tant qu'amateur et professionnel. La deuxième partie était focalisée sur la mobilité et la pratique des danseurs. Enfin, la dernière partie, plus abstraite s'est souvent avérée un challenge pour les danseurs : elle a été pensée dans l'optique de saisir quelles sont les images et les représentations que les danseurs associent au tango. Cette grille d'entretien figure en annexe dans sa version anglaise.

Une donnée particulière quant à la conduite des entretiens a été la variété des langues utilisées pour les mener. En effet, ne sachant la plupart du temps pas quelles étaient les langues parlées par les danseurs, le questionnaire avait été préparé en trois langues : anglais, espagnol et portugais. La langue utilisée dans chaque entretien a donc été celle que mes interlocuteurs et moi-même avons jugée la meilleure pour communiquer. La difficulté pour moi a été le fait de ne pas parler espagnol, mais seulement de le comprendre. Dans les cas où les danseurs ne parlaient qu'espagnol, les entretiens ont été réalisés à deux langues : espagnol et portugais. Comprenant l'espagnol oral, mais ne sachant pas l'écrire, ces entretiens là ont été retranscrits directement en français.

Enfin, j'aimerais souligner ici le retour que m'a fait une grande partie des danseurs à la fin de l'entretien. Ils m'ont souvent remerciée, ajoutant que cette expérience leur avait permis de rompre avec la relative routine de leur travail en festival et d'envisager une nouvelle réflexion sur leur pratique et leur vision du tango.

d. Corpus de données

Sans prendre en compte l'entretien d'expert comme faisant partie directement des données analysées, j'ai finalement réalisé 15 entretiens avec 16 danseurs. En effet, par manque de temps, un couple de danseur a insisté pour effectuer l'entretien ensemble. Préférant conduire un entretien à trois plutôt que de perdre la perspective de deux danseurs, j'ai accepté leur requête.

Le tableau récapitulatif ci dessous permet d'avoir un aperçu sur le profil sociodémographique des danseurs de l'échantillon :

Nom public	Sexe	Age	Nationalité	Lieu de Naissance	Lieu(x) de résidence	Situation familiale	Date entretien	Langue entretien
Laura	F	41	Argentine/ Italie	Buenos Aires (AR)	Buenos Aires	en couple avec non danseur	13.04.12	ESP
Felipe	H	39	Argentine	Rosario (AR)	Buenos Aires	célibataire	13.04.12	ESP
Frederico	H	29	Argentine	Buenos Aires (AR)	Buenos Aires	en couple avec partenaire	14.04.12	ESP
Andreia	F	22	Argentine	Buenos Aires (AR)	Buenos Aires	en couple avec partenaire	14.04.12	ESP
Cristobal	H	25	Argentine	Bariloche (AR)	Madrid	célibataire	14.04.12	ESP
Milena	F	31	Argentine	Buenos Aires (AR)	Buenos Aires	célibataire	15.04.12	ESP
Salvador	H	19	Argentine	Buenos Aires (AR)	Buenos Aires	célibataire	15.04.12	ESP
Cristina	F	31	Argentine	Buenos Aires (AR)	Buenos Aires	en couple avec danseur non-prof / Beirouth	28.05.12	PT
Alina	F	35	Espagne	Madrid (ES)	Madrid	séparée du partenaire	01.06.12	ENG
Mario	H	30	Argentine	Rosario (AR)	Madrid	séparé de la partenaire	01.06.12	ESP
Mateo	H	33	Argentine	Patagonia (AR)	Berlin	séparé de la partenaire	03.06.12	ENG
Ernesto	H	43	Argentine	General Roca (AR)	Lyon	en couple avec non danseuse / 2 enfants	03.06.12	FRA
Carmen	F	47	Argentine	Buenos Aires (AR)	Buenos Aires / Lyon	célibataire	04.06.12	FRA
Clara	F	38	Allemagne	Aachen (DE)	Berlin	séparée du partenaire	03.06.12	ALL
Miguel	H	32	Portugal	Coimbra (PT)	Lisbonne	en couple avec partenaire	24.07.12	PT
Gisella	F	37	Argentine	Rosario (AR)	Lisbonne	en couple avec non danseur / 1 bébé	23.07.12	PT

Le premier commentaire a trait à l'anonymat : les noms utilisés pour désigner les danseurs sont évidemment fictifs. On remarquera que l'échantillon contient un nombre équilibré

d'hommes et de femmes et que leur âge moyen est de 31 ans. La majorité est de nationalité argentine, mais la moitié a sa base en Europe. En ce qui concerne leur situation familiale, au moment de l'entretien, les situations sont diverses, certains sont en couple avec leur partenaire, d'autres l'ont été. Les autres sont en couple avec quelqu'un qui ne danse pas professionnellement ou sont célibataires. Sur les 16 danseurs de l'échantillon, seulement deux ont des enfants.

A un moment donné, la question s'est posée d'inclure d'autres types de données : observations, documents visuels ou autres. Les supports de présentation des danseurs sur leurs sites et la communication faite par les organisateurs de festival auraient été particulièrement intéressants. Néanmoins, devant l'envergure des données récoltées par entretien, j'ai décidé de concentrer l'analyse autour de ces dernières, m'assurant ainsi de mieux focaliser l'analyse autour de l'objet de la problématique.

2. Analyse des données

Une fois les données récoltées, la phase d'analyse a été centrale pour l'orientation finale de ce travail et la construction de l'argumentation. En effet, suite à une discussion avec mes orienteurs, ainsi que par des lectures, l'idée est apparue que la notion d'authenticité associée à des imaginaires pouvait être centrale pour mon propos. Sans chercher à forcer cet élément, l'analyse a semblé confirmer cette intuition, m'obligeant en cours de route à reformuler mon cadre théorique pour lui donner une place centrale nécessaire. L'analyse n'a pas été réalisée selon une unique approche méthodologique, mais plutôt par une combinaison de différents éléments issus avant tout de la *Grounded Theory*, enrichie par d'autres méthodes jugées pertinentes.

a. Analyse globale

Dans la première étape de l'analyse, l'ensemble des données a fait l'objet d'une analyse globale. Comme le souligne Flick, cette méthode est une très bonne manière d'entrer dans les données, de les connaître mieux et de développer déjà quelques intuitions quant aux thématiques qui seront centrales dans l'analyse (Flick, 2009, 328-9). La lecture approfondie des entretiens m'a permis d'identifier les thèmes centraux qui ont par la suite servi de base à la structure de l'argumentation. J'ai ainsi pu poser le fait que toute cette recherche se développe autour des processus liés à la mobilité des danseurs. Les données s'articulaient ensuite autour de 4 pôles : la description des pratiques de mobilité, la vision du tango qui en est à l'origine, la manière dont les danseurs se mettent en perspective par rapport au marché de circulation du tango et finalement les stratégies et techniques qu'ils mettent en place pour circuler. Cette étape m'a permis de créer une structure, dans l'idée de Becker que « *cette histoire doit fonctionner, c'est-à-dire qu'elle doit être cohérente* » et doit être mise « *en forme d'une manière qui 'fasse sens'* » (Becker, 2002, 47).

Les premiers résultats issus de l'analyse globale m'ont fait retourner à la lecture. Il m'a semblé alors nécessaire d'assurer les fondements de certaines des idées émergées des données.

b. Codage

Bien sûr, l'analyse globale a été un pas essentiel dans l'analyse, mais il a ensuite été nécessaire de confirmer les premières intuitions surgies par un traitement plus approfondi des données. Pour ce faire, j'ai procédé à un codage des données en deux étapes : un codage ouvert et un codage axial. Cette étape de l'analyse a été réalisée grâce au *software* TAMSanalyzer. Le choix du logiciel a été effectué d'une manière simple : il s'agit de l'unique programme d'analyse de donnée qualitatif disponible gratuitement et en *opensource* sur le système d'exploitation *mac os x*. Très bien conçu bien que requérant la compréhension de quelque détails de fonctionnement, le recours au logiciel s'est avéré un très bon choix, dans la mesure où il m'a permis de traiter facilement une grande quantité de données. Dans la phase de l'écriture, il m'a aussi permis de rester facilement en contact avec les données et d'en extraire des citations aisément. Le seul défaut important à noter pour ce logiciel est qu'il ne permet pas de mettre des espaces dans les noms des codes, j'ai donc été contrainte à résumer mes codes en un seul mot ou alors par une expression collée, ne pouvant mettre les codes *in vivo* que dans la description desdits codes.

i. Codage ouvert et descriptif

La première étape du codage s'est voulue aussi ouverte que possible. Il s'est agi d'entrer dans un « processus analytique par lequel les concepts sont identifiés et par lequel leurs propriétés et leurs dimensions sont découvertes dans les données » (Strauss et Corbin, 2004, 133). Mettant de côté les mémos déjà écrits et les premières idées d'argumentation, j'ai adopté une posture naïve face aux données afin de procéder à un codage le plus descriptif possible. L'idée était de rester très proche des données elles-mêmes.

Par cette première étape, des codes simples ont été créés, comme par exemple : *Réseau*, *DécouvrirLieux* ou *Connexion*.

ii. Codage axial

Sur la base du codage ouvert, j'ai dans un deuxième temps travaillé avec les codes eux-mêmes. A cette étape, il s'est agi de les renommer, de les hiérarchiser et de les systématiser. Comme l'expliquent Strauss et Corbin, le codage axial sert à mettre « en rapport des catégories et leur sous-catégories, [il est] appelé 'axial' parce que le codage se produit autour de l'axe d'une catégorie, liant ainsi les catégories en fonction de leur propriétés et de leurs dimensions » (Strauss et Corbin, 2004, 157).

Les exemples de code cités plus haut ont donc été remaniés de la manière suivante : *Circulation*>*Stratégie*>*Réseau*, *Motivation*>*DécouvrirLieux* et *Authenticité*>*Connexion*. Le processus a donc été de partir des données pour atteindre un niveau toujours plus élevé d'abstraction. Par ce procédé, il a été possible de mettre en relief les mécanismes sous-jacents à la pratique des danseurs telle que présentée dans leur discours.

D. LA MOBILITÉ DES DANSEURS

Il s'agit maintenant d'entrer dans la partie empirique de ce travail. L'analyse des données obtenues sur le terrain ayant toujours comme résultat un foisonnement d'éléments interreliés les uns avec les autres à la manière d'une toile d'araignée, il a été nécessaire de réorganiser toute cette information pour pouvoir présenter une argumentation linéaire, comme le demande le format du texte.

Au niveau structurel, présentation des données et apports plus conceptuels se succéderont afin d'avoir une argumentation cohérente, mettant en lien l'empirique et le théorique. Des cadres présentant les histoires individuelles ponctueront l'argumentation, permettant de revenir au particularisme de chacun des danseurs en parallèle à la présentation des processus plus généraux.

J'ai jugé bon de structurer l'analyse en 4 chapitres distincts, tout en mentionnant ici qu'ils sont tous à mettre étroitement en relation les uns avec les autres.

Le premier chapitre s'attèlera avant tout à décrire les pratiques des danseurs de tango argentin avec qui les interviews ont été réalisées. La manière dont ils circulent sera présentée, ainsi que le contenu de leur travail : ce qu'ils font concrètement et dans quels types de contextes. La relation privilégiée avec le partenaire et les aspects légaux de la mobilité seront abordés, tout comme le pôle complémentaire à la circulation: la *base*.

Le deuxième chapitre sera construit autour de la vision qu'ils ont du tango. On verra quels sont les liens qu'ils font entre la danse tango et ses autres expressions, quelles sont les différentes interprétations données à l'idée d'un tango authentique, quelles sont les images du tango qui sont véhiculées ou au contraire déconstruites.

Dans le troisième chapitre, leur pratique sera mise en perspective avec le contexte dans lequel elle s'insère : le marché du tango. Nous verrons donc comment ils développent un produit à proposer sur ce marché, tout en menant une réflexion sur la vision de soi que ceci implique. Dans ce contexte, la question de la légitimité sera traitée plus en profondeur.

Finalement le quatrième chapitre s'attardera sur les motivations qui sous-tendent au choix de la mobilité. Il sera aussi question des contraintes qui y sont liées et des stratégies qui sont développées pour circuler et les techniques concrètes qui sont utilisées pour y parvenir.

1. Description de la pratique

a. La mobilité

Les danseurs sont en mouvement et pas seulement dans la danse : ils circulent d'une ville à l'autre pour se rendre à différents types d'événements. On est ici en face d'une pratique de mobilité qui peut prendre des formes variées.

Premièrement, il existe trois circuits géographiques principaux qui structurent le marché du tango : le circuit européen (qui s'étend jusqu'en Russie, Turquie, Israël et Liban), le circuit nord américain (Etats-Unis et Canada), et le circuit asiatique (Japon, Séoul, Hong Kong et les mégapoles chinoises). Ces trois circuits s'articulent autour d'un centre symbolique : l'Argentine et en particulier Buenos Aires. Certains danseurs arrivent à être mobiles dans tous les circuits, mais la plupart sont principalement actifs dans un seul.

Un deuxième type de circuit est constitué par les différentes expressions du tango dansé : il existe un circuit des festivals, un circuit des spectacles et un circuit des concours. Même s'ils peuvent être clairement distingués, ces trois circuits sont poreux, et il n'est pas rare de voir un danseur passer de l'un à l'autre au cours de sa carrière ou même naviguer dans plusieurs en parallèle. Ainsi Salvador et Milena se sont vu propulsés sur le circuit des festivals après avoir gagné le championnat du monde de tango à Buenos Aires, l'un des plus prestigieux concours. Felipe a travaillé de nombreuses années pour les spectacles de tango, avant de gagner un concours et finalement entrer dans le circuit des festivals. Les danseurs voyagent dans les différents types de circuits, parfois en se concentrant plus sur un, parfois passant d'un à un autre.

Felipe, d'un circuit à l'autre.

Au moment où je m'entretiens avec Felipe, il a 39 ans et derrière lui un parcours qui navigue entre les différents circuits du tango.

Né dans une province argentine, à 6 ans, il commence par danser le folklore argentin, et dix ans plus tard la danse classique. A 23 ans, il part pour Buenos Aires où il est engagé par le Ballet National de Folklore Argentin. Grâce à un ami, il assiste à un spectacle de tango et commence aussitôt à apprendre cette danse. Rapidement, il trouve du travail dans les casas de tango, puis dans des compagnies avec qui il fait des tournées internationales. Au bout de 10 ans d'activité dans les circuits du tango spectacle, à se produire autant à Buenos Aires que dans de grands théâtres du monde entier, Felipe remporte le championnat du monde de tango. Il décide alors de se réorienter et de se consacrer à l'enseignement. Il crée alors un espace de cours et de práctica à Buenos Aires et entre dans le circuit des festivals grâce à son titre de champion du monde.

Les pratiques de circulation de tous sont caractérisées par une certaine irrégularité dans les lieux visités, et différent d'une année à l'autre. C'est un travail marqué par l'improvisation et l'évolution constante des conditions de travail, des perspectives et des possibilités.

30 • PARA DANÇAR TANGO, DUAS PERNAS CHEGAM

En réalité, chaque année est différente et il n'y a pas de calendrier fixe où je saurai si je vais voyager à une époque ou à une autre. (Laura)

Este é um tipo de trabalho em que nada é fixo, percebes, não é um escritório onde tu vais das 8 até às 4 da tarde, e tens um contrato, não, tudo se vai sempre modificando. Depende das tuas necessidades, da tua vontade, depende da química que estás a ter com o teu parceiro ou não⁵. (Gisella)

Dans le milieu du tango, cette qualité est souvent citée en référence au nomadisme : « [el] nomadismo [se refiere] a los tangueros (músicos, cantores y bailarines) que parten de gira para tarde o temprano volver a su territorio de origen »⁶ (Pelinsky, 2008, 4).

i. Types de mobilité

Pour mieux comprendre comment la mobilité des danseurs se structure, j'aimerais proposer trois idéaux-types de la mobilité que j'ai nommés ainsi : la circulation continue, la circulation par tournées et la circulation en étoile.

1. La circulation continue

Dans la circulation continue, un danseur serait en voyage constamment, changeant de lieu très régulièrement. Il n'aurait pas de *base*, pas d'appartement et vivrait tel un nomade. Même si certains danseurs de mon échantillon sont presque constamment en voyage, il est difficile de les mettre dans cette catégorie, car ils affirment tous avoir une *base*, même s'ils y passent très peu de temps. La circulation en continu existe chez eux, mais pour des périodes de temps limitées, en tout cas inférieures à une année.

Actuellement, le tango étant bien structuré et de plus en plus professionnalisé, les voyages longue distance étant toujours plus accessibles, cette forme de mobilité est peu courante, même si elle apparaît parfois comme un idéal pour certains, notamment pour Salvador qui est au début de sa carrière et dont une des motivations importante est voyager et découvrir le monde. Ernesto, qui est dans les circuits du tango depuis bien plus longtemps, décrit, dans les années 1990, ce type de circulation continue et à court ou moyen terme. Dans ce cas, l'instabilité de cette mobilité est présentée comme négative :

Et en 1997-98-99, on était nomades encore une fois en Europe, on a fait base un tout petit peu en Hollande, un tout petit peu à Bologne, on nous invitait le weekend, comme ça. Mais on a participé en fait à différents spectacles de tango, deux qui sont produits en Hollande, c'est pour ça qu'on est restés en Hollande, un qui s'est produit à Bologne, alors on est restés à Bologne. Et donc on était nomades. Par exemple j'avais une valise chez des amis, comme j'ai passé 7 mois à Amsterdam, j'avais loué un appartement. [...] Mais j'avais des bouquins, des

⁵ « Ça c'est un genre de travail où rien n'est fixe, tu comprends, c'est pas un bureau où tu vas de 8h à 4h l'après-midi, et tu as un contrat, non, tout est toujours en train de se modifier en fonction de tes nécessités, de ta volonté, en fonction de la chimie que tu as avec ton partenaire ou pas. »

⁶ « le nomadisme [se réfère] aux tangueros (musiciens, chanteurs e danseurs) qui partent en tournée pour finalement retourner dans leur territoire d'origine »

cartes postales, des disques et des cassettes, je sais pas dans des boites en carton chez des amis en Hollande, et j'avais commencé à me fatiguer de cette situation de nomade et très humble, parce qu'il y avait une précarité, même si le tango était à la mode, à l'époque, il l'était plus que maintenant. (Ernesto)

2. La circulation par tournées

Ce deuxième type de mobilité est le plus courant, et concerne sans exception les danseurs dont la *base* est en Argentine. Elle concerne aussi certains danseurs basés dans un des trois circuits et qui ont acquis une renommée suffisamment grande pour tourner dans un autre circuit. Depuis leur *base*, ces danseurs organisent une ou plusieurs tournées chaque année. Chaque tournée peut durer de quelques semaines à quelques mois.

Mon calendrier, en principe, je voyage un tour de 3 mois, d'avril à juin, ça peut être en Europe, inclure aussi un peu d'Asie, parfois un mois en Asie, puis le reste en Europe, enfin, ça c'est un grand tour, puis, plus tard un plus court d'un mois. (Felipe)

En combinant tout ces engagements, je passais 8 mois par année loin de ma maison. Je voyageais quelques mois, je revenais un, voyageais deux, revenais quinze jours, etc, [...] maintenant j'essaie de voyager un mois et demi, puis rentrer trois, voyage quinze jours, et je rentre. Et ainsi, chaque année varie. (Laura)

On est toujours 2 mois et demi, puis on rentre un mois et demi à BA, ensuite on va un mois, un mois et demi en Asie, on rentre à BA pour un mois, puis 3 mois en Europe, toujours. (Milena)

L'enjeu principal de ce type de fonctionnement est la planification des tournées. Selon les informations recueillies auprès des danseurs et organisateurs, elle se fait entre 6 mois et une année à l'avance. Certains événements plus petits peuvent être improvisés au dernier moment. Bien sûr, les danseurs les mieux établis arrivent à planifier plus à l'avance, alors que ceux qui entrent sur le marché doivent souvent commencer une tournée avec une part de risque : ils partent avec quelques dates déjà fixes et essaient de trouver dans chaque lieu où ils passent d'autres opportunités, sur place ou alentour. Il sera question plus en détail de la capacité de négociation nécessaire à la planification des tournées au chapitre 4.

3. La circulation en étoile

Le dernier type de mobilité concerne les danseurs basés hors d'Argentine, en Europe pour ceux avec qui les entretiens ont été conduits. Même s'il se rendent parfois à Buenos Aires (les raisons de ces voyages seront évoquées plus tard), leur circulation s'effectue avant tout à l'intérieur du circuit où ils vivent. La plupart on une *base* où ils essaient de maintenir des activités régulières pendant la semaine et voyagent sur le weekend, entre une fois par mois en moyenne pour certains et tous les weekends pour d'autres. Je l'appelle circulation en étoile sur la base d'une étude effectuée par Joëlle Moret sur la mobilité de Somaliens où elle définit qu'il existe une « star-shape-mobility » (Moret, 2009, 15-16).

32 • PARA DANÇAR TANGO, DUAS PERNAS CHEGAM

En fait on voyage toutes les semaines, ça fait 2-3 ans. Bon, il y a des mois où on va en Argentine, mais on voyage beaucoup en Espagne, et à l'étranger une fois par mois, ou 2 fois par mois. (Cristobal)

Es ist eine umgekehrte Woche, man arbeitet quasi am Wochenende, von Donnerstag, bis Sonntag, und dann hat man das Wochenende Dienstag und Mittwoch, da der Montag wird eigentlich noch gereist. Und eigentlich ist es wirklich eine umgekehrte Woche die man hat, und es ist schon schwierig diese 2 Tage sich frei zu halten, dass es wirklich frei bleibt für andere Arbeiten. (Clara)

No idea, but at least 2 weekends in the month we are out traveling. But sometimes it's longer, for example we went to Iceland a couple of times and it was at least 15 days each time. It's always different, I cannot tell you, sometimes it's 2 weekends, sometimes it's 2 weeks, if it is a holiday, tango holiday, it's the whole week, I cannot tell you exactly. (Mateo)

Mateo, ou comment passer d'un type de mobilité à un autre.

Mateo est né en Patagonie. A 16 ans, il commence à danser le tango. A 22 ans, après avoir interrompu ses études d'informatique, il part pour Buenos Aires où il commence rapidement à gagner sa vie du tango, invité par un ami à enseigner dans son studio. Il rencontre alors une partenaire américaine, vivant aussi à Buenos Aires. Ensemble, ils travaillent en Argentine et effectuent des tournées autant dans le circuit européen que nord-américain ou asiatique.

A 28 ans, il rencontre l'Allemande Clara qui est alors en séjour pour 6 mois à Buenos Aires. Rapidement, ils décident de se marier. Mateo termine alors sa collaboration avec sa partenaire pour déménager à Berlin, où il commence à travailler avec Clara. Ils y créent une école ensemble et entrent dans une circulation en étoile en Europe, tout en se rendant régulièrement en Argentine.

Au moment de l'entretien, Mateo a 33 ans, il est séparé depuis peu de Clara. En questionnement sur sa vie, il balance entre le fait de vouloir continuer à travailler avec Clara et renforcer leur école à Berlin et celui d'entrer dans une période de circulation continue, voyageant d'un pays à un autre, enseignant le tango tout en multipliant les expériences les plus diverses.

Son rêve ? Retourner un jour en Patagonie, heureux d'une vie riche de voyages, de rencontres et d'aventures.

ii. La circulation : une pratique de mobilité

Classiquement, les mouvements dans l'espace effectués par les humains ont été étudiés sous l'angle des migrations. On s'est intéressé à la manière dont on pouvait quitter son lieu d'origine pour partir s'établir dans un autre. La migration a donc souvent été perçue comme unidirectionnelle et définitive. Cette perspective simple est pourtant bien trop limitée pour aborder une grande partie des phénomènes liés actuellement à la mobilité et à la circulation des personnes. Comme le dit William Lacy Swing, directeur de l'Organisation Internationale des Migrations dans un entretien au journal *Le Temps*, « les comportements migratoires ont connu également de profonds changements. Alors que les migrants se sont longtemps contentés de partir d'un endroit pour en gagner un autre où ils refaisaient leur vie, ils suivent

désormais des parcours beaucoup plus complexes. Ils ne vont plus du point A au point B, ils vont du point A au point B, puis continuent vers les points C et D pour revenir par exemple à A. Le terme même de *migration* apparaît de plus en plus désuet. Il faudrait le remplacer par celui de *mobilité* » (Lacy Swing, 2013).

Le cas des danseurs de tango entre pleinement dans ce changement de perspective, les pratiques de circulations décrites ne sont donc pas à comprendre comme une forme spécifique de migration, mais bel et bien comme une forme de mobilité. Constatant que « all the world seems to be on the move » (Sheller et Urry, 2006, 207), Sheller et Urry proposent de remettre le concept de mobilité au centre des préoccupations. Selon eux, il est nécessaire de prendre la mobilité et son corollaire l'immobilité en compte pour effectuer un *mobility turn* en sciences sociales (*Id.*, 208). Dans cette perspective, étudier la mobilité des danseurs de tango me permettra de mieux appréhender l'ensemble de leur pratique.

Ceci pris en considération, il semble maintenant nécessaire de définir ce que j'entends par mobilité. Une définition simple et efficace est la suivante : « Tout déplacement de personnes dans l'espace physique, quels que soient la durée et la distance de déplacement, les moyens utilisés, les causes et les conséquences » (Bassand et al., 1985, 14). Cette définition permet de souligner que la mobilité n'est pas égale au mouvement, car elle implique des causes et des conséquences. Delaney avance dans cette idée que la mobilité, en plus du déplacement physique, est liée à des significations. « Human mobility implicates both physical bodies moving through material landscapes and categorical figures moving through representational spaces » (Delaney cité par Cresswell, 2006, 4). En me référant à l'interactionnisme symbolique, je comprends donc la mobilité comme un mouvement physique ancré dans un système de représentations symboliques. J'ai donc décrit ci-dessus les formes de mobilité des danseurs, mais je m'intéresserai par la suite également à leurs motivations et aux représentations qui les poussent à voyager de par le monde.

Il me faut encore souligner que j'utilise souvent le terme de « circulation ». De signification très proche de celui de « mobilité », je l'emploie pour décrire les pratiques plus concrètement liées au fait d'être en voyage, de se déplacer d'un lieu à l'autre. Par opposition, j'emploie « mobilité » pour parler du phénomène de manière plus générale.

b. Types d'événements

Comme on l'a vu, la mobilité s'organise dans différents circuits. En parallèle aux circuits géographiques, les différents types d'événements structurent la circulation des danseurs. D'une manière générale, il existe aussi des circuits propres à certains types d'événements, auxquels correspondent bien sûr des réseaux spécifiques.

i. Festivals

Le type d'événement le plus répandu est le festival. Il s'agit d'une rencontre sur plusieurs jours où plusieurs couples de danseurs sont invités, ainsi que des DJs et souvent un orchestre. La journée est consacrée aux cours : l'offre est répartie selon différents niveaux de danse, chaque cours annonçant une thématique particulière. La soirée est le moment de la milonga,

34 • PARA DANÇAR TANGO, DUAS PERNAS CHEGAM

où chaque couple invité fera une exhibition de 3 ou 4 morceaux de musique. Il existe deux formes de spectacles. La première est celle insérée dans les festivals et workshops : elle consiste à se produire pendant une milonga sur la pise de danse. Selon la tradition, les danseurs présentent trois danses correspondant chacune à un des trois styles de musique qui se dansent dans le tango⁷. La plupart du temps ces démonstrations sont des improvisations. La deuxième est le spectacle sur scène. Souvent chorégraphié et parfois exécuté en groupe, le tango montré sur scène, dans des théâtres ou tout autre lieu de représentation, s'adresse à un public plus large qui se déplace pour assister exclusivement au spectacle. Ce genre d'événement peut être inséré ou non dans un festival de tango. Le public des festivals est souvent en partie composé de visiteurs internationaux.

Les danseurs avec qui je me suis entretenue participent tous à des festivals, et affirment qu'il s'agit du type d'événement qui leur donne le plus de travail.

Mais notre travail dans ce tour est, je dirais, de 60% de festivals et de 40% de workshops. (Milena)

Il faut pourtant préciser que la plupart de mes entretiens ont été conduits lors de festivals. On pourrait penser alors que mon enquête est focalisée sur le circuit des festivals, mais j'interprète ceci comme le signe que le festival est le lieu principal de la circulation des danseurs.

Pour les danseurs, au niveau de la planification de leur travail, les festivals ont la caractéristique d'être à une date fixe, c'est donc souvent autour de ces grands événements qu'ils organisent leurs voyages. Ils vont ensuite d'un festival à l'autre autant qu'ils le peuvent, car c'est aussi le type d'événement qui est le plus rentable :

C'est le mieux aussi pour vous, les festivals ? Au niveau économique, c'est mieux pour nous, parce que c'est un weekend qui est utilisé complètement pour une chose. C'est un paquet, parce que tu as pas qu'une seule chose, au mieux tu as deux exhibitions, les cours. C'est comme un paquet où nous on est disponibles pour travailler pendant tout le weekend. (Mario)

Si les festivals sont intéressants économiquement pour les danseurs qui touchent plus d'argent dans un temps court, ils doivent aussi l'être pour les organisateurs qui cherchent à attirer le plus de public possible en invitant des couples attractifs. Le système des festivals place donc les danseurs dans une position de concurrence les uns par rapport aux autres. Comme nous le verrons dans le chapitre 3, les danseurs doivent donc développer un produit pour se vendre.

Finalement, les festivals représentent une masse de travail et un investissement plus grand pour les danseurs, ce qui justifie également les rendements supérieurs :

If it is a workshop, it is a price. If it is a festival, it is another price. There is a difference because we have to be available more nights and also have the teachers' gala at the beginning and at the end again. But especially, the women they have to make up 4 times, 5 nights or 4 nights, and then the dress of the woman is very important. They cannot wear the same dress. But if I wear a black suit, I can wear it for 3 nights in a row and nobody will notice. For the woman it's

⁷ Dans le tango, trois rythmes différents sont dansés: le tango qui se danse sur 2 temps, la valse à 3 temps et la milonga, binaire et plus rapide.

different, so they need to bring more clothes, they have to make these clothes and so on. So you need to work more for the festival, so the price is different. (Mateo)

ii. Workshops

Entre les festivals, les danseurs circulant par tournées essaient de placer des workshops. Les workshops sont des événements plus petits souvent sur un weekend, parfois sur la semaine, qui sont organisés à un niveau local, souvent par une école de tango, autour de la venue d'un couple de danseurs. La plupart du temps, les cours sont proposés sur deux jours et incluent une milonga avec exhibition un des soir. Le public des workshops est en grande majorité constitué par la scène tango locale qui profite de ce type d'événement en parallèle aux cours réguliers.

Ce genre d'événement représente un autre avantage pour les danseurs. Le programme étant souvent moins chargé, ils profitent souvent de donner des cours privés, à un prix plus élevé, à ceux qui le demandent. Pour ce faire, ils restent souvent un ou deux jours de plus dans la même ville.

Ce type d'événement est plus souvent basé sur des relations à long terme entre les organisateurs et les danseurs en mobilité. En effet, il est très commun pour un couple d'être invité chaque année dans les mêmes villes pour y donner des workshops, ce qui leur donne la possibilité de fidéliser une partie du public.

iii. Spectacles

En parallèle au circuit des festivals et des workshops, il existe un circuit des spectacles. Contrairement aux deux types d'événements déjà présentés, il n'existe pas de terminologie qui fasse l'unanimité pour les spectacles. Frederico parle de *musical de tango*, Alina de *shows de théâtre et tango*, Felipe de *pièces de tango* et les autres simplement de *spectacles*. Pourtant, tous ceux qui y ont participé à un moment ou un autre dans leur carrière décrivent une réalité similaire. La plupart du temps, un spectacle réunit deux ou trois couples de danseurs avec parfois un orchestre. Ensemble, ils créent une pièce de tango chorégraphié et voyagent dans le monde entier pour des représentations dans des théâtres. Le public de ces spectacles est un public large, différent de celui des festival car constitué en grande partie de non-danseurs. Les danseurs sont conscients du clivage entre ces deux circuits :

É um outro mundo do tango, o 'tango de escenario'. As pessoas não são tão conhecidas pelos nomes, mas viajam com companhias ou assim.⁸ (Cristina)

Le circuit des spectacles fonctionne aussi selon des mécanismes différents, souvent plus proche de ceux de la danse dite savante, c'est-à-dire destinée à la scène. Alors que le circuit des festival fonctionne par réseau de cooptation, l'accès au marché des spectacle se fait souvent par audition, ce qui est une des caractéristique des danses savantes (Sorignet, 2012, 67). La partie tango de scénario remet donc en cause la définition du tango comme une danse sociale et fait souvent l'objet de fusions avec d'autres danses. Par les spectacles, il est donc

⁸ « C'est un autre monde du tango, le tango de scénario. Les personnes ne sont pas tant connues par le nom, mais voyagent dans des compagnies ou comme ça. »

36 • PARA DANÇAR TANGO, DUAS PERNAS CHEGAM

possible de créer des ponts entre le tango et le reste de la scène culturelle savante, comme le raconte Ernesto :

J'ai créé une compagnie en France, une structure, ça fonctionne plus comme une structure que comme un ensemble de danseurs, avec lesquels on produit, je produis avec la compagnie des spectacles. Et on a produit 3 spectacles, grands spectacles. [...] Il y a un théâtre important [...] un théâtre dédié, et dévoué pour la danse, qui a coproduit ces 3 spectacles qu'on a faits. (Ernesto)

Alors que la circulation dans les festivals est très valorisée par les danseurs, plusieurs sont entrés dans leur vie professionnelle de tango par les spectacles. Paradoxalement, ils ont dû d'abord entrer dans un réseau artistique plus large que le tango, en se présentant dans des théâtres ou salles de programmation culturelle généraliste, pour ensuite passer aux circuits spécifiques des festivals. C'est le cas d'Ernesto et de Carmen qui ont commencé à danser à une époque où les festivals n'existaient pas encore, mais sont venus en Europe au travers de productions tango. C'est sur cette base qu'ils ont ensuite accompagné le développement des structures tango en Europe et leur professionnalisation. Felipe a travaillé pendant 10 ans pour des compagnies de tango avant de se consacrer exclusivement à l'enseignement et aux voyages dans les festivals. Mario et Alina ont commencé leur carrière en créant une compagnie :

After in Madrid we met some other people, we decided to work together and we had a company, and we started some shows. We were basically working in Spain, in Portugal also, but not in this circuit of these big festivals or whatever. (Alina)

De leur côté, Mateo et Clara n'aime pas le tango de scénario :

Tango Shows, das ist nicht so unser Ding. (Clara)

Especially me, I don't like to do choreographies, for me it's like pain and hurt, because I don't want to do that. (Mateo)

Quant à Frederico et Andreia, tout comme Salvador et Milena, ils participent régulièrement à des spectacles, en parallèle à leur activité dans les festivals.

Le circuit des spectacles est donc bien distinct de celui des festivals et workshops, il est l'expression d'une pratique différente, répondant à d'autres modalités et reflétant une autre image du tango. Néanmoins, la plupart des danseurs naviguent entre ces deux circuits, le marché du travail des spectacles s'étant avéré souvent plus facile d'accès pour un début de carrière.

iv. Autres

En dehors des deux circuits principaux présentés ci-dessus, les danseurs sont amenés au long de leur carrière, par nécessité, volonté d'ouverture ou opportunité, à participer à une multitude d'autres types d'événements. Sans entrer dans le champ des activités parallèles qu'ils peuvent avoir, liées au tango ou non, leur activité en tant que danseurs peut prendre d'autres formes, être présentée dans d'autres contextes, que ce soit destiné à un public d'amateurs de tango ou au public en général.

Principalement, c'est la démonstration de tango qui est présente dans d'autres contextes. Que ce soit un véritable spectacle chorégraphié ou une simple présentation improvisée de tango, la

plupart des danseurs ont eu l'opportunité de se présenter dans d'autres contextes. Ainsi Felipe a travaillé pendant de longues années dans les *casas de tango*⁹ à Buenos Aires où sont présentés des shows de tango à un public composé surtout de touristes. Mario et Alina ont commencé leur carrière à danser dans la rue, puis à faire le spectacle dans un restaurant les soirs de weekend. Laura a fait plusieurs tournées avec la star latine Julio Iglesias qui intégrait un couple de danseurs à ses concerts. Gisella est souvent invitée par des festivals de salsa ou de danses de salon qui veulent donner un avant-goût d'autre chose à leur public. Enfin Carmen et Ernesto ont commencé leur carrière par un séjour de 6 mois à l'exposition universelle de Séville où ils présentaient un spectacle court, plusieurs fois par jours, dans le pavillon argentin.

Mais l'activité des danseurs ne se résume pas aux spectacles, en effet l'enseignement, dont il sera question plus en détail au point suivant, est un élément important de leur pratique. En dehors des lieux traditionnels, Mateo et Clara enseignent régulièrement dans des vacances de tango. Il s'agit de voyages organisés pour un public d'amateurs de tango, dans un lieu souvent idyllique où un couple de danseurs est invité pour donner des cours tous les jours. Salvador et Milena sont de leur côté intervenant réguliers dans une école de cirque contemporain, à Paris, travail rendu possible par un accord entre la ville de Paris et celle de Buenos Aires.

Comme le montre cette dernière expérience et celle d'Ernesto et Carmen à Séville, les danseurs participent parfois à des événements qui ont une dimension politique. Ce n'est pas l'objet de ce travail, mais il serait intéressant de développer le sujet pour comprendre quel est l'agenda politique de l'Argentine et de la ville de Buenos Aires en relation au tango.

c. Types d'activités

Nous avons jusqu'ici déjà abordé brièvement la dimension du spectacle et ses différentes formules.

Néanmoins, l'élément central de la pratique des danseurs en mobilité est bel et bien l'enseignement. Contrairement aux danseurs contemporains, il ne s'agit pas pour eux d'une « activité secondaire organisée autour de l'interprète » (Sorignet, 2012, 109), mais plutôt d'un élément central de leur pratique. Il est certes moins visible et plus souvent réservé à un public spécifique – les amateurs de tango, apprentis danseurs – mais c'est une partie importante de leur travail et proportionnellement ce qui occupe la plus grande partie de leur temps. C'est aussi leur principale source de revenus.

L'accès à l'enseignement ne se fait pas par un processus uniformisé. En effet, il n'existe aucune formation académique de professeur de tango, ni statut à obtenir pour pouvoir l'enseigner. La qualification d'un danseur pour l'enseignement passe donc par un système d'appréciation symbolique. Il sera question par la suite de la légitimité, mais dans un premier temps, la variété des formes d'accès au marché de l'enseignement démontre le caractère hautement informel de cette activité. Son caractère hybride de danse sociale place en effet ce métier « à mi-chemin entre l'éducation artistique et l'apprentissage de rituels sociaux »

⁹ Les *casas de tango* à Buenos Aires sont des restaurants où le repas est suivi par un spectacle de tango.

38 • PARA DANÇAR TANGO, DUAS PERNAS CHEGAM

(Apprill, 2012, 179). Ainsi, Andreia n'a jamais pris de cours, mais a appris au sein de sa sphère familiale et c'est dans ce même cadre informel qu'elle a commencé à enseigner :

Je ne sais pas très bien depuis combien de temps je donne des cours, parce que quand j'étais petite, encore enfant, j'aidais dans le cours de ma mère. Je donnais le cours avec elle, j'étais là comme assistante. Je devais avoir entre 9 et 12/13 ans. Et à partir de ce moment, j'ai commencé à donner les cours seule, vers 13 ans plus ou moins, avec mon frère qui est aussi danseur. On danse les deux depuis tout petits. Alors, ils nous ont invités à Buenos Aires, dans une école, qui n'existe plus, qui s'appelait Tango Brujo. Il y avait plusieurs professeurs qui donnaient des cours, tous très bons. Ils nous ont invités et on a commencé à y aller toutes les semaines. (Andreia)

Andreia, apprentissage informel.

Andreia est née à Buenos Aires dans une famille de danseurs. Ses parents font partie des grands noms du renouveau de la danse tango dans les années 1990. Son père est reconnu plus particulièrement pour avoir participé à la théorisation des mouvements tango. Enfant, Andreia apprend à danser en famille et rapidement assiste sa mère dans les cours. A 13 ans déjà elle donne des cours avec son frère, invités dans une autre école de Buenos Aires.

Bénéficiant de la renommée de ses parents, Andreia commence aussi très tôt à voyager avec son frère. A 17 ans, elle rencontre son partenaire de danse et compagnon actuel et commence à voyager avec lui.

Quand je la rencontre, elle a 22 ans et voyage déjà depuis plusieurs années de manière presque continue. Elle me raconte ne rentrer à Buenos Aires que pour de courtes périodes, rarement plus de deux semaines. Néanmoins, elle pense voyager moins dans le futur et est en train de mettre en place une structure administrative qui lui permettra de travailler plus à Buenos Aires.

Andreia a donc appris à la méthode de l'ancienne génération, elle a eu la chance de naître dans une famille de danseurs qui lui ont enseigné les codes de la danse et du bal, puis lui ont ouvert les portes d'une carrière professionnelle. D'autres ont appris en prenant des cours, mais l'entrée dans la profession de professeur se fait la plupart du temps de manière informelle, par un réseau de connaissances proches. Dans plusieurs cas, ce sont les propres professeurs qui invitent leurs élèves à donner des cours dans leur école à un moment où ils ont trop d'élèves ou alors parce qu'ils sont amenés à voyager plus souvent et cherchent des remplaçants.

Well, in Argentina it works pretty much like this. You know someone who is working in some place and you get access to this place because of the contacts. That's how I began to work in that studio, through my teacher, who was already friend of mine at that time, she was leaving and then she said 'hey Matias, can you teach the classes here for us, bla bla bla' and so I started. (Mateo)

L'entrée dans la catégorie des professeurs se fait donc par chaîne : un danseur y accède par l'intermédiaire de son propre professeur, et plus tard, sera lui-même en position d'intégrer d'autres personnes.

L'entrée dans l'enseignement se fait avant tout par opportunité, mais elle peut aussi être le résultat d'une nécessité économique, à l'image de Gisella qui commence à enseigner le tango pour couvrir ses besoins alors qu'elle étudie le ballet aux Etats-Unis. La plupart des danseurs affirme pourtant aussi aimer enseigner, et qu'il y a un intérêt particulier à le faire en voyage pour l'enrichissement de travailler avec différents publics. Il y a chez eux une véritable passion pour la transmission et ils mentionnent souvent que c'est une satisfaction de voir les élèves évoluer, ou de pouvoir leur transmettre leur vision du tango. J'y reviendrai par la suite.

En parallèle à ces deux occupations principales que sont le spectacle et l'enseignement, rares sont les danseurs qui ont une activité qui n'est pas liée au tango. Certains ont une formation dans un autre domaine que la danse, et parmi eux, une partie a exercé cette profession avant de se consacrer exclusivement au tango. Miguel a un brevet d'avocat, Alina est pharmacienne, Ernesto est ingénieur technique, Clara est physiothérapeute, mais plus aucun d'eux n'est encore actif dans cette profession au moment où je m'entretiens avec eux. Cristina a travaillé pour une multinationale avant de se professionnaliser dans le tango et y fait encore de temps à autre des remplacements quand elle est à Buenos Aires sans travail.

D'autres ont une formation de danse : classique, contemporaine ou folklorique, mais aucun d'eux n'exploite plus ces registres.

Enfin, Carmen et Mario ont une activité en parallèle à celle de danseur qui est la création de vêtements. Un peu par hasard deux des danseurs de mon échantillon ont créé une ligne de vêtements tango. Il existe aussi des danseurs qui sont régulièrement DJs dans des milongas, et d'autres font sporadiquement du commerce d'objets liés au tango : chaussures, CDs ou vêtements.

d. *Base* et circulation

La définition de la *base* des danseurs est simple. Il s'agit avant tout d'un terme émique que tous les danseurs sans exception ont utilisé.¹⁰ Dans leur propos, il s'agit de l'endroit où ils ont leur logement principal, là où sont leurs affaires et où ils retournent régulièrement, mais ne se confond pas forcément avec leur lieu officiel de résidence. Définit par opposition, la *base* est présentée comme le pôle complémentaire à la circulation. D'une manière plus symbolique, c'est aussi le lieu où ils se sentent et se disent « à la maison ». C'est le lieu de la stabilité.

La *base* n'est pas un lieu fixe géographiquement, elle peut changer pour chacun au fur et à mesure de son parcours professionnel. La décision de changer de *base* peut être prise en fonction de différents motifs. Mateo a déménagé de Buenos Aires à Berlin parce qu'il s'est marié avec Clara, Mario voulait partir dans le contexte de la crise économique en Argentine, et Gisella a saisi une opportunité :

O que se sucedeu foi que em Portugal o tipo de trabalho que tínhamos não era vir fazer um show e ir embora, ou vir fazer um workshop e ir embora. O trabalho que tínhamos era aulas regulares, ou seja construir uma escola, ou continuar o

¹⁰ Le terme *base* est un terme émique, dans tout le travail je le signalerai donc en italique. Tous les termes présentés en italique le sont pour ce caractère émique, ou plus rarement parce qu'ils sont écrits en langue originale.

trabalho que outros pares iam fazendo aqui. Portanto, na primeira vez, viemos substituir um par que já estava a dar aulas cá, o tipo de trabalho era de longo prazo. Quando vínhamos aqui, fazíamos a tournée num mês, um mês e meio, e aqui ficávamos 2 meses. E depois ficámos 3 meses. E depois vimos que ficar só 3 meses não dava, que tínhamos que ficar mais, para que o trabalho/ e também gostávamos muito da cidade, e decidimos fazer a base aqui.¹¹ (Gisella)

i. Les activités dans la base

Parmi les 16 danseurs de mon échantillon, exactement la moitié a sa base à Buenos Aires. Néanmoins certains y passent beaucoup plus de temps, alors que d'autres sont presque constamment en circulation. Les 8 autres danseurs sont basés en Europe : 3 à Madrid, 2 à Lisbonne, 2 à Berlin et un à Lyon. L'activité dans la base dépend en partie du lieu de résidence et du type de mobilité pratiquée.

En effet, les danseurs basés à Buenos Aires ne peuvent que difficilement y maintenir une activité régulière. Pour quelques uns, les séjours dans la base se limitent au repos et à la préparation des prochains voyages : entraînement, communication et préparation des vêtements et chaussures de spectacle. Ils voient souvent le temps passé dans la base comme des vacances, du temps « pour profiter » et pour être avec la famille et les amis. Pour la plupart d'entre eux, leurs séjours à Buenos Aires sont aussi l'occasion de donner des cours intensifs sur des courtes durées, ou des cours privés, contournant l'impossibilité des cours réguliers :

Pour nous, c'est difficile d'avoir des cours réguliers, principalement parce qu'on est toujours à l'étranger. Alors si on forme une classe, après 2-3 semaines, on doit la laisser. Parce qu'on doit partir. Alors, on fait pas de cours réguliers, mais des workshops. On définit une date et quand on rentre à Buenos Aires, on donne un workshop qui a un début et une fin. C'est intensif, sur une semaine par exemple, ou 4 jours et c'est ce qu'on fait de tango quand on est en Argentine. Et on donne aussi des cours particuliers. En général, pendant l'été, il y a beaucoup de gens qui viennent et on donne des cours à des étrangers et aussi à des locaux argentins. (Andreia)

Certains arrivent tout de même à maintenir une structure fixe, ils ont créé un espace qui est le leur et collaborent avec d'autres personnes pour le faire survivre quand ils sont absents. C'est d'ailleurs la perspective de plusieurs d'entre eux qui voyagent depuis un nombre élevé d'années. Déjà en partie lassés par les voyages, ils cherchent à créer une structure qui leur permettra de gagner leur vie sans circuler :

Maintenant, mon idée est de ne plus voyager autant qu'avant. Parce que je dois avoir une structure de vie, que ce ne soit pas seulement un endroit où j'arrive

¹¹ « Ce qui s'est passé est que au Portugal, le type de travail qu'on avait n'était pas venir, faire un show et repartir, ou venir, faire un stage et repartir. Le travail qu'on avait était des cours réguliers, c'est à dire construire une école ou continuer le travail que d'autres couples faisaient ici. Donc la première fois, on est venus pour remplacer un couple qui donnait des cours ici, le type de travail était à long terme. Quand on venait ici, on faisait une tournée d'un mois, un mois et demi, et ici on restait 2 mois. Et ensuite on est restés 3 mois. Et ensuite on a vu que rester que 3 mois, ça suffisait pas, qu'il fallait rester plus, pour que le travail/ et aussi on aimait beaucoup la ville, et on a décidé de faire la base ici. »

seulement pour préparer mon prochain voyage. Mais que ce soit un endroit où je suis, où j'ai des classes de groupes, des petits groupes et des cours de technique, des cours particuliers. (Laura)

Pour les danseurs basés en Europe, la donne est complètement différente.

Yes, we always stayed in Madrid, so that we can go and come back all the time. We don't go all the time like people from Buenos Aires: they come for 3 or 4 month and they have to move from one city to the other. After Lisbon, we will come back to Madrid, after Madrid we go to Italy, and that's something very good, because always you can come back to home. (Alina)

Comme leur circulation ne se fait pas par tournées, mais sur les weekends, ils rentrent toujours dans la *base* entre deux contrats. Pour Alina, le fait de pouvoir rentrer toujours à la maison est présenté comme un argument pour garder sa *base* en Europe. Comme le mentionne Gisella, il s'agit aussi d'un avantage pour les organisateurs de festivals ou de workshops qui n'ont pas beaucoup de moyens financiers : la distance de voyage étant plus courte, son coût est plus bas.

Cette structure de mobilité leur permet aussi de maintenir une activité fixe dans la *base*. La plupart d'entre eux ont une école ou un espace où ils donnent des cours et organisent des milongas les weekends où ils ne sont pas en voyage.

ii. L'interaction entre *base* et circulation

Il existe une interaction forte entre la circulation et les activités développées dans la *base*, qu'elles soient structurées dans une école ou non. On peut les classer en deux catégories qui reflètent la perspective des danseurs.

Premièrement, il y a les interactions positives. Elles s'expriment de deux manières.

Le premier cas est quand les activités dans la *base* sont à l'origine d'opportunités de circulation. Comme nous l'avons vu précédemment, c'est souvent grâce à leur réseau local que les danseurs ont eu leur premier contrat à l'étranger.

Le deuxième cas est inverse : la circulation amène des élèves à suivre les danseurs jusque dans leur *base*. C'est notamment le cas pour les danseurs basés à Buenos Aires, car une grande partie des élèves de leurs cours locaux sont étrangers. Il est donc courant pour eux d'être contactés par des élèves rencontrés lors de festivals ou workshops qui se rendent à Buenos Aires pour un séjour :

Si, à Buenos Aires, c'est comme ça. Il y a des étrangers qui y vivent, je sais pas, 3 mois, 6 mois, une année ou deux, pour apprendre le tango. Et il y a aussi ceux qui viennent en visite, comme ici. Il disent: je vais à Buenos Aires en septembre, je pourrai t'y voir, prendre des cours ? (Milena)

Ce premier cas est à mettre en perspective avec le flux de danseurs qui se rend chaque année en pèlerinage à Buenos Aires. La grande quantité de personnes se rendant en Argentine pour

42 • PARA DANÇAR TANGO, DUAS PERNAS CHEGAM

le tango atteste de l'importance presque mythique de Buenos Aires dans l'imaginaire du tango.

Pour beaucoup de danseurs, être actif à la fois en mobilité et dans leur *base* leur permet d'accéder à une stabilité, notamment financière. La circulation dans les festivals permet d'obtenir plus rapidement plus d'argent, alors qu'avoir une activité régulière d'enseignement et d'organisation d'événements dans la *base* leur permet de compenser les mois où ils ne voyagent pas :

Ter uma base permite-nos ter uma coisa fixa, porque há uns meses em que não há festivais, ou em que temos menos trabalho fora, então temos trabalho cá.¹²
(Gisella)

Cependant, il existe aussi une facette négative de cette interaction :

La question est que, par périodes, il y a des activités qui bouffent les autres. Par exemple, si je voyage beaucoup, je néglige mes cours à Lyon, en parlant du tango seulement. Si je décide de rester un peu plus sur l'activité de Lyon, je néglige un peu les contacts à l'extérieur. (Ernesto)

Par l'impossibilité d'être partout, il devient parfois difficile pour les danseurs de gérer à la fois les activités dans leur *base* et en circulation. Ils se voient alors obligés de trouver des stratégies pour contrôler cette situation. Plusieurs d'entre eux engagent à moment donné d'autres danseurs pour les remplacer quand ils sont en voyage, de forme ponctuelle ou, pour certains, à long terme. C'est notamment le cas de Miguel qui, dès le début, a cherché à construire une équipe pour pouvoir se libérer sans mettre en péril la structure qu'il avait créée. Autrement, le risque est de voir les élèves perdre leur assiduité, comme le souligne Felipe :

Je donnais les cours à Buenos Aires, c'était difficile, parce que chaque fois j'arrivais à réunir un groupe de personnes, puis j'allais en voyage et quand je revenais, le groupe s'était dispersé. Quand je rentrais, je devais réorganiser le groupe. Alors, ce que je fais, c'est que je laisse l'école ouverte, mais dans le mode de practica, il n'y a pas de cours. Et quelques amis s'occupent de me remplacer, parce que les élèves s'attachent au professeur, et ensuite c'est plus la même chose si c'est quelqu'un d'autre, même si les cours sont très bons, voire meilleurs que les miens. Mais c'est un peu comme si les personnes sont amoureuses de toi, c'est un tout: les gens, le lieu, le professeur, la forme, tout. Le jours de la semaine, la préparation, alors si un élément manque, c'est plus la même chose. (Felipe)

Entre *base* et circulation, les danseurs sont donc en perpétuelle évaluation de la situation, ils doivent constamment s'adapter et trouver des solutions créatives pour gérer la variété de leurs activités et engagements.

¹² « Avoir une base nous permet d'avoir quelque chose de fixe, parce que il y a des mois où il n'y a pas de festivals, ou alors où on a moins de travail à l'étranger, alors on a du travail ici. »

Clara, solidifier la base tout en restant mobile.

L'Allemande Clara rencontre son partenaire et compagnon lors d'un voyage à Buenos Aires. Elle décide alors de laisser son métier de physiothérapeute pour créer avec lui une école à Berlin et pour voyager dans le circuit des festivals.

À 38 ans, Clara est lassée du circuit international et trouve toujours plus pénible de se rendre dans les grands événements tango où elle doit se faire voir, être toujours souriante et soutenir un rythme de travail effréné. Elle apprécie maintenant davantage les événements plus petits lui permettant de développer un lien plus personnel avec les organisateurs et les élèves. Elle préférerait aussi passer plus de temps chez elle à Berlin tout en étant plus présente régulièrement pour suivre les élèves de son école. Mais la réalité est là, être mobile est plus rentable et Clara cherche constamment à trouver un équilibre entre la gestion de son école à Berlin et les apports indispensables des voyages.

e. Aspects légaux

De manière générale, les danseurs ne sont pas très bien informés des dispositions légales qui encadrent leur pratique, tant du point de vue du droit des migrations que du droit du travail. Il faut pourtant pondérer cette méconnaissance par la complexité légale impliquée par ces activités qui se déploient dans une multitude de pays pour des laps de temps très courts. Il est vrai que les cadres légaux de la migration sont peu pratiques pour le type de mobilité des danseurs, et que les directives du droit du travail varient dans chaque pays, rendant la tâche presque impossible pour un danseur qui voudrait être complètement dans la légalité. Leur mobilité est un défi pour les cadres légaux, qui souvent n'ont pas prévu ce genre de cas.

i. Migratoires

Le niveau de connaissance du droit et de la terminologie est très varié parmi les danseurs. Certains sont très au clair, savent qu'en tant qu'Argentins, ils peuvent voyager trois mois en Europe en tant que touristes sans visa et affirment avoir seulement eu un visa de travail pour se rendre au États-Unis qui sont « plus stricts que l'Europe ».

Souvent les associations de tango sont sans but lucratif. [...] Ce sont des associations avec lesquelles on fait nos contrats. Alors on demande pas de visa de travail, parce que ce ne sont pas des contrats si officiels. (Frederico)

D'autres confondent toutes les notions de citoyenneté, nationalité et résidence ou ne savent visiblement pas qu'il existe plusieurs types de visas. Mais presque tous reconnaissent que « les choses ne sont pas si simples » ou que pour eux, « c'est pas très clair ».

Dans mon échantillon, 6 danseurs ont un statut de résident permanent en Europe et y vivent (Mateo, Mario, Cristobal, Gisella, Ernesto), Carmen a ce même statut, mais vit à Buenos Aires, 3 ont une nationalité européenne et y résident (Clara, Alina, Miguel), 2 ont une double nationalité argentine-italienne, mais résident en Argentine (Cristina, Laura), et seulement 3

44 • PARA DANÇAR TANGO, DUAS PERNAS CHEGAM

voyagent en tant que touristes et disent ne jamais dépasser les 3 mois réglementaires (Felipe, Andreia, Frederico). Milena et Salvador sont un cas particulier : Ils sont argentins, mais font d'une certaine manière partie du corps diplomatique :

Nous, on voyage toujours avec l'aval du gouvernement de Buenos Aires. On voyage avec une carte du gouvernement et dans le cas où on passe trois mois, par le travail qu'on fait, on fait partie du gouvernement. Alors, c'est pour ça qu'on peut entrer et sortir sans compter les mois. On montre la carte, qu'on travaille pour eux et on est considérés comme, comment dire, pas des ambassadeurs, mais on fait un échange culturel. (Milena)

Milena, un cadre légal particulier.

Milena commence par apprendre les danses folkloriques argentines, puis à 18 ans, elle commence le tango. Avec son partenaire de l'époque, par nécessité économique en pleine crise économique, elle se met à danser dans la rue, dans des lieux touristiques, et par la suite dans une casa de tango, où elle se donne en spectacle pendant une dizaine d'années.

Pendant cette période, elle continue à prendre des cours et rencontre un jour dans son école Salvador. Il devient son partenaire et l'est encore actuellement. À l'époque de leur rencontre, elle a 29 ans et Salvador 12 ans de moins qu'elle, mais ils décident rapidement de travailler ensemble. Leur professeur les recommande ensuite à un festival au Danemark. Peu de temps après, ils remportent le championnat du monde de tango, ce qui va lancer leur carrière. En effet, suite à l'obtention du titre, la ville de Buenos Aires leur propose un statut d'ambassadeurs culturels. Ce statut leur permet d'entrer dans n'importe quel pays avec toute la facilité dont jouit le corps diplomatique.

Au moment de l'entretien, 2 ans ont passé depuis le championnat et les deux danseurs ont vécu les deux tiers de leur temps hors d'Argentine à voyager d'un festival à l'autre dans les trois circuits géographiques. Selon leur accord avec la ville de Buenos Aires, ils participent aussi à certains projets de collaboration culturelle dans le monde entier.

ii. Economiques

Comme on l'a vu, les questions de statut de séjour en Europe ne sont pas un problème pour les danseurs qui voyagent tous conformes aux dispositions légales sur la migration. Il en va autrement de leur adéquation avec les dispositions légales du droit du travail. On peut ici distinguer les modalités du travail fait en circulation du travail dans la *base*. Une caractéristique reste pourtant générale : les danseurs sont souvent mal informés sur le sujet et ont du mal à comprendre ce qui est légal et ce qui ne l'est pas, et même comment ils pourraient structurer administrativement leur travail. Un autre élément est que les organisateurs qui les invitent ne leur donnent souvent pas la possibilité de déclarer légalement leur travail.

En ce qui concerne le travail en circulation, il y a d'abord ceux qui travaillent en situation de séjour illégal, c'est à dire qui n'ont pas de permis de travail. Selon leurs explications, les contrats qu'ils signent avec les festivals ne sont pas une base suffisante pour obtenir un visa de travail. Ils évoluent donc entièrement dans une sphère informelle et ne déclarent leurs

revenus nulle part. Ensuite, les autres disposent bien du droit de travailler, mais travaillent également de forme non déclarée.

En ce qui concerne l'activité dans la *base*, la situation est différente. La plupart ont un statut de travailleur indépendant ou ont créé une structure d'association ou d'entreprise, ce qui leur permet de déclarer leurs revenus et de s'affilier aux services de l'Etat social. En Argentine, il y a deux possibilités pour les danseurs : le statut de *monotributista* permet de cotiser en tant que travailleur indépendant, alors que la création d'une entreprise permet de mettre en place des structures plus complexes. Au Portugal, tant Miguel que Gisella ont une structure associative qui leur permet de déclarer les revenus régulier de leur école. Pour les contrats ponctuels au Portugal, ils utilisent une formalité appelée *recibo verde* qui leur permet de facturer un service en prenant en compte la TVA et les impôts. En Allemagne, Mateo et Clara ont créé une entreprise qui sert de base légale à leur école.

f. Le partenaire

Une des spécificités de la circulation des danseurs de tango est qu'elle est faite souvent en couple. Que ce soit le cas d'un couple vivant ensemble et voyageant tout le temps ensemble ou l'extrême inverse d'un danseur circulant seul et travaillant toujours avec des personnes différentes, le partenaire est un élément important de structuration de la mobilité et de la pratique des danseurs.

Pour commencer, la relation personnelle d'un danseur avec son ou ses partenaires est souvent un élément qui conditionne la relation de travail entre les deux. Quelques uns des danseurs sont en couple avec leur partenaire (Frederico et Andreia, Miguel et sa partenaire), mais la plupart ont été en couple par le passé, ne le sont plus, mais ont continué une relation de travail privilégiée avec le même partenaire (Ernesto et Carmen, Mateo et Clara, Mario et Alina, Gisella et son partenaire). A l'exception de Salvador qui est encore très jeune (19 ans), tous les autres (Laura, Felipe, Cristina, Milena, Cristobal) ont par le passé voyagé avec un partenaire qui était également leur compagnon, leur relation de travail s'étant interrompue au moment de leur séparation amoureuse. Ne voulant pas changer de métier pour autant, ils ont trouvé un ou plusieurs autres partenaires avec qui ils ont continué à voyager.

La superposition de la relation de travail et de la relation amoureuse est un sujet qui a été abordé avec quelques uns des danseurs, il en ressort plusieurs éléments. D'abord, il ne paraît pas y avoir de solution idéale. D'un côté, le fait de travailler et vivre avec la même personne est présenté comme potentiellement problématique au quotidien, de l'autre côté, la situation d'avoir un partenaire dans la vie tout en passant énormément de temps en voyage avec une autre personne n'est pas non plus présentée comme évidente. De manière générale, le moment de la séparation du couple « dans la vie » est présenté comme particulièrement difficile, mais dans le cas où la relation de travail continue par la suite, le passé de couple est vu comme un avantage. Par delà les aléas de la vie de circulation et de la capacité d'improvisation qu'elle requiert, la relation avec le partenaire peut être à l'origine d'une instabilité supplémentaire.

46 • PARA DANÇAR TANGO, DUAS PERNAS CHEGAM

Ensuite, la décision de travailler avec un partenaire peut se faire de plusieurs manières. Il y a d'abord le cas où la relation de travail se construit naturellement sur une relation amoureuse déjà amorcée. La plupart du temps, la rencontre avec le partenaire de danse se fait de manière informelle, dans le cadre d'une milonga ou d'un cours, souvent présentée comme le résultat du hasard.

He came, he also went to a milonga and we met there. He was looking for a lady, for a woman, to work on the street. Because Mario, he was dancing on the street before. So I told him, 'let's try, to see what's happen'. (Alina)

Je crois que c'est allé tout seul, la vie est allée comme ça. Je dansais avec ma copine, mon partenaire dansait avec une autre fille, et ensuite on s'est séparés de ces femmes, et on a créé une milonga à Madrid. Et on a commencé à donner des cours ensemble dans cet endroit. Et les gens ont commencé à nous appeler pour travailler, et ça s'est donné, c'est pas vraiment qu'on le voulait. (Cristobal)

La collaboration entre les partenaires est aussi importante. Parmi les danseurs de l'échantillon, je perçois deux modèles types d'organisation à l'interne avec le partenaire. Le premier type a une manière de travailler basée sur la connivence, les danseurs soulignent la bonne entente qui les unit, le parcours déjà effectué ensemble et la qualité de leur collaboration. Ils fonctionnent d'une manière commune, prennent toutes les décisions ensemble, et présentent à un niveau symbolique leur couple de danse avant tout comme une unité. Le deuxième type est basé sur la complémentarité, et le couple de danse a une répartition bien définie des tâches, basée sur les qualités et qualifications de chacun :

Non, toujours ensemble. Et les contacts, toute la partie de l'agenda, c'est Alina qui le gère. Parce que moi je suis pas trop dans tout le thème d'internet, des cachets, je m'occupe plus d'autres parties, qui sont la partie plus technique, j'aime faire les vêtements, je fais ses vêtements à elle. Tous les vêtements des exhibitions, c'est moi qui les fais. Elle est beaucoup plus dans la partie de l'organisation. Le travail est vraiment divisé, il est réparti. (Mario)

Actually when it comes to German language, Clara does everything, because of course she is German. And then the rest of the contacts, usually I manage. They go all to our email account that we have together, so we share this account. But I do the administration for our tour. I have the contracts, the conditions and everything, also the pictures, the videos we send, I manage that. I do this and she is more in charge of the school in Berlin, and everything that has to do with German language. (Mateo)

Une dimension importante à prendre en compte dans la relation que le danseur a avec son partenaire est qu'en plus d'être la personne avec qui il travaille en étroite collaboration, il s'agit aussi d'un compagnon de voyage. Plusieurs souligne l'importance de la bonne entente pour voyager ensemble. En plus du travail, le couple de danseurs vit une expérience de découverte ensemble et partage au quotidien les préoccupations l'un de l'autre. On ne peut donc pas considérer que les danseurs voyagent seuls, car ils sont constamment accompagnés d'un point de référence important qui est leur partenaire.

Il y a pourtant toutes sortes de difficultés qui peuvent compliquer la collaboration entre les partenaires.

Alors bon, ce qui se passe, c'est que je ne peux pas danser seulement avec Laura parce que, elle a sa vie, son mari, disons, à Buenos Aires. Et donc c'est parfois difficile de maintenir un couple si tu rentres pour 3 mois ou 5 mois. Alors comme son mari ne danse pas, et que ce travail nécessite de voyager, et elle ne voyage pas plus que un mois ou un mois et demi. Alors que moi, j'aime être en voyage. Alors je fais un mois du tour, ou un mois et un peu plus, le reste, je le fais avec une assistante que j'ai, une fille qui m'aide dans les cours. Alors, la deuxième partie du tour, je la fais avec elle. C'est aussi un travail très difficile parce que les gens me voient danser avec Laura, ils aiment le produit, Laura a un nom très connu, moi aussi, alors les organisateurs, ça leur convient. Et ensuite, vendre Felipe avec son assistante, c'est pas la même chose. (Felipe)

Le discours de Felipe permet de mettre en relief une partie de ces difficultés. La principale est les perspectives divergentes que les deux partenaires peuvent avoir. Il arrive souvent qu'après un certain temps de circulation, un des deux ait envie de voyager moins, de se consacrer plus aux activités menées dans la *base*, alors que l'autre a encore envie de beaucoup voyager. L'effet de cette dissonance est souvent que les danseurs commencent à multiplier les partenaires, comme Felipe qui voyage parfois avec une assistante.

Finalement la collaboration avec le partenaire est l'objet d'un effort pour chaque danseur. D'abord, il n'est pas rare qu'un danseur change de partenaire attiré au long de sa carrière. Que ce soit à cause d'une séparation amoureuse, d'une impossibilité géographique ou d'une vision divergente du travail, un danseur peut se retrouver sans partenaire attiré et devoir en chercher un nouveau. Il est alors probable que le danseur se retrouve dans une phase de transition, sans partenaire fixe, de forme involontaire. Ainsi, Cristina, au moment où je l'interviewe présente comme très négatif pour elle de ne pas avoir de partenaire fixe depuis la séparation d'avec son compagnon, trois ans auparavant.

Então fiquei sozinha, e daí sempre trabalhei sozinha, com diferentes bailarinos, não por escolha minha, mas porque não encontrei uma outra pessoa para continuar e fazer um produto, e tudo isso. [...] Então, como mulher sozinha, não vou vender tanto como um homem sozinho. Então sim tudo seria muito, muito mais fácil. Mas o que vou fazer? Tenho de continuar a trabalhar. Tudo seria mais fácil, sempre pensei nisso. Porque foi: quando tinha par mais fixo, era mais fácil.¹³ (Cristina)

Comme c'est plus difficile de trouver du travail comme femme seule, Cristina a développé une stratégie. Elle trouve parfois un partenaire avec qui faire une tournée ou alors essaie de se faire inviter par un danseur local dans une ville pour y donner des cours avec lui pendant un

¹³ « Alors, je me suis retrouvée seule, et à partir de là, j'ai toujours travaillé seule, avec différents danseurs, pas par choix personnel, mais parce que j'ai pas trouvé quelqu'un pour continuer et faire un produit, et tout ça. [...] Alors en tant que femme seule, je vais pas vendre autant qu'un homme seul. Alors oui, tout serait plus beaucoup beaucoup plus facile. Mais qu'est-ce que je vais faire? Je dois continuer à travailler. Tout serait plus facile, j'ai toujours pensé ça. Pourquoi : quand j'avais un partenaire fixe, c'était plus facile. »

48 • PARA DANÇAR TANGO, DUAS PERNAS CHEGAM

certain temps. Lorsque je la rencontre à Lisbonne, elle a justement été invitée par un professeur local qui n'a pas non plus de partenaire fixe.

Certains des danseurs ont plusieurs partenaires de forme volontaire. C'est le cas de Cristobal qui dit en avoir plusieurs pour différents types d'engagements. Son partenaire phare est un homme, avec qui il a du succès et se fait inviter en Europe. Au niveau local, en Espagne, il préfère pourtant enseigner avec des femmes et dit avoir 3 partenaires régulières.

La grande majorité des danseurs préfère pourtant avoir un partenaire avec qui ils ont une relation forte et peuvent progresser ensemble dans le travail.

We work together. It's the way we think that we can improve. It's a solid job. I mean, you can do whatever you want, but for us, it will be very difficult to change all the time, because we think that the job has to go in the same line. And it's nice what the other people got, and I have danced with other guys, but something punctual is not all the time. For example, I have friends that don't have a partner and they tell me 'can you dance with me tonight' and I say yes, but this is not the common thing. (Alina)

L'expérience construite ensemble est à mon avis un des arguments centraux qui poussent un couple à continuer à travailler ensemble après une séparation amoureuse. Au moment de l'entretien, Mateo est confus sur son avenir, car il est séparé de Clara depuis peu de temps, une certitude reste pourtant :

But anyway, travel around, I do it with Clara, because we know each other, we like each other. We have nice feeling to each other. We are not together, but we like each other, after 7-8 years, it's like 'come on we are friends'. I don't want to change again. (Mateo)

Ces danseurs-là sont parfois amenés à travailler avec quelqu'un d'autre, mais le font seulement quand il est impossible de collaborer avec leur partenaire habituel.

2. Vision du tango

Prenant comme point de départ que le tango est en circulation et que les danseurs sont une partie des agents qui font sa circulation, j'ai voulu m'intéresser aux visions du tango qu'ils véhiculent. Cherchant l'unité dans la diversité et le particulier dans le général, plusieurs éléments méritent d'être présentés ici et seront utilisés dans les chapitres suivants pour questionner leur résonance avec les pratiques de mobilité des danseurs.

Je m'intéresserai en premier à une notion apparue dans tous les entretiens sans exception qui est l'idée que le tango est une *culture*¹⁴. Par la suite, je développerai la manière dont les danseurs associent l'idée d'authenticité au tango. Pour finir, je chercherai à comprendre

¹⁴ Le terme *culture* est signalé en italique car il s'agit d'un terme émiq, comme tous les autres termes signalés ainsi dans ce chapitre.

quelles sont les images du tango qui circulent avec les danseurs et comment ils peuvent les gérer, les rejeter ou les utiliser.

a. Le tango comme culture

Une idée récurrente dans le discours des danseurs est que le tango est plus qu'une danse, c'est une *culture*. Dans la première partie de ce chapitre, j'aimerais donc comprendre ce qu'ils entendent par là : quelle est leur interprétation du terme *culture* et qu'est-ce que ceci implique pour leur pratique.

Les danseurs disent que le tango est une *culture*, sans trop réussir à définir ce qu'ils veulent dire par là. Ceci implique pour eux qu'être un professionnel, ce n'est pas seulement savoir danser et enseigner, mais qu'il faut avoir des connaissances de la *culture* du tango. Ils font souvent référence à l'importance de la musique et des paroles pour souligner que le tango est plus que seulement une danse. Le tango est aussi présenté comme une culture parce que c'est une danse sociale, une expression avant tout populaire. Le rite de la milonga et les codes qu'il implique sont une *tradition* qui s'apprend par le vécu, et non par l'enseignement. On entre ainsi dans une dichotomie entre le tango appris et le tango vécu. Et c'est seulement par ce vécu qu'un danseur a accès à la *culture* du tango. Le tango, les danseurs nés en Argentine disent l'avoir vécu depuis l'enfance, soit parce qu'ils avaient un grand-père qui le dansait, une mère qui en connaissait les paroles ou simplement parce qu'il passait à la radio. Le tango fait donc partie de leur intimité familiale.

Ce ne sont pas seulement les danseurs argentins qui perçoivent le tango comme une culture, mais les danseurs européens aussi. Il existe un consensus qui attribue au tango une *essence* culturelle liée à l'Argentine. Cette essence n'est pas présentée comme une donnée fixe par la plupart des danseurs, mais plutôt comme une base à connaître et à partir de laquelle il est possible d'évoluer. Ainsi, pour beaucoup il n'est pas nécessaire d'être argentin pour savoir danser le tango, mais il faut avoir eu accès aux *racines* du tango pour les incorporer dans sa pratique :

Je crois qu'il y a beaucoup de gens qui dansent très bien, partout dans le monde. Il y a beaucoup de gens qui ont très bien trouvé l'essence de cette danse. Et aussi, il y a aussi des Argentins qui la transmettent très bien. A l'origine, comme c'est venu à la racine et que ça s'exprime dans la personnalité argentine, l'homme est très gentleman. La femme est toujours très élégante, très soignée, elle fait attention à ses manières. Et donc, c'est cette partie qui est dans nos racines, et qui ne fait pas partie de la danse du tango. Et si on incorpore ceci au tango, il va devenir encore plus fort. (Laura)

Le débat est alors jusqu'à quel point il faut rester fidèle à une *tradition* et dans quelle mesure il est possible de s'en affranchir pour innover. Il faut à ce point souligner qu'il n'existe pas de consensus sur le contenu de la *tradition* du tango, ni sur ce qu'est réellement la *culture* du tango. La plupart des danseurs y font référence, mais ont beaucoup de difficultés à donner plus de détails sur le contenu qu'ils associent à l'idée. Dans une perspective d'analyse, on peut affirmer que chacun construit un sens à sa manière derrière des mots qui font le consensus. Tous ont néanmoins en commun de devoir se positionner par rapport à l'idée d'une essentialité argentine de la *culture* du tango.

50 • PARA DANÇAR TANGO, DUAS PERNAS CHEGAM

L'idée du berceau originel du tango entre également dans cette dynamique. L'idée est très forte parmi les danseurs que l'Argentine, ou plus particulièrement Buenos Aires, est le lieu de l'essence du tango. Puisant dans des *racines* multiples, transformées par les immigrations, c'est le lieu mythique de la constitution du tango. Le mouvement de circulation effectué par les danseurs tient donc là son lieu d'origine symbolique. Et même s'ils peuvent concrètement avoir leur *base* n'importe où dans le monde, Buenos Aires reste toujours en quelque sorte le centre de leur mobilité à un niveau représentationnel. On est ici pleinement dans l'idée de la diffusion d'un élément culturel à partir d'un foyer d'origine. On peut ici se référer à nouveau à Appadurai (2005) qui affirme qu'il faut saisir la diffusion des imaginaires pour comprendre les phénomènes de circulation culturels.

Si on a vu dans l'introduction que la circulation du tango dans la perspective du public européen est liée à des imaginaires bien spécifiques, les agents de cette circulation le font aussi sur la base de représentations qui leur sont propres. Ces représentations s'expriment de différentes manières chez les danseurs. Il y a d'abord l'idée que le tango est né à Buenos Aires et qu'il faut donc aller le chercher à la *source* pour pouvoir le diffuser de par le monde. Il s'agit de respect par rapport à l'histoire du tango :

I think it's that the tango was born there. So, all the clubs, the world, the air, it's there. It's like flamenco: you can have a big community of flamenco in Holland, but you have to go to Spain to feel the big flamenco dancers, and after, you get back, and you take it to your country. That's the point. But you get that from the basic things. (Alina)

Les acteurs justifient cette attitude par le fait que ce n'est pas le centre seulement dans une perspective historico-temporelle et géographique, mais que c'est à partir de là que le tango est en perpétuelle reconstruction :

Mas, para mim, as modas começam em Buenos Aires. Depois nós, os bailarinos que estamos a dançar fora, e com as pessoas que vão de viagem a Buenos Aires, a moda se vai distribuindo no mundo. Então, há 5 anos atrás, todo o mundo em Buenos Aires estava a dançar Gotan Project, como Chicho, por exemplo. Na Europa ainda não, mas depois todo o mundo dançou isto. Agora, se fores a uma milonga em Buenos Aires, ninguém põe as músicas de tango electrónico, nada. Se houver um DJ que ponha isso, as pessoas vão se sentar. O que acontece é que os bailarinos que viajam estão voltando a esta coisa tradicional, e as pessoas que vão a Buenos Aires vêem que não há mais tango electrónico. É esta coisa tradicional está ganhando sempre mais no mundo.¹⁵ (Cristina)

Certains danseurs vont jusqu'à se sentir un rôle d'ambassadeur culturel du tango. Ils sont très fiers de son succès dans le monde, parce qu'il s'agit d'un élément qu'il se sont approprié et qu'ils considèrent d'une certaine manière comme essentiel dans leur identité. La diffusion internationale du tango est donc source de fierté et les confortent dans leur choix de vie.

¹⁵ « Mais pour moi, les modes commencent à Buenos Aires. Ensuite, nous les danseurs qui dansons à l'étranger, avec les gens qui vont en voyage à Buenos Aires, la mode se distribue dans le monde. Alors il y a 5 ans, tout le monde à Buenos Aires dansait Gotan Project, comme Chicho par exemple. En Europe, pas encore, mais après tout le monde a dansé ça. Maintenant, si tu vas à une milonga à Buenos Aires, personne ne met des musiques de tango électronique, rien. Si un Dj met ça, les gens vont s'asseoir. Ce qui se passe est que les danseurs qui voyagent sont en train de retourner à cette chose traditionnelle, et les personnes qui vont à Buenos Aires voient qu'il n'y a plus de tango électronique. Et cette chose traditionnelle gagne toujours plus dans le monde. »

On aime beaucoup le tango, parce que ça réunit tout le monde. Le monde entier danse le tango. (Andreia)

Là, c'est ma partie traditionaliste. Je sais que je suis ambassadeur de mon pays et c'est une culture. Et je respecte beaucoup la culture, alors je dois aussi défendre ce que j'ai moi même, intrinsèquement, ce qui est propre à notre pays. (Felipe)

Quand je vais danser à d'autres endroits, je suis fier de pouvoir enseigner quelque chose qui vient de mon pays. Bien que le tango soit quelque chose de déjà très connu, j'aime que ce soit quelque chose de mon pays, qui fait partie du folklore de mon pays. J'en suis très fier, que ça touche aussi des personnes qui ne sont pas argentines. (Cristobal)

De plus, le succès du tango dans le monde est pour eux à mettre en perspective avec le fait que les jeunes argentins n'aiment pas le tango et le trouvent surtout ringard.

S'ils sont fiers de sentir que le tango a une dimension universelle, certains nuancent leur discours par l'idée que les origines du tango doivent tout de même être respectées.

C'est notre pays, notre culture, alors j'aimerais aussi que les gens répètent les formes et les codes, les conditions. Ils disent que le tango aujourd'hui se danse de la manière dont il se danse. Bon, parfois, avec la mentalité européenne, il y a des filles qui viennent et qui disent 'non parce que le tango est machiste, non parce que les hommes argentins pensent que le tango est né des machos, est machiste.' Mais il y a un des deux qui doit primer sur l'autre, on n'est pas libre, mais il est gentleman, sinon, on ne danse pas le tango. (Felipe)

On oscille donc toujours entre une forme cristallisée du tango, où certains éléments sont vus comme immuables, et une vision plus ouverte, où l'appropriation individuelle du tango peut se faire avec liberté.

Allant encore un pas plus loin, certains des danseurs défendent une vision primordialiste argentine du tango.

Fundamentalmente, o tango, para os Argentinos, faz parte de nós. Ou seja a idiossincrasia do Argentino é um bocado aquela do tanguero. Ou seja, se observas um tanguero, ou queres descrever uma pessoa do tango, também estás a descrever um Argentino, porque faz parte da nossa cultura, porque cada um de nós na Argentina, por mais que não dance tango, por mais que não oiça tango, nem toque tango, nem cante tango, está atravessado pelo tango. Pronto não sei como é na Suíça, mas por exemplo aqui é o fado, percebes. Acho que cada país, ou cada região, cada sítio tem uma coisa que o identifica. [...] Porque, para nós, é uma situação muito mais natural do que para uma pessoa que não seja argentina. Porque, para tu teres uma ligação muito forte com o tango, tens que ter uma ligação muito forte à Argentina, e tens que saber a história da Argentina, e tens que saber como aconteceu, e como surgiu, e quem são os protagonistas. Para mim, tudo isso está dentro de mim, percebes. Eu venho a ouvir essa história desde que nasci, e venho a ouvir tango desde que nasci. Portanto eu não preciso

52 • PARA DANÇAR TANGO, DUAS PERNAS CHEGAM

*de aprender isto, mas, se tu queres ser um tanguero, tens que saber isto.*¹⁶
(Gisella)

Cette attitude est très commune et certains des danseurs ont réagi à cette idée sans même que je leur pose la question. Ainsi Clara me dit encourager ses élèves à aller en Argentine s'ils veulent en comprendre les racines, mais souligne qu'il ne faut pas être argentin pour savoir danser le tango. Plus directement, Mario s'oppose à cette vision primordialiste du tango.

Je dis toujours qu'il y a des tangueros qui te disent qu'ils ont le show dans le sang, moi, le tango je ne l'ai pas dans le sang, je le dis toujours, parce que c'est une réalité. (Mario)

b. L'authenticité

L'authenticité du tango est un sujet complexe mais récurrent dans tous les entretiens. Au fur et à mesure de l'analyse, je me suis rendu compte de la place centrale qu'avait l'authenticité pour comprendre l'ensemble des pratiques des interviewés.

i. Les discours sur l'authenticité

Un même danseur est capable de citer différents éléments paraissant contradictoires et qu'il lie à l'idée du tango authentique. J'ai tenté de classer les arguments cités dans trois catégories : l'authenticité sociale, l'authenticité historico-géographique et l'authenticité individuelle. Ces trois catégories s'expriment à merveille dans le discours de Milena, quand je l'ai interrogée sur ce qu'est le tango authentique pour elle :

Nous, on enseigne notre manière de danser, ce qui nous a été enseigné par le passé. On a une personne qui a 70-75 ans, sa femme aussi, et enseigne ce tango. Alors quand on le voit danser, il y a tant d'émotion, et c'est réellement quelque chose de vécu. Quand on va à Buenos Aires, on apprend d'eux et on aimerait toujours donner ça aux gens. (Milena)

Elle affirme d'abord que ce qu'elle enseigne, elle l'a hérité du passé, ceci indique la légitimité attribuée au passé. Le tango de l'histoire, celui qui a été dansé dans les années d'or est donc intrinsèquement lié à l'authenticité. C'est une authenticité temporelle. Milena décrit pourtant un couple qui danse, elle fait donc référence à la situation quotidienne de la milonga.

¹⁶ « Fondamentalement, le tango, pour les Argentins, ça fait partie de nous. C'est-à-dire que l'idiosyncrasie de l'Argentin est un peu celle du tanguero. C'est-à-dire, si tu observes un tanguero, ou si tu veux décrire une personne du tango, tu décris aussi un Argentin, parce que ça fait partie de notre culture, parce chacun d'entre nous en Argentine, même s'il ne danse pas le tango, même s'il n'écoute pas de tango, ni joue du tango, ni chante le tango, est traversé par le tango. Bon, je sais pas comment c'est en Suisse, mais par exemple, ici, c'est le fado, tu comprends. Je crois que chaque pays, ou chaque région, chaque endroit a quelque chose qui l'identifie. [...] Parce que pour nous c'est une situation beaucoup plus naturelle que pour quelqu'un qui n'est pas argentin. Parce que pour avoir une liaison très forte au tango, tu dois avoir une liaison très forte à l'Argentine, et tu dois connaître l'histoire de l'Argentine, et tu dois savoir comment ça s'est passé, comment c'est apparu, et qui sont les protagonistes. Pour moi, tout ça est en moi, tu comprends. J'ai entendu cette histoire depuis que je suis née, et j'ai entendu du tango depuis que je suis née. Donc moi, j'ai pas besoin d'aller apprendre ça, mais si tu veux être un tanguero, tu dois savoir ça. »

L'authenticité peut donc être vue comme liée au tango en tant que danse sociale. On a vu dans la partie théorique les fonctions attribuées au bal et l'importance qu'il peut avoir pour la société. Entre les lignes, Milena fait donc référence à une authenticité du tango liée à ses fonctions sociales, à la milonga. Finalement, ce qui la touche chez ce couple, c'est l'émotion qui se dégage quand il danse. L'authenticité peut donc provenir d'un troisième élément très individuel, et à la fois universel : le fait de ressentir des émotions.

1. Authenticité sociale

La première manière de voir l'authenticité est de la lier à la pratique sociale du tango. Le tango se danse de manière improvisée dans les milongas, et le bal est présenté comme authentique par opposition au tango de spectacle chorégraphié. On associe l'authenticité à l'idée originelle du tango social, apparue dans un milieu urbain et populaire. Ceci est présenté comme l'image « réelle » du tango qui a plus tard été transformé pour entrer sur scène.

Eu utilizo mais aquilo que é a imagem real do tango. Porquê? Porque a imagem que as pessoas criam muitas vezes é uma imagem distanciadora, porque as pessoas vêem bailarinos no palco, a fazer grandes saltos, e a dançar a uma velocidade maluca, e a fazer coisas, mesmo que não sejam bem feitas, mas vêem-se rápidas, e quase não dá para ver se aquilo está bem ou não, é tão rápido que passa. Mas dançar socialmente não é isso. [...] E portanto eu não vivo daquela imagem, e por isso, toda a minha vida até agora tenho dançado mais em improvisação, ou seja mostrar o lado do baile social quando faço uma performance, do que o da coreografia.¹⁷ (Miguel)

La dimension sociale est marquée par un rapport spécifique au quotidien. Le tango social s'ancre dans une temporalité qui n'est pas liée à une époque particulière, mais fait de lui un élément autant du passé, du futur que du présent. Cette dimension atemporelle est liée à l'universalité du tango et est aussi présentée comme ce qui le rend authentique.

Pour moi l'authenticité du tango est ce que ça a toujours été, c'est-à-dire le populaire, le quotidien. Le tango enchante beaucoup les gens, ils aiment beaucoup parce que c'est réellement quelque chose qui se passe au jour le jour. Un tango te parle d'un amour, et ça peut être tout bien ou tout mal avec cet amour, ou un amour qui vient et qui va et qui revient, ou ça peut parler de la vie, des fleurs ou de je sais pas quoi, ou ça peut te parler d'un ami ou d'une mère, ça peut te parler de n'importe quoi qui se passe. Les paroles, et surtout la musique. Alors c'est proche pour tout le monde, tu comprends ? C'est pour ça que le tango parle au monde entier, parce que c'est tellement authentique, le tango d'avant, le tango de maintenant et le tango du futur. Je ne sais pas, il continue comme ça, authentique, parce que c'est quelque chose du quotidien. (Mario)

¹⁷ « J'utilise plus ce qui est l'image réelle du tango. Pourquoi ? Parce que l'image que les gens créent est souvent une image qui crée de la distance, parce que les gens voient les danseurs sur scène, qui font de grands sauts, et qui dansent à une vitesse folle, et qui font des choses même qu'elles ne sont pas bien faites, mais elles se voient rapidement, et presque qu'on arrive pas à voir si c'est bien fait ou pas, ça passa tant rapidement. Mais danser socialement, c'est pas ça. [...] Et donc, moi je ne vis pas de cette image, et pour ça, toute ma vie jusqu'à maintenant j'ai dansé plus en improvisation, c'est-à-dire à montrer le côté du bal social quand je fais une performance, plutôt que de la chorégraphie. »

54 • PARA DANÇAR TANGO, DUAS PERNAS CHEGAM

Tous ne sont pourtant pas d'accord avec cette présentation du tango social comme le plus authentique.

D'accord, quand tu vois un tango sur la piste, plus tranquille, plus calme, plus près du tango social, populaire, oui c'est facile à dire, ça c'est plus authentique que l'autre, mais je pense que ça passe pas par là, c'est un peu plus fin quand même. Parce que ça peut être quelqu'un qui monte sur la scène pour faire quelque chose de plus spectaculaire, selon les cas. (Carmen)

Miguel, la passion des danses sociales.

Miguel est portugais et vit à Lisbonne. Il a étudié le droit, jusqu'à l'obtention du brevet d'avocat. En 2012, à 31 ans, il enseigne déjà depuis 14 ans les danses de couple et a laissé tomber sa carrière d'avocat depuis 5 ans pour se consacrer exclusivement à la danse. Sa passion a commencé très tôt, pour les danses de salon d'abord, qu'il a commencé à enseigner très jeune, puis pour la salsa, avant de se consacrer complètement au tango.

Miguel se revendique de la danse sociale. Il souligne qu'il n'a pas fait de formation académique en danse, mais qu'il a appris d'abord dans les bals, puis par un apprentissage à caractère non professionnalisant. Il a cherché à se former avec les danseurs qu'il admirait. Et bien qu'il soit en train d'entrer dans le circuit européen des festivals, il valorise beaucoup la vie locale du tango et met un accent particulier sur le fait d'avoir de bonnes relations avec ses élèves.

Professionnellement, sa stratégie pour circuler plus est basée fortement sur le côté social du tango. Dans les festivals, il cherche à construire son réseau pendant les milongas, à sympathiser avec les professeurs et compte trouver de nouveaux contrats en convaincant sur la piste de danse.

2. Authenticité spatio-temporelle

De manière peu surprenante, l'authenticité du tango est souvent présentée comme liée à un lieu, l'Argentine et Buenos Aires, et à une époque, l'âge d'or du tango de 1925 à 1955. Le tango dansé en Argentine est donc présenté comme le tango « réel », « original », « qui se voit depuis longtemps ». C'est le tango « des années 30 à 50 », celui d'une époque « où on n'était pas ». Le tango se danse actuellement presque exclusivement sur les musiques des années d'or, les rites de la milonga sont recréés : cela peut aller de l'habillement, à la disposition des chaises et des tables autour de la piste de danse, en passant par le *cabeceo*¹⁸.

Une idée historique, géographique et culturelle de l'authenticité circule donc. On peut l'interpréter comme une nostalgie d'un tango passé, d'une version authentique créée au moment de l'apparition de l'inauthentique. Son exportation dans le monde et son évolution dans le temps ont eu comme effet de cristalliser une image du tango présentée comme authentique. On retrouve ici Appadurai et son affirmation que l'authenticité est un contenu symbolique qui peut relever de la nostalgie.

¹⁸ Le mot *cabeceo* est dérivé de *cabeza*, la tête. Il s'agit d'une manière pour le danseur d'inviter une partenaire lors de la milonga. Après avoir cherché son regard, il lance un petit signe de la tête, ce à quoi la danseuse répond par un autre signe affirmatif si elle accepte l'invitation à danser.

D'autres danseurs sont pourtant bien conscients de cette idée nostalgique du tango authentique et tentent de nuancer les choses, sans rejeter l'idée en soi. Sans remettre en question l'origine du tango, ils disent que le tango peut être approprié dans le monde entier sans que son authenticité soit mise en doute. D'une manière un peu ironique, Felipe donne une bonne manière de résumer la question, en faisant une affirmation à la fois essentialiste et relativiste :

*Je ne peux pas dire si le tango argentin est le vrai. Mais pour moi, c'est ma vérité.
(Felipe)*

Enfin, certains danseurs rejettent radicalement cette appréciation de l'authenticité, bien qu'ils soient conscients qu'elle existe, surtout aux yeux du public. Matias se défend par exemple de vouloir contribuer à cette image et se distancie du danseur qui chercherait à incarner le modèle argentin :

I think that for the middle social dancer, still if you tell them that they are Argentinean, they have this imagination: 'ok he is good, aah Argentinean, he is original'. I know, I don't use it for myself, to sell myself. This is something that the organizers use. For me, I don't care. Clara is German actually. And I'm from Patagonia, I am not from Buenos Aires, I am not porteño, so I am not the kind of Argentinian dancer who is traveling around. So yeah, I don't use that. (Mateo)

3. Authenticité individuelle

Il existe finalement une troisième vision de l'authenticité du tango. Celle-ci est à comprendre dans une perspective individuelle.

Certains danseurs mettent en avant le tango comme un art, et donc comme un moyen pour l'artiste de s'exprimer, de créer et de développer sa propre spécificité par la danse. Dans leur perspective, un tango est authentique quand il reflète la création d'une danse unique par le danseur qui s'inspire tant du tango dans une vision traditionnelle que de tout autre élément qui lui semble bon. L'authenticité a alors à voir avec ce que chacun peut exprimer par sa danse, proposant ainsi sa vision du tango.

Art is always open to new things. It's a way to express. So with the truth, with the world of argentine tango, we try to express ourselves as we feel it. And that's the point, that's how we express ourselves. We invent new things and we use contemporary dance, we try, not to mix it, but to use it, to put it in the tango, always with tango movements. I mean, tango is tango, but it's always improving, always changing, tango has to be like this, changing all the time. It has an evolution. But it has a language as well, that you have to respect, putting things on it. (Alina)

Dans cette idée, le tango doit donc être ressenti par chacun. Son authenticité est créée dans le monde des émotions, où la connexion entre les partenaires est forte. La « connexion » fait partie du vocabulaire de base dans le tango. Difficile à définir, elle dénomme la liaison entre les danseurs, une « bonne » connexion est synonyme d'harmonie. Tous les danseurs, professionnels ou amateurs, recherchent la connexion avec leur partenaire sur la piste de danse. Dans la mesure où presque tous les danseurs ont défini l'authenticité comme faisant partie du champ des émotions, où les danseurs sont connectés, on peut voir le succès du tango comme le résultat d'une « recherche d'authenticité » (Desroches, Samson, 2008).

56 • PARA DANÇAR TANGO, DUAS PERNAS CHEGAM

Par opposition à l'authenticité sociale ou à l'authenticité spatio-temporelle, qui ont leur base dans le rituel social, dans la tradition telle que construite de manière collective, on peut voir l'authenticité comme ayant sa source dans l'individu. Quand le tango est dansé « de l'intérieur », il a alors l'intensité nécessaire pour être authentique.

Uma dança verdadeira, um tango verdadeiro não tem a ver com forma, tem a ver com sentimento. Tudo pode ser tango, desde que seja feito com uma intenção tanguera, se quisermos, se for vivido com intensidade, se fores tu próprio, se dançares aquilo que és, e não aquilo que gostavas de ser, ou aquilo que são os outros, ou seja, é descobrir o prazer de dançarmos aquilo que somos. E quando dançamos aquilo que somos, então somos autênticos.¹⁹ (Miguel)

Le tango authentique, c'est ce que nous avons tous, à l'intérieur. Un oignon, j'imagine que c'est ça. Alors, en tant que professeur je peux t'aider à tirer toutes les couches, jusqu'à ce que tu rencontres ton propre tango. C'est un peu le concept du clown, il y a le concept qu'on a tous un clown à l'intérieur de nous. Tout ce qu'on doit faire, c'est le laisser sortir. Et je crois qu'avec le tango, il se passe la même chose. (Felipe)

Alina, le tango pour exprimer sa créativité.

Alina est espagnole, née à Madrid. Elle a une formation de pharmacienne, profession qu'elle a exercé quelques années. En parallèle à ses études, elle a toujours dansé : ballet et danse contemporaine, puis rock acrobatique et danses de salon. De temps en temps, elle allait aux milongas, pour danser le tango.

A 26 ans, elle décide de démissionner de son emploi en pharmacie pour donner plus de place dans sa vie à ses activités artistiques. Ce même jour, elle fait la connaissance de l'Argentin Mario dans une milonga. Ils commencent rapidement à travailler ensemble, d'abord dans la rue, puis dans un restaurant et enfin une première opportunité les amène à passer sept mois à Istanbul à enseigner dans une école. A leur retour à Madrid, ils se marient et commencent tout un travail de communication dans le but d'entrer dans le circuit des festivals.

En 2012, Alina a 35 ans et depuis 4 ans voyage régulièrement dans les festivals en Europe. Elle présente la mobilité en étoile comme idéale car elle lui permet de rentrer à la maison pour toujours travailler sur sa danse. Ceci lui donne le temps d'être en recherche sur les mouvements pour ensuite présenter un produit toujours innovateur lorsqu'elle voyage.

ii. Approche théorique de l'idée d'authenticité

On a vu comment les danseurs discutent autour de l'idée d'authenticité et quelles sont les différentes manières qu'ils ont de s'approprier cette notion. Il me semble maintenant

¹⁹ « Une danse vraie, un tango vrai, ça n'a pas à voir avec la forme, ça a à voir avec les sentiments. Tout peut être tango, dès que c'est fait avec une intention tanguera, si on veut, si c'est vécu avec intensité, si tu es toi même, si tu danses ce que tu es, et pas ce que tu aimerais être, ou ce que sont les autres, c'est-à-dire, c'est découvrir le plaisir de danser ce qu'on est. Et quand on danse ce qu'on est, alors on est authentique »

important de revenir à une approche par la théorie de l'authenticité pour donner un fondement plus solide à mon argumentation.

Les discours des acteurs sur l'authenticité en tango montrent qu'il y a tout un langage de l'authenticité. Selon l'approche théorique de ce travail, s'intéresser aux représentations sociales et notamment à leur expression par les imaginaires permet de comprendre les pratiques des danseurs. La manière dont les danseurs parlent de l'authenticité peut donc être analysée comme un contenu associé à des imaginaires spécifiques. L'argument est le suivant : par des processus liés à l'imagination, comme définit par Appadurai (2005), différents contenus sont mobilisés dans le processus de la circulation du tango et donc de la circulation de ses agents, les professionnels. Ma proposition de travail est que l'authenticité est un contenu associé à l'imagination, comme peuvent l'être l'exotisme (Dahinden, 2010, 335) ou la nostalgie (Appadurai, 2005, 129). Leurs discours sur l'authenticité permet de comprendre par quel processus ils construisent, réinventent et maintiennent un imaginaire du tango.

Je cherche ici à définir l'authenticité en dépassant les oppositions du « authentique / non authentique » et du « vrai-faux ». On peut avancer que l'idée d'authenticité est liée à un système de valeur mobilisé par les acteurs et qui définit de qui est vrai, ce qui est originel, par opposition à ce qui est copié ou artificiel. Un élément intéressant peut-être tiré de cette vision bipolaire de l'authenticité : elle sous-entend que l'authenticité n'apparaît que par une relation dialectique avec la non-authenticité. Dans cette perspective l'authentique est construit par les acteurs avec l'apparition de ce qu'ils considèrent comme inauthentique (Durand, 1963). L'authentique peut aussi être lié à une origine historique, à une tradition, à des usages anciens et revêt donc de la nostalgie. Elle peut également se rapporter à un lieu : à un espace géographique, social ou culturel. Dans toutes ces dimensions, une constante est liée à l'authenticité : elle est ancrée dans un « réseau symbolique » (Castoriadis, 1975, 174), et par là, elle peut être mise en lien conceptuellement avec l'imagination.

Ainsi, les danseurs ont souvent recours à la notion d'authenticité quand apparaît dans la conversation le fait que le tango est pratiqué dans toutes les parties du monde. La diffusion du tango semble éveiller chez les danseurs un questionnement sur ses origines et apparaît alors l'idée d'authenticité. Dans les discours, l'Argentine, en tant qu'espace géographique, historique, social et culturel se profile comme liée à cette authenticité, par opposition avec les autres espaces qui seraient inauthentiques. Cette analyse permet de mettre en relief les représentations construites par les acteurs autour de l'idée d'authenticité. Ces dernières semblent ancrées dans un système symbolique qui donne une valeur supérieure à ce qui est perçu comme authentique. Dans cette perspective, il est un trait saillant de l'authenticité qu'il faut souligner : « l'actualisation des origines. Dans toutes les communautés, les origines sont fortement valorisées » (Durand, 1963, 34). L'origine est un élément central pour cerner les mécanismes liés à l'authenticité, elle peut être tant spatiale que temporelle. En effet, la plupart du temps, l'authenticité fait référence à un lieu ou à une époque. L'authenticité est aussi liée à l'idée « d'évasion » et à sa composante nostalgique (*ibid.*). Pour Durand, la mobilisation de l'idée d'authenticité est un type d'actualisation du mythe d'origine d'un groupe, de sa dimension mythologique. Elle fonctionne sur le principe du rappel, créant ainsi un pont entre le passé et le présent.

Cette idée s'approche de la thèse d'Appadurai qui considère que la nostalgie est un des piliers des techniques de vente actuelles. Pour lui, elles font appel à une « nostalgie imaginée », c'est-à-dire la nostalgie pour quelque chose qui n'a jamais été perdu, voire qui n'a jamais existé. Par là, elles cherchent à toucher la recherche de l'authentique chez le consommateur (Appadurai, 2005, 129). Sur cette base, on comprend alors que les danseurs ne font pas que

construire une idée d'authenticité, mais ils vont aussi la mobiliser dans un but précis : vendre leur tango, leur danse et la vision qu'ils en ont. J'y reviendrai par la suite.

Il découle de ce qui a été dit précédemment, et en particulier de la dimension bipolaire de l'authenticité, qu'elle fait obligatoirement l'objet de débat quant à son contenu. La définition de ce qui est authentique est constamment sujet à discussion et à débat (Durand, 1963, 35). Ce qui est pourtant le plus intéressant est de comprendre comment cette idée peut être mobilisée par les acteurs et en fonction de quels objectifs. J'approfondirai ceci dans le chapitre sur la légitimité.

c. L'image du tango

Once I was dancing in front of the Royal Palace on the street. We were dancing and dancing, and two ladies said 'wouah, how nice, it's very nice how you dance, where are you from in Argentina?' And Mario said that he was from Rosario and I said: 'I'm not from Argentina, I'm from Madrid'. And one of the ladies said 'well I was feeling something strange on you'. Ok, ok, I thought: 'what? They were feeling there was something strange in the way I was dancing?' (Alina)

Cette anecdote qui fait rire Alina est révélatrice du fait qu'il n'existe pas simplement plusieurs images du tango, mais que les images dépendent surtout de qui les construit. Ainsi, les professionnels véhiculent certaines images qui sont en interaction avec celles du grand public, celles des amateurs et celles des organisateurs d'événements. Ce travail partant de la perspective des danseurs professionnels, je ne pourrai traiter toutes les couches d'images, mais il sera ici question d'une part des images directement véhiculées par les danseurs, et d'autre part de leur perception des images des autres et de l'influence de celles-ci sur leur pratique.

i. Perspective sur le genre

D'entrée de jeu, j'aimerais préciser que la thématique du genre mériterait qu'un travail en entier lui soit dédié. Tel n'est pas mon objectif ici. Néanmoins, il m'est impossible de ne pas l'effleurer, même superficiellement, dans cette recherche consacrée entre autres à l'importance des représentations liées au tango.

Certains danseurs évoquent une représentation très caricaturale du tango. Quand je leur demande de me parler de l'image qu'ils en ont, ce sont les attributs du genre qui sont tout de suite cités. L'homme est « gentleman », il peut être « très doux », ou « très macho et très fort ». La femme est « très féminine », « élégante », « sensuelle », elle « agit avec beauté ». Elle est « très présente pour l'homme » et répond à son guidage « avec sécurité ». Mais la plupart des danseurs rejettent pour eux-mêmes cette vision, ou alors soulignent son côté stéréotypé :

Je ne me reconnais pas dans le stéréotype d'être cette femme tant attirante, comme sur les photos anciennes de tango, avec les jambes qui montrent les bas-résilles et qui a d'autres manières dans le corps. (Milena)

Je pense que s'il y a une image créée, c'est parce qu'il y a quelque chose de vrai. Les gens ont pas inventé ça de rien. Et il existe quelque chose comme ça, et dans le domaine plus populaire, plus quotidien, ça va être plus doux, mais exagéré, mais bien sur ça s'exagère dans les spectacles. (Carmen)

L'image du tango ne peut donc être réduite à un amas de stéréotypes, mais doit être déconstruite dans sa complexité. C'est pourquoi la plupart des danseurs ne parviennent pas à définir l'image du tango, appuyant souvent qu'elle peut être décrite comme plus haut, mais pas nécessairement.

Les rôles associés aux hommes et aux femmes dans le tango sont de prime abord clairs : l'homme guide, la femme suit. Mais, au-delà de cette base de la danse, les danseurs semblent vouloir dire que le tango serait une allégorie de la définition des rôles entre hommes et femmes. La diversité du tango et de son image selon les contextes aurait donc à voir avec la diversité des modèles de relation entre les genres.

Also ich glaube schon dass es den Spiel zwischen Mann und Frau widerspiegelt, also in seiner reinsten Form. Und ich glaube auch dass bei jeder Kultur es ganz persönliche Thema hat, mit dem Mann und Frau Spiel, und dass es sich in jeder Kultur widerspiegelt, wie unterschiedlich das auch ist. (Clara)

Bon, chaque fois qu'on donne des cours, qu'on parle du tango, on l'expose comme une communication entre 2 personnes, pas comme des mouvements spécifiques à exécuter. Tu comprends ? C'est comme une relation entre un homme et une femme, ou un homme et un homme, c'est une relation corporelle. [...] Avant c'était plus que l'homme était l'homme et la femme était la femme, aujourd'hui on est plus égalitaires, dans le couple aussi. Même si on danse beaucoup homme avec femme, avant si un homme dansait avec un homme, c'était complètement différent. Alors, cette image on la laisse, parce qu'elle est obsolète. (Andreia)

But now, in those days, as tango has had an evolution, we have to think that we also can speak. Perhaps, when they were dancing in the 1940's, ladies were in that role. But now the ladies have changed as well, so tango has changed. Of course you can see this power man, like wow, and the lady like/ But there is no more machismo. I mean, when I dance with Mario, I have my space, it's my right to have my space, because Mario, he has not the truth. We try to rehearse, to give our opinion and everything, but even if you see the strong man, very, very man, now the couple has changed. (Alina)

ii. Tango européen et tango argentin

Le deuxième élément central qui ressort de l'image comme il en est question habituellement est qu'il y aurait une image argentine et une image européenne du tango. Ainsi, l'image stéréotypée de l'homme macho et de la femme sensuelle est rejetée parce qu'elle serait l'image européenne du tango :

C'est une image un peu ancienne. C'est plus une image des années 20 que de l'actualité et la société a beaucoup changé. En 80, 90 ans, beaucoup a changé.

60 • PARA DANÇAR TANGO, DUAS PERNAS CHEGAM

[...] Je pense aussi que cette image est un peu plus européenne que le tango argentin. Le tango argentin, c'est une autre histoire. Ça a à voir avec quelque chose de populaire, pas avec une image. Ça, c'est le show, c'est la parodie du tango. [...] Et on n'aime pas cette image. (Frederico)

Il y a un stéréotype du tango, dans beaucoup de parties du monde, le tango c'est le courageux, l'Américain. (Felipe)

L'image du tango en Argentine est plutôt présentée comme ringarde, en effet le tango a aujourd'hui encore la réputation d'être dépassé, avec pour preuve le peu d'Argentins qui veulent apprendre à le danser.

Moi je te dis que l'image de la rose, en étant en Argentine, nous on l'avait pas. Donc dans ce contexte-là, on a subi oui, une image ringarde du tango par la télévision, que vous vous avez pas eu. Nous on a grandi avec les spectacles pénibles de tango, donc plus que la rose, c'était un smoking argenté, tu vois, et avec une robe dorée, kitchissime, on a subi cette image là, plus que la rose. (Ernesto)

Si l'image du tango est présentée comme différente en fonction du lieu, il semble tout de même que par la circulation, elle soit toujours plus semblable en Europe et en Argentine:

Le tango en Europe, pour moi, il y a beaucoup de personnes qui dansent. C'est comme si le tango s'est globalisé, avant peut-être qu'on dansait des formes distinctes de tango, maintenant, il y a plus de facilités pour pouvoir apprendre le tango d'Argentine. Pour moi, les Européens sont ceux qui consomment le plus le tango. (Salvador)

La question qui sous-tend à ce discours, mais auquel il m'est impossible de répondre dans ce travail focalisé sur les professionnels, est celui de la territorialisation du tango et des éventuelles modifications liées à sa circulation. Pelinsky argumente que : « utilizando una imagen espacial puede decirse que existe un tango territorializado en el Río de la Plata, capaz de desligarse de sus vínculos territoriales y desterritorializarse en circulación transnacional para reterritorializarse sobre otras culturas y lugares (algunos de) cuyos rasgos asume transformándolos para dar origen a nuevos tipos de tango »²⁰ (Pelinsky, 2008, 5).

iii. Dimension performative de l'image

L'image du tango, qu'elle soit liée à une division des rôles homme/femme ou à un espace géographique, a une importance pour la pratique des danseurs. En effet, les images existent, et ils sont bien forcés de se positionner par rapport à elles.

C'est une image qui appartient au tango/ Le tango aujourd'hui, ça nourrit un imaginaire qui est vaste, qui n'est pas/ et qui est toujours vrai, on peut pas le juger, c'est ce qu'il est. Mais pour nous, en étant argentin, nous les profs, et moi dans ma culture, même les gens que je connais, comment on consomme le tango

²⁰ « en utilisant une image spatiale, on peut dire qu'il existe un tango territorialisé dans le Río de la Plata, capable de rompre avec des liaisons territoriales et déterritorialisées en circulation transnationale pour se reterritorialiser dans d'autres cultures et lieux dont (quelques) caractéristiques sont supposées se transformer pour donner lieu à de nouveaux types de tango »

c'est loin de cette image là. Donc moi je pourrais te dire, cette image là, je la reconnaît pas, je la nourris pas, ça m'intéresse pas. Mais c'est une image européenne du tango. Comme j'habite aujourd'hui en Europe, je dois faire un deal avec cette image, mais ça me fait/ je trouve en fait que c'est une image qui est pas nocive, qui ne va pas nuire le tango. Tous les gens ont cette image quand ils arrivent en tango en Europe, mais essentiellement le tango c'est un langage pour produire des liens, disons des liens, de l'épanouissement, vraiment des liens, non seulement de trouver quelqu'un, non seulement d'un lien entre les couples, mais des liens et de la communication, super richissimes, ils sont d'une évolution de langage, de mouvement incroyable. Et je pense que ça c'est l'image la plus importante, parce que les gens ils arrivent en général en tango en ayant une image un peu folklorique du tango, mais en sachant que le tango amène cette autre chose, qui est très importante. Donc moi je me préoccupe pas de la rose ni de l'élégance parce que je sais que au fond d'eux, les gens quand ils arrivent en tango, ils arrivent pas seulement pour danser. Les gens, ils arrivent pas en tango comme ils arrivent dans la salsa, ils arrivent parce qu'ils ont entendu parler, ou ils savent, ou ils s'aperçoivent que par son caractère il y a du lien. Et je pense que les gens ils arrivent par ça, donc la seule chose que je dois faire, c'est mettre l'accent sur ça, et le montrer. Les gens, vite, abandonnent l'autre image. C'est différent dans les spectacles, parce que les gens continuent à adorer ce qui va renforcer cette image, et c'est un peu : pourquoi pas au fond. (Ernesto)

L'image stéréotypée de sensualité sert donc avant tout à attirer les nouveaux amateurs de tango. Elle est très présente dans les spectacles, et disparaît presque du monde du tango social. C'est une image commerciale « que l'on suggère pour vendre le produit ». Certains danseurs affirment pourtant l'utiliser, parce qu'ils travaillent « pour des gens qui veulent acheter ça ». Ils doivent donc faire une négociation entre leur propre vision du tango comme quelque chose d'intime, basé sur la connexion et authentique dans sa dimension sociale et l'image publique du tango « à la rose ». Ils sont alors dans un dilemme entre entretenir cette image qui va leur amener du travail et aller à son encontre, parce qu'elle ne correspond pas à leurs valeurs. Ils sont donc en constante négociation avec les représentations du tango.

It's funny, because in Germany, when you say tango, they have this picture with the rose and everything. I think that the best thing you can give them is to show them the dance: 'you know it's more like this, you can do this and this, you can dance like here'. I mean it's a social dance, and I try to spread it in this way. [...] But the thing is that I think it's important that they keep their image also, because when people start to dance tango, they know what they are starting to dance. It's not that they go to tango, but have no idea that you dance with a woman or a man, they know, they have this picture. And I think that this picture that everybody in the world have, they have to keep it. Because this is tango. And tango is the passion, tango is elegancy, tango is the connection, tango is glamour. In a way tango is a lot of things, and I think it's good to keep this line, because then you know that you are doing right. And then you find other things that are also tango. It could be not only seduction, it could be about friendship, it could be also about having fun. (Mateo)

Enfin, l'appartenance nationale d'un danseur est aussi liée à l'image du tango, qui est souvent présenté comme étant plus authentique en Argentine. Même si tous les danseurs s'en défendent et argumentent qu'il y a d'excellents danseurs partout dans le monde, et que la

nationalité n'a aucun effet sur leurs qualités propres, ils reconnaissent que la nationalité peut avoir un impact sur le succès d'un danseur sur le marché. Si la nationalité n'est pas importante pour eux, ce sont les organisateurs qui mettent souvent en avant le fait que leurs invités sont argentins, semblant ainsi donner un gage de leurs qualifications.

Mas há pessoas na Europa que posso dizer que sabem tanto como eu, ou mais do que eu, nalgumas coisas. Mas ainda, o documento de ser Argentino, ainda para mim é importante. Sempre vais ver que nos festivais, se eles têm um par de Argentinos, o festival é mais importante. Não concordo com isso, mas é assim, é a realidade.²¹ (Cristina)

Les danseurs ne le disent pas, mais étant conscients de cette réalité, il me semble probable que eux aussi jouent de cette qualité pour progresser sur le marché du tango. Nous aborderons ce sujet dans le chapitre sur les stratégies.

3. Marché du tango et produit

Si les danseurs peuvent avoir une vision différente du tango, leur pratique à tous s'insère dans un même contexte : les circuits du tango. Selon la perspective développée dans ce travail, on peut voir les circuits comme un grand marché où différents acteurs sont à prendre en considération : le public d'amateurs de tango, les organisateurs d'événements et les danseurs professionnels. Dans ce marché, les danseurs se positionnent les uns par rapport aux autres, tentant de créer un produit qu'ils vendent aux organisateurs, tout ceci dans un but commun : vivre du tango. En fin de chapitre, je m'intéresserai aussi à un élément indispensable aux danseurs pour pouvoir progresser sur le marché : la légitimité.

a. Un but commun : vivre du tango

Les danseurs sont tous entrés dans le monde du tango par l'amateurisme. Comme il n'existe pas de formation institutionnalisée qui mènerait au métier de danseur de tango, tous ont à un moment donné passé de la pratique amateur à une vie professionnelle. Les raisons qui les ont poussé à faire ce pas sont pourtant diverses. De manière générale, on ne peut pas affirmer que ce soit un choix.

En effet certains expliquent leur pratique du tango par une rhétorique de la vocation (Sorignet, 2012). Ils font preuve d'un dévouement particulier par lequel ils justifient l'acceptation des contraintes liées à la vie de danseur. Le tango, après avoir été vécu comme une révélation, « fait partie de leur vie », et pour lui, ils sont prêts à ne pas avoir de maison, à ne pas fonder

²¹ « Mais il y a des personnes en Europe dont je peux dire qu'elles savent autant que moi, ou plus que moi dans certaines choses. Mais encore, le fait d'être argentin, pour moi, c'est important. Tu vas toujours voir que dans les festivals, s'ils ont un couple d'Argentins, le festival est plus important. Je suis pas d'accord avec ça, mais c'est comme ça, c'est la réalité. »

de famille et à vivre dans une certaine précarité. Ils présentent le tango avant tout comme une passion pour laquelle il est évident de vouer sa vie.

Je m'intéressais aussi au tango, comme hobby, pour avoir des connaissances en plus, et pour aller à la milonga. J'aimais aller à la milonga. Et j'avais un ami, avec qui je partageais l'appartement, qui était technicien dans un théâtre où passaient les spectacles de la compagnie 'Tango x 2', et il m'a demandé si je voulais aller voir le spectacle le dimanche, 'il y a du tango maintenant'. 'Bon, ok'. Je suis allé voir le spectacle et ça m'a beaucoup plu, ça m'a touché. Je suis sorti du théâtre plein d'énergie, c'était très beau. Et donc là, j'ai décidé d'arrêter la danse classique et la danse folklorique, c'était il y a 16 ans. Et j'ai commencé à me consacrer au tango. (Felipe)

Certaines de leurs histoires sont présentées d'une telle manière que le tango semble être leur destin, les danseurs présentant une vision mystifiée de leur lien au tango. Ainsi, Alina a rencontré Mario le jour même où elle a démissionné de son emploi de pharmacienne et décidé de donner plus de place à sa vie artistique. Pour Ernesto, le tango lui fait comprendre certaines choses de sa propre histoire et de sa famille, ce qui lui semble indiquer symboliquement qu'il doit placer sa vie sous le signe du tango.

Pour les autres, le fait de se dédier au tango est plutôt présenté comme le fruit du hasard, ou alors comme la conséquence d'une nécessité économique dans le contexte de la crise en Argentine. Il avaient fait une autre formation, dansaient le tango dans leur temps libre, puis l'occasion s'est présentée de commencer à voyager et à enseigner, toujours plus, jusqu'à ne plus avoir le temps de faire autre chose. Les danseurs de cette catégorie sont souvent ceux qui ont eu une autre vie professionnelle, dans un autre domaine de la danse ou alors dans une profession plus traditionnelle (avocat, ingénieur, commerce international, pharmacie, physiothérapie), la transition peut alors être douce, même si elle reste radicale dans certains cas où la profession de base était ressentie comme contraignante.

Leur lien au tango se fait alors par une rhétorique de l'improvisation. Ils se sont professionnalisés car l'occasion s'est présentée et continuent à saisir les opportunités qui s'offrent à eux tant qu'ils en ont envie et que c'est rentable.

Tango gives you the possibility to do it for a long time. You are not a ballet dancer. Tango you can always continue, of course if you want to. I don't know actually how many years; I don't create a lot my life, because life can change. But I would like to continue many years. [...] The thing is that life can make you go like this, now I am alone, I don't have any couple, so I don't project my life. Perhaps tomorrow I meet the man of my life, and I prefer to stay in Spain, and to have a family. But now, in those days, I don't think like that because I am alone and I like to travel. I don't project that far. Perhaps if I meet somebody, or perhaps if I feel tired, I will leave it. But in this moment, no, I always continue. (Alina)

Pourtant, avec le temps et l'expérience qui s'accumulent, les danseurs ont tendance à avoir une vision toujours moins enchantée de leur pratique. La rhétorique de la vocation et celle de l'improvisation cèdent leur place à la réalité des nécessités économiques. La pratique du tango n'est plus une passion ou le résultat d'opportunités, mais elle est un moyen de se construire une stabilité. D'une manière très pragmatique, la circulation devient un travail, une pratique nécessaire pour gagner sa vie.

Maintenant le tango, pour moi, passe à occuper une place plus secondaire, j'ai passé la phase très obsessive du tango, où j'étais très passionné. Ma vie était le tango. Et aujourd'hui, je dis que grâce à Dieu, ma vie n'est pas le tango, mais c'est une partie importante de ma vie, de ce que je suis aussi. C'est une vocation pour moi, mais je l'exploite pour travailler de manière plus sûre, pour pouvoir avoir ce que je veux comme personne, une maison, la stabilité, une famille. (Felipe)

b. L'autodéfinition

La manière dont les danseurs se définissent et expliquent leur pratique permet avant tout d'en souligner sa dimension informelle. Comme on l'a déjà vu, il n'existe ni formation académique, ni statut légal qui encadre les pratique des danseurs. De plus, par sa dimension hautement transnationale, leur circulation s'ancre presque obligatoirement dans une économie informelle.

Par delà ces aspects, les propres relations entretenues avec les élèves ou avec les organisateurs le sont hors de toutes formalités : les organisateurs sont parfois d'anciens collègues danseurs et les élèves peuvent devenir des amis. La définition du rôle du danseur ne relève donc pas d'une évidence. Cristobal parle du tango comme d'un « hobby rémunéré » ; Salvador souligne qu'il ne se sent pas « professeur », mais qu'il aime « transmettre [son] expérience et [sa] manière de penser le tango » ; Ernesto dit exercer une « profession d'artiste ». De cette nébuleuse des appellations, on retiendra deux dimensions : la dimension professionnelle et la dimension artistique.

Les danseurs sont par définition tous « professionnels » : ils vivent exclusivement du tango. Ils sont professionnels, mais se distancient des professions « normales » : ils ont des horaires irréguliers, travaillent comme indépendants, leur vie n'a pas de routine, et aussi, il n'ont aucune sécurité de l'emploi, ni droit à des subsides quand ils ont moins de travail. C'est donc une profession précaire et irrégulière.

Les danseurs se définissent en parallèle en tant qu'artistes. Ils se présentent comme danseurs de tango. Il est intéressant de constater que ce sont ceux qui participent le plus souvent à des spectacles sur scène qui ont un discours plus élaboré sur leur qualité d'artiste. Cet élément entre en résonance avec la distinction faite entre danse sociale et danse savante.

La dimension artistique ne se limite pourtant pas à l'autodéfinition. Elle peut aussi être une des motivations pour circuler. En effet, il apparaît assez vite que les danseurs sont toujours à la recherche de nouvelles expériences. Plus que de s'affirmer en tant que professionnels, ils cherchent à progresser dans leur travail et à collaborer avec d'autres artistes dont ils estiment la qualité.

Il y a une motivation artistique, parce qu'en étant en Europe tu as beaucoup plus de possibilités de continuité, de montrer ce que tu fais, pas seulement dans l'enseignement, mais dans l'artistique aussi. (Carmen)

And maybe I would go back to Patagonia, sometime, in 20 years. Because for me it's like I left my homeland, I left it to see the world, to gain experience in different fields, to learn languages. And I know that at some point I will want to go back,

and I will have a different life full of my own experiences. That's what I want, so I think in 20 years I will be back in Patagonia. (Mateo)

La dimension artistique de la pratique de mobilité permet ainsi de cerner un objectif supplémentaire – en plus de celui de vivre du tango – qui est l’acquisition d’expériences. L’enrichissement personnel, le fait d’évoluer en tant qu’artiste et d’avoir les moyens de continuer une recherche sont des éléments qui montrent un autre enjeu de la mobilité : par elle, les danseurs peuvent progresser à un niveau symbolique.

Carmen, se développer comme artiste en mobilité.

Carmen a 47 ans et voyage pour le tango depuis 20 ans. Né en Argentine, formée d’abord à la danse contemporaine, elle a été une des actrices du renouveau du tango dès 1992. Elle a vécu pendant des périodes plus ou moins longues dans différents pays d’Europe travaillant d’abord pour des spectacles, puis accompagnant le développement des festivals, avant de retourner s’établir à Buenos Aires d’où elle effectue des tournées. Depuis quelques années, elle souhaite voyager moins pour se construire une vie sociale plus stable dans sa base. En parallèle à ses activités comme danseuse, elle a créé une ligne de vêtements qu’elle vend en Argentine.

Carmen est pourtant toujours en mobilité pour différentes raisons. Elle veut d’abord continuer à travailler avec Ernesto qui est son partenaire depuis 20 ans, mais qui réside en France. Ensuite il y a pour elle des motivations économique évidentes, mais sa motivation principale est artistique : selon elle, en mobilité, il est plus facile de progresser en tant qu’artiste, de pouvoir montrer son travail et d’échanger avec plus de personnes.

c. Le produit et le marché

Toi tu peux différencier ta partie commerciale de ta partie personnelle. Mais moi, je vends mon travail, et je me vends moi. (Felipe)

Mais après, les gens en tango se sont eux-mêmes professionnalisés, pas seulement nous. En fait, même les amateurs se sont professionnalisés, il y a des gens qui sont sortis de la vie amateur pour se professionnaliser, pour faire un nouveau métier. Il y a beaucoup de profs en Europe, il y a beaucoup d’écoles, et il y a beaucoup d’associations avec vocation de faire les choses professionnellement ou avec un sens de l’efficacité, de la rentabilité, etc. Donc on a aussi vu un énorme marché se développer, en dehors du marché des profs, auquel appartiennent aujourd’hui la vie complètement amateur et la vie professionnelle, et les festivals, et tout ça. (Ernesto)

Pour moi, les Européens sont ceux qui consomment le plus le tango, [...] ‘consomment’, ça veut dire, adoptent beaucoup de choses du tango par une décision propre. Ils aiment beaucoup et veulent plus et plus, consomment. (Salvador)

On a vu que la mobilité des danseurs répond principalement à deux objectifs : (sur)vivre en tant que professionnel et évoluer en tant qu'artiste. Ces trois citations de Felipe, d'Ernesto et de Salvador nous permettent de situer un cadre au processus même de la circulation : les danseurs doivent se vendre sur un marché européen où le tango est consommé. Je défendrai ici qu'ils doivent développer un produit pour le faire.

La théorie de base du marketing propose trois concepts utiles pour analyser la pratique des danseurs : le produit, le marché et le positionnement.

Un des ouvrages de base du marketing présente le produit comme « une offre présentée sur un marché, qu'elle soit un service ou un bien. [...] Il n'y a pas de produit par nature : c'est le marché qui crée le produit. [...] On distingue les biens des services sur la base de deux critères : la distinction tangible (biens) / intangible (services) et notion de transfert de propriété (une prestation de service n'est pas un transfert de propriété). [...] Les produits sont porteurs de sens et de valeur. Ils ont à la fois une valeur d'usage et une valeur de signe : ils attirent aussi par ce qu'ils représentent. Le marketing ne s'intéresse pas au produit 'tel qu'il est', mais tel qu'il est perçu à la fois dans sa valeur d'usage et de signe » (Lendrevie, et. al., 2006, Chapitre 5).

Le marché est présenté comme un système regroupant l'ensemble des acheteurs, des consommateurs et des distributeurs. À l'intérieur de ce marché les produits sont soit en concurrence directes les uns par rapport aux autres, c'est à dire qu'ils représentent une offre similaire ; soit en concurrence indirecte, car ce sont des offres proches mais de produits de catégories différentes. Les ventes de certains produits sont donc parfois conditionnées par celles d'autres produits (Lendrevie, et. al., 2006, Chapitre 1).

À cause de cette concurrence, les produits doivent donc se positionner les uns par rapport aux autres dans le marché, avec l'objectif d'être perçus comme crédibles, différents et attractifs : « le positionnement permet aux clients d'identifier une offre à une catégorie de produits ou univers de référence et de différencier cette offre de celle des concurrents. Le triangle d'or du positionnement permet de synthétiser et de valider un positionnement en s'assurant que celui choisi : 1) Répond aux attentes du public cible : attractivité. 2) Correspond aux atouts potentiels du produit : crédibilité. 3) Se distingue du positionnement des concurrents : différence » (Lendrevie, et. al., 2006, Chapitre 14).

L'analyse des données montre que la pratique des danseurs, particulièrement en matière de mobilité, s'insère dans ce schéma. Dans leur discours, les danseurs sont conscients de la réalité du marché, et de l'importance de développer un produit qui puisse plaire tant aux organisateurs qu'au public.

Et ensuite j'ai connu mon partenaire, on a commencé à donner des cours ensemble, on a commencé à danser ensemble, et on a fait un produit pour pouvoir danser. [...] On danse dans un peu toute l'Europe, en ce moment. Les gens aiment beaucoup ce qu'on fait, c'est un peu différent alors ils nous appellent de beaucoup de festivals. On est très contents. (Cristobal)

Les organisateurs sont en quelque sorte les distributeurs, pendant que le public est constitué des acheteurs/consommateurs. Le produit présenté par les danseurs est un service et correspond à des usages et des signes bien particuliers. Le produit est composé d'usages, il s'agit de la pratique des danseurs : enseigner, se donner en spectacle. Il est pourtant aussi composé de signes, il s'agit de l'image des danseurs, des imaginaires qu'ils réussissent à mobiliser chez les organisateurs et le public.

Le produit est souvent lié à l'idée d'authenticité. Les danseurs transmettent, consciemment ou non, une image d'authenticité qui valide leur produit auprès des organisateurs et surtout auprès du public. Ainsi, le produit peut être lié à une authenticité géographique ou temporelle, à l'idée de l'authenticité des origines. Et cette dimension de l'authenticité est utilisée aussi par les organisateurs pour vendre les danseurs.

Le festival, il arrive à la ville d'une façon/ on peut pas dire du 'tango argentin fait par des maîtres européens'. C'est vrai que c'est un bon argument pour le festival, 'maestros argentins'. Dans le monde du tango, comme on se connaît tous, évidemment ça marche moins. (Ernesto)

Une autre forme d'authenticité peut pourtant aussi être mobilisée, et il s'agit de celle que les danseurs utilisent le plus souvent pour se vendre. Il s'agit de l'authenticité individuelle : la qualité propre et l'originalité du travail du danseur est présentée comme ce qui fait la valeur du produit qu'il propose sur le marché. Ce sont les compétences qu'ils ont pour leur pratique qui est mise en avant :

Donc je ne vois pas le produit comme 'je suis argentin', mais comme 'je danse'. On a créé ce produit avec lui, pour montrer quelque chose de différent au gens. (Cristobal)

Les danseurs peuvent jouer de ces deux dimensions de l'authenticité, mais ils doivent aussi impérativement se positionner sur le marché, car il y a différents produits qui attirent le public. Les danseurs se positionnent souvent quant à un style de danse qu'ils pratiquent. En effet il existe plusieurs courants de danse dans le tango correspondant à différentes époques et à différentes techniques utilisées dans la danse.

Il y a dix ans, le tango salon était pas un tango très commercial, les gens n'achetaient pas du tango salon, mais plutôt le tango nuevo. Le monde entier dansait le tango nuevo. Beaucoup de gens, y compris ceux qui dansaient le tango salon, ont commencé à apprendre le tango nuevo pour pouvoir enseigner le tango nuevo et pour pouvoir vendre du tango nuevo. (Felipe)

Les danseurs sont pourtant aussi positionnés les uns par rapport aux autres : du couple représentant de la tradition et ayant encore appris à danser avec la vieille génération de danseurs, au couple phare de la scène tango internationale, en passant par le jeune couple prometteur et innovateur, les possibilités sont multiples. Selon leur positionnement, les couples oscillent entre la concurrence directe et la concurrence indirecte, selon le degré de similitude de leur produit. Ernesto donne un bon exemple de la manière dont un danseur peut se positionner, et surtout de comment son produit peut évoluer avec le temps :

N'empêche que moi de mon côté aussi j'ai pas résolu quelle est ma position dans le marché, et comment je vais me vendre, j'ai pas résolu à moyen terme où est-ce que je voudrais être. C'est une question que je n'ai pas résolue, en fait. C'est une question, ce n'est pas que je comprends pas, mais je peux pas te répondre parce que j'ai pas la réponse exacte, parce que le marché, entre guillemets, est en train de se modifier aussi. [...] Je pense que cette synthèse, c'est la synthèse que je devrais exploiter, surtout après 20 ans de carrière, allez parce que nous on fait 'salón', on peut faire n'importe quoi, entre guillemets. Parce qu'il y a beaucoup de danseurs qui changent plus radicalement, alors que nous, on a toujours été au milieu. Et les gens nous disaient basiquement 'c'est agréable parce que vous faites quelque chose qui est toujours nouveau, mais vous gardez toujours la

tradition', ça je l'ai écouté mille fois, j'en suis même fatigué. Mais en fait, je m'aperçois que c'est un point fort, que je devrais l'utiliser, mais je l'ai tellement de fois entendu que je ne sais pas si l'utiliser ou pas, ça dépend de ce que je veux vendre. Et donc, je sais par l'expérience qu'on a fait du tango nuevo et par les études qu'on a fait, que quand on fait du tango populaire, du tango de salon, on arrive pas à expliquer pourquoi les gens sont comme ça. Et comme on a fait des autres choses, on revient en arrière, et je sais que aujourd'hui on enseigne bien, on arrive à trouver la valeur de quelque chose qui est un peu inexplicable, la valeur de quelque chose qui est caractéristique mais qui n'est pas essentiel, expliquer comment on marque un truc qui est un peu invisible au niveau de comment les appuis s'organisent, comme ça on arrive à mettre les gens à l'aise. Donc je sais pas où on va aller. (Ernesto)

Cristobal, un positionnement particulier

Cristobal, Argentin né en Patagonie, a immigré à Madrid à 19 ans avec sa compagne et partenaire de tango dont il s'est séparé après 2 ans. Il a maintenant 25 ans, et voyage régulièrement avec plusieurs partenaires. Il enseigne à Madrid avec une partenaire, voyage pour des workshops en Espagne avec une autre, mais c'est avec un produit particulier qu'il se rend à des festivals dans toute l'Europe.

S'être séparé de sa compagne, Cristobal a créé une milonga avec un ami, avec lequel il a commencé à s'entraîner puis à enseigner. Rapidement ce couple d'hommes a été invité à se produire lors de milongas, puis dans des festivals. Avec son partenaire, Cristobal a cherché consciemment à créer un produit unique et qui se différencie fortement des autres sur le marché. Et cela fonctionne, ils sont invités une à deux fois par mois à se rendre à l'étranger dans des festivals.

Un autre élément qui ressort par rapport au produit est que le danseur ne le propose pas seul : le produit est créé par le couple. Les danseurs qui ont un partenaire fixe ont donc un produit plus fort, dont les caractéristiques sont mieux définies et ainsi mieux identifiées par le public. Felipe l'exprime très bien :

Les gens veulent des noms, c'est très important. Mon assistante danse aussi très bien, c'est très beau, parfois, c'est même plus beau que Laura, mais c'est égal, les gens veulent un nom. Ce sont les organisateurs des festivals qui t'invitent, et ils veulent des couples qui attirent le public. Alors, c'est pas la même chose 'Felipe y Laura' ou 'Felipe y l'assistante'. (Felipe)

Cristina souligne à plusieurs reprises la difficulté qui découle du fait de ne pas avoir de partenaire fixe. Il est ainsi plus difficile de se positionner car elle s'affiche avec différents partenaires et ainsi gère plusieurs images. Elle avance que ceci l'empêche de progresser sur le marché du tango :

Aliás, acredito muito no que faço, estou muito convencida de que trabalhei muito para isso, então é isso que vendo um pouco. Mas ao mesmo tempo, o que me acontece sempre, como não tenho um par fixo, o que tu vês dos vídeos de mim é muito diferente com os diferentes pares. Então quando as pessoas me dizem 'tu eras tal ou tal coisa', eu digo 'mas com quem?', porque a minha imagem muda

*muito de um par para outro. Estou convencida que o que faço está bem feito, mas o que as pessoas vêem já não sei. As pessoas compram pares, em festivais, tudo. Porque as pessoas compram o que vêem, e o que se vê é um par.*²² (Cristina)

L'analyse de la pratique des danseurs et de leurs discours sur la manière dont ils se positionnent sur le marché du tango correspond parfaitement aux logiques du marketing. Pourtant, certains danseurs, comme on l'a vu, se placent souvent dans une rhétorique de la vocation et refusent donc de voir leur activité comme étant commerciale et du ressort de la vente.

C'est normal, vendre un produit, c'est même bien, mais moi, je ne peux pas le faire, je ne peux pas vendre mon produit. Ce que je veux, c'est le faire. Je donne un cours, mais je ne m'invente pas une histoire pour te faire croire que mon cours est le meilleur. Je donne mon cours, et je le fais avec tout mon cœur et je donne tout pendant cette heure et demie de cours. (Mario)

d. La question de la légitimité

On a vu que les danseurs se positionnent dans le marché du tango où ils sont en concurrence les uns avec les autres. Selon les théories résumées par Lendrevie (2006), ils le font dans le but d'être attractifs aux yeux du public, d'être crédibles en tant que produit et de se distinguer des autres par la notion de différence. Je résumerai ces trois objectifs par l'idée de légitimité qui a été abordée dans les entretiens avec les danseurs. En effet, dans le cas des danseurs, ces différents objectifs sont imbriqués les uns dans les autres : le fait de proposer un produit innovateur peut être synonyme d'attractivité, tout comme le fait d'être crédible en tant que professeur, par exemple.

La légitimité d'un danseur est à analyser dans deux perspectives : il y a d'une part le jugement extérieur des organisateurs ou du public qui attribue de la légitimité à chaque danseur sur le marché du tango, et, d'autre part, leur propre affirmation de ce qui fait leur légitimité. Bien sûr, ces deux perspectives sont à comprendre dans une dialectique. Comme toutes mes données reflètent uniquement la perspective des danseurs, je ne pourrai que prendre en considération la manière dont ils perçoivent l'interprétation propre au public du terme de légitimité.

²² « En fait, je suis très convaincue de ce que je fais, je suis très convaincue que j'ai beaucoup travaillé pour ça, alors c'est un peu ça que je vends. Mais en même temps, ce qui se passe toujours, comme je n'ai pas de partenaire fixe, c'est que ce que tu vois des vidéos de moi, c'est très différent avec les différents partenaires. Alors quand le gens me disent 'tu étais comme-ci ou comme-ça', je dis toujours 'avec qui ?', parce que mon image change beaucoup d'un partenaire à l'autre. Je suis convaincue que ce que je fais est bien fait, mais ce que les gens voient, je sais pas. Les gens achètent des couples, dans les festivals, partout. Parce que les gens achètent ce qu'ils voient et ce qu'ils voient est un couple ».

70 • PARA DANÇAR TANGO, DUAS PERNAS CHEGAM

La première vision de la légitimité découle directement de l'authenticité spatio-temporelle : le lien à l'Argentine est essentiel. Selon le discours des danseurs, cette dimension est particulièrement forte dans la perspective du public : dans l'opinion générale, un danseur argentin serait forcément un meilleur danseur, plus légitime pour transmettre le tango dans le monde entier. On a déjà vu dans le chapitre sur l'authenticité les différents avis des danseurs sur cette question, qui vont d'une vision primordialiste au rejet complet de l'idée. En ce qui concerne plus particulièrement leur légitimité, les danseurs affirment pourtant que le fait d'être argentin confère une légitimité pour transmettre le tango. Leur vision, pour la plupart, n'est pourtant pas aussi simpliste : c'est n'est pas leur nationalité en soi qui leur confère leur légitimité, mais le fait « d'être liés à la culture argentine », de connaître et d'avoir vécu l'histoire du tango :

Après, si c'est un argument dans le marché, c'est pas le fait d'être argentin, c'est le fait qu'on a fait un lien, nous on a vu la dernière génération de danseurs partir. On a étudié avec eux, et on les a vus partir. Donc ce n'est pas d'être argentin, c'est d'être un Argentin qui a commencé dans les années 1980, et qui avec une certaine tête a pu apprécier certaines choses. Ça c'est un argument. Être argentin, aujourd'hui, ce n'est pas en soi un argument, ça pourrait être utilisé, mais ce n'est pas. (Ernesto)

Ceux qui ne sont pas argentins insistent sur le fait qu'ils s'y rendent, qu'ils ont vécu Buenos Aires et ses milongas, qu'ils connaissent l'histoire et la culture du pays. Ils affirment aussi qu'un danseur européen a plus de difficultés à entrer sur le marché, il doit davantage prouver qu'il est légitime.

On peut interpréter ceci en faisant appel aux apports de Hobsbawm, qui propose une explication des fonctions sociales du passé et de la tradition. Selon lui, le passé est un modèle pour les sociétés qui, de ce fait, s'attèleront toujours à le reproduire et à le copier. Pourtant le passé, comme l'authenticité, est construit : il s'agit toujours d'une sélection de la réalité. C'est dans cette sélection qu'il existe un champ ouvert pour la renégociation et l'innovation. Dans le flou de la construction du passé, l'innovation est possible sans se heurter à la barrière du « on a jamais fait comme ça », en d'autres termes, à la barrière de l'authenticité (Hobsbawm, 2012, 11-12). Hobsbawm souligne également que le passé et la tradition sont réinventés à des moments bien précis : lorsqu'il y a des changements dans la société, les différents acteurs de la société ont un intérêt à redéfinir la version consensuelle de l'histoire d'une manière à légitimer le présent et leur perspective de futur (*Ibid.*, 35).

Si on applique ce raisonnement aux pratiques des danseurs de tango, le fait d'être argentin est présenté comme une source de légitimité parce que l'Argentine est l'espace du passé du tango. En se référant à l'histoire de cette danse et à son contexte, un danseur se place dans une position qui le légitime, peu importe ce qu'il fait réellement au présent. Hobsbawm ne parle pas directement d'authenticité, mais je pense que l'opposition qu'il présente entre tradition et innovation peut s'appliquer aux mécanismes de construction de l'authentique et de l'inauthentique. Un élément essentiel de sa proposition me semble être le suivant : pour lui, toutes les innovations doivent être légitimées par le passé pour subsister. Il envisage alors deux formes de légitimation. La première serait une innovation déguisée en retour ou en redécouverte d'un passé oublié ou abandonné par erreur. La deuxième serait l'invention d'un principe anhistorique d'une forme morale supérieure qui implique la destruction du passé (*Ibid.*, 13). Dans cette perspective, les danseurs doivent donc obligatoirement se référer au passé pour obtenir une légitimité à un niveau symbolique.

Deuxièmement, il semble que la légitimité se transmet, c'est à dire qu'un danseur peut se sentir et être vu comme légitime parce qu'il a appris avec une figure reconnue dans le tango. On entre ici à nouveau dans le domaine du symbolique et le concept de capital symbolique (Bourdieu, 1994, 161) s'applique parfaitement à la situation. Il existe en effet des catégories de perception et systèmes de classement qui peuplent l'imaginaire du tango et attribuent ainsi une valeur symbolique à chaque danseur. Apprendre avec un maître hautement reconnu et possédant donc un haut capital symbolique permet d'augmenter son propre capital.

Toda a minha formação no tango foi feita com bailarinos que têm um reconhecimento internacional, mas é uma formação que não dá nenhuma credenciação. [...] E os melhores bailarinos de tango argentinos começaram a viajar muito e cada vez mais, para dar aulas, e eu fiz a minha formação com esses. Ou seja, apesar de não ter feito aulas todos os dias, porque é a grande vantagem de estar na Argentina, se calhar, é que podes fazer aulas regulares com bailarinos de referência no tango argentino, e podes fazer aulas semanais. Eu nunca tive isto, mas corri muito atrás daqueles que são alguns dos melhores bailarinos da actualidade. E tive oportunidade de beber muita informação de todos eles, portanto, a minha formação foi feita com os melhores.²³ (Miguel)

Si la légitimité des danseurs peut venir d'une bonne formation, elle est, dans un troisième temps, le fruit de leur propre travail. Ils avancent que la qualité de leur travail, c'est à dire leur façon d'enseigner, leur professionnalisme ou leur manière d'être en spectacle, fait leur légitimité. Leur propre pratique est donc aussi un élément constitutif de leur légitimité.

Quatrièmement, quand arrive le sujet de la légitimité, les danseurs soulignent souvent l'étendue de leur expérience. Le fait de danser depuis de longues années ou avoir une grande pratique d'enseignement sont présentés comme des facteurs qui confirment la légitimité du danseur. Le temps qui passe et l'expérience qui s'accumule, que l'on peut aussi voir comme une forme d'augmentation de capital symbolique, sont centraux pour la position d'un danseur sur le marché.

Enfin, la légitimité se construit par la mobilité même. Alors qu'on pourrait interpréter le succès d'un danseur et donc la quantité de contrats qu'il a de par le monde comme le résultat d'une grande légitimité, il semble que ces deux éléments soient plutôt à voir dans une

²³ « Toute ma formation dans le tango a été faite avec des danseurs qui ont une reconnaissance internationale, mais c'est une formation qui ne donne aucune certification. [...] Et les meilleurs danseurs de tango argentins ont commencé à voyager toujours plus, pour donner des cours, et j'ai fait ma formation avec eux. C'est-à-dire, bien que je n'aie pas fait des cours tous les jours avec eux, parce que c'est peut-être le grand avantage d'être en Argentine, c'est que tu peux faire des cours réguliers avec des danseurs de référence dans le tango argentin, et tu peux faire des cours hebdomadaires. J'ai jamais eu ça, mais j'ai beaucoup couru après quelques uns de ceux qui sont les meilleurs danseurs de l'actualité. Et j'ai eu l'opportunité de boire beaucoup d'information d'eux, donc, ma formation a été faite avec les meilleurs. »

interaction. S'il est clair qu'il faut déjà avoir une certaine légitimité pour circuler, le fait de circuler est aussi source de légitimité. Un danseur qui circule beaucoup est en effet aussi reconnu sur le marché parce qu'il circule. Ce phénomène montre la valeur attribuée à la mobilité qui est interprétée autant de la part des danseurs que du public comme une confirmation de la valeur symbolique du danseur sur le marché. Pour un danseur qui aurait une activité régulière dans sa *base*, la circulation est ainsi présentée comme une plus value symbolique par l'extension géographique de sa légitimation. Miguel exprime cette idée dans la perspective d'un prochain voyage à Buenos Aires :

*E depois, sim, quero ir lá ao tango, se tiver oportunidade numa ou duas milongas, eh pá, perfeito porque nós dá currículo, e é óbvio que isto tem depois reflexo cá, as pessoas reconhecem cá a nossa ida lá.*²⁴ (Miguel)

4. Motivations, contraintes et stratégies liées à la mobilité

Dans cette dernière partie, il s'agit de recentrer l'analyse autour de la mobilité. On cherchera à comprendre quelles sont les motivations des danseurs pour entrer dans la circulation, quelles sont les contraintes qui y sont liées et finalement quelles sont les stratégies mises en places et techniques utilisées pour circuler.

a. Objectifs et motivations

Pour mieux comprendre la mobilité des danseurs, il me semble indispensable de s'intéresser à leurs motivations et aux objectifs qu'ils poursuivent par cette circulation, outre celui de vivre du tango, comme déjà vu au chapitre précédent. En plus de la motivation économique dont il a été question au chapitre 3 (dans la partie sur le but commun qui est de vivre du tango), on peut regrouper ces motivations en deux catégories. Il y a d'abord celles qui ont trait à la propre vie du danseur, à ce que la mobilité lui amène à un niveau personnel. Ensuite, certaines sont plutôt liées à la dimension sociale de la circulation : les relations interpersonnelles ou la participation à la divulgation du tango dans le monde. Toutes ces motivations ne s'excluent pas les unes les autres, et sont souvent complémentaires.

i. Dimension personnelle

Les danseurs citent ainsi plusieurs motivations qui leur ont donné envie de commencer à circuler, puis de toujours continuer. La première, que presque tous mettent spontanément en avant, est le fait d'aimer ce qu'ils font. Comme on l'a déjà vu, les danseurs se placent souvent

²⁴ « Et ensuite, oui, je veux aller là-bas au tango, si j'ai l'opportunité de danser dans une ou deux milongas, et bien, parfait parce ce que ça nous donne du curriculum, et c'est claire que ça, ça se reflète ensuite ici, les gens reconnaissent ici notre voyage là. »

dans une rhétorique de la vocation, où leur pratique n'est pas perçue comme un travail, mais plutôt comme une passion. Ils mettent en avant le fait qu'ils aiment danser, qu'ils aiment enseigner et que c'est une chance de pouvoir vivre de ce qu'ils aiment. Il contribuent par là à la construction d'une image mythique du tango. Être en mobilité est alors vu comme la manière la plus efficace de survivre en tant que danseur de tango.

Un deuxième argument lié à la circulation est le fait d'aimer voyager. Par la circulation, les danseurs peuvent connaître le monde. Ils soulignent le fait que leur vie de danseur en mobilité leur permet d'assouvir une autre passion, qui est de découvrir de nouveaux lieux constamment, un désir qui précède souvent le début de la circulation.

And also that you know the world, I mean that we are in Lisbon, we came from Athens, we are going to Istanbul, we go to Italy, and I couldn't imagine that I was going to see, to visit so many countries. So that's the motivation. (Alina)

Par la circulation, ils peuvent aussi découvrir les différentes manières de vivre le tango de par le monde et ainsi continuer à se perfectionner, en tant qu'enseignant notamment.

Wir werden immer, also, ich meine es ist schon schön zu reisen und so, auch der Tango in verschiedenen Länder zu sehen, und die Unterschiede zu sehen, auch zu sehen, wie nehmen Leute Unterricht, wie reagieren sie, wie gehen sie mit Situationen um, was sind die Unterschiede zwischen die Ländern. Das ist spannend und das ist toll so, dass mal wieder zu erleben. (Clara)

Ceci nous amène directement à la troisième motivation citée qui est celle d'évoluer personnellement ou en tant qu'artiste. Par la circulation, les danseurs multiplient les échanges avec d'autres danseurs, avec des musiciens, ou avec leurs élèves. Ils décrivent ceci comme une enrichissement personnel et pour leur pratique. La perspective de collaborer avec certaines personnes en particulier (danseurs ou musiciens) est une grande source de motivation pour se rendre à certains endroits. Ceci leur permet de faire évoluer leur pratique et de rester dans une dynamique de questionnement et de recherche. En résumé, la circulation leur permet de se sentir plus épanouis dans leur profession :

I mean, when you are a tango dancer, you have many possibilities. One of them is to running a company and travel around, you can teach but if you only teach in your country, you close the doors, I mean, you have less possibilities. It's like for a pharmacist, you can be all the time in a pharmacy, selling pills, but you can also work in a laboratory. Tango is the same, you can teach in a village, but if they start calling you out, it's very nice. You feel proud that the people is calling you. [...] It's like if you have a job, you can stay there or you can improve in your job. So with the tango, it's the same. And travel is one of the possibilities. (Alina)

La quatrième motivation est le style de vie qu'implique la circulation des danseurs de tango. Plusieurs danseurs rejettent ainsi l'idée d'un travail « normal », « où on a un bureau et travaille tous les jours aux mêmes horaires ». Quelqu'un avec un travail « normal » n'a selon eux pas accès à toutes les richesses de la découverte et du voyage.

J'aime changer pour que ma vie ne se transforme pas en une routine, parce que si je faisais tout le temps la même chose, au même endroit, les mêmes horaires, ce serait une routine, je n'apprécierais plus autant. (Laura)

A l'image de la propre danse tango qui est construite exclusivement par improvisation, la mobilité est donc présentée comme un véritable style de vie. Les danseurs valorisent beaucoup l'irrégularité et la précarité de leur situation car elle leur permet d'éviter la routine et leur donne une satisfaction au quotidien. Le fait de ne pas savoir ce que le futur leur réserve est ainsi présenté comme un « enchantement », et les danseurs semblent vivre avant tout dans le moment présent, profitant des opportunités qui se présentent à eux, sans planifier trop à l'avance leur vie. Ils sont avant tout dans une logique de l'improvisation :

Comme disait ma grand-mère 'il faut compter l'eau pendant qu'il pleut'. En ce moment, il y a beaucoup de personnes qui aiment ma danse, qui m'appellent beaucoup de différents endroits, alors il faut que j'en profite. Et ça inclut aussi que si je suis très fatigué, c'est égal, je travaille, je travaille, je travaille. Et il va y avoir un moment où j'aurai ma petite maison, tranquille. (Felipe)

Agora, isto do estilo de vida, às vezes são preconceitos sociais, as pessoas acham que têm que ter sempre uma casa arrumada, que têm que ter sempre os móveis, e que têm que ter sempre não sei quê. E às vezes, se calhar, há outros estilos de vida que não estão maus, são como são. Claro que às vezes posso ficar um bocado incomodado quando trago alguém aqui para a casa, como a vês, porque eu sei que isto não são os padrões normais. A gente, às vezes, não tem tempo de desfazer a mala. Até porque chega lá a correr para dar aula, depois anda uma semana, e no fim de semana a seguir já vai sair outra vez. Então quase que não desfazes a mala, a mala chega, fica num sítio, a gente tira uma roupa, põe outra, vai. Mas é um estilo de vida que se desenvolve, não é que sejamos desarrumados, é assim que é. Mas pronto, é um estilo de vida.²⁵ (Miguel)

La cinquième motivation est liée aux aspects économiques de la circulation et peut être subdivisée en deux sous-arguments. D'un côté, le fait de vivre du tango et de s'assumer professionnellement est une des grandes motivations à la base de la circulation. En effet, comme déjà vu, les revenus obtenus dans le circuit des festivals et lors des workshops sont souvent supérieurs à ceux produits par les activités régulières dans la base. Comme le souligne Cristina, la circulation est parfois même plus qu'une motivation pour vivre du tango, elle peut être une nécessité :

Viajar tem muitas coisas boas e outras não tão boas mas, cada vez que ponho tudo na balança, continuo a escolher viajar. Nas vezes que vou para Buenos

²⁵ « Maintenant, ça du style de vie, parfois ce sont des préjugés sociaux, les gens pensent qu'ils doivent toujours avoir une maison bien rangée, qu'ils doivent toujours avoir les meubles, et qu'ils doivent toujours avoir je sais pas quoi. Et parfois, peut-être qu'il y a d'autres styles de vie, qui ne sont pas mauvais, ils sont comme ils sont. C'est clair que parfois je peux être un peu incommodé, quand j'amène quelqu'un ici à la maison, comme tu la vois, parce que je sais que ce ne sont pas les modèles normaux. Parfois, on a pas le temps de défaire la valise. Parce qu'on arrive ici, puis on court donner un cours, ensuite il passe une semaine, et le weekend suivant on va à nouveau en voyage. Alors c'est presque que tu ne défais pas la valise, la valise arrive, elle reste à un endroit, on en tire un habit, on en met d'autres, et on y va. Mais c'est un style de vie qui se développe, c'est pas qu'on est désordonnés, mais c'est comme ça. Mais bon, c'est un style de vie. »

*Aires, sobretudo no inverno de lá, não faço nada. E não poderia trabalhar muito em Buenos Aires. Então tenho que viajar. É a minha vida.*²⁶ (Cristina)

De l'autre côté, et au delà du fait de vivre du tango, circuler est présenté par quelques danseurs comme un moyen de construire leur futur. Les gains économiques de la circulation sont récoltés dans l'optique d'un projet futur. Par exemple, Andreia et Frederico aimeraient monter une école de tango à Buenos Aires, alors que Felipe économise pour plus tard acheter une maison et y fonder une famille.

ii. Dimension extérieure / sociale

En parallèle aux motivations personnelles, les danseurs poursuivent aussi des objectifs plus liés à leur insertion dans le marché du tango.

Premièrement, plusieurs d'entre eux mentionnent la transmission du tango comme un élément important de la circulation. Cette dimension concerne plus particulièrement les danseurs de nationalité argentine, comme l'exprime Cristobal :

Quand je vais danser à d'autres endroits, je suis fier de pouvoir enseigner quelque chose qui vient de mon pays. Bien que le tango soit quelque chose de déjà très connu, j'aime que ce soit quelque chose de mon pays, qui fait partie du folklore de mon pays. J'en suis très fier, que ça touche aussi des personnes qui ne sont pas argentines. (Cristobal)

La motivation de transmission du tango est exprimée de manière différente par les danseurs, mais toujours avec l'idée commune que la diffusion de cette danse de par le monde est connotée de manière positive. Laura est « fière de promouvoir [sa] culture », Frederico est intéressé à montrer sa manière de voir le tango, Milena se sent l'ambassadeur du tango. Tous partagent finalement cette envie de diffusion et transmission du tango.

*Gosto muito de levar a minha dança ao mundo, é um prazer muito grande.*²⁷ (Cristina)

Ensuite, le développement de relations privilégiées dans le monde entier devient rapidement une motivation pour la circulation. En effet, les danseurs passent une grande partie de leur vie dans les circuits du tango, ils se lient alors souvent d'amitié avec des organisateurs, avec d'autres danseurs ou avec certains élèves. Continuer à circuler leur permet alors de maintenir ces relations qui deviennent parfois centrales dans leur vie.

Nous, chaque fois qu'on est dans le processus de ce travail, la motivation ce sont les gens. Parce que je crois que pour le plus qu'on est dans des grands festivals où il y a des gens de plein d'endroits différents, ces personnes viennent pour toi ! Ils viennent pour prendre des cours avec toi. On a des élèves ici, 19 personnes qui

²⁶ « Voyager a beaucoup de chose bonnes et d'autres pas si bonnes, mais chaque fois que je met tout dans la balance, je continue à choisir de voyager. Les fois où je vais à Buenos Aires, surtout dans l'hiver de là-bas, je ne fais rien. Et je ne pourrais pas travailler beaucoup à Buenos Aires. Alors je dois voyager, c'est ma vie. »

²⁷ « J'aime beaucoup amener ma danse au monde, c'est un très grand plaisir. »

sont venues de Florence seulement pour nous. Alors, il y a des gens très mobilisés. Il y a ici aussi des personnes de Valence, et de toute l'Espagne qui nous connaissent et sont venus ici pour nous. Tout ça, ça nous motive et c'est pour ça qu'on aime voyager, pour l'attention que les gens ont avec nous. Et donc ça nous fait un peu oublier qu'on est loin de la famille, parce qu'ils nous traitent comme leur famille. (Milena)

b. Contraintes

La circulation des danseurs n'est pas seulement le résultat de leurs objectifs et motivations, elle est aussi influencée par différents types de contraintes, qui ne sont pas du ressort de leur décision. Ces contraintes ont été ici regroupées en deux catégories : d'une part les facteurs extérieurs qui influencent la circulation de différentes manières, et, d'autre part, les difficultés liées à la circulation même, telles que ressenties par les danseurs.

i. Les facteurs extérieurs

On distingue ici trois facteurs extérieurs principaux : la conjoncture économique, le contexte du marché et des modes, la situation personnelle des danseurs.

1. La conjoncture économique

Le premier élément extérieur, celui qui influence probablement le plus directement la pratique des danseurs, en mobilité et dans la *base*, est la conjoncture économique. En effet, le tango faisant partie des pratiques de loisirs, il n'est pas essentiel ; il est donc l'un des premiers à souffrir de la détérioration des conditions économiques. J'aimerais pourtant montrer ici par deux exemples qu'il n'a pas comme effet uniquement de diminuer le nombre d'élèves réguliers des danseurs, mais qu'il peut être un des moteurs de la circulation.

Le premier exemple est à situer dans le contexte de la crise économique en Argentine entre 1998 et 2002. A cette époque-là, plusieurs des danseurs de l'échantillon sont professeurs de tango en Argentine, la situation y devient pourtant difficile pour eux parce qu'ils ont de moins en moins d'élèves. La perspective des tournées à l'étranger devient alors particulièrement intéressante et parfois l'occasion de préparer une émigration vers l'Europe. Ils racontent avoir alors compris que le tango est en plein essor en Europe et avoir pensé qu'il leur serait plus facile de vivre en tant que professionnel du tango sur le vieux continent. Beaucoup décident alors de déplacer leur *base* en Europe, d'où ils continuent à circuler, retournant en Argentine avant tout pour les vacances. C'est par exemple ainsi que Gisella explique le moment où elle a déplacé sa *base* à Lisbonne :

Também quando nós começámos a sair da Argentina, foi quando começou a crise na Argentina, os bancos ficaram com o dinheiro e não sei o quê, também não

*queríamos muito voltar à Argentina, porque na Argentina não se conseguia trabalhar. Podias trabalhar mas ganhavas muito pouco dinheiro.*²⁸ (Gisella)

Gisella, changer de base.

Gisella est née dans une province argentine. Elle étudie la danse classique et le tango. A 18 ans, elle reçoit une bourse pour étudier aux Etats Unis, mais qui ne lui suffit pas pour vivre. Elle commence alors par nécessité à enseigner le tango. A son retour en Argentine, elle rencontre son partenaire et commence à 24 ans à faire des tournées en Europe avec lui.

Rapidement arrive la crise économique en Argentine, Gisella décide alors de déplacer sa base en Europe. Elle saisit une opportunité et déménage avec son partenaire à Lisbonne où ils reprennent l'école d'un autre couple qui a décidé d'arrêter de travailler. De là, elle commence alors à circuler en étoile, tout en maintenant autant des activités dans la base qu'en mobilité.

Au moment de l'entretien, Gisella a 37 ans, elle vit à Lisbonne depuis 6 ans, elle est mariée avec un Portugais avec qui elle a une petite fille de 6 mois et le Portugal est en pleine crise économique. Son partenaire a recommencé à passer la moitié de l'année en Argentine, son mari est flexible professionnellement et elle réfléchit à la possibilité de déplacer à nouveau sa base en Argentine.

Le deuxième exemple est plus directement lié aux activités dans la *base*. Le Portugal traverse une période économique particulièrement difficile depuis la crise de 2008, et évidemment les professeurs de tango en subissent les répercussions : leur nombre d'élèves diminue et les événements qu'ils organisent ont moins de succès. Comme l'explique Miguel, être en mobilité devient alors une manière de compenser le peu de gains réalisés dans la *base* :

*Mas não é o que as pessoas pensam, precisamente desde logo, porque como não é certo. São actividades muito sujeitas às crises financeiras, e não sei quê, tens sempre que aceitar tudo, nunca podes recusar nada, porque nunca vais saber se o que tu tens hoje, se vais ter amanhã. Agora felizmente estamos a viajar o que vai compensando um pouco a quebra cá. Porque com a crise, este ano, foi o ano mais fraco até hoje que eu tive de números de alunos.*²⁹ (Miguel)

²⁸ « Nous aussi quand on a commencé à sortir d'Argentine, c'était quand la crise a commencé en Argentine, les banques ont gardé l'argent et je sais pas quoi, alors on voulait pas trop rentrer en Argentine, parce qu'en Argentine, on n'arrivait pas à travailler. Tu pouvais travailler, mais tu gagnais très peu d'argent. »

²⁹ « Mais ce n'est pas ce que les gens pensent, précisément et évidemment, parce que comme c'est pas sûr, et comme ce sont des activités sujettes aux crises financières, et je sais pas quoi, tu dois toujours accepter tout, tu peux jamais rien refuser, parce que tu va jamais savoir si ce que tu as aujourd'hui, tu l'auras demain. Maintenant, heureusement on voyage, ce qui compense un peu la diminution ici. Parce qu'avec la crise, cette année, ça a été l'année la plus faible jusqu'à aujourd'hui en nombre d'élèves. »

2. *Marché et modes*

Un deuxième facteur qui influence la mobilité des danseurs est l'évolution du marché du tango. Comme on l'a vu, les danseurs se positionnent dans le marché les uns par rapport aux autres, notamment à travers leur style de danse. Le marché du tango passe pourtant par des modes, ainsi le style tango nuevo très populaire entre 2005 et 2010 est en train de disparaître peu à peu pour laisser sa place au style milonguero. Sans entrer dans le détail de description de ces styles, ceci permet de comprendre que les danseurs oscillent entre deux attitudes par rapport aux modes : s'adapter ou s'affirmer. Certains danseurs restent fidèles à un style tout au long de leur carrière, alors que d'autres évoluent avec la mode. La clé du succès ne réside pourtant ni dans une attitude ni dans l'autre. Un danseur peut être reconnu tant pour le fait d'être fidèle à une esthétique que pour savoir évoluer avec le temps.

Oscillant souvent entre le fait de participer à l'évolution des modes et celui de devoir s'y adapter, Gisella préfère présenter les choses sous l'angle avantageux d'avoir commencé à moins aimer un style alors qu'il était en train de disparaître :

E nós depois deixámos de gostar desse estilo, do tango nuevo, começámos a mudar, e este tipo de trabalho também começou a desaparecer. Os trabalhos que podes recolher, isto também depende do que tu tens para mostrar.³⁰ (Gisella)

3. *La situation personnelle*

La situation personnelle du danseur, j'entends par là sa situation autant familiale qu'amoureuse, est également un élément fondamental qui va influencer sa perspective sur la mobilité. Les situations des danseurs de l'échantillon sont diverses et montrent bien l'importance de leur influence sur les pratiques de mobilité. Il semble d'abord que le fait d'être célibataire ou en couple avec son partenaire de danse est un élément facilitateur de la circulation. Comme l'exprime Alina, cette situation permet de rester plus facilement dans l'improvisation que ce style de vie requiert :

The thing is that life can make you go like this. Now I am alone, I don't have any couple, so I don't project my life. Perhaps tomorrow I meet the man of my life, and I prefer to stay in Spain, and to have a family. But now, in those days, I don't think like that because I am alone and I like to travel, and I like to go. I don't project that far. Perhaps if I meet somebody, or perhaps if I feel tired, I will leave it. But in this moment, no, I always continue. (Alina)

Par opposition, le fait d'être en couple avec un non danseur ou d'avoir des enfants crée des attaches géographiques qui vont avoir pour effet que la mobilité va se moduler différemment. Cristina et Ernesto sont des exemples complètement différents, mais qui permettent d'illustrer ce cas :

³⁰ « Et ensuite, on a aussi arrêté d'aimer ce style, le tango nuevo, on a commencé à changer, et aussi ce type de travail a commencé à disparaître. Les contrats que tu peux obtenir, ça dépend aussi de ce que tu as à montrer. »

Até agora, esta viagem, desta vez é uma viagem de 8 meses e para mim vai ser muito diferente. Agora tenho um namorado no Líbano, então isso também tira um pouco/ Decidi não voltar à Buenos Aires por 8 meses, porque pus como prioridade este ano ficar mais com ele. Desde que o conheci há um ano atrás, o tempo máximo que estive com ele foi um mês. Então disse ok, Julho e Agosto são meses em que todos estão de férias na Europa, e é mais difícil trabalhar, então em vez de voltar a Buenos Aires, vou para lá onde é verão, e onde ele está, no Líbano. Porque se quero cuidar do relacionamento, não tenho muita escolha. Se eu voltar para Argentina, não vou vê-lo por 3, 4 meses.³¹ (Cristina)

Bon, j'ai une famille, j'ai 2 enfants petits à Lyon et en fait tout est cadencé par eux maintenant, ils ont 2 et 4 ans, donc maintenant, je rentre demain, j'ai toute une semaine avec eux, ce weekend et le weekend prochain je suis à Saint Petersburg, et après pendant 2-3 semaines je vais voyager un peu moins et après je vais à Chicago, et après il y a l'été. Et j'espère que pendant l'été je peux récupérer. (Ernesto)

ii. Les coûts de la circulation

A desvantagem é que estou longe da minha família, dos amigos, das milongas de lá, porque para mim ainda não há nenhum sítio no mundo que possa comparar, não há o nível de dança de Buenos Aires, não há nenhum sítio que posso dizer que sim, é a mesma coisa. Não. Há muitos sítios em que o nível é muito bom, mas nenhum que seja tão bom como em Buenos Aires. E isso falta-me muito. Sim, mudar de casa todo o tempo também é muito cansativo. Por isso, este ano decidi ficar aqui por 2 meses, porque para mim é como respirar um pouco. Então, por 2 meses, esta é a minha casa e posso ficar um pouco mais estável, como em terra. Quando estou a viajar muito, em que passo cada semana em diferentes lugares, é muito stressante. E vivo sempre com a mala, é preciso escolher as boas coisas para levar comigo. E agora cheguei aqui, abri a minha mala, pus as coisas no armário. Sabes, é outra sensação.³² (Cristina)

³¹ « Jusqu'à maintenant, ce voyage, cette fois c'est un voyage de 8 mois et pour moi, ça va être très différent. Maintenant, j'ai un petit ami au Liban, alors ça joue aussi un peu/ J'ai décidé de ne pas rentrer à Buenos Aires pour 8 mois, parce que j'ai mis comme priorité cette année d'être plus avec lui. Depuis que je l'ai rencontré il y a une année, le temps maximum que j'ai été avec lui a été un mois. Alors j'ai dit, ok, juillet et août sont les mois où tout le monde est en vacances en Europe, et c'est plus difficile de travailler, alors au lieu de rentrer à Buenos Aires, je vais là où c'est l'été et où il est, au Liban. Parce que si je veux prendre soin de la relation, j'ai pas beaucoup le choix. Si je rentre en Argentine, je ne vais pas le voir pour 3-4 mois. »

³² « Le désavantage est que je suis loin de ma famille, des amis, des milongas de là-bas, parce que pour moi il n'y a encore aucun endroit dans le monde que je peux comparer, il n'y a pas le niveau de danse de Buenos Aires, il n'y a aucun endroit où je peux dire que oui, c'est la même chose. Non. Il y a beaucoup d'endroits où le niveau est très bon, mais aucun qui est aussi bon que Buenos Aires. Et ça me manque beaucoup. Oui, changer de maison tout le temps est aussi très fatiguant. C'est pour ça que cette année j'ai décidé de rester ici pour 2 mois, parce que pour moi c'est comme respirer un peu. Alors pour 2 mois, celle-ci est ma maison et je peux être un peu plus stable, ancrée quelque part. Quand je voyage beaucoup, que je passe chaque semaine dans des endroits différents, c'est très stressant. Et je vis toujours avec la valise, il faut choisir les bonnes choses à emporter avec moi. Et maintenant je suis arrivée ici, j'ai ouvert la valise, j'ai mis les choses dans l'armoire. Tu sais, c'est une autre sensation. »

80 • PARA DANÇAR TANGO, DUAS PERNAS CHEGAM

Les danseurs disent tous aimer voyager, et aimer par dessus tout le fait de pouvoir vivre de la danse. Au fil des entretiens, on perçoit tout de même que ce style de vie a un côté négatif et qu'il comprend certains désavantages. Comme Cristina l'exprime le fait d'être constamment en voyage implique qu'elle est souvent loin de sa famille qui vit en Argentine et de son petit ami qui est au Liban. La qualité des milongas de Buenos Aires et le niveau de danse qu'on y trouve lui manque. Le propre quotidien du voyage est présenté comme fatiguant, et vécu comme une instabilité inconfortable.

Dans l'ensemble des entretiens, on peut regrouper les arguments qui font de la circulation quelque chose de négatif, du point de vue des danseurs en deux catégories. Je les appellerai coûts au niveau individuel et coûts au niveau professionnel.

1. Au niveau individuel

À un niveau individuel, le premier désavantage lié à la circulation et le plus cité par les danseurs est le coût physique du voyage. Voyager sans cesse est très fatiguant pour différentes raisons, comme expliqué par les danseurs : ils prennent très régulièrement l'avion, souvent toutes les semaines, ils doivent constamment s'adapter à un nouveau lieu, à de nouvelles collaborations, à un nouveau lieu de vie. En résumé, l'irrégularité des voyages les rend aussi stressants. Le propre rythme des festivals est aussi très exigeant pour les danseurs :

*Oui, il nous reste déjà peu de temps, alors plus de cours encore, ça serait épuisant. On travaille avec notre corps, on doit aussi se reposer, sinon on devient très fatigués. Il arrive toujours un moment où on est tout le temps fatigués, on doit rester toute la nuit à la milonga, à la table quand on fait pas de show aussi, et on a besoin de dormir. Avec beaucoup de cours plus la milonga, c'est difficile.
(Frederico)*

Deuxièmement, le fait d'être en mobilité, presque constante pour certains, implique aussi d'être loin du « chez soi ». Même si les moyens technologiques actuels permettent de réduire la distance symboliquement, les danseurs soulignent souvent qu'ils sont loin de leur famille, et qu'il leur est impossible de s'engager dans des activités régulières à la maison. Ils négligent certaines amitiés et tentent donc souvent d'en construire d'autres à l'intérieur des réseaux du tango: avec des organisateurs, des collègues danseurs ou avec certains élèves.

Le troisième coût lié à la circulation découle de la nature du marché du tango et des circuits. Bien que ce soit un monde où tout le monde se connaît, quelques danseurs avancent certaines difficultés à se mettre en relation dans ce monde où règne la concurrence et où les relations sont biaisées par la dimension contractuelle :

E também para ter muito sucesso neste tipo de trabalho, tens que viver pelo trabalho, sem te importar em ter uma vida além do trabalho. Basicamente é isso. Eu cansei-me um bocado, fartei-me um bocado desse tipo de vida, da vida de se deitar todos os dias às 4 da manhã, de ter que estar todo/ porque também o circuito dos festivais e das milongas é muito show off, e quando tu és contratada por um festival, tens que estar na milonga, tens que estar arranjada, e tens que estar na mesa dos professores, tens que dançar com o organizador, e se calhar o

*organizador é o pior bailarino da milonga, mas tu tens que ir porque é ele que organiza, é ele que te contrata, e tens que fazer um lobby, que para mim é muito cansativo.*³³ (Gisella)

Le circuits des festivals est aussi perçu comme très impersonnel, et Clara souligne qu'elle a toujours plus de difficultés de s'y sentir à l'aise et qu'elle supporte toujours moins l'exposition dont elle y fait l'objet.

Also ich mag mehr einen persönlichen Kontakt zu haben, und je grösser die Veranstaltung ist, umso weniger sind die Leute die ich kenne, und mit den ich mich verstehe. Also im grossen Veranstaltungen muss ich immer präsent sein, ständig gesehen werden, ständig unter Beobachtung sein. Es ist zuviel. (Clara)

2. En termes professionnels

En plus de ces dimensions personnelles, la circulation peut avoir un coût professionnel. Comme on l'a déjà vu, les activités menées par le danseur dans sa *base* et en circulation sont en interaction. Les danseurs doivent constamment gérer leurs activités entre la *base* et la circulation, et garder en tête que la circulation peut mettre en péril leur école :

Unsere Schüler merken es sofort ob wir da sind, oder ob wir reisen. Also das merkt man sofort an dem Schülerzahl im Unterricht, das heisst wenn wir unterwegs sind, haben wir automatisch weniger Schüler. Trotzdem ist es mehr rentabel wenn wir unterwegs sind, aber für den Unterricht in Berlin ist es relativ irrelevant. Wenn wir an vielen Festivals gehen, ganz Europa durch, und dass wir sehr bekannt sind, das interessiert die nicht. Das interessiert die dass wir da sind, dass wir gut unterrichten, dass wir present und aufmerksam sind. Es hat sich/ Es wirkt nicht über was wir zu Hause machen. (Clara)

c. Stratégies et techniques

Dans cette dernière partie, je m'intéresserai finalement aux stratégies développées par les danseurs pour atteindre leur objectif : être en mobilité. Je me base sur différentes approches théoriques qui montrent l'importance des stratégies pour différents types de mobilité.

Dahinden, d'abord, recourt à la notion de transnationalisme en mobilité, qu'elle définit comme une mobilité circulaire, perpétuelle et permanente. Selon elle l'élément central de

³³ « Et aussi pour avoir beaucoup de succès dans ce genre de travail, tu dois vivre pour le travail et ça ne doit pas t'importer d'avoir une vie à côté du travail. Fondamentalement, c'est ça. Je me suis un peu fatiguée, je me suis lassée de ce type de vie, de la vie de se coucher tous les jours à 4h du matin, de devoir être toute/ parce que le circuit des festivals et des milongas est très show off, et quand tu es engagée par un festival, tu dois être dans la milonga, tu dois bien te présenter, et tu dois être à la table des professeurs, tu dois danser avec l'organisateur, et si ça se trouve, l'organisateur est le pire danseur de la milonga, mais tu dois le faire, parce que c'est lui qui t'organise, c'est lui qui t'engage, et tu dois faire un lobby, ce qui est pour moi très fatiguant. »

cette forme de transnationalisme est que la mobilité fait partie intégrante de la stratégie des migrants pour améliorer leur qualité de vie (Dahinden, 2009).

Dans la littérature, l'importance des réseaux a souvent été mise en avant comme stratégie de mobilité. Il y a d'ailleurs tout un courant de l'étude des migrations qui s'est intéressé à la manière dont les réseaux influencent tout le processus migratoire, de la décision d'émigrer à l'intégration dans le pays d'accueil, en passant par le choix de la destination. C'est notamment Massey (1993) qui développe une théorie des réseaux migratoires. Selon lui, ces réseaux peuvent être compris comme une forme de capital social, car il s'agit de relations sociales qui permettent l'accès à d'autres biens économiques, par exemple un emploi au salaire plus élevé. Cette théorie repose sur l'idée de capital social développée par Bourdieu et définie comme « l'ensemble des ressources actuelles ou potentielles qui sont liées à la possession d'un réseau durable de relations plus ou moins institutionnalisées d'interconnaissance et d'interreconnaissance ; ou, en d'autres termes, à l'appartenance à un groupe, comme ensemble d'agents qui ne sont pas seulement dotés de propriétés communes (susceptibles d'être perçues par l'observateur, par les autres ou par eux-mêmes) mais sont aussi unis par des liaisons permanentes et utiles » (Bourdieu, 1980, 2). Ainsi, les danseurs de tango ont eux aussi recours aux réseaux pour construire et améliorer leur mobilité.

On peut avancer que comme leur mobilité est plus élevée, il est probable qu'elle se déroule presque exclusivement à l'intérieur de réseaux construits, l'enjeu pour eux est donc d'entrer dans ces réseaux et de les entretenir.

Cette perspective de circulation à travers des réseaux mène à l'idée qu'il est nécessaire pour une les danseurs de développer des compétences spécifiques liées à la mobilité. Il doit être capable de développer des stratégies qui lui permettent de circuler.

Dahinden développe l'idée que ces migrants ne sont pas seulement capables de gagner leur vie par leur travail, mais qu'ils mettent en place de véritables stratégies pour rester mobiles et ainsi accroître encore leurs gains. Elle place son argumentation dans le débat sur la migration transnationale ou l'idée de transnationalisme en mobilité (Dahinden, 2010). La construction des réseaux est la stratégie principale, avec la caractéristique qu'elle est basée sur des relations dites faibles : amis et connaissances, plutôt que sur la parenté proche. De plus, les migrants développent certaines connaissances qui leur permettent de circuler : apprendre des langues, connaître les contextes où ils circulent et construire des liens avec les locaux. Ainsi, et aussi paradoxal que cela puisse paraître, les migrants doivent développer quelques outils de sédentarisation dans l'optique de pouvoir revenir plus facilement à un endroit où ils sont passés : ceci leur permet de circuler (Dahinden, 2010, 330). Ces stratégies sont également vues sous l'angle de la notion de capital de mobilité, dans la suite logique du capital social proposé par Bourdieu (Tarrus, 2010). Dahinden parle dans ce cas de « capital social transnational » (Dahinden, 2010, 330).

Alain Tarrus développe une autre idée pour décrire les stratégies de mobilité. En se basant lui aussi sur le concept du capital, il propose l'idée du « savoir bouger », c'est-à-dire qu'il est possible de développer des compétence spécifiques à la mobilité (Tarrus, 2002).

Pour en revenir aux données, les danseurs ne présentent pas une stratégie unique, mais plutôt un ensemble de stratégies qu'ils doivent réussir à synchroniser au bon moment. Les stratégies ne sont pas forcément déclarées en tant que telles, ni même parfois conscientes. Je les ai

regroupées dans 4 chapitres : développer son travail, utiliser les réseaux, utiliser la promotion et la communication, et finalement, savoir négocier.

i. Le travail : développer un produit

La première stratégie est directement liée à l'idée de produit qui a été développée au troisième chapitre. Pour circuler plus et mieux, un danseur doit proposer un bon produit. Cet argument peut être décomposé en trois parties : (1) se former et développer un produit de qualité, (2) proposer un produit unique, (3) avoir un nom.

1. Une qualité de travail

Tens que ter uma boa proposta de trabalho, fundamentalmente, tem que ser bom o que fazes. Sempre investimos muito no nosso trabalho, era como 'a nossa proposta': trabalhar muito, investigar muito, trabalhar muito sobre as aulas, investigar como se cria o sistema de dança do tango, a lógica do sistema, porque não se deve fazer uma coisa, porque sim. Ou seja o nosso investimento foi por aí, e trabalhar muito, nós, na nossa dança, e que seja uma dança cada vez mais real, mais pura, mais improvisada, mais de comunicação, mais limpa, e foi um investimento.³⁴ (Gisella)

Un premier élément fondamental pour arriver à circuler est de faire un travail de qualité, comme l'exprime Gisella, il faut avoir « une bonne proposition de travail ». Il est important pour les danseurs d'être appréciés tant comme danseurs que comme professeurs, car c'est finalement ceci qu'ils vendent. Ce premier élément de stratégie peut paraître banal, mais il est le plus important, car sans une qualité de travail aucun danseur n'arrive à entrer en mobilité.

La pratique des danseurs étant subdivisée entre le spectacle est l'enseignement, ils semblent majoritairement dire qu'être un bon professeur est la clé pour trouver du travail, sans pour autant négliger la place des qualités de danseur en spectacle :

Je crois qu'un organisateur de festival regarde un peu tout le monde, mais principalement, ce qui intéresse des organisateurs, c'est que les cours fonctionnent, parce que je pense que c'est ce qui rapporte le plus économiquement à un organisateur. Alors, je crois que en donnant de bon cours, j'ai pratiquement 70% de gagné. Et si ensuite ton show est bon, tu complètes le reste. Mais je crois que le plus important sont les cours. Parce que s'il y a quelqu'un qui fait un show excellent, mais que les cours sont terribles, je ne sais pas si ça convient à un organisateur. C'est pour ça que je dis que je pense que c'est un ensemble, mais

³⁴ « Tu dois avoir une bonne proposition de travail, fondamentalement, ça doit être bon, ce que tu fais. On a toujours investi beaucoup dans notre travail, c'était comme 'notre proposition' : travailler beaucoup, investiguer beaucoup, travailler beaucoup sur les cours, investiguer comment se crée le système de la danse tango, la logique du système, pourquoi il ne faut pas faire un chose, pourquoi si. C'est-à-dire que notre investissement est allé par là, et travailler beaucoup nous, dans notre danse, pour que ce soit une danse toujours plus réelle, plus pure, plus improvisée, plus de communication, plus propre, et ça été un investissement. »

pour moi c'est un peu plus comme ça que si la classe fonctionne, c'est mieux. De toute façon, si les deux sont bons, alors génial. (Mario)

2. Une proposition unique

Le deuxième élément est le suivant : en plus d'être de qualité, le produit proposé par les danseurs doit se différencier des autres sur le marché. Les danseurs tentent ainsi souvent de présenter l'aspect unique de leur travail. Cristobal a par exemple créé un produit avec un autre homme dans l'optique de proposer quelque chose de différent. Parmi tous les danseurs de l'échantillon, c'est sans aucun doute Mario et Alina qui parient le plus sur l'originalité de leur produit :

We always try to do the things we do, we don't copy. I mean, we try to do original things, and we try to dance as we feel comfortable, not as we 'should' dance. 'Ah now tango viejo' and everybody is dancing 'tango viejo'. No, we try to believe in what we do, that's the most important thing, and do all the time new things. We get bored with the same choreographies or ideas, or whatever. So we always try, not to invent, but 'ah we do it like this, ah we put that', always new things. Also we like theater, so we try to mix it, and live it. (Alina)

3. Se faire un nom

Enfin, le troisième élément lié au produit n'a pas encore été abordé dans ce travail. Il s'agit du nom. En effet, l'analyse des données montre clairement que le nom des danseurs, et en particulier le nom du couple de danseurs est très important. Dans toutes les langues, on utilise normalement la formulation espagnole « Prénom y Prénom » pour désigner un couple de tangueros professionnels. Dans l'histoire du tango, certains danseurs sont devenus tellement célèbres qu'on a par la suite utilisé leur nom pour faire référence à un style de danse. Le nom du couple est sa carte de visite. Les noms circulent et c'est eux qui permettent avant tout d'identifier un produit. C'est par leur nom que les organisateurs d'événement vendent un couple à leur public.

Laura a un nom très connu, moi aussi, alors les organisateurs, ça leur convient. Et ensuite, vendre Felipe avec son assistante, c'est pas la même chose. Les gens veulent des noms, c'est très important. Ce sont les organisateurs des festivals qui t'invitent, et ils veulent des couples qui attirent le public. (Felipe)

Les danseurs de l'échantillon sont conscients de l'importance de faire connaître leur nom pour faire partie des circuits. Certains événements peuvent d'ailleurs participer à la diffusion du nom des danseurs. Ainsi, Felipe, Milena ou Salvador ont à moment donné gagné un championnat du monde du tango, ce qui les a rapidement propulsé sur les circuits des festivals. Leur nom a pu profiter de la visibilité offerte par le concours. Comme le souligne Andreia, le fait de circuler est aussi une des manières les plus simples de se faire connaître et de diffuser son nom :

Il y a un circuit, un environnement où les gens se connaissent. Plus tu bouges entre les différents endroits, plus les gens te connaissent. Nous, on travaille à ce que les gens nous connaissent et nous écrivent, que ce soit des festivals ou des villes qui veulent travailler avec nous, qu'ils nous écrivent. (Andreia)

ii. Les réseaux

L'élément du nom ouvre la voie vers une autre stratégie fondamentale à la mobilité des danseurs : l'activation de réseaux. Si le nom des danseurs peut circuler, c'est qu'il existe des réseaux qui soutiennent sa diffusion. On est ici en présence d'une mobilité transnationale, les danseurs en mobilité maintiennent des relations sociales à plusieurs niveaux, liant plusieurs espaces géographique (Schiller et al., 1995,48). Les réseaux sont des outils que les danseurs activent pour circuler plus et mieux. La pratique des danseurs est donc basée sur une stratégie qui vise à utiliser des réseaux préexistants :

Maintenant, l'important c'est vraiment la présence et les liens personnels, informels, les réseaux. Mais ça s'affiche dans les réseaux existants, c'est rare de nourrir un réseau qui existe pas. Soit dans le réseau des festivals, soit dans le réseau des marathons, il faut s'y appuyer, c'est un outil. (Ernesto)

Les danseurs peuvent profiter de leur lien avec différents types d'acteurs. En effet, les réseaux sont constitués des danseurs professionnels, des organisateurs et du public. Ces trois types d'acteurs peuvent à un moment donné servir d'intermédiaire dans le réseau et être à l'origine de nouveaux contacts ou contrats pour les danseurs. Dans ces réseaux les informations s'échangent, les noms des danseurs circulent, et toutes sortes de relations sont activées pour favoriser la mobilité: un organisateur peut recommander un couple à un autre organisateur, un visiteur d'un festival peut à son tour vouloir inviter un couple qu'il a vu pour un workshop dans sa ville, ou encore, un couple peut recommander un couple ami pour un travail pour lequel il ne serait pas disponible.

Au début, l'enjeu pour un danseur est donc d'entrer dans le réseau. Il y a souvent un intermédiaire grâce auquel ceci est possible : un professeur, un danseur ami, un organisateur qui repère un jeune danseur dans une milonga. Puis, les danseurs vont chercher à étendre leur réseau, à connaître toujours plus de gens qui leur en feront connaître d'autres, jusqu'à ce qu'ils soient eux même connus par leur nom. On assiste donc à la création de chaînes : en entrant dans la circulation, les contacts se multiplient et avec eux les opportunités de travail. Le réseau d'un danseur est donc une forme de capital social qu'il doit mobiliser pour atteindre ses objectifs.

Et ça a été le premier festival, et sur la base de ce festival, d'autres ont commencé à surgir. C'est-à-dire, le festival de Wuppertal est très important en Allemagne. Et dans ce festival, il y avait des organisateurs d'autres festivals, et comme ça on a commencé à bouger, on a commencé à mettre les vidéos, le bouche à oreille aussi, et bon, on a commencé à connecter, connecter, connecter, et bon, ça fait déjà 3 ou 4 ans qu'on a débuté dans les festivals. Et c'est ce à quoi on voulait arriver. [...] C'est une chaîne, à partir du moment où on a commencé à travailler pour un festival, la chaîne a commencé. (Mario)

E então, de repente, temos uma proposta para Düsseldorf, na Alemanha, uma tanguera que conheço numa maratona e com quem danço e que gostou muito de dançar comigo e então convida-me para ir a dar um seminário a Düsseldorf. E eu vou, depois desse seminário, convidam-nos para o festival de Düsseldorf, e portanto acabamos por voltar a Düsseldorf, para dar aulas no festival e dançar lá. Entretanto, temos um outro par que também trabalha no tango que nos vê a dançar e conhece-nos numa maratona e que nos convida para ir a Londres. Vamos a Londres, e depois em Londres há outros organizadores que nos vêem, e que depois acabam por nos convidar uma segunda vez. Quando vamos a Londres,

temos um novo convite para ir a Brighton, então conciliamos tudo, e vamos pela segunda vez a Brighton. E depois, também fruto de uma maratona, temos uma outra organizadora de Riga, da Letônia e que nos convida para um festival que organiza no fim do ano. Então vamos ao festival em Riga, do festival em Riga, conhecemos organizadores que fazem aulas conosco, de Tallinn ...³⁵ (Miguel)

L'activation des réseaux est donc une stratégie essentielle des danseurs pour pouvoir circuler. Ils ont la caractéristique d'être complètement informels et pas du tout structurés. Les réseaux dans le tango sont exclusivement basés sur des relations interpersonnelles. Pour réussir à y entrer, les danseurs doivent donc passer par des intermédiaires qui leur ouvriront les portes de la circulation. Une fois la première invitation effectuée, les choses s'enchaînent alors souvent facilement, et évidemment chaque danseur augmente son réseau avec le temps et au fur et à mesure qu'il circule dans les festivals.

After this festival, the door for the european jobs was open for us, not like this (elle ouvre grand les bras), very easily, but step by step, very slow, we had some more and more jobs, out. And now we are really, since 2008, we are doing that, traveling and moving from one city to another. And now from small festivals to big festivals, we are going to go to Istanbul again. (Alina)

iii. La promotion et communication

Activer les réseaux du tango est un élément essentiel pour les danseurs qui veulent entrer dans les circuits. Pour ce faire, ils utilisent des techniques d'autopromotion et de communication bien spécifiques. On peut les regrouper en deux catégories : celles qui se font à distance par les moyens de communication électroniques et celles qui se font par la présence, lors des événements tango. Ces deux stratégies sont à comprendre de manière complémentaire, c'est en sachant utiliser au mieux les deux qu'un danseur circulera le plus.

Dans tous les cas, la communication des danseurs a une caractéristique spécifique, découlant naturellement de la nature du marché du tango : elle se fait de manière individualisée, directement entre les danseurs et les organisateurs. Il n'est pas ici question de campagne de communication ou de support publicitaire, mais plutôt d'une acception anthropologique de la communication : on est en présence d'agents qui utilisent certains supports pour échanger des contenus et prendre ainsi des décisions quant à certaines pratiques à réaliser (Subtil, 2006, 1076).

³⁵ « Et alors tout à coup, on a une proposition pour Düsseldorf, en Allemagne, une tanguera que je rencontre dans un marathon et avec qui je danse et qui aime beaucoup danser avec moi et alors elle m'invite à donner un séminaire à Düsseldorf. J'y vais, après ce séminaire, ils nous invitent au festival de Düsseldorf, et donc on vient de retourner à Düsseldorf, pour donner des cours au festival et danser là-bas. Entre temps, un autre couple qui travaille aussi dans le tango nous voit danser et nous connaît dans un marathon et nous invite à Londres. On va à Londres, et après à Londres, il y a d'autres organisateurs qui nous voient, et qui ensuite finissent pas nous inviter une seconde fois. Quand on va à Londres, on a une nouvelle invitation pour aller à Brighton, alors on concilie tout et on va pour la deuxième fois à Brighton. Et ensuite, aussi le fruit d'un marathon, on a une autre organisatrice de Riga, de la Lettonie qui nous invite pour un festival qu'elle organise à la fin de l'année. Alors on va au festival à Riga, du festival à Riga, on rencontre des organisateurs qui font des cours avec nous, de Tallinn ... »

1. Par les moyens électroniques

La première facette de la communication passe donc par les moyens électroniques. Plusieurs outils sont à citer ici : l'email, facebook, youtube et les sites / blogs. Grâce à ces différents moyens de communication, les danseurs peuvent construire une image qui soutient le produit qu'ils ont créé et qu'ils veulent diffuser sur le marché. Certains danseurs ont, au début de leur carrière, beaucoup misé sur la communication par internet :

I mean, at the beginning, we started to do these internet things, we tried to have a webpage, we didn't use facebook, because I think it didn't exist or it was only starting or something like that. But also I looked for all the email addresses of associations in Europe, I was looking for, for example 'tango in Germany', and I collected all the email addresses, and I made a big database. And I sent an email to all these people 'we are Mario y Alina, we do this, this is our webpage, we have been working here and here, here you can see the videos'. I was linking our videos and interviews. We had many, many email addresses, sometimes they wrote to us, so many people contacted us, we kept in touch, we phoned to them. (Alina)

Pourtant, internet et tous les outils qui y sont offerts ne servent pas qu'aux danseurs pour diffuser leur travail, c'est surtout un moyen d'être contactés. En ayant simplement leur nom, il est possible de trouver facilement sur la toile un moyen d'entrer en contact avec un couple de danseurs. Et c'est ainsi que le premier contact entre un organisateur et un danseur se fait souvent. Les danseurs doivent pourtant être très réactifs à ces sollicitations. Comme le souligne Ernesto, il y a eu une époque où les sites internet étaient plus importants, mais selon lui, actuellement il faut surtout être constamment en lien par les emails. Il avance qu'il est pour lui nécessaire d'avoir une attitude proactive et il relance régulièrement les organisateurs avec lesquels il a déjà collaboré. Les outils de communication doivent donc être apprivoisés par le danseur qui doit réussir à les exploiter de la manière adaptée. Il est important qu'il développe des compétences administratives, sache créer de bonnes relations durables et soit capable de communiquer clairement. Dans certains cas, il peut être aussi nécessaire d'apprendre des langues, sachant que l'espagnol et l'anglais sont les deux principales à être utilisées sur le marché du tango.

2. Par la présence

Si les compétences de communication électronique sont indispensables à la planification et au développement de la circulation, l'analyse des données montre que la communication par la présence est encore plus importante, et les danseurs en sont conscients :

Mais essentiellement, la mise en réseau, c'est un travail subtil et dynamique qu'il faut faire quand on est à un festival, le fait de se montrer, aller parler, découdre un tissu, ça se fait essentiellement par la présence, mais c'est partout comme ça, dans le monde de la culture, c'est partout comme ça. C'est essentiellement la présence. (Ernesto)

Le marché du tango fonctionnant sur un mode informel où la valeur attribuée à chaque couple est avant tout symbolique, les danseurs doivent s'atteler à soigner leur image lors des festivals. Le festival est par excellence le lieu de la rencontre, il s'agit pour eux de s'y faire bien voir et de chercher à nouer de nouveaux contacts. Comme l'explique Miguel, le contact personnel, parfois au travers de la danse, peut être décisif pour obtenir une invitation :

E depois também tem muito a ver com as pessoas com quem danças, porque há pessoas que te convidam porque te vêem a dançar, e há outros que te convidam porque gostam de dançar contigo. Porque uma coisa é o que tu vês, pode parecer muito lindo, mas depois pode não saber tão bem. Acontece muito isto, e há muita gente que também gosta de sentir o teu abraço, sentir a tua condução, e essa ligação, que às vezes consegues com uma pessoa, pode dar-te uma série de oportunidades.³⁶ (Miguel)

iv. La négociation

La quatrième stratégie est la négociation.

Ensuite il faut organiser. Les festivals, ils ont des dates qui ne peuvent pas être modifiées, mais dans les villes, il y a des organisations qui veulent faire des workshops à n'importe quel moment. Et donc, on organise les workshops là où on a des trous. Et bon, quand ils nous écrivent, on leur donne nos conditions et s'il acceptent, très bien, sinon, ils n'acceptent pas, et voilà. Il y a une négociation. Parfois on reçoit des invitations de personnes qui ne peuvent pas nous payer, alors ils demandent qu'on baisse nos prix et ensuite c'est une négociation commune, comme dans tous les domaines. (Frederico)

Pour circuler, les danseurs doivent apprendre à négocier, à argumenter, à convaincre. Ils doivent savoir planifier et s'organiser. Toutes ces compétences sont indispensables au bon déroulement de la circulation. Pourtant beaucoup des danseurs reconnaissent que ce n'est pas leur point fort et pour beaucoup, il s'agit même d'une partie difficile de leur travail, comme l'explique Felipe :

Et au moment où je décide d'organiser le tour, où je dis que je vais aller de tel mois à tel mois, je commence à envoyer des emails, c'est tout un travail, c'est comme si je vais au bureau, je commence le matin tous les jours, et tous les jours, des emails, des emails, des emails. Alors donc, on va en Europe d'avril à juillet 2012, est-ce que vous avez une date ? Oui, laisse moi y réfléchir. Et petit à petit, ça va, et en fonction de toi, disons, tu m'invites pour Pâques 2012, et je dis, écoute Pâques 2012 est déjà occupé, mais j'ai ces dates et ces dates libres. Et bon, c'est un travail aussi difficile, parce qu'il faut que tout coïncide, parfois je dois attendre ta réponse pour pouvoir contacter une autre personne. Et donc c'est très intéressant d'attendre la réponse d'un, on ne sait pas si on va le faire ou pas, et il faut penser à d'autres solutions, c'est tout un travail de logistique et de pré-production. (Felipe)

³⁶ « Et ensuite, ça a aussi beaucoup à voir avec les personnes avec qui tu dances, parce qu'il y a des personnes qui t'invitent parce qu'elles te voient danser, et il y en a d'autres qui t'invitent parce qu'ils aiment danser avec toi. Parce qu'une chose est ce que tu vois, ça peut avoir l'air très joli, mais ensuite pas se sentir aussi bien. Ça arrive beaucoup ça, et il y a beaucoup de gens qui aiment sentir ton abraço, sentir ta conduite, et cette liaison qui se crée parfois avec une personne, ça peut te donner une série d'opportunités. »

E. CONCLUSION

On a vu que la pratique des danseurs s'effectue entre 2 pôles : la *base* et la circulation. Ici, la circulation a été au centre de mes préoccupations, alors que la *base* a plutôt été perçue dans son interaction la première. Il existe plusieurs formes de mobilité : la circulation continue, les tournées et la circulation en étoile. Elles s'insèrent toutes dans différents réseaux du tango, structurés selon la géographie ou le type d'événements.

La pratique des danseurs en circulation s'insère dans un marché du tango où les tangueros professionnels sont en concurrence les uns avec les autres. Ils se positionnent donc en tant que couples et mobilisent certaines images pour être perçus comme légitimes par les organisateurs et le public amateur. Dans ce contexte, être perçu comme « authentique » est central. Comme on l'a vu, la vision que les danseurs ont du tango, les imaginaires qu'ils mobilisent et ceux en fonction desquels ils doivent se positionner sont en adéquation avec les systèmes de valeurs symboliques qui prédominent sur le marché. On est donc en présence d'un système de référence qui permet de classer ou non un danseur comme légitime et authentique, ce qui lui donnera accès aux réseaux de circulation.

Enfin, les danseurs entrent dans la circulation par nécessité ou par volonté propre. En effet, circuler est la manière la plus efficace et rentable de pouvoir vivre du tango. Leurs motivations pour circuler sont à mettre en balance avec les coûts associés à la mobilité constante. Dans l'ensemble, on a vu que rester mobile est souvent l'alternative la plus avantageuse.

Pour continuer à circuler, les danseurs doivent alors mettre en place des stratégies. La première consiste à développer un produit qui sera bien reçu sur le marché, car de qualité, unique et identifiable par un nom reconnu. Ce produit doit s'insérer dans les imaginaires du tango et correspondre à une idée de l'authenticité, qu'elle soit sociale, spatio-temporelle ou individuelle. La deuxième est la mobilisation des réseaux du tango. Les réseaux ont été analysés comme une forme de capital social, permettant aux danseurs d'accéder à d'autres ressources : contrats ou reconnaissance symbolique, par exemple. La manière de communiquer et de faire sa promotion est la troisième stratégie essentielle pour bien circuler, notamment par la présence dans les festivals, lieux par excellence de la construction des réseaux. Enfin, une fois les contacts faits, les danseurs doivent être à même de négocier pour aboutir à des engagements.

En résumé, la notion d'authenticité est un outil central pour comprendre les processus qui mènent les danseurs à circuler. En effet, elle permet d'identifier les enjeux du ressort de l'imaginaire dans le marché du tango. L'authenticité est une donnée à prendre en compte pour comprendre tant la perspective des tangueros professionnels que des organisateurs ou du public. Elle est centrale pour la légitimité d'un danseur sur le marché du tango et ainsi une base indispensable à la circulation.

Je me suis intéressée dans ce travail à la circulation des danseurs professionnels de tango. En introduction, j'avais avancé que l'étude du cas des danseurs professionnels permettrait de comprendre plus en détail le phénomène général de la diffusion du tango. C'est finalement le va-et-vient entre les données et la théorie, si cher à la *Grounded Theory*, qui m'aura permis de découvrir l'élément clé de cette circulation : l'idée d'authenticité. En effet, alors qu'au début de la recherche, je n'avais pas vu l'importance de cette notion pour l'existence même de la circulation du tango, l'approche de la mobilité des danseurs de tango par l'abordage des représentations sociales et des imaginaires a fait ressortir très clairement des données l'importance de l'idée d'authenticité.

L'idée d'authenticité est centrale dans le phénomène de la circulation du tango parce qu'elle entre en jeu à plusieurs niveaux. Comme on l'a vu cette notion est mobilisée par les danseurs qui se positionne en fonctions des imaginaires : des leurs et de ceux de leur public. Par leurs discours, ils participent aussi à la construction de cette idée et la diffusent en même temps qu'ils enseignent les pas de danse.

L'idée d'authenticité est souvent lié à un espace géographique : l'Argentine. On pourrait alors se demander quel est l'intérêt des danseurs à circuler s'ils cherchent à être perçus comme authentiques. C'est Urry (2007) qui nous donne la réponse à cette question dans la mesure où il présente la mobilité comme une ressource. Par delà la réalité économique, on a vu que le fait d'être mobile peut être en soi une source de légitimité. Par la mobilité aussi, les danseurs prouvent qu'ils sont aussi toujours en lien avec l'Argentine, en y allant régulièrement, ils sont alors perçus comme connectés au lieu des origines du tango.

Enfin, la mobilité, en plus d'être une ressource, est une motivation. Très simplement, tous les danseurs ont dit aimer voyager. Plusieurs ont par contre aussi mentionné le fait de vouloir transmettre le tango et sa *culture* en voyageant. Ces danseurs là se sentent porteurs d'une certaine authenticité du tango et donc à même de la transmettre. Être en mobilité est alors une manière pour eux de perpétuer leur vision de l'authenticité.

Cette recherche a finalement elle même circulé entre différentes notions : mobilité, imaginaire et authenticité ont été parmi les plus importantes. Ces trois notions me permettent de résumer en quelques mots le résultat principal de tout le processus d'analyse : la mobilité des danseurs professionnels de tango argentin ne peut être comprise sans prendre en compte les imaginaires liés au tango ; ces imaginaires sont fortement liés à l'idée d'authenticité et ont un impact direct sur les pratiques tant des danseurs professionnels que des organisateurs ou du public amateur.

« Pour danser le tango, deux jambes suffisent » disait Gisella en souriant.

F. BIBLIOGRAPHIE

- ADMINISTRACION FEDERAL ARGENTINA, *Información General acerca del Régimen Simplificado para Pequeños Contribuyentes (RS) : Monotributo*,
- ANDERSON, Benedict, *L'Imaginaire national*, Paris, La Découverte, 1996[1983].
- APPADURAI, Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation (Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization)*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2005(1996).
- APRILL, Christophe, *Sociologie des danses de couple. Une pratique entre résurgence et folklorisation*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- APRILL, Christophe, *Tango. Le couple, le bal, la scène*, Paris, Éditions Autrement, Collection Mutation n° 247, 2008.
- APRILL, Christophe, « Du *milonguero* au 'professeur' : l'invention d'un métier ». In : LE MENESTREL, Sara (Coord.), *Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations*, Paris, Hermann Éditions, 2012, 177-204.
- ARANGO, Joaquín, « La explicación teórica de las migraciones: luz y sombra ». In: *Migración y Desarrollo*, 1, Octubre 2003, 1-30.
- BABADZAN, Alain, « Les usages sociaux du patrimoine ». In : *Ethnologues comparées*, N°2, Miroirs identitaires, Printemps 2001, <http://alor.univ-montp3.fr/cerce/r2/a.b.htm> (consulté le 10.10.12).
- BASSAND, Michel, et. al., *Les Suisses entre la mobilité et la sédentarité*, Lausanne, Presses polytechniques romandes, 1985.
- BECKER, Howard Saul, *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2002.
- BLUMER, Herbert, *Symbolic Interactionism. Perspective and Method*, Berkeley, University of California Press, 1967.
- BOURDIEU, Pierre, « Le capital social ». In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 31, janvier 1980, 2-3.
- BOURDIEU, Pierre, *Raisons pratiques*, Paris, Le Seuil, 1994.
- BREKKE, Jan-Paul, « While we are waiting. Uncertainty and empowerment among asylum-seekers in Sweden ». In : Institute for Social Research, *Report 10*, Oslo, 2004.
- BROWNING, Barbara, « Global Dance and Globalization : Emerging Perspectives ». In : *Dance Research Journal*, Vol. 34, No 2, Winter, 2002, 12-13.
- CASTORIADIS, Cornelius, *L'institution imaginaire de la société*, Éditions du Seuil, 1975.
- CRESWELL, Tim, *On the Move - Mobility in the Modern Western World*, London, Routledge, 2006.
- DAHINDEN, Janine, « Transnationalisme 'Diasporique' ou transnationalisme en 'Mobilité' ? Circulations au féminin - les danseuses de cabaret entre les pays de l'est et la Suisse ». In : CHEIKH, Mériam, PÉRALDI, Michel (éds.) *Des femmes sur les routes. Voyages au féminin entre Afrique et Méditerranée*, Editions Le Fennec, 2009, 199-225.

92 • PARA DANÇAR TANGO, DUAS PERNAS CHEGAM

- DAHINDEN, Janine, « Cabaret Dancers : 'Settle Down in order to Stay Mobile ? ' Bridging Theoretical Orientations within Transnational Migration Studies », *Social Politics*, 2010, 17 (3), 323-348.
- DESMOND, Jane C., « Embodying Difference : Issues in Dance and Cultural Studies ». In : *Cultural Critique*, No 26 , Winter 1993-1994, 33-63.
- DESROCHES, Monique ; SAMSON, Guillaume, « La quête d'authenticité dans les musiques réunionnaises ». In : GHASARIAN, Christian (dir.), *Anthropologies de La Réunion*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2008, 201-218.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, P.U.F., 1963².
- DUVIGNAUD, Jean ; CHÉRIF, Khaznadar (éd.), *Le patrimoine culturel immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques*, Internationale de l'imaginaire, Nouvelle Série, N° 17, Babel/Maison des cultures du monde, 2004.
- EUROPEAN MIGRATION NETWORK, *Temporary and Circular Migration: empirical evidence, current policy practice and future options in EU Member States*, Luxembourg, Publications Office of the European Union, 2011.
- FLEURY, Laurent, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, Domaines et Approches, 2011².
- FLICK, Uwe, *An introduction to qualitative research*, London, SAGE Publications Ltd, 2009⁴(1998).
- GÉRAUD, Marie-Odile, et. al., *Les notions clés de l'ethnologie. Analyses et textes*, Armand Colin, Cursus, 2002²(2000).
- GIBBS, Graham R., *Analyzing Qualitative Data*, SAGE Publication, London, 2007.
- GOLD, Raymond, « Roles in Sociological Field Observation », In : *Social Forces*, 36, 1958, 217-223.
- GOSSELIN, Gabriel (dir.), *Les nouveaux enjeux de l'anthropologie. Autour de Georges Balandier*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- GREAME, Hugo, « Circular Migration: Keeping Development Rolling ? ». In: MPI, *Migration Information Source*, 2003, <http://www.migrationinformation.org/Feature/display.cfm?ID=129> (consulté le 16.12.12).
- GUBER, Rosana, « Antropología social : An Argentine Diaspora between Revolution and Nostalgia ». In : *Anthropology Today*, Vol 18, No 4, August 2002, 8-13.
- HOBBSAWN, Eric, RANGER, Terence (dir.), *L'invention de la tradition*, Paris, Editions Amsterdam, 2012 [1983].
- HUMBERT, Béatrice, « Le tango à Paris de 1907 à 1920 ». In: PELINSKI Ramon (éd.), *Tango nomade*, Montréal, Editions Triptyque, 1995, 109-162.
- KAUFMANN, Jean-Claude, *L'entretien compréhensif*, Paris, Armand Colin, L'enquête et ses Méthodes, 2007².
- LACY SWING, William, cité par DUBUIS, Etienne, Un monde de migrants. In : *Le Temps*, Genève, 25.03.2013.
- LE MENESTREL, Sara (Coord.), *Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations*, Paris, Hermann Éditions, 2012.

- LENDREVIE, Jacques, et. al., *Mercator. Théorie et pratique du marketing*, Paris, Dunod, 2006⁸.
- MALAMUD, Andrés ; CARREIRAS, Helena, « A imigração e presença portuguesas na Região Platina ». In : CARREIRAS, Helena ; MALAMUD, Andrés (eds.), *Do Fado ao Tango. Os Portugueses na Região Platina*, Editora Mundos Sociais, CIES, ISCTE-IUL, Lisboa, 2010.
- MARTINEAU, Stéphane, « L'observation en Situation : enjeux, possibilités et limites », In : ASSOCIATION POUR LA RECHERCHE QUALITATIVE, *Recherches Qualitatives*, Hors Série, N° 2, Actes du colloque « L'instrumentation dans la collecte des données, UQTR, 26 novembre 2004 », ISSN 1715-8702, 2005.
- MASSEY, Douglas et al., Theories of International Migration: a Review and Appraisal. In: *Population and Development Review*, 1993(19), 431-466.
- MAUSS, Marcel, « Techniques of the Body », *Economy and Society*, 2(1), 1973[1934], 70-85.
- MONETTE, Pierre, *O Guia do Tango*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.
- MORET, Joelle, « La mobilité, un capital? Transnationalisme et pratiques de mobilité parmi les Somalien-ne-s ». Paper presented at the « Conférence: L'Afrique en mouvement. Projets migratoires dans un contexte de mondialisation », University of Neuchâtel, Octobre 2009.
- MOSCOVOCI, Serge, « Foreword ». In : HERZLICH, Claudine, *Health and Illness. A Social Psychological Analysis*, London, Academy Press, 1973.
- NEWLAND, Kathleen, AGUNIAS Dovelym Rannveig, et al., « Learning by doing: Experiences of circular migration ». In: *Insight*, Migration Policy Institute, Sept. 2008. <http://www.migrationpolicy.org/pubs/Insight-IGC-Sept08.pdf> (consulté le 05.01.12).
- NEWLAND, Kathleen, *Circular Migration and Human Development*, Human Development Research Paper, United Nations Development Programme, 2009/42.
- OIM, *Etat de la migration dans le monde*, Vol. 4, Genève, 2008.
- OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre, *La rigueur du qualitatif. Les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2008.
- PELINSKI, Ramón, « Tango nómada. Una metáfora da globalización ». In : LENCINA, Teresita ; GARCIA BRUNELLI, Omar ; SALTON, Ricardo.(éd.) *Escritos sobre tango. En el Río de la Plata y en la diáspora*, Buenos Aires, Centro 'feca Ediciones, 2009. Disponible le 02.04.2013 sur : <http://www.ramonpelinski.com/wp-content/uploads/2011/12/Tango-nomade-Una-metafora-de-la-globalizacion-2008.pdf>
- SALAZAR, Noel B., « The power of Imagination in Transnational Mobilities ». In : *Identities :Global Studies in Culture and Power*, 18:6, 2011, 576-598.
- SALAZAR, Noel B., SMART, Alan, « Anthropological Takes on (Im)Mobility ». In : *Identities :Global Studies in Culture and Power*, 18:6, 2011, i-ix.
- SCHILLER, Nina Glick, et. al., « From Immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration ». In : *Anthropological Quarterly*, 1995, 68(1): 48-63.
- SHELLER, Mimi, URRY, John, « The new mobility paradigm ». In : *Environment and Planning, A*, Vol. 38, 2006, 207-226.

94 • PARA DANÇAR TANGO, DUAS PERNAS CHEGAM

- SORIGNET, Pierre-Emmanuel, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, Éditions La Découverte, 2012(2010).
- STRAUSS, Anselm Leonard, CORBIN, Juliet, *Les fondements de la recherche qualitative*, Fribourg, Academic Press, 2004.
- SUBTIL, Filipa, « A comunicação entre a utopia e a tecnocracia : para uma fundamentação teórica das tecnologias da informação ». In : *Análise Social*, vol. XLI (181), 2006, 1075-1093.
- TARRIUS, Alain, *La mondialisation par le bas. Les nouveaux nomades de l'économie souterraine*, Paris, Balland, 2002.
- TARRIUS, Alain, Territoires circulatoires et étapes urbaines des transmigrant(e)s. In: *Regards croisés sur l'économie*, 2010, 2(8), 63-70.
- TAVARES DE BASTOS, Cristina, *Danser le genre : techniques, mise en scène et connexion des corps dans le tango argentin : des discours et des pratiques*, Mémoire de Licence, Ellen Hertz, Alain Müller, Université de Neuchâtel, 30.09.2010.
- URRY, John, *Mobilities*, Cambridge, Polity Press, 2007.
- VERTOVEC, Steven, *Circular Migration : the way forward in global policy ?*, International Migration Institute, University of Oxford, Working Papers, 2007 (4).
- VERTOVEC, Steven, *Transnationalism. Key Ideas*, London and New York: Routledge, 2009.
- VUILLEMIER, Julien, *La construction de l'authenticité par les appellation d'origine contrôlée : l'exemple de l'AOC Tête de Moine, Fromage de Bellelay*, Mémoire de licence en anthropologie sociale, François Ruegg, Université de Fribourg, 2006.
- WICKRAMASEKARA, Piyasiri, *Circular Migration : a Triple Win or a Dead End*, Global Union Research Network (GURN), International Labour Office, Geneva, Discussion Paper No 15, 2011.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *L'imaginaire*, PUF, Que sais-je ?, 2003.
- ZALCO, Nardo, *Le tango, passion du corps et de l'esprit*, Les essentiels, Milan, Toulouse, 2001.

G. ANNEXES

1. Guide for the interviews (final version)

Introduction for the interviewees

Context: final work of my master's thesis about migration and citizenship

Resume: I am researching the mobility practice of the Argentinian teachers of tango. In general, I am interested to know what are their motivations and strategies in order to organize their travels. I also would like to understand how their lives are organized in general.

Is it clear that the interview will be anonymous? Nothing will be published, and if you agree, I would like to record the interview. May I record?

A. You

1. To begin, some data about you:

- a. Name
- b. Age
- c. Nationality and place of birth
- d. Education
- e. Family situation (partner / children)

Objective: Get the basic, socio-demographic information.

2. Can you tell me about your journey in the tango? How many years have you been a dancer? How many years have you been a teacher? Where did you begin to study and teach?

Objective: Get general information about the life of the interviewee in tango. Get to know about his/her motivations to begin to dance, and later to become a professional.

B. Circulation

3. How is your calendar organized during the year? How much are traveling because of tango? Where do you travel? When you are not traveling, where do you live, and what do you do?

Objective: Get to know about the structure of the mobility practice and about its evolution in time.

4. Organization

- a. How do you connect with the places you visit? What is the process of negotiation?
- b. With whom do you negotiate?
- c. How do you do your publicity? What are your arguments or parameters?
- d. As a dance couple, how do you coordinate with each other?
- e. What legal status is linked to your nationality? What type of visa do you need to stay here?

96 • PARA DANÇAR TANGO, DUAS PERNAS CHEGAM

- f. What is your legal working status? Do you have any independent worker status, or do you have a company? Do you pay taxes? If so, where?

Objective: Get to know about the processes linked to the circulation, introduce other actors in the conversation: other dancers, event organizations, and institutions.

5. The contents of the events

- a. Do you participate only in festivals, or also in marathons and/or others types of events?
- b. Usually what are your activities? Teaching, performing, private teaching, others?

Objective: Get to know about their practice and the context in which it is utilized.

6. **Motivation:** basically, why do you travel? What are your motivations? What makes you continue?

Objective: the question is provocative, get to know about the motivations to travel, but also get to know about the downsides of travelling for work as a professional tango dancer.

7. Home place

- a. *If living in Argentina:* Have you ever thought about staying definitively in Europe or in another place outside of Argentina?
- b. *If living in Europe:* Are there any advantages or disadvantages to having your home in Europe?

Objective: Get to know about the interviewee's perception of space (home space and work space) and about the possible interactions between the different spaces.

C. Representations

8. Authenticity

- a. In your opinion, is there an authentic tango? What would it be? / What is it?
- b. For you, what is the image of man and woman in the tango?
- c. What is it about you, your life, or your background that makes you feel you can transmit the tango? Are you legitimate to do it?

Objective: Get to know about the interviewee's representations concerning tango and about how he/she deals with it. Get to know about his/her position on topics such as legitimacy, authenticity and gender roles.