



HAL
open science

Le rôle des politiques culturelles dans le développement et la valorisation du tango argentin à Buenos Aires

Naïde Lancieaux

► **To cite this version:**

Naïde Lancieaux. Le rôle des politiques culturelles dans le développement et la valorisation du tango argentin à Buenos Aires. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03777026

HAL Id: dumas-03777026

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03777026>

Submitted on 14 Sep 2022

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

UFR Arts & Médias
Département de Médiation culturelle

Mémoire de Master 2

**LE RÔLE DES POLITIQUES CULTURELLES
DANS LE DÉVELOPPEMENT ET LA VALORISATION
DU TANGO ARGENTIN À BUENOS AIRES**

Naïde LANCIEAUX

Sous la direction d'Ève BRENEL

Soutenu le 08 Juillet 2022



Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont apporté leur aide et leur soutien dans la réalisation de ce mémoire.

J'adresse tout d'abord mes remerciements à ma directrice de mémoire, Mme Ève Brenel, pour sa présence et son suivi attentif tout au long de ce travail de recherche.

Je remercie également le reste de l'équipe pédagogique du Master Géopolitique de l'Art et de la Culture pour son accompagnement, ainsi que les responsables de la *Maestría de Cultura Pública* à l'Université Nationale des Arts de Buenos Aires, pour m'avoir reçue à l'université dans le cadre d'un semestre d'échange.

Je voudrais exprimer ma reconnaissance envers tous les musiciens, programmeurs et autres professionnels du milieu *tanguero* qui ont accepté de me rencontrer le temps d'un entretien, de répondre à mes questions, et souvent de me mettre en contact avec leurs collègues. Je remercie aussi Marta Savigliano, Hernán Morel et Jimena Ponce de León, chercheurs et chercheuses qui ont accepté d'échanger avec moi et m'ont facilité l'accès à leurs textes.

Un grand merci à l'équipe de l'Academia Tango Club et de l'Estudio Tango Contemporaneo, deux associations qui m'ont reçue comme stagiaire à Buenos Aires, ce qui a constitué une expérience qui a beaucoup apporté à mes réflexions dans l'élaboration de ce mémoire.

Enfin, je remercie mes proches pour leur soutien et leurs encouragements.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	5
CHAPITRE 1. « Vuelve el Tango » : La « renaissance » du tango et sa prise en compte progressive par les politiques culturelles argentines (Années 1980 - 2001)	16
I. Le tango argentin de « l'âge d'or » aux années 1980 : déclin et renaissance d'un genre ?	17
II. La re-connexion des nouvelles générations à une pratique culturelle profondément liée à l'identité porteña.....	23
III. Un renouveau accompagné par l'évolution des politiques culturelles argentines	32
CHAPITRE 2. Le tango, une affaire d'Etat ? L'institutionnalisation du tango en question : modalités, objectifs et limites.....	40
I. L'institutionnalisation de la pratique musicale du tango : panorama des initiatives publiques liées au tango.....	41
II. Le tango, fait culturel ou « soja porteña » ? Une pratique culturelle porteuse d'un fort potentiel économique.....	51
III. Le tango comme instrument d'une politique de démocratisation culturelle et de mise en valeur des territoires	59
IV. Politique culturelle structurée ou initiatives isolées ?	65
CHAPITRE 3. Les conséquences des politiques publiques sur la création et la programmation du tango à Buenos Aires : Patrimonialisation et polarisation de la scène tanguera	74
I. Des « lois Tango » à l'inscription comme patrimoine immatériel de l'humanité : l'institutionnalisation progressive du tango comme patrimoine	76
II. La question de la transmission et de l'enseignement musical comme partie intégrante de l'institutionnalisation du tango	84
III. Entre hommage à la tradition et mise en valeur de la création actuelle : une polarisation de la scène tanguera	92
CHAPITRE 4. La réception et l'impact des politiques culturelles sur les pratiques professionnelles des artistes : entre autogestion et institutionnalisation.....	113
I. La multiplication des propositions artistiques : une scène disproportionnée à ses moyens et à son public ?.....	114
II. Le développement d'un militantisme tanguero porteur de propositions et de revendications.....	128
III. Le relatif désengagement des pouvoirs publics contribue à pérenniser une forte culture d'autogestion chez les musiciens	140

CONCLUSION GÉNÉRALE	146
BIBLIOGRAPHIE.....	149
CHRONOLOGIE : Politiques culturelles et tango à Buenos Aires.....	155
ANNEXE 1. Typologie des structures publiques interagissant actuellement avec le milieu tanguero.....	157
ANNEXE 2. Guide d’entretiens	159
ANNEXE 3. Comptes-rendus des entretiens d’enquête	160
ANNEXE 4. Document : Organigramme du Ministère de la Culture du Gouvernement de la ville de Buenos Aires	179
ANNEXE 5. Corpus : Mobilisation des professionnels du milieu tanguero sur les réseaux sociaux numériques pendant la pandémie de Covid-19 (2020-2021)	180
TABLE DES MATIÈRES.....	182

INTRODUCTION

« ¡ Buenos Aires !...
Para el alma mía no habrá geografía
mejor que el paisaje de tus calles,
(...)
Porque soy como vos, que se niega o se da;
¡ te proclamo, Buenos Aires, mi ciudad ! »¹

Dans son morceau « Mi ciudad y mi gente » (« Ma ville, mes gens »), la compositrice de tango Eladia Blázquez rend hommage à la ville de Buenos Aires et à ses habitants, qu'elle identifie fortement à la musique qu'elle chante et à l'esprit *tanguero*. Malgré les débats historiographiques parfois passionnés qui entourent la question de son lieu de naissance et de ses influences, le tango est aujourd'hui profondément associé à un pays, l'Argentine, et plus encore à sa capitale Buenos Aires. Cette forme d'expression artistique qui est à la fois une danse et un genre musical à part entière, née dans la région du Rio de la Plata entre Buenos Aires et Montevideo, fait partie de l'identité nationale et culturelle du pays ; depuis sa naissance au début du XXème siècle, elle s'est profondément enrichie et transformée et, comme on le montrera dans le premier chapitre de ce mémoire, les années 2000 ont marqué une nouvelle étape dans son développement. En 2019, lorsqu'après plusieurs années de pratique du tango, j'ai choisi l'Argentine comme destination d'un séjour de recherche, c'est principalement le milieu de la danse que j'espérais explorer, à la manière des danseurs européens amateurs et professionnels qui accomplissent leur pèlerinage dans la « Mecque du Tango »². J'étais loin d'imaginer que la véritable découverte de ce voyage, ce serait une scène musicale *tanguera* vivante, populaire et en pleine expansion, dans une ville dotée d'une vie culturelle riche et accessible – nous reviendrons sur la gratuité d'une partie des espaces culturels publics, et sur le faible coût des spectacles d'une partie de la scène musicale indépendante –, malgré une situation économique en crise depuis le début du

¹ « Buenos Aires ! Mon âme ne trouvera pas meilleure géographie que le paysage de tes rues, (...) Car je suis comme toi, qui te livres et t'effaces, c'est toi, Buenos Aires, ma ville ! »

BLAZQUEZ, Eladia. *Mi Ciudad y mi Gente*. Album: Buenos Aires y Yo. Buenos Aires: RCA Victor, 1970.

² MOREL, Carlos Hernán. « Buenos Aires la Meca del Tango: procesos de activación, megaeventos culturales, turismo y dilemas en el patrimonio local ». PUBLICAR-En Antropología y Ciencias Sociales 0, n° 15 (2014).

XXIème siècle³. C'est donc à cette production musicale actuelle que j'ai choisi de m'intéresser dans le cadre de ce mémoire, en tentant de comprendre la nature de ses liens avec les politiques culturelles argentines et l'impact de celles-ci dans la valorisation du tango à Buenos Aires.

Si la pratique du tango – autant comme danse que comme musique – existe dans le reste du pays, et même dans le reste du monde, c'est à Buenos Aires que l'on trouve la plus grande concentration de musiciens et d'événements liés au tango. Il s'agit d'un genre né en milieu urbain, fortement apparenté dans son histoire au monde du faubourg (*arrabal*) et à l'identité *porteña*⁴. Ajoutons à cela la particularité des structures institutionnelles de la ville qui, depuis 1996, a acquis une forme d'autonomie au sein du pays et possède son propre gouvernement et son propre Ministère de la Culture. Ces points, sur lesquels on reviendra notamment dans le premier chapitre, suggèrent que le choix de Buenos Aires comme borne spatiale du sujet a une pertinence à la fois historique, culturelle et institutionnelle.

État de la littérature sur le sujet et compte-rendu de la recherche bibliographique

Depuis ses origines, le tango a fait l'objet de chroniques, d'essais et autres travaux parmi lesquels on peut dégager des ouvrages de référence tels que ceux de Horacio Ferrer (*El Libro del Tango. Arte Popular de Buenos Aires*, 1970) ou de José Gobello (*Tangos, letras y letristas*, publié en six volumes entre 1992 et 1998; *Breve historia critica del tango*, 1999). La question de l'historiographie du tango est trop complexe pour être ainsi résumée, mais on peut avancer que beaucoup de ces ouvrages sont plus proches de la chronique et de la compilation d'événements que de l'histoire comme discipline universitaire et scientifique ; ils constituent des documents historiques précieux, mais ont aussi contribué au développement d'une perception stéréotypée de l'histoire du tango, parsemée de mythes que certains historiens contemporains s'attachent à déconstruire, comme le fait Héctor Benedetti dans sa *Nouvelle*

³ Pour comprendre le contexte et les modalités de la crise de 2001 en Argentine, nous nous sommes appuyés en particulier sur l'article d'Arnaud Trenta : TRENTA, Arnaud, « Éclairages sur la crise argentine de 2001 : des réformes structurelles de l'économie à l'intensification de la protestation sociale », ILCEA [En ligne], 2010.

⁴ En Argentine, le nom *Porteño/Porteña* est employé pour désigner les personnes qui viennent de la ville de Buenos Aires ; l'adjectif *porteño* signifie « de Buenos Aires », et renvoie à la nature portuaire de la ville, *porteño* signifiant littéralement « du port ». Ce terme est à distinguer de *Bonaerense*, un faux-ami qui ne désigne pas les personnes nées dans la ville de Buenos Aires, mais celles originaires de la Province de Buenos Aires, qui entoure la capitale.

*histoire du Tango, des origines au XXIème siècle*⁵. L'apport de cet ouvrage a été fondamental pour me familiariser avec l'histoire du tango et les débats entourant son historiographie.

En France, plusieurs ouvrages dédiés au tango ont été écrits en dehors du cadre universitaire à destination du grand public et notamment des danseurs, comme les travaux d'Emmanuelle Honorin qui a publié une biographie d'Astor Piazzolla et co-écrit le *Dictionnaire passionné du Tango*⁶. En ce qui concerne les travaux de recherche, on constate que c'est davantage le tango comme danse qui est traité en histoire et en sociologie: on pense aux travaux de Sophie Jacotot en histoire des danses sociales, ou du sociologue Christophe Apprill⁷. On s'étonne de la rareté des travaux dédiés au tango en histoire de la musique, et de l'inexistence de biographies en français de musiciens fondamentaux du tango, en dehors d'Astor Piazzolla, sur qui il existe par ailleurs des travaux en musicologie⁸.

On trouve peu de travaux approfondis traitant directement du lien entre politiques culturelles et tango. On peut citer ceux de Carlos Hernán Morel qui a consacré plusieurs articles à la question de l'institutionnalisation et de la patrimonialisation du tango, évoquant un « tournant patrimonial du tango »⁹. L'ethnomusicologue Soledad Venegas et l'anthropologue Victoria Polti ont écrit sur les évolutions actuelles du tango ; dans un court article co-écrit avec Mercedes Liska, Soledad Venegas formule des réflexions sur l'impact des politiques culturelles sur la scène *tanguera* qui m'ont aidée à reformuler ma problématique en attirant mon attention sur la question des conséquences de l'action des institutions publiques sur les évolutions esthétiques du genre, et sur la manière dont il se crée et se présente actuellement à Buenos Aires¹⁰. Enfin, il a fallu contextualiser ces textes portant spécifiquement sur le milieu du tango, grâce à des ouvrages plus généraux où sont analysés les actions et les paradigmes des politiques culturelles en Amérique du Sud, comme celui de

⁵ BENEDETTI, Héctor. *Nueva Historia del Tango. De los orígenes al siglo XXI*. Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires, 2017.

⁶ HONORIN, Emmanuelle, DENIGOT, Gwen-Haël, MINGALON, Jean-Louis. *Dictionnaire passionné du tango*, Editions du Seuil, Paris, 2015.

⁷ APPRILL, Christophe. « Les danses de couple : lieux et territoires de pratique et d'apprentissage en France ». Thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2003. <http://www.theses.fr/2003EHESA132>.

⁸ FONTES SABOGA CARDOSO, Thomas. « *L'expansion du tango d'Astor Piazzolla. Conjugaison du populaire et du savant à travers l'articulation avec le jazz, la musique baroque et la musique savante moderne* ». Thèse de doctorat, Paris 4, 2017. <http://www.theses.fr/2017PA040090>.

⁹ MOREL Hernán, *El giro patrimonial del tango: políticas oficiales, turismo y campeonatos de baile en la ciudad de Buenos Aires*, in Cuadernos de Antropología Social n°30, Universidad de Buenos Aires, 2009.

¹⁰ LISKA Mercedes, VENEGAS Soledad, *Por el tango: Algunas reflexiones sobre la generación cultural estatal. El búho y la alondra* [en ligne] Julio / Diciembre 2017, n°Tangram Buenos Aires.

Néstor García Canclini¹¹, ou particulièrement en Argentine, comme dans les travaux d'Ana Wortman¹². Ces analyses ont été complétées de plusieurs articles, dont la lecture m'a été indispensable pour mieux comprendre les spécificités des politiques culturelles argentines.

D'un point de vue bibliographique, ce travail s'appuie sur des articles présentant des réflexions portant directement sur les liens entre tango et politiques culturelles, notamment les articles de Hernán Morel sur les dynamiques de patrimonialisation et les enjeux économiques associés à la valorisation du tango, ainsi que les travaux précédemment cités de Soledad Venegas et Victoria Polti, mais aussi de Sofía Ceconi qui a travaillé sur des questions telles que les *tanguerías* (lieux organisant des dîners-spectacles adressés à un public touristique) et leur répartition territoriale dans la ville¹³, ou encore sur les conséquences de la crise de 2001 sur les dynamiques d'autogestion du milieu *tanguero*. Pour appréhender la diversité et la multiplicité de formes prises aujourd'hui par le tango contemporain, je me suis appuyée sur les travaux d'ethnomusicologues comme Mercedes Liska et Soledad Venegas, notamment dans les deux ouvrages collectifs qu'elles ont dirigé, intitulés *Tango, ventanas del presente I* et *II*, ensembles d'articles très utiles pour comprendre et qualifier les évolutions actuelles du tango comme genre musical et comme phénomène social.¹⁴ Certains articles de cet ouvrage sont particulièrement éclairants sur le fonctionnement des groupes de tango actuels, leur démarche artistique et la démarche d'autogestion qui domine ce milieu musical.

Les textes scientifiques de notre bibliographie, depuis la phase exploratoire, sont donc divisés en trois volets : d'une part, les textes traitant de l'histoire et de l'évolution du tango argentin comme genre musical ; d'autre part, les ouvrages et articles nous renseignant sur le contexte politique argentin ou sur les politiques culturelles en Argentine ; enfin, les textes qui traitent directement de certains aspects de notre sujet et analysent les processus de promotion et de valorisation du tango par les politiques publiques à Buenos Aires. Ces recherches bibliographiques ont rendu possible l'acquisition d'un savoir théorique permettant de

¹¹ CANCLINI Néstor García, « Introducción. Políticas culturales y crisis del desarrollo : un balance latinoamericano », in García Canclini, Nestor (dir.), *Políticas Culturales en América Latina*, México, Editorial Grijalbo, 1987

¹² WORTMAN Ana, « El desafío de las políticas culturales en la Argentina », *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 2* [en ligne], CLACSO, Buenos Aires, 2001.

¹³ CECONI, Sofía. « Resignificación de una cultura local: el tango como territorio turístico ». *Estudios sociológicos* 36, n° 108 (2018): p.617-43. Disponible sur : <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6587721.pdf>

¹⁴ LISKA Mercedes, VENEGAS Soledad (dir), *Tango, ventanas del presente II : de la gesta a la historia musical reciente*, Buenos Aires : Desde la Gente, 2016.

contextualiser notre questionnement, et de l'affiner en le confrontant aux problématiques que soulèvent leurs auteurs. Par ailleurs, la lecture d'ouvrages de référence tels que les écrits d'Horacio Ferrer ou les transcriptions des quatre conférences données par Jorge Luis Borges montre que le tango est conçu et présenté en Argentine comme une pratique artistique constituant un patrimoine qui a une place capitale dans l'histoire du pays et de Buenos Aires et dans l'histoire de la musique. La ville de Buenos Aires est un épicode de ce que l'on pourrait appeler la « scène tanguera ». On peut distinguer au sein du genre plusieurs mouvances, qui se définissent essentiellement par leur relation à la dialectique de la tradition et de la modernité. Le tango connaît depuis les années 2000 un moment de foisonnement et de diversification dans les propositions artistiques. L'Etat argentin et, de manière plus prononcée encore, le Gouvernement de la Ville de Buenos Aires, accompagnent ce mouvement et mettent en avant dans leur discours un idéal de démocratisation culturelle et une nécessité de préservation du patrimoine. À ce titre, des initiatives sont mises en œuvre pour encourager la création, la diffusion et la transmission de contenus culturels, parmi lesquels le tango a un traitement particulier en raison de sa dimension locale. Or, comme le rappellent des auteurs comme Hernán Morel ou Soledad Venegas, qui interrogent l'implication de l'Etat et des pouvoirs publics dans la valorisation du tango, les partis-pris des politiques culturelles ne sont pas politiquement neutres. Dans le cas du tango, le choix des acteurs publics de valoriser cette pratique artistique sur la scène culturelle *porteña* est motivé par plusieurs questions, qui sont d'une part économiques, en lien avec le développement du tourisme à Buenos Aires depuis le début des années 2000, et d'autre part culturelles et symboliques, le tango étant fortement lié à l'identité culturelle de la ville et, par extension, du pays. Cette intervention des politiques publiques dans la culture a un impact sur la scène tanguera, dans le sens où elle influe sur les répertoires joués, les formes esthétiques privilégiées, les lieux où se développe et où se donne à entendre le tango, et sur le quotidien des danseurs et des musiciens : le travail de terrain vient compléter et engager notre réflexion sur ces aspects de notre sujet qui, bien qu'il soit soulevé par certains auteurs, reste peu traité dans son actualité.

Problématique et pistes de réflexion

Dans ce travail de recherche, on explorera, d'une part, les modalités concrètes de l'implication des pouvoirs publics dans la création et la diffusion du tango dans la capitale de

Buenos Aires et des politiques publiques mises en œuvre, en distinguant les politiques et institutions liées à l'Etat argentin et à son Ministère de la Culture (créé en 2014) de celles qui sont liées à la Ville Autonome de Buenos Aires, qui a obtenu en 1996 ce statut d'autonomie, qui la dote de son propre gouvernement. D'autre part, nous nous intéresserons aux conséquences et aux effets de ces politiques publiques sur le tango tel qu'il est diffusé à Buenos Aires. On partira du postulat que l'implication de politiques culturelles dans la valorisation d'une pratique artistique n'est pas neutre, et qu'elle a nécessairement des motivations propres, puis des effets sur cette pratique. En effet, sur le plan artistique, les politiques culturelles peuvent entraîner, sciemment ou non, des processus de légitimation de certaines formes esthétiques de cette pratique artistique, alors que d'autres de ses facettes se trouveront invisibilisées. On réfléchira aux critères de cette hiérarchisation potentiellement induite entre les différentes pratiques du tango, critères qui peuvent être à la fois politiques et esthétiques.

La question qui a constitué le fil rouge de cette enquête est la suivante : **quel impact les politiques culturelles argentines ont-elles sur la création, la diffusion et la transmission du tango à Buenos Aires, et quelle scène *tanguera* contribuent-elles à façonner à destination du public et des artistes locaux ?**

La « scène *tanguera* » est l'expression que nous employons pour désigner l'ensemble de l'activité liée au tango, des contenus artistiques et musicaux qui sont produits et des acteurs qui la composent à un moment donné. Dans le cadre de ce mémoire, nous aborderons prioritairement la scène musicale, laissant en partie de côté les analyses sur les lieux de danse et ses publics ou les conditions de travail des danseurs. Afin de gagner en précision dans la définition du sujet, nous avons choisi la thématique qui retenait le plus notre attention au moment de la pré-enquête : celle de la programmation musicale et de la représentation du tango par les musiciens contemporains, pour des publics contemporains. Ce sujet ne saurait cependant exclure complètement les lieux où le tango est vécu par la pratique de la danse quand celle-ci implique la présence de musiciens jouant en direct, comme dans les *milongas* (c'est-à-dire les bals de tango) accompagnées de musiciens, ou le *Festival et Mondial Tango Buenos Aires* organisé par la ville de Buenos Aires, où se produisent à la fois des danseurs et des musiciens.

Cette problématique invite à mettre en perspective le discours public construit par les politiques culturelles mises en œuvre en lien avec le tango et à le confronter à la perception et à l'expérience des acteurs du milieu – notamment des musiciens de tango –, ainsi qu'à la réalité de la programmation musicale, qui définit à elle seule une manière d'exposer et de donner à voir le tango à Buenos Aires.

Cet objet d'étude nous amène à formuler les questions suivantes :

- **À travers quelles initiatives** les politiques publiques manifestent-elles leur implication dans la création et la diffusion du tango à Buenos Aires ? Ce travail de recherche consiste dans un premier temps à identifier les institutions culturelles publiques et les initiatives qu'elles déploient à destination du milieu du tango, afin de se demander par la suite **quels contacts les musiciens de tango entretiennent avec les politiques culturelles, et quel impact ces initiatives ont réellement sur leur travail**, c'est-à-dire sur la construction de leur carrière, leurs revenus et la diffusion de leurs projets.
- Le tango produit actuellement à Buenos Aires se distingue par une grande diversité de formes et d'expressions. Comme nous le verrons dès le premier chapitre, cette diversité peut être analysée par des critères comme la formation instrumentale adoptée, le public et le contexte privilégié, ou encore le répertoire choisi et les influences revendiquées. **Les programmations des lieux ou des événements culturels publics privilégient-elles certaines de ces manières de jouer du tango** aux dépens des autres ? Les musiciens qui se produisent dans les lieux culturels publics sont-ils amenés à penser et à définir leur répertoire en fonction des exigences ou des calendriers de programmation des institutions publiques ?
- Dans le cadre de cette diffusion du tango par des institutions publiques, quelle place est faite à **la tradition et à l'innovation**, et quels sont les effets de ces choix de programmation sur l'évolution actuelle du tango et sur les projets des musiciens ? Les politiques publiques liées au tango entraînent-elles une forme de **patrimonialisation du tango**, comme le laissent supposer son inscription sur la liste représentative du patrimoine immatériel mondial de l'UNESCO en 2009 et les efforts accomplis dans le domaine de la transmission du tango comme connaissance musicale et comme savoir-faire ?

Même si l'on passera par une étape de contextualisation nécessaire touchant à l'histoire du genre et aux politiques culturelles menées par l'Argentine et la ville de Buenos

Aires, il s'agit avant tout de faire un état des lieux des initiatives publiques consacrées au tango et de mesurer leur impact sur la scène *tanguera* dans son état présent. L'essentiel de la réflexion portera donc sur la période des années 2010, en prenant évidemment en compte des textes abordant ces questions dans les décennies précédentes. La crise sanitaire de 2020-2021, qui a eu un impact important sur l'activité de la scène *tanguera* pendant notre travail de terrain, sera aussi évoquée au cours de notre réflexion.

Méthodologie du travail d'enquête : sources et travail de terrain

Au cours de ces deux années de recherche, j'ai associé les lectures mentionnées précédemment à des sources primaires telles que des textes de lois, des données statistiques portant sur la consommation du tango et ses retombées économiques, ou des documents en ligne comportant notamment la programmation des salles de concerts publiques ou du festival *Tango Buenos Aires*. Ce travail sur les sources primaires et secondaires a permis, d'une part, de réaliser un état des lieux des structures publiques et de leurs initiatives en faveur du tango, comprenant à la fois les salles de concert, les événements, les programmes de subventions et les projets pédagogiques portés par des institutions publiques¹⁵. D'autre part, à partir des documents témoignant de la programmation passée de certaines institutions, j'ai tenté de dégager les grandes lignes de ces programmations musicales. J'ai relevé de nombreux événements en établissant une liste non exhaustive, destinée à réunir des exemples propres à illustrer mes analyses. Non exhaustive, car quand bien même on se concentrerait sur les salles de concert les plus importantes, il est impossible d'établir une liste complète des artistes de tango s'y étant produits, dans la mesure où il n'existe pas de document qui rendrait compte de la programmation annuelle complète de chaque institution. En effet, dans la majorité des cas, les salles ne définissent pas de programme annuel ou de saison et n'éditent donc pas de document à destination du public, comme c'est souvent le cas dans les salles de spectacles françaises. Les archives des programmations des années passées ne sont donc disponibles que de manière éparse sous forme d'articles en ligne, à l'exception du *Festival Tango Buenos Aires* dont on trouve le programme détaillé de chaque édition depuis 2010¹⁶, source qui nous sera précieuse dans notre réflexion sur les grands axes de la programmation des institutions

¹⁵ Voir Annexe 1 : typologie des structures publiques interagissant actuellement avec le milieu *tanguero*

¹⁶ Ciudad de Buenos Aires, « Ediciones anteriores Festival y Mundial de Tango », [En ligne], <https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/festivales-de-buenos-aires/tango-ba/ediciones-antiores-mundial-de-tango>

culturelles publiques. Cette difficulté à reconstituer la programmation des autres espaces a constitué l'un des plus grands obstacles méthodologiques rencontrés lors de cette analyse des sources primaires.

Ce travail principalement descriptif est complété par une enquête de terrain, sous la forme d'entretiens avec des personnalités jouant des rôles précis et distincts dans la création ou dans la diffusion du tango argentin contemporain. Ce travail d'enquête a pour but premier de confronter un savoir théorique sur l'organisation structurelle des politiques culturelles publiques argentines avec l'impact réel de ces politiques tel qu'il est vécu et ressenti par les divers acteurs du milieu *tanguero*. L'approche adoptée peut être comparée à celle de l'interactionnisme symbolique, car les relations entre tango et politiques culturelles sont étudiées comme un ensemble d'interactions, dont nous analysons les modalités et les conséquences, tout en considérant les représentations et opinions que ces interactions génèrent chez les principaux acteurs. Mon sujet implique à la fois de mesurer les conséquences concrètes des actions des institutions publiques et d'en appréhender la réception par les acteurs du milieu, à travers les faits et expériences qu'ils énoncent et par les opinions subjectives qu'ils expriment sur cette question. Je montrerai aussi, à l'issue de ce travail, que la relation entre tango et politiques culturelles va en fait dans les deux sens, car c'est aussi l'activité de ce milieu musical qui vient motiver et justifier une action politique dans ce domaine. Pour mener ces réflexions, j'ai réalisé au total vingt entretiens, dont neuf pendant le travail de pré-enquête, en faisant appel à des acteurs qui entretiennent des relations diverses avec les projets ou organismes émanant des institutions publiques. J'ai donc constitué un échantillon diversifié, composé de personnes employées au sein d'institutions programmant du tango, de musiciens travaillant en lien avec ces institutions dans le cadre de leurs projets, mais aussi de musiciens réalisant leurs projets de manière indépendante et autogérée, dont certains appartiennent à des collectifs militants et affirment donc une certaine identité politique à travers leur pratique du tango. La liste et les compte-rendu de ces entretiens sont disponibles en annexes, ainsi que les guides d'entretiens (*cf.* annexes 2 et 3), qui ont adopté sensiblement le même schéma tout en comportant des questions spécifiques au statut et au parcours de chaque personne interrogée. Il faut signaler que ces guides ont légèrement évolué depuis le travail de pré-enquête, car de nouvelles questions ont naturellement émergé, alors

que d'autres ont été supprimées, car considérées comme moins pertinentes pour notre sujet à mesure que celui-ci s'affinait.

Ce panel d'entretiens m'a permis, dès le travail de pré-enquête, de mettre en évidence certains discours récurrents, dont on peut annoncer quelques axes, qui seront développés tout au long de ce mémoire. À propos de l'évolution actuelle du genre, on trouve une certaine unanimité dans l'évocation d'un tango vivant, s'étant beaucoup développé depuis une vingtaine d'années après une période de déclin – on reviendra sur ces éléments historiques dans la premier chapitre de ce mémoire. La majorité des personnes interrogées s'accordent dans la description d'un foisonnement d'artistes et de projets, marqué par une grande diversité des propositions artistiques parmi lesquelles on distingue parfois des tensions, qui semblent reposer en premier lieu sur la dichotomie entre tradition et modernité, et sur la question des limites du genre.

Ces témoignages m'ont aussi permis d'étayer et de compléter mon état des lieux des structures publiques en lien avec le tango, et de mieux appréhender la scène *tanguera* et ses lieux les plus représentatifs. J'ai pu observer un décalage entre mon impression première sur l'implication des politiques culturelles dans le secteur du tango – à savoir qu'il existe un grand nombre d'initiatives destinées à favoriser la création ou la conservation patrimoniale des différentes formes du tango – et l'opinion des professionnels, notamment des musiciens de tango, qui mettent souvent en avant la sensation d'une insuffisance du soutien public au milieu du tango, voire d'une déconnexion entre les politiques publiques et la scène *tanguera* actuelle, et d'un désintérêt à l'égard de celle-ci. Ces opinions m'ont permis d'approfondir mes questionnements et d'interroger ce décalage, tout en prenant la mesure de la proximité ou de l'éloignement des artistes vis-à-vis de ces questions, en fonction de leur propre parcours. Ce travail de terrain m'a aussi aidée à distinguer certaines lignes du discours public sur la valorisation du tango, et des programmations musicales qui en découlent et qui répondent parfois à certaines considérations politiques. Ces considérations peuvent être liées à la patrimonialisation, à la démocratisation culturelle et au renforcement des liens sociaux, ou encore à l'exigence de plus en plus impérieuse du respect de la diversité et de la parité des genres, autant d'aspects que nous traiterons au moment d'interroger les motivations et les paradigmes des politiques culturelles liées au tango.

Les résultats de ce travail seront présentés en quatre temps. Le premier chapitre propose une démarche de contextualisation : il comporte, d'une part, des éléments d'histoire culturelle du tango en Argentine, afin de présenter et d'éclairer les évolutions actuelles du genre. D'autre part, toujours dans cette perspective de contextualisation, nous y présentons quelques éléments sur l'évolution des politiques culturelles en Argentine et leur organisation institutionnelle : cela semble nécessaire pour analyser plus en détail la manière dont ces politiques influent sur les milieux artistiques, dans notre cas celui du tango.

Le deuxième chapitre interroge l'institutionnalisation du tango par les politiques publiques. Dans une première partie plutôt descriptive, nous présentons l'ensemble des initiatives publiques qui ont une influence sur le milieu *tanguero* à l'heure actuelle ; puis, nous interrogeons les motivations qui conduisent les institutions à s'intéresser à cette pratique artistique, en évoquant les enjeux politiques et économiques à l'œuvre dans ces démarches de valorisation et de diffusion.

Dans le troisième chapitre, nous nous interrogeons sur la manière dont les actions des politiques culturelles s'inscrivent dans la dichotomie entre tradition et modernité qui marque fortement le développement du genre. Nous analysons donc le processus de patrimonialisation mis en œuvre par ces politiques à travers l'institutionnalisation du tango comme patrimoine national ou local.

Enfin, le dernier chapitre est consacré aux incidences concrètes des politiques culturelles sur le milieu professionnel de la musique tango, en montrant que les limites de ces politiques contribuent à pérenniser une culture d'autogestion chez les musiciens, voire de fédération et de militantisme pour certains d'entre eux.

CHAPITRE 1. « Vuelve el Tango » :
La « renaissance » du tango et sa prise en compte progressive
par les politiques culturelles argentines (Années 1980 - 2001)

*« Me leyó una gitana en la borra del café que vuelve el tango
Se escapó de enredadas partituras
Los que no lo conocen lo pedían
Alguien lo dio por muerto, qué locura!, si era siesta, nomás,
La que dormía. »¹⁷*

Le tango comme pratique culturelle a occupé une place fondamentale dans la société argentine. La période qui va de la fin des années 1930 et le milieu des années 1950 est encore aujourd'hui décrite comme la « época de oro » (l'âge d'or) dans l'historiographie du tango autant que dans les représentations populaires de l'histoire du genre. Au cours de cette période, le tango était associé à des espaces, des traits de langage, des faits et des rituels sociaux qui tendent à s'effacer à partir des années 1960, décennie correspondant au début d'un moment de déclin de la production musicale *tanguera* autant que de la pratique du tango comme danse. Malgré la persistance très sporadique de cette pratique, il faut attendre les années 1980, voire 1990 pour voir une nouvelle génération s'en emparer. Il nous paraît important de revenir sur les circonstances et les causes de cette évolution du tango et sur sa place dans la société argentine, dans la mesure où cette histoire a une influence déterminante sur la perception des acteurs du tango contemporain, et sur l'implication des politiques culturelles. Le tango est ainsi vu comme une pratique culturelle qui *a été*, à un moment de son histoire, sur le point de disparaître, et les thèmes de la « mort du tango » et de son « retour » restent prépondérant dans la parole des artistes et des théoriciens du genre, comme le montre l'extrait du morceau récitatif de Jorge « Allora » Pandelucos cité pour ouvrir ces réflexions.

Notre objet, la situation actuelle du tango à Buenos Aires, est issu d'une histoire artistique et institutionnelle sur laquelle il semble nécessaire d'apporter un éclairage, qui permettra de comprendre certaines considérations sur la diversité des styles au sein même du tango ou sur la dialectique entre tradition et modernité.

¹⁷ « Une gitane m'a lu dans le mars d'un café que le tango revient; il s'est échappé de partitions confuses. Ceux qui ne le connaissent pas le réclamaient. Quelqu'un le tenait pour mort, quelle folie! Si ce n'était qu'une sieste, rien de plus, qu'il faisait. » [Notre traduction]
PANDELUCOS Jorge, OTAÑO Martín, Orquesta Típica Julian Peralta, *Vuelve el tango*, Un disparo en la Noche, Buenos Aires: De Puerto Producciones, 2012, CD.

I. Le tango argentin de « l'âge d'or » aux années 1980 : déclin et renaissance d'un genre ?

1. Définition

Qui découvre le tango se confronte à une musique et à une danse identiques à nulles autres, riches d'une histoire centenaire au cours de laquelle cette pratique artistique s'est considérablement diversifiée, au point que sa définition musicale a évolué depuis ses débuts. À la différence de la salsa ou du boléro, le tango ne s'identifie plus par un rythme précis : la mesure en deux temps qu'on lui prête souvent, et qui était la règle au début du XX^{ème} siècle, n'est aujourd'hui plus majoritaire. En tant que genre musical, le tango ne se définit pas non plus exclusivement par la formation et les instruments employés : bien que le bandonéon soit perçu comme l'instrument emblématique du tango, on oublie souvent que les tangos du début du XX^{ème} siècle étaient joués le plus souvent par des pianistes, guitaristes, flûtistes et violonistes. Aujourd'hui, il existe toutes sortes de formation, y compris quelques rares groupes composés exclusivement de guitares ou d'instruments à vent. Devant cette difficulté à dégager des spécificités propres à définir ce genre de manière rigoureuse, beaucoup tentent de saisir l'essence de l'esprit *tanguero* par des métaphores, en décrivant le tango comme « une pensée triste qui se danse » (« *un pensamiento triste que se baila* »), phrase que l'écrivain argentin Ernesto Sábato prête à Enrique Santos Discépolo, poète auteur de nombreux tangos¹⁸.

On peut toutefois tenter de définir le tango de manière plus systématique, à la fois par ses caractéristiques esthétiques et par ses développements historiques. Du point de vue de la danse, le tango contemporain a accédé à une forme de codification par la naissance de compétitions telles que le Mondial de Tango de Buenos Aires, et s'enseigne à travers un ensemble de figures qui, bien qu'elle ne suffisent pas à décrire l'*expérience* du tango dansé¹⁹, le distinguent au moins formellement du reste des danses sociales. D'un point de vue musical, on peut, sans en faire une règle absolue, définir le tango par certains traits caractéristiques :

¹⁸ SÁBATO, Ernesto. *Tango. Discusión y clave*. Losada. Buenos Aires, 1965.

¹⁹ Sur les spécificités de la danse tango, ses symboliques et son expérience telle qu'elle est vécue par les danseurs, on peut citer les travaux du sociologue Christophe Apprill. Un mémoire de sociologie a été réalisé par Juliette Kerjean sur le rapport de la danse tango au corps:

KERJEAN Juliette, *Le Tango argentin. Une approche socio-historique par le prisme du corps*, Mémoire de Master en Sociologie Politique des Représentations et Expertise Culturelle, sous la direction de Jérôme Viguié, Institut d'Études Politiques de Toulouse, 2014, 115 p.

les formations instrumentales les plus fréquentes (du duo à l'« orchestre typique », *orquesta típica*, normalement composée d'un piano, une contrebasse, d'une section de cordes et d'une section de bandonéon) ; l'usage des *yeites*, terme intraduisible se référant à des modes d'interprétation ou à des motifs rythmiques ou mélodiques auxquels les musiciens ont fréquemment recours ; ou encore, dans le cas des tangos chantés, des thématiques particulières et le recours fréquent au langage *lunfardo*, une forme d'argot *porteño* très associé au Buenos Aires du siècle dernier²⁰. Ce sont surtout des musiciens contemporains qui ont défini et systématisé le genre en termes de théorie musicale, en distinguant différents *styles* (*estilos*) qui sont apparus tout au long du XXème siècle et que l'on désigne sous l'appellation de « styles fondamentaux du tango »²¹. Chaque style est défini par un orchestre et son directeur qui, par ses arrangements et ses modes d'interprétation, a d'une certaine manière réinventé le genre en proposant une nouvelle façon de le jouer. Les styles couramment identifiés sont ceux de De Caro, D'Arienzo, Di Sarli, Troilo, Gobbi, Pugliese, Salgán et Piazzolla²² : chacun présente ses propres caractéristiques musicales, et a eu son influence sur l'histoire du genre. Aujourd'hui, de nombreux groupes tentent de trouver une couleur musicale propre, tout en s'inspirant et en se nourrissant de ces grandes références du XXème siècle. Ainsi, les limites du genre sont sans cesse redéfinies et questionnées par de nouvelles pratiques.

Il découle de ces réflexions que le tango est une pratique artistique plurielle, qui mêle la danse, la composition musicale instrumentale ou chantée, et la poésie – le tango a ses poètes, tels que Homero Manzi, Enrique Santos Discépolo, Horacio Ferrer, ou même Jorge Luis Borges, dont les mots ont été mis en musique par Astor Piazzolla²³. Le tango a considérablement évolué dans son expression entre ses prémices à la fin du XIXème siècle et ses formes contemporaines, et c'est aussi par ces développements historiques qu'il se définit. Une partie de cette histoire nous est parvenue par des sources écrites telles que des chroniques et des articles contemporains aux faits relatés, mais aussi par la transmission orale de récits de

²⁰ Ce serait l'écrivain José Gobello qui aurait théorisé cet usage linguistique dans l'ouvrage suivant : GOBELLO, José. *Lunfardía: introducción al estudio del lenguaje porteño*. Buenos Aires: Argos, 1953.

²¹ Cette appellation est attribuée au contrebassiste et enseignant Ignacio Varchausky, à travers son cycle de conférences éponymes.

²² FAIN Paulina, *Herramientas fundamentales del Tango*, Buenos Aires : Tango Sin Fin, 2019.

²³ Voir l'album *El Tango* : PIAZZOLLA, Astor, et Jorge Luis BORGES. *El Tango*. Buenos Aires: Polydor, 1965.

personnes ayant évolué dans l'univers du tango à ses différentes époques. De ces récits découle une histoire mêlant faits et mythes qui dote le tango d'un imaginaire partagé et débattu par son public et ses créateurs, imaginaire tantôt critiqué et remis en cause, tantôt invoqué comme signe d'une forte identité patrimoniale. Cette vision de l'histoire porte sur les origines populaires du tango - les lieux qui y sont associés dans l'imaginaire *tanguero* sont le *conventillo*, foyer collectif où logeaient de nombreux immigrants récemment arrivés d'Europe, mais aussi le *prostibulo* (maison close) ; face à ces origines (im)populaires, le tango est passé par un processus de légitimation qui a impliqué un moment de succès en Europe – et notamment à Paris dans le contexte des années folles au tournant des années 1920 –, puis une acceptation et une appropriation par les classes dominantes à Buenos Aires. L'histoire du tango, réelle ou fantasmée, entretient les mythes qui l'entourent et qui, quel que soit leur degré de véracité historique, font partie intégrante du tango comme forme culturelle. Horacio Ferrer en rend compte dans son ouvrage de référence *El Libro del Tango*, qui relève d'une histoire factuelle qui s'apparente parfois à la chronique²⁴. Pour une historiographie plus actuelle et plus réflexive, nous nous sommes appuyés sur l'ouvrage d'Héctor Benedetti auquel nous ferons fréquemment référence au cours de ce premier chapitre²⁵.

2. Le déclin du tango et ses causes (Années 1950-1980)

Pour Héctor Benedetti, le développement du tango depuis les années 1910 est marqué par des cycles où se succèdent un temps d'expansion et de richesse créative, un moment de stagnation et un déclin, suivi d'une reconfiguration du genre et des propositions artistiques. Il l'exprime dans ces termes :

« Comme on le constate dans beaucoup d'autres histoires d'autres branches de l'art, on observe dans celle du tango des cycles de grande créativité suivis d'étapes de stagnation, de décadence et de reformulation. »²⁶

La période que beaucoup qualifient « d'âge d'or » constitue l'un de ces « cycles de grande créativité » qu'identifie Benedetti. Elle est caractérisée par une forte demande du

²⁴ FERRER Horacio, *El Libro del Tango. El arte popular de Buenos Aires*, Buenos Aires : Antonio Tersol, 3 volumes, 1980

²⁵ BENEDETTI, Héctor. *Nueva Historia del Tango. De los orígenes al siglo XXI*. Buenos Aires : Siglo Veintiuno Editores. 2017

²⁶ *Ibid*, p.268 [Traduction personnelle]

public, qui a provoqué une multiplication des orchestres typiques, ceux-ci étant soutenus et encadrés par une industrie discographique florissante²⁷. Dans ce contexte est née la majorité des « styles fondamentaux » précédemment nommés. Puis, c'est à partir de la fin des années 1950 que le tango connaît sa période de déclin la plus importante. Ses causes sont multiples. Pour Héctor Benedetti, dans les années 1950, malgré son succès commercial persistant, le tango est traversé par une crise esthétique²⁸ du fait de ses propres tensions internes, alors que les styles des *orquestas típicas* ne cessent de se diversifier et que certains de ces orchestres développent une écriture plus complexe qui ne convient pas toujours à leurs spectateurs, notamment au public des danseurs qui recherche des formes simples, sans complexité rythmique, et propres à être dansées dans un contexte social.

Parallèlement, cette décennie est marquée par l'irruption en Argentine de nouvelles références culturelles : la naissance du *rock'n roll* aux Etats Unis et ses représentations, notamment cinématographiques, qui trouvent un écho dans les sociétés sud-américaines, surtout parmi les jeunes générations. Ce phénomène est permis par des facteurs technologiques et socio-culturels tels que l'augmentation globale du pouvoir d'achat favorisée par les politiques sociales du premier gouvernement de Juan Perón (1946-1952), et le développement des moyens de communication – la télévision est progressivement adoptée par la société argentine à partir de la deuxième moitié des années 1950 – : ces facteurs favorisent la diffusion et l'adoption par la jeunesse argentine de ces nouveaux modèles culturels d'origine états-unienne. Selon Héctor Benedetti, une grande part du milieu du tango a réagi à ces mutations de manière conservatrice et s'est ainsi coupé encore davantage d'une partie de son public: « *On peut dire que la réponse du tango au contexte défavorable auquel il faisait face dans la deuxième moitié des années 1950 fut une sorte d'automarginalisation qui [...] ne lui sera pas bénéfique* »²⁹.

Dans les années 1960, le public du tango est donc vieillissant et les conditions économiques sont bien moins favorables au développement du genre. La forme de l'*orquesta típica*, impliquant un nombre élevés de musiciens, devient difficilement soutenable, ce qui

²⁷ Marina Cañardo a réalisé une analyse détaillée des rouages de cette industrie et de la diffusion du tango au XXème siècle : CAÑARDO, Marina. *Fabricas de Tango: industria discográfica temprana y música popular argentina (1919-1930)*. Thèse de doctorat, École doctorale de l'EHESS, 2011.

²⁸ BENEDETTI, Héctor. *op.cit.*, p.251

²⁹ *Ibid*, p.249 [Traduction personnelle]

amène à la dissolution ou à la réduction de beaucoup de ces orchestres à des formes plus modestes. On peut citer quelques exceptions à ce déclin général : l'orchestre d'Oswaldo Pugliese qui sut maintenir son activité, la carrière de Julio Sosa avec l'orchestre de Leopoldo Federico – qu'Héctor Benedetti décrit comme le signe d'une « renaissance [qui n'est] qu'apparente »³⁰ –, l'oeuvre de l'auteure interprète Eladia Blázquez, ou encore Astor Piazzolla qui crée son quinteto *Tango Nuevo* en 1960 à Buenos Aires. Ces cas isolés, plutôt que le signe d'un renouveau du genre, peuvent être vus comme la marque d'une avant-garde désireuse de s'emparer du tango pour l'enrichir ; c'est sans doute Astor Piazzolla qui rencontra le plus grand succès dans cette démarche, autant à Buenos Aires qu'à l'étranger.

Le coup d'Etat militaire du 24 Mars 1976 et l'instauration du « Processus de réorganisation nationale » (« *Proceso de Reorganización Nacional* »), la première des quatre juntas militaires qui se succédèrent jusqu'au retour à un gouvernement démocratique en 1983, n'améliore pas cette situation déjà défavorable. L'hostilité du régime militaire à l'égard des milieux culturels et intellectuels conduit à l'instauration d'une censure de la production musicale et à la circulation de « listes noires » de titres et d'artistes³¹, où figuraient des musiciens de tango. Les propositions les plus innovantes qui émergent à cette période, comme le projet « *Generación Cero* » créé par le bandonéoniste Rodolfo Mederos en 1976, se heurtent à cette politique de censure et de mise sous silence de la société civile et des milieux artistiques. D'après Héctor Benedetti, il faut attendre quelques années après la fin de la dictature militaire en 1983 pour que le tango montre de véritables signes de renouveau³².

3. « Vuelve el Tango » ? Les prémices d'une renaissance

Les acteurs du tango actuel insistent beaucoup sur l'idée du renouveau d'une pratique artistique qui aurait été sur le point de disparaître. Dans un article intitulé *Le Tango revient : "Tango argentino" et les récits sur le renouveau de la danse à Buenos Aires*³³, Hernán Morel propose une réflexion sur les discours qui se sont construits autour de cette idée de retour du

³⁰ *Ibid*, p.252

³¹ *Ibid*, p.262

³² *Ibid*, p.262

³³ MOREL, Carlos Hernán. « *Vuelve el tango: "Tango argentino" y las narrativas sobre el resurgimiento del baile en Buenos Aires* ». *Revista del Museo de Antropología*, 6 octobre 2012, p.77-88. Disponible sur : <https://doi.org/10.31048/1852.4826.v5.n1.9127>.

tango depuis les années 1980. Il souligne que l'idée de « revenir » (*volver*) est en soi un *topos tanguero*, et un thème récurrent dans les paroles des tangos chantés, de Carlos Gardel et son célèbre thème *Volver* à Eladia Blázquez chantant : « On revient toujours à Buenos Aires »³⁴. Il n'est donc pas surprenant que cette métaphore du retour soit autant employée et mise en avant dans les discours portant sur l'historiographie du tango. En s'appuyant sur l'article d'Hernán Morel, l'ouvrage de Héctor Benedetti, mais aussi sur des textes de Victoria Polti et Sofia Cecconi, nous tenterons donc d'identifier les causes et symptômes de ce renouveau du tango, dans la mesure où ceux-ci ont eu une influence importante sur la redéfinition du genre et la situation du tango au XXI^{ème} siècle.

Dans les années 1980 se produit un accroissement de la visibilité du tango à l'international, que Victoria Polti qualifie de « spectacularisation » du tango³⁵. L'événement qui conduit à ce processus est la création du spectacle *Tango Argentino* en 1983 au Théâtre du Châtelet, par les metteurs en scène argentins Claudio Segovia et Héctor Orezza. Le spectacle, qui fait le récit de l'histoire de la danse tango en présentant des couples de danseurs accompagnés par un orchestre, reçoit un tel succès qu'il est présenté au *City Center* de Broadway en 1986. Ce succès porte la danse tango à la connaissance des publics français et états-uniens, sous une forme chorégraphiée avec un répertoire de tangos classiques. Le spectacle ne sera produit à Buenos Aires que quelques années plus tard, en 1992. Pendant les années 1980, le tango gagne également en visibilité à l'étranger par le cinéma, avec la sortie en 1986 du film de Fernando Solanas *Tangos, el exilio de Gardel*, relatant la vie d'un groupe d'Argentins exilés à Paris pendant la dictature militaire, qui décident de créer un spectacle de tango en hommage à Carlos Gardel. Cette représentation du tango à l'international conduit, au niveau local, à la définition progressive d'une forme spécifique de tango que l'on nomme communément *tango for export*, c'est-à-dire un tango destiné à un public étranger, où la danse est mise en avant davantage que la musique et qui allie souvent le spectaculaire à l'exotisme pour conquérir un public qui ne possède qu'une connaissance approximative du genre. Cette forme de tango est représentée à Buenos Aires sous la forme du « *cena-baile-show* », c'est-à-dire du dîner-spectacle, qui apparaît dès les années 1970. Pourtant, selon Sofia Cecconi, le

³⁴ BLAZQUEZ, Eladia. *Siempre se vuelve a Buenos Aires*. Album: Con las Alas del Alma. Buenos Aires: DBN, 1995.

³⁵ POLTI, Victoria. « Nuevos Tangos en Buenos Aires: Diálogos intergenéricos, porosidad e identidades compartidas ». In *Tango, ventanas del presente II : de la gesta a la historia musical reciente*, par Mercedes LISKA et Soledad VENEGAS, Desde la Gente. Buenos Aires, 2016.

succès du tango à l'étranger a tardé à se traduire par une véritable exploitation commerciale au niveau local, et il faudra attendre l'augmentation du tourisme suite à la crise économique de 2001 et la dévaluation du pesos argentin pour que les *tanguerías*, lieux proposant ces dîners-spectacles à l'intention des touristes, connaissent une véritable croissance³⁶.

Par ailleurs, il semble important de souligner que les discours qui identifient le succès du spectacle *Tango Argentino* au début du renouveau de la scène *tanguera* ne font pas l'unanimité. L'article de Hernán Morel a d'ailleurs pour objet de montrer les limites de cette thèse hégémonique, en affirmant qu'elle tend à « invisibiliser » d'autres processus locaux qui ont aussi joué dans le regain des activités liées au tango à Buenos Aires. Hernán Morel évoque la création de cours de tango dans les Centres Culturels mis en place à partir de 1984 dans le cadre du « Programme Culturel dans les quartiers » (*Programa Cultural en Barrios*), lancé par le Secrétariat à la culture de la Municipalité de Buenos Aires. Ces nouveaux espaces servent de cadre à la formation d'une nouvelle génération de danseurs amateurs et professionnels, dans un milieu *milonguero* qui souffrait d'un manque de renouvellement générationnel et d'une tendance au vieillissement depuis la décennie précédente. Cet intérêt croissant pour la danse au niveau local conduit à une multiplication de *milongas*, lieux et événements où se danse le tango, dans les années 1990. C'est aussi à cette période que l'on remarque une prolifération de nouveaux groupes de musiciens de tango, qui se poursuit jusqu'à aujourd'hui. Selon Victoria Polti, qui fonde cette déclaration sur un inventaire réalisé par le Centro Feca, le nombre de groupes de tango créés entre 1984 et 2014 serait d'environ deux cent³⁷. Nous allons à présent évoquer les caractéristiques de ce tango renaissant, issu de cette évolution historique dont nous avons brièvement présenté les grandes étapes.

II. La re-connexion des nouvelles générations à une pratique culturelle profondément liée à l'identité porteña

1. Une pratique culturelle étroitement liée à l'identité porteña

³⁶ CECCONI, Sofía. « *Resignificación de una cultura local: el tango como territorio turístico* ». Estudios sociológicos 36, n° 108 (2018): p.617-43. Disponible sur : <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6587721.pdf>

³⁷ POLTI, Victoria. « Nuevos Tangos en Buenos Aires ». *op. cit.*, p.40

Au début de sa deuxième conférence sur le tango, Jorge Luis Borges déclare que l'Argentine évoque, dans le monde entier, « deux mots qui correspondent à un homme et à une musique : le mot *gaucho* et le mot *tango*. »³⁸ Il nomme ainsi ce qu'il considère comme deux composantes essentielles de l'identité argentine, qui se rapportent toutes deux à l'art : le *gaucho* est un groupe social devenu une figure historique et littéraire fondamentale dans les récits de la construction nationale argentine, et le tango est une pratique culturelle qui a eu une place importante dans le développement socio-historique de Buenos Aires, capitale et centre urbain du pays. On peut mesurer l'impact de la ville sur le genre musical lui-même dans les paroles de nombreux tangos, parfaitement inséparables de leur ville d'origine : des mots d'Eladia Blázquez que nous citons en introduction de ce mémoire au *Cafetín de Buenos Aires* célébré par Enrique Santos Discépolo dans sa chanson éponyme, le lien étroit du tango à l'identité argentine, voire *porteña* – c'est-à-dire de la ville de Buenos Aires – transparait dans le développement autant historique qu'esthétique du genre. Pour Borges, le mystère planant sur sa véritable origine géographique n'y fait rien : « le tango est *porteño*. Le peuple *porteño* s'y reconnaît pleinement. »³⁹ On mesure ainsi l'importance patrimoniale que prend le tango pour les pouvoirs publics, mais aussi pour une partie de la population de Buenos Aires, et on peut comprendre l'aspect identitaire de cette réappropriation du tango à la fin du XXème siècle, après une période de repli sur soi de la culture pendant la dictature militaire et dans un contexte mondial où le *soft-power* américain prend de plus en plus d'importance dans les représentations.

2. La redéfinition du genre et le développement de nouvelles pratiques du tango

Dans son article intitulé *Nouveaux tangos à Buenos Aires : dialogues intergénériques, porosités et identités partagées*⁴⁰, l'anthropologue et ethnomusicologue Victoria Polti rend compte de l'émergence d'une nouvelle scène *tanguera* des années 1980 à nos jours. Elle tente d'en dégager les caractéristiques formelles en pensant ses éléments de continuité et de rupture

³⁸ « *Dos palabras que corresponden a un hombre y a una música: la palabra "gaucho" y la palabra "tango".* » [traduction personnelle]. BORGES Jorge Luis, *El tango. Cuatro conferencias*, Buenos Aires : Sudamericana, 1ère édition, 2016

³⁹ « *El tango es porteño. El pueblo porteño se reconoce en él, plenamente* » [traduction personnelle]. BORGES Jorge Luis, *El Idioma de los Argentinos*, Buenos Aires : Manuel Gleizer Editor, 1928.

⁴⁰ POLTI, Victoria. « Nuevos Tangos en Buenos Aires », *op. cit.*

avec la production *tanguera* classique, ses dialogues avec les autres genres musicaux présents dans la culture musicale argentine à cette période et les phénomènes d'intertextualité qui en découlent. Sa périodisation en trois temps nous paraît pertinente pour décrire le développement du tango à Buenos Aires et les origines de l'émergence de la scène *tanguera* que l'on connaît au moment de la rédaction de ce mémoire. Victoria Polti voit dans les années 1980 un premier moment, pendant lequel certains artistes, qui ont trouvé une reconnaissance nationale dans les décennies précédentes malgré le déclin du genre, sont encore en activité, à l'exemple d'Oswaldo Pugliese, Leopoldo Federico, José Colangelo ou Horacio Salgán⁴¹, pour n'en citer que quelques uns. Les quelques groupes qui naissent dans les années 1980 se caractérisent par la reprise d'un répertoire classique dans certains cas, et dans d'autres par une appropriation de l'héritage de Piazzolla. Parallèlement, comme on l'a déjà évoqué précédemment, cette période est marquée par le succès de certaines représentations du tango à l'étranger, notamment à travers le succès du spectacle *Tango Argentino*. Nous allons à présent nous attarder sur les deux autres moments dégagés par Victoria Polti dans son article : d'une part, les années 1990, et d'autre part le début des années 2000.

a. Années 1990-2001: l'apparition de nouveaux espaces d'expression du tango

Dans la deuxième moitié des années 1990, on assiste à une accélération de l'éclosion de nouveaux groupes créés sous le modèle de l'orchestre typique (*orquesta típica*, c'est-à-dire une formation composée d'un piano, une contrebasse, une section (*fila*) de cordes et une section de bandonéons), ou recherchant une amplitude de son similaire : on rappelle que le déclin du tango a rendu ces grandes formations de plus en plus rares, du fait de la difficulté de financer ce type de projets impliquant de nombreux artistes. Dans un article où elle analyse le répertoire des nouveaux orchestres typiques, Angélica Adorni écrit que la musique jouée par ces groupes créés à la fin des années 1990 était qualifiée dans les médias de « tango jeune » (*tango joven*), car elle était le fait d'une nouvelle génération de musiciens nés à partir des années 1970⁴². Parmi ces nouveaux groupes, on peut citer le Quinteto El Arranque (1995), La Chicana (1995) ou la Orquesta Típica Fernandez Branca (1996). Adorni observe une grande

⁴¹ *Ibid*, p.42

⁴² ADORNI, Angélica. « Sonoridades del tango de hoy. Un análisis de las nuevas composiciones para orquesta típica. » *In Tango, ventanas del presente II : de la gesta a la historia musical reciente*, par Mercedes LISKA et Soledad VENEGAS, Desde la Gente. Buenos Aires, 2016, p.12

diversité des styles abordés par ces projets, qui partagent toutefois la volonté de se démarquer du tango *for export* pensé principalement pour un public international, et de s'adresser à un public local. Parallèlement, la musique d'Astor Piazzolla, perçue comme avant-gardiste dans les années 1960-1970, est pleinement incorporée à la tradition du genre par les nombreuses réinterprétations qui en sont données : elle entre alors dans une forme de classicisme, alors que les musiciens du *tango joven* tentent de s'affirmer comme une nouvelle avant-garde. L'œuvre de Piazzolla finit ainsi par faire partie intégrante de la tradition esthétique *tanguera*, et bénéficie d'une forte réception à l'international⁴³.

Devant l'absence d'investissement des politiques publiques, les nouveaux artistes de tango s'organisent dans un esprit d'autogestion, qui reste aujourd'hui encore une spécificité intéressante d'une partie du milieu *tanguero*, que ce soit dans le domaine de la musique ou de la danse : nous y reviendrons dans le quatrième chapitre de ce mémoire. En 1999, l'*Orquesta Típica Fernandez Branca* crée le collectif *La Máquina tanguera* (« La Machine *tanguera* »), destiné à regrouper les membres de plusieurs orchestres typiques, dont beaucoup se sont formés à l'École de Musique Populaire de Avellaneda (*Escuela de Música Popular de Avellaneda, EMPA*)⁴⁴. D'après Angélica Adorni, le collectif fournissait à ses orchestres membres un lieu de répétition, le Club Mariano Boedo, et réalisait des événements publics afin de pourvoir à ses coûts de fonctionnement. Les orchestres créés sous les auspices de la *Máquina tanguera* approuvaient un manifeste comportant certaines prescriptions : les groupes devaient être formés sous le modèle de l'orchestre typique et comporter cette appellation dans leur nom, compter au moins neuf membres, utiliser un piano acoustique et non électrique, et jouer principalement leurs propres arrangements. Le collectif est dissout en même temps que l'Orchestre Fernandez Branca en 2001, mais la même année, ce dernier est à l'origine de la fondation de l'*Orquesta Típica Fernandez Fierro*, qui deviendra une référence et un modèle pour une partie de la scène *tanguera* du XXI^e siècle. Ces initiatives impulsées par de jeunes musiciens dans les années 1990 restent en marge des débuts d'un processus parallèle d'institutionnalisation et de patrimonialisation, que l'on abordera par la suite. Elles se sont démarquées du tango tel qu'il était connu à l'international et encouragé par cette

⁴³ Elle occasionne d'ailleurs des projets de spectacles ou de disques qui dépassent les frontières de l'Argentine, à l'exemple de l'album *Soul of the Tango (The Music of Astor Piazzolla)*, qui réunit le violoncelliste soliste Yo-Yo Ma à des musiciens argentins comme Antonio Agri et Nestor Marconi. Le disque est enregistré en 1997 entre les États Unis et Buenos Aires.

⁴⁴ ADORNI, Angélica. « Sonoridades del tango de hoy. », *op. cit.*, p.13

institutionnalisation, et se sont identifiées comme un mouvement en marge des propositions musicales existantes, en trouvant ou créant leurs propres lieux d'expression dans la ville de Buenos Aires, comme le *Club Atlético Fernández Fierro*, lieu de concerts créé en 2004 par l'Orchestre Fernández Fierro. Dans les années 2000, d'autres lieux et structures sont créés de la main même des musiciens qui s'y produisent, comme le théâtre Orlandi Goñi, créé par le pianiste Julián Peralta pour accueillir les répétitions et représentations de son orchestre-école et de son groupe *Astillero*. Nous reviendrons également sur la question de l'autogestion des lieux de concerts dans le dernier chapitre.

b. Le tournant de 2001 et le « tango de rupture »

En 2006, le groupe *Astillero* édite un album intitulé *Tango de ruptura* (« Tango de rupture »). Cette appellation sera fréquemment reprise dans les médias pour qualifier cette mouvance du tango contemporain initiée dans les années 1990, qui se développe dans les années 2000 en se tournant de plus en plus vers la composition de morceaux originaux⁴⁵. Nous reviendrons par la suite sur quelques caractéristiques esthétiques communes de ces compositions.

L'année 2001 est un tournant dans l'histoire de la société argentine. Le pays connaît alors une forte inflation doublée d'une dette extérieure grandissante. Le 3 décembre, pour lutter contre la fuite des capitaux, le Ministre de l'Économie Domingo Cavallo prend des mesures limitant fortement les retraits et dépôts bancaires, ainsi que la conversion des pesos argentins en dollars, alors que le Fonds Monétaire International (FMI) fait part de son refus d'octroyer à l'Argentine le nouveau prêt demandé. Ces mesures provoquent des mouvements de protestation sociale, et mènent à la démission du président Fernando de la Rúa le 20 décembre 2001⁴⁶. Cette crise économique et sociale est encore très présente dans la mémoire de la population argentine comme un événement ayant poussé de nombreux Argentins à la pauvreté. Elle a provoqué la fin de la parité du pesos argentin avec le dollar et une forte dévaluation de la monnaie qui se poursuit encore aujourd'hui, et qui a eu pour conséquence secondaire une hausse de l'attractivité touristique du pays, devenu une destination

⁴⁵ Entretien avec Julián Peralta, communication personnelle, 01/04/2021, voir Annexe 3

⁴⁶ TRENTA, Arnaud, « Éclairages sur la crise argentine de 2001 : des réformes structurelles de l'économie à l'intensification de la protestation sociale », ILCEA [En ligne], n°13, 2010. <http://journals.openedition.org/ilcea/905>

économiquement avantageuse pour les Européens et les Américains⁴⁷. D'après Sofia Ceconi, on assiste donc à une augmentation exponentielle du public des *tanguerías* – ces lieux produisant les dîners-spectacles de tango destinés à un public touristique – à partir de 2002⁴⁸. Parallèlement au développement d'un tango contemporain recherchant une esthétique nouvelle et s'emparant du tango comme un patrimoine à transmettre et à nourrir, on assiste donc à une augmentation de l'exploitation du tango comme offre touristique. Nous approfondirons ce point dans le deuxième chapitre.

3. La réappropriation du tango par de nouvelles générations : éléments de continuité et de rupture avec la tradition

a. « Tango Nuevo »: une rupture avec la tradition ?

Depuis les années 1990, on observe un changement de perception du tango au sein de la société argentine. Héctor Benedetti rappelle qu'à la fin des années 1970, « le tango n'avait jamais été autant associé à l'obsolète et au décadent »⁴⁹. Aux yeux des plus jeunes, le tango était associé à un public âgé et à une idéologie conservatrice. Sa réappropriation par une génération de musiciens nés dans les années 1970 amène progressivement à ce changement de perception et à une redéfinition du genre dans la continuité de son histoire et de sa tradition, mais aussi dans une attitude de rupture avec certains de ses codes. Dans son article *Nuevos tangos en Buenos Aires*, Victoria Polti dégage certaines caractéristiques historiques ou formelles du tango contemporain et pense la scène *tanguera* contemporaine en termes de continuités et de ruptures. Elle rappelle d'abord que les jeunes musiciens ont écouté les anciens, et ont même pu les entendre jouer en concert. De plus, une forme de continuité avec la tradition *tanguera* est maintenue grâce au travail pédagogique de certains musiciens consacrés encore en activité à la fin du XX^{ème} siècle. Lors de l'apogée des orchestres typiques entre les années 1930 et 1950, les jeunes instrumentistes se formaient au contact des musiciens expérimentés, et il n'était pas rare que l'un d'eux travaille dans plusieurs orchestres avant de créer sa propre formation ; il y avait donc une forme de transmission orale et pratique des codes de composition et d'interprétation, et ce mode de transmission s'est raréfié avec le

⁴⁷ MARCHINI, Jorge. « El Tango en la Economía de la Ciudad de Buenos Aires ». *Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires*, 2007, p.36

⁴⁸ CECONI, Sofia. « Resignificación de una cultura local », *op. cit.*, p.625

⁴⁹ BENEDETTI, Héctor. *Nueva Historia del Tango*, *op. cit.*, p.261 [Traduction personnelle]

déclin du genre. Certains des musiciens qui émergent dans les années 1990 ont voulu recréer cette dynamique, en favorisant un contact entre les générations. C'est le cas d'Ignacio Varchausky qui crée en 2000 l'Orchestre-École Emilio Balcarce, et sollicite le compositeur Emilio Balcarce, alors âgé de 82 ans, pour en assurer la direction artistique⁵⁰. Ce projet pédagogique, ainsi que les autres structures d'enseignement musical que nous évoquerons dans la suite de ce travail de recherche, assurent une forme de continuité entre le tango contemporain et la tradition esthétique rattachée au tango comme genre musical.

Mais pour Victoria Polti, ce sont surtout les processus de rupture qui ont contribué à reconfigurer la scène *tanguera porteña*. Elle évoque une tension entre l'œuvre de cette nouvelle génération de musiciens et un public rétif aux sonorités nouvelles, d'autant que ces expérimentations musicales s'accompagnaient souvent d'une critique de l'esprit conservateur des espaces traditionnels du tango, notamment les *milongas* les plus anciennes⁵¹. On peut noter que cette remise en cause du traditionalisme du tango persiste aujourd'hui, notamment dans le milieu de la danse, où la critique porte plus spécifiquement sur les codes traditionnellement associés aux genres dans l'espace de la *milonga*.

Sur le plan esthétique, Victoria Polti note un changement de « paradigme d'écoute des nouvelles générations, fortement influencées par la culture du *rock* »⁵². Cette influence provoque des formes d'hybridité musicale dans une partie du tango contemporain – Victoria Polti cite l'album enregistré par l'Orquesta Típica Julián Peralta en 2012, *Un Disparo en la Noche*, qui réunit douze chanteurs différents, dont certains, comme Omar Mollo, sont des figures du rock argentin. Le tango tel qu'il se redéfinit à partir des années 1990 emprunte aussi au rock de nouveaux modes de diffusion et de nouvelles manières d'aller à la rencontre de son public, à l'exemple de l'Orchestre Fernandez Fierro qui se produisait dans la rue au début de sa carrière et qui, sur scène, use de scénographies qui empruntent beaucoup aux codes visuels du rock. Une partie de la scène *tanguera* développe ainsi une esthétique et un discours non dénués de tonalités contestataires et subversives.

b. Le tango politique : la construction d'un discours anti-hégémonique

⁵⁰ La création de ce projet pédagogique, sur lequel nous reviendrons au cours de ce mémoire, est relatée par ses protagonistes dans le film documentaire *Si sos brujo*, réalisé en 2005 par Caroline Neal.

⁵¹ POLTI, Victoria. « Nuevos Tangos en Buenos Aires », *op. cit.*, p.49

⁵² *Ibid.*, p.49 [traduction personnelle]

Les initiatives impulsées par de jeunes musiciens dans les années 1990, au delà de leur ambition esthétique, ont indiscutablement un sens politique. Sofia Cecconi réfléchit précisément à cet engagement politique sous-tendu par ce mouvement d'innovation esthétique, en questionnant l'impact de la crise économique de 2001 en Argentine sur la nouvelle scène *tanguera* en pleine reconstruction à cette période⁵³. Elle rappelle que dans les années 1990, la société argentine connaît de profondes transformations sur les plans économique, social et culturel. Ces transformations sont le résultat d'un processus de mondialisation qui, bien qu'ancien, s'accroît pendant la présidence de Carlos Menem (1989-1999), par l'orientation néo-libérale donnée à sa politique. Cette politique implique une ouverture au marché international, une dérégulation du marché interne, la privatisation de beaucoup d'entreprises publiques et du système social par la Loi de réforme de l'Etat de 1989 (*Ley de Reforma del Estado*), avec de lourdes conséquences pour la société argentine touchée par une augmentation du chômage, de la précarité et de l'emploi informel, et une croissance générale de la pauvreté. Pour Sofia Cecconi, cette primauté donnée à une approche globalisée de la culture a provoqué un repli d'une partie de la population sur des éléments d'identité locale ; la valorisation des pratiques culturelles locales serait dès lors apparue comme un geste politique, une réponse à la menace de l'uniformisation des cultures dans un contexte de mondialisation et de politiques néolibérales⁵⁴. Dans les années 1990 se construit donc un discours anti-hégémonique autour du tango, à contre-courant de l'idéologie néolibérale. Cette dimension politique n'a pas disparu au tournant du XXIème siècle, bien au contraire : l'autogestion reste la règle pour une grande partie de la scène *tanguera* ; des collectifs militants ont été formés par des musiciens et autres acteurs du milieu *tanguero* afin de produire des concerts et événements visant à rendre visible la scène *tanguera* contemporaine ; le féminisme a aussi fait irruption dans le milieu *tanguero*, à travers l'action de musiciennes et de collectifs qui militent pour l'égalité entre hommes et femmes dans un milieu à l'origine très masculin. Nous reviendrons sur ce que nous appellerons le « militantisme *tanguero* » au cours du dernier chapitre.

Ainsi, la « renaissance » du tango dans les années 1990 semble avoir été impulsée par une nouvelle génération de musiciens dans le cadre d'un mouvement qui s'auto-définissait

⁵³ CECCONI, Sofia Beatriz. « La crisis del 2001 y el tango juvenil: de la protesta política y social a las formas alternativas de organización y expresión ». *Estudios Sociológicos*, janvier 2017.

⁵⁴ CECCONI, Sofia Beatriz. « *La crisis del 2001 y el tango juvenil* », *op. cit.*, p.157

comme *underground*, en marge d'une culture dominante, d'une tradition *tanguera* conservatrice et de politiques publiques à forte inclinaison néolibérale. Pourtant, c'est aussi pendant cette décennie que le tango devient l'objet de politiques publiques bien définies, et cette période est aussi marquée par le début d'un processus parallèle d'institutionnalisation du tango. Nous y reviendrons dans la dernière partie de ce chapitre de contextualisation.

c. Comprendre le tango contemporain : une proposition de typologie

Devant la diversité des formes actuelles du tango, marquée par le travail de nombreux musiciens contemporains influencés par d'autres musiques, il devient d'autant plus difficile de caractériser le genre. Or, cela nous semble fondamental pour tenter de répondre à la question que nous aborderons plus spécifiquement dans le chapitre 3 : certaines formes ou esthétiques sont-elles particulièrement favorisées par les politiques culturelles en lien avec le tango, et si oui, quelles sont-elles ? Cela conduit-il à l'invisibilisation d'une partie de ce milieu musical ? Pour réfléchir à ces questions, il est important de caractériser et d'analyser la diversité du genre à travers une typologie. On peut alors se demander selon quels critères l'établir. Ces critères peuvent être esthétiques, comme celui des influences musicales (qui peuvent notamment être liées aux orchestres de l'âge d'or, à Piazzolla, ou à d'autres genres tels que le rock), ou celui de la formation (orchestre typiques, duos, quintette, ensembles tels que le *septeto* ou l'*octeto*...). On pourrait aussi établir cette typologie sur un critère social : celui du public visé, qui se divise principalement entre danseurs et auditeurs. Or, ces critères, considérés de manière isolée, rendent difficilement compte de la diversité du genre. L'Association des Compositeurs et Interprètes du Tango (ACIT), en concertation avec ses membres issus de projets divers, a établi une typologie qui, même si elle n'est pas exempte de défauts ou de limites, nous semble pertinente, car elle allie les critères cités ci-dessus en divisant le tango en sept « esthétiques », que nous citerons en les expliquant brièvement.

- **Orchestres *milongueras* (*Orquestas milongueras*)** : il s'agit des groupes qui proposent un répertoire principalement destiné à la danse, composé de morceaux de tango traditionnel souvent réarrangés, et parfois de compositions qui reprennent les codes des orchestres de l'« âge d'or ». Ces groupes prennent souvent la forme d'orchestres typiques.

- **Nouveau Tango Criollo** (*Nuevo Tango Criollo*) : cette catégorie recouvre des formations souvent réduites comme des duos, où la guitare occupe une place fondamentale en tant qu'accompagnante et parfois de soliste.
- **Nouvelles tendances** (*Nuevas tendencias*) : il s'agit de projets qui revendiquent une démarche expérimentale, ainsi que l'influence du rock et des musiques actuelles.
- **Chanteurs et chanteuses** (*Cantores y cantoras*) : ces groupes sont construits autour de la figure d'un chanteur ou d'une chanteuse et d'un répertoire de tango *canción* traditionnel. Les figures de chanteurs jouissent d'une certaine popularité et d'un auditoire souvent plus nombreux que les autres esthétiques.
- **Tango de concert** (*Tango de concierto*) : il s'agit d'un tango principalement destiné à une écoute attentive, dont les œuvres – qui sont autant des arrangements que des compositions récentes – se distinguent par leur complexité et exigent souvent une certaine virtuosité dans l'interprétation. Ses influences sont liées au jazz et à la musique contemporaine.
- **Nouveau tango-canción** (*Nuevo tango canción*) : ce terme se réfère à des projets qui proposent un nouveau répertoire chanté, composé par des artistes actuels.
- **Electro-tango** : ces artistes, qui ne viennent pas toujours du milieu *tanguero*, proposent une fusion entre le tango et les musiques électroniques. Le groupe Gotan Project est reconnu comme l'un des initiateurs de cette démarche.

Malgré l'existence de nombreux projets qui se trouvent à l'intersection de deux catégories, voire plus, cette typologie nous a paru la plus pertinente, d'où la nécessité de la présenter et de l'expliquer. Nous y ferons référence par la suite.

III. Un renouveau accompagné par l'évolution des politiques culturelles argentines

1. L'importance croissante des politiques culturelles en Argentine

a. Les politiques culturelles au service du lien social

Si l'inaction des politiques culturelles a pu contribuer au déclin de la pratique du tango dans les années 1960-1970, on ne peut en dire autant dans les années 1980-1990, période pendant laquelle le secteur de la culture tient une place plus importante dans les politiques publiques argentines. Selon Ana Wortman, dans le contexte de la transition démocratique au

milieu des années 1980, les politiques culturelles prennent forme dans le pays autour de la question des droits humains, après des années de dictature : cette période reflète un moment d'optimisme dans le pouvoir de la culture à contribuer à désamorcer la violence et les conflits sociaux⁵⁵. Le contexte international et l'activité d'institutions internationales comme l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la Culture (UNESCO) ont aussi leur importance pour comprendre ces politiques culturelles : il faut rappeler qu'entre 1988 et 1998, l'UNESCO met en place un ensemble de projets réunis sous l'intitulé de « Décennie mondiale pour le développement culturel ». On retrouve dans cette démarche l'idée de l'importance fondamentale de la culture dans le développement des pays, le concept de « développement » ne se réduisant plus au seul paramètre de la production de richesses, mais se définissant aussi par le niveau de vie, voire de bien-être des populations. Pour Rubens Bayardo, cette confiance dans les effets positifs de la culture au niveau social est au centre des politiques culturelles mises en œuvre en Argentine à la fin du XXème siècle.⁵⁶ Celles-ci prennent notamment la forme du « Programme culturel dans les quartiers » (*Programa cultural en los barrios*) porté par le Secrétariat à la culture de la Municipalité de Buenos Aires à partir de 1984. Ce programme a consisté en la création de Centres culturels (*Centros culturales*), dans lesquels sont proposés des ateliers et des cours de différentes pratiques artistiques, dont la danse tango. Le programme, encore actif, comptait trente-six Centres en 2019⁵⁷.

La crise économique qui trouve son paroxysme en 2001 en Argentine semble conforter les politiques culturelles dans la nécessité d'encourager les différentes formes d'expression artistique et de création. La valorisation de la culture et du patrimoine apparaît alors comme une réponse à la dissolution du lien social et des identités culturelles locales, provoquée par les conséquences sociales de la mondialisation et les changements de paradigmes culturels qu'elle suppose. Selon Soledad Venegas, « la revitalisation du tango est apparue comme un contrepoint aux politiques économiques néolibérales déprédatrices et à la fracture des liens

⁵⁵ WORTMAN Ana, «El desafío de las políticas culturales en la Argentina», *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 2* [en ligne], CLACSO, Buenos Aires, 2001.

⁵⁶ BAYARDO Rubens, « Creatividad y políticas culturales públicas en la Ciudad de Buenos Aires a comienzos del siglo XXI », *Etnografías Contemporáneas*, n°2, UNSAM, San Martin, 2016, p.2

⁵⁷ Source: Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. « 35 años del Programa Cultural en Barrios ». Legislatura, 6 juin 2019.

sociaux »⁵⁸: ce contexte crée une dynamique qui va à contrecourant de ce processus mondial de globalisation et provoque un repli vers les formes d'expression culturelles locales comme le tango, dynamique encouragée par un discours de patrimonialisation et de démocratisation des pratiques culturelles de la part des pouvoirs publics.

b. Le « tournant patrimonial du tango » (1990-2009)

Dans les années 1990, l'Etat argentin et la ville de Buenos Aires prennent un certain nombre de mesures qui vont dans le sens d'une patrimonialisation du tango argentin, et marquent le début de ce que Hernán Morel nomme le « tournant patrimonial du tango », dans un article où il décrit les étapes de ce processus d'institutionnalisation du tango⁵⁹. Il débute par la création en 1990 de l'Académie Nationale du Tango par un décret présidentiel dans lequel le tango est décrit comme un « patrimoine artistique [qui] doit être compilé, ordonné, étudié et définitivement sauvé de toute possibilité de perte ou de destruction »⁶⁰. En 1996 est votée la Loi Nationale du Tango, qui déclare le tango « patrimoine culturel de la Nation [...], comprenant toutes ses manifestations artistiques, y compris sa musique, ses paroles, sa danse et ses représentations plastiques »⁶¹. La ville de Buenos Aires vote sa propre loi de patrimonialisation du tango en 1998, en même temps qu'est décidée la création d'une « Fête populaire du tango » (*Fiesta Popular del Tango*), premier signe de la volonté de création d'un festival dédié au genre dans la capitale⁶². Ces démarches de législation autour du tango, dont ces lois ne sont que les exemples les plus marquants, se poursuivent jusqu'à aujourd'hui à travers différentes initiatives de l'Etat argentin et de la ville de Buenos Aires, et elles culminent en 2009 avec l'inscription du tango sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité de l'UNESCO, événement sur lequel nous reviendrons plus en détail dans la suite de ce travail de recherches, notamment dans le chapitre trois, au cours

⁵⁸ LISKA Mercedes, VENEGAS Soledad, "Por el tango: Algunas reflexiones sobre la generación cultural estatal". *El búho y la alondra [en ligne] Julio / Diciembre 2017, n°Tangram Buenos Aires*, p.2 [Traduction personnelle]

⁵⁹ MOREL Hernán, « El giro patrimonial del tango: políticas oficiales, turismo y campeonatos de baile en la ciudad de Buenos Aires, » in *Cuadernos de Antropología Social n°30*, Universidad de Buenos Aires, 2009. p.155

⁶⁰ Décret présidentiel N° 1235/90 cité par Hernán Morel : *ibid.*, p.159 [Traduction personnelle]

⁶¹ Hernán Morel, *ibid*, p.159 [Traduction personnelle]

⁶² Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Loi n°130, Decreto N° 37/999 du 14/01/1999, Disponible sur: <http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley130.html>.

duquel nous nous intéresserons aux conséquences artistiques de l'implication des politiques culturelles dans la valorisation du tango, et la question de la patrimonialisation occupera une place centrale dans nos questionnements. Nous y verrons aussi que les démarches d'institutionnalisation et de patrimonialisation du tango impliquent un parti-pris de conservation et de préservation de ses différentes formes d'expression, mais aussi une volonté d'en assurer la transmission et l'enseignement, notamment à de nouvelles générations, afin d'assurer la continuité du genre et sa perpétuation. Nous reviendrons plus particulièrement sur ce point dans le chapitre trois (partie II.).

2. L'autonomie de la ville de Buenos Aires et la redéfinition du panorama institutionnel

Afin de comprendre les politiques culturelles à l'œuvre dans la ville de Buenos Aires, il est essentiel de connaître la spécificité de ses structures institutionnelles et de son statut dans le pays. En 1994, le gouvernement argentin vote une réforme constitutionnelle, dans laquelle est décrétée l'autonomie de la Ville de Buenos Aires. L'Argentine est un Etat fédéral doté de vingt-trois provinces où le pouvoir exécutif est représenté par un Gouverneur (*gobernador*) élu par les citoyens habitant dans la province, et par le Président du pays. À partir de 1994, Buenos Aires obtient le statut spécifique de Ville Autonome, à distinguer de la Province de Buenos Aires, dont la superficie de 307 571 km² ne comprend pas la ville même, les limites de celle-ci étant définies par les fleuves du Rio de la Plata à l'Est et du Riachuelo au Sud-Est, et par le boulevard périphérique *Avenida General Paz*. Avec la réforme constitutionnelle, la ville obtient une autonomie qui lui confère le droit de définir ses propres institutions et sa propre Constitution, votée en 1996. Les premières élections du Chef de gouvernement de Buenos Aires ont lieu la même année et se concluent par la victoire de Fernando de la Rúa. Il est important de rappeler et d'expliciter ces éléments de contexte institutionnel, dans la mesure où cela implique que les politiques culturelles et initiatives publiques qui interviendront dans nos recherches pourront provenir de deux sources différentes : l'Etat argentin et ses institutions, ou le Gouvernement de la Ville de Buenos Aires (*Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires*, abrégé GCABA dans le reste de ce mémoire).

Dès la rédaction de la Constitution de Buenos Aires, où sont définies les institutions directrices de la ville, son gouvernement est doté d'un Ministère de la Culture, alors qu'il

faudra attendre 2014 pour que soit créé le Ministère de la Culture de la Nation, en remplacement du Secrétariat à la Culture. Ainsi, en acquérant son autonomie, la ville de Buenos Aires obtient aussi la capacité de définir ses propres politiques culturelles et sa propre structure institutionnelle. Le Ministère de la Culture du GCABA est actuellement doté d'une structure administrative détaillée et hiérarchisée, à la tête de laquelle se trouve le Ministre de la Culture. Le Ministère se divise en deux sous-secrétariats : d'une part, le Sous-secrétariat à la Gestion culturelle, qui comprend la Direction Générale aux Festivals et événements centraux, la Direction Générale de Promotion du livre, des bibliothèques et de la culture, la Direction au patrimoine et aux musées, et la Direction générale de la Musique. D'autre part, le Sous-secrétariat aux Politiques culturelles et aux nouveaux publics, qui comprend la Direction générale de l'enseignement artistique, la Direction du Centre culturel San Martin, et la Direction du Centre Culturel Recoleta. En dehors de ces deux pôles existent aussi une Direction générale du complexe théâtral de la ville de Buenos Aires (*Complejo teatral Ciudad de Buenos Aires*), une Direction générale de Planification et de suivi, et la Direction générale de Développement culturel et créatif. Les différentes initiatives publiques que nous évoquerons en lien avec le tango dépendent toujours d'une ou de plusieurs de ces sections. Ce panorama institutionnel, dont l'organigramme est visible sur le site internet du Ministère et disponible en annexe de ce mémoire⁶³, donne un cadre aux différents projets portés par les politiques culturelles de la ville de Buenos Aires, qui sont traités par des personnes différentes selon les sections concernées. Ce cadre a eu son importance dans la mise en place d'initiatives qui ont contribué au développement et à la transformation du milieu *tanguero* depuis les années 1990, parmi lesquelles on peut citer des programmes de subventions tels que *Buenos Aires Música* ou *Buenos Aires Milongas*, qui s'adressent respectivement aux musiciens et aux organisateurs de *milongas* à Buenos Aires, et sur lesquels on reviendra dans la suite de ce travail de recherche. L'administration des salles de concerts publiques ou des espaces culturels publics de la ville dépend également de ces institutions. Mais parmi les initiatives publiques ayant trait au tango, la création du Festival et du Mondial de tango sous l'égide du GCABA est sûrement le meilleur exemple à aborder pour comprendre les conditions institutionnelles du renouveau du tango entre les années 1990 et le début du XXIème siècle.

⁶³ Voir Annexe 4.

3. La création du Festival et du Mondial de Tango et les premières initiatives en faveur du genre

a. Les premières éditions du festival et du championnat mondial de tango à Buenos Aires (1998-2007)

La création de ce qui deviendra le Festival et Mondial Tango Buenos Aires (*Festival y Mundial Tango Buenos Aires*) trouve ses origines dans la loi de patrimonialisation du tango votée en 1998, qui prévoit la création d'une « Fête Populaire du Tango ». Cet événement est créé la même année, porte le nom de « Festival Buenos Aires Tango », dure quatre jours et a lieu mi-décembre. Pendant l'année 2000, sur recommandation d'une étude menée par le Secrétariat au Tourisme de Buenos Aires, le festival est déplacé au mois de Février, afin de coïncider avec la période du Carnaval de Rio de Janeiro, dans l'idée de capter une partie du flux touristique provoqué par cet événement⁶⁴. On perçoit déjà dans cette décision la volonté de s'adresser à un public international autant que local, et de faire du tango une source de revenus touristiques importants. Comme on l'a déjà évoqué, cet enjeu redouble d'importance après la crise économique de 2001, avec la hausse du tourisme consécutive à la dévaluation du peso argentin.

En 2002, Jorge Telerman, alors secrétaire à la Culture de la ville de Buenos Aires, lance un plan stratégique destiné à mettre en valeur la vie culturelle *porteña* et à la promouvoir à l'international : le plan *Buenos Aires Crea* (« Buenos Aires Crée »). Il s'agit d'un plan de développement en deux temps : la première étape, nommée *Hacer por Ser* (« Faire pour être »), entre 2002 et 2006, a pour objectif de valoriser la création artistique au niveau local ; la deuxième, sous le nom de *Vamos al Mundo* (« Allons dans le monde »), couvre la période 2007-2010 et prétend donner de Buenos Aires l'image d'une métropole culturelle active sur la scène internationale. C'est dans ce contexte politique que sont créés en 2003 le Championnat Mondial de Tango (*Campeonato Mundial de Tango*) et le Championnat municipal de Danse Tango (*Campeonato Metropolitano de baile de Tango*), destiné à sélectionner les meilleurs candidats issus de Buenos Aires, voire d'autres provinces argentines. Les activités musicales se concentrent donc autour du Festival, alors que celles qui sont liées à la danse ont lieu dans le cadre des championnats, conçus comme des événements

⁶⁴ MOREL, Carlos Hernán. « Buenos Aires la Meca del Tango : procesos de activación, megaeventos culturales, turismo y dilemas en el patrimonio local ». *PUBLICAR-En Antropología y Ciencias Sociales* 0, n° 15 (2014), p.63

parallèles au Festival. En 2004, le Championnat Mondial change de dates pour être programmé en août, alors que le Championnat Municipal a toujours lieu en février, en même temps que le festival. Ce changement renforce la dimension internationale du Mondial, en le plaçant sur la période des vacances d'été de beaucoup de pays de l'hémisphère Nord.

b. Le Festival et Mondial Tango Buenos Aires depuis 2008

C'est en 2008, pendant le mandat de Mauricio Macri à la tête du gouvernement de Buenos Aires, que le Festival se transforme véritablement et prend la forme de l'événement que l'on connaît aujourd'hui. Il est alors décidé que le Festival de tango, ayant lieu en février, et le Championnat mondial du mois d'août seront fusionnés pour former un seul et unique événement qui se déroulera annuellement en août : le Festival et Mondial Tango Buenos Aires, souvent abrégé *Tango BA* dans la communication officielle. À partir de cette date, le festival dure une quinzaine de jours. Le ministre de la Culture de cette période, Hernán Lombardi, décrit ce choix comme « un pari systématique [...] sur le tourisme culturel comme manière d'attirer des visiteurs à Buenos Aires »⁶⁵. Le discours officiel exprime ainsi son intention d'encourager l'activité artistique autour du tango en créant un grand événement dédié au genre, tout en attirant davantage de public étranger. Pari réussi si l'on en croit les chiffres de fréquentation de Tango BA : alors que l'édition de 2007 était loin du seuil des 200 000 participants, l'édition de 2008 le dépasse aisément, et l'édition de 2013 atteindra presque les 550 000 participants. Dans son article *Buenos Aires, la Mecque du Tango*, Hernán Morel interroge ces partis-pris des politiques culturelles *porteñas*, et cette dynamique créée autour de l'organisation de « méga-événements culturels » (*megaeventos culturales*), qui s'est amplifiée sous le gouvernement de Mauricio Macri entre 2007 et 2015.

D'après Hernán Morel, cette fusion du Festival et des Championnats a coïncidé avec une réduction substantielle du nombre de lieux mis à disposition du festival : pour lui, ces transformations du festival vont dans le sens d'une « spectacularisation du tango » (*espectacularización del tango*)⁶⁶ et trahissent un interventionnisme public porté par une ambition commerciale davantage que culturelle ou patrimoniale. Elles ont donc suscité des

⁶⁵ CASTRO, Ángeles. « Fervor por el tango: el Mundial dejó más de US\$ 52 millones a la ciudad ». *La Nación*. [en ligne] 28 août 2013. <https://www.lanacion.com.ar/buenos-aires/fervor-por-el-tango-el-mundial-dejo-mas-de-us-52-millones-a-la-ciudad-nid1614616/>.

⁶⁶ *Ibid*, p.67

résistances et des revendications en faveur de politiques culturelles qui s'adresseraient davantage au niveau local et garantiraient une plus forte démocratisation culturelle. Dans le chapitre suivant, nous nous concentrerons davantage sur la question de la place du tango dans le discours officiel accompagnant les politiques culturelles, en nous demandant comment cette mise en valeur du tango, enjeu financier stratégique pour le Gouvernement de Buenos Aires, a pu constituer un facteur de *mercantilisation* de cette pratique culturelle.

CHAPITRE 2. Le tango, une affaire d'Etat ?

L'institutionnalisation du tango en question : modalités, objectifs et limites

Le travail de contextualisation réalisé au cours du premier chapitre a posé des jalons essentiels à la compréhension des enjeux de notre sujet, portant à la fois sur l'histoire du tango comme genre musical, son évolution actuelle, et les spécificités de l'organisation institutionnelle et des politiques culturelles de la ville de Buenos Aires. Nous avons fait le constat que les signes de renouveau du tango ont été suivis d'une réponse institutionnelle dès les années 1990, ce qui nous amène à postuler que le tango comme manifestation artistique a fait l'objet d'une institutionnalisation, qui serait caractérisée par la création d'espaces de diffusion et d'événements incluant le tango dans leur programmation, mais aussi de programmes de financement de projets artistiques et d'institutions de formation. Selon Élodie Bordat-Chauvin, qui s'est intéressée à la question de l'institutionnalisation des politiques culturelles en Argentine et au Mexique, celle-ci se manifeste à travers « la convergence de trois phénomènes :

« une planification élaborée à partir des problèmes construits par des acteurs (politico-administratifs, culturels, sociaux, privés) de la culture et des propositions de solutions [...] ; l'existence d'un cadre légal, composé de lois, décrets, de dispositifs, mais aussi de règles formelles et informelles qui prescrivent les interactions entre acteurs ; l'existence d'une organisation politico-administrative consolidée avec une ligne budgétaire ». ⁶⁷

Nous nous demanderons, tout au long de ce mémoire, si les politiques culturelles liées au tango à Buenos Aires suivent des processus similaires, et si le terme d'institutionnalisation peut ou non s'y appliquer. Dans ce chapitre, nous commencerons par réaliser un état des lieux de ces politiques ; dans un second temps, nous nous interrogerons sur les enjeux qui les motivent, en montrant que le potentiel économique du tango en est un élément déterminant, ce qui mène, selon plusieurs auteurs, à une *mercantilisation* du tango, à travers les politiques menées et les discours qui les entourent. Nous nous interrogerons ensuite sur les paradigmes qui guident ces politiques, en interrogeant la question de la démocratisation culturelle et de la mise en avant des territoires. Enfin, tous ces éléments nous amèneront à nous interroger : à partir de toutes les initiatives recensées, peut-on dire qu'il existe une véritable politique

⁶⁷ BORDAT-CHAUVIN, Élodie, « L'institutionnalisation des politiques culturelles en question. Perspectives latino-américaines », *Pyramides* [En ligne], n°30bis, 2020, consulté le 13 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/pyramides/1716>

culturelle structurée et cohérente qui mènerait à une institutionnalisation du tango ? Dans le cas contraire, quels sont les facteurs qui limitent cette institutionnalisation ?

I. L'institutionnalisation de la pratique musicale du tango : panorama des initiatives publiques liées au tango

À quoi se réfère-t-on quand on parle des politiques culturelles liées au tango ? L'objectif de cette partie principalement descriptive sera de rendre compte des dispositifs existants : les espaces permettant la diffusion de cette pratique (lieux de concerts ou événements), les dispositifs de subventions et d'aides à la gestion de projets musicaux, les orchestres subventionnés, et les institutions de formation musicale.

1. **Des espaces et des dispositifs publics de diffusion du tango qui contribuent à reconfigurer la scène *tanguera***

Dans cette sous-partie seront évoqués les espaces et moyens de diffusion proposés par les politiques publiques et bénéficiant d'une certaine manière au tango : d'une part, les lieux et salles de concert publics qui incluent le tango dans leur programmation, d'autre part les événements et programmes encourageant la diffusion du genre musical.

a. Les espaces publics de diffusion

En dehors du Festival Tango BA, qui a lieu au mois d'août de chaque année, l'institution publique où le tango est le plus présent est sans conteste le Centre Culturel Néstor Kirchner (CCK), inauguré en 2015. Il s'agit d'un espace pluridisciplinaire dépendant du Ministère de la Culture de la Nation, et accueillant notamment des concerts, des expositions, des conférences et des performances. L'une des programmatrices, lors d'un entretien réalisé dans le cadre de l'enquête de terrain, explique que la programmation musicale du CCK est divisée en deux branches, « Musique académique » et « Musique Populaire » ; le tango fait partie de la seconde et est très présent dans la programmation :

KB. — Tu sais que le 11 décembre, c'est la journée du tango. Cette semaine, on a donc fait une « semaine du tango », qui a ensuite été reprise sur un week-end. On ne l'a pas fait tous les ans, on a refait en 2018 une petite programmation, mais ensuite il y a eu du tango tout le temps. Je crois que c'est ce qui se programme le plus au Centre Culturel, sans doute.

NL. — Ah oui, du tango ?

KB. — Sans doute. Si tu regardes la programmation, je suis sûre que c'est ce qui se programme le plus.

NL. — Il me semble qu'il y a beaucoup de musique savante aussi.

KB. — Oui, aussi. C'est que, au sein de la [programmation musicale], il y a « Musique académique » et « Musique populaire », ce sont les deux branches de la musique. Et parmi la programmation de Musique Populaire — qui constitue quasiment la moitié —, le genre le plus représenté est le tango. C'est ça, que je voulais dire.

[Entretien avec Karina Barrozo, programmatrice au CCK, 2021. Traduction personnelle]

Nous reviendrons ultérieurement sur les détails de cette programmation de tango au CCK. Depuis sa création, cet espace a pris une place importante dans la diffusion de tango : il est fréquemment cité par nos informateurs comme un lieu qu'ils fréquentent, et ses concerts gratuits où se produisent des grandes figures du tango actuel affichent souvent complets.

D'autres institutions publiques programment du tango dans une moindre mesure : on peut citer l'*Usina del Arte*, un centre culturel situé dans le quartier de la Boca, qui est inauguré en 2012 et opte pour une programmation jeune public et familiale. Elle constitue actuellement le lieu principal du Festival Tango BA, et programme de manière ponctuelle des concerts de tango le reste de l'année. On peut également citer l'amphithéâtre du Parc du Centenaire (*Parque Centenario*), inauguré en 2009, avec sa programmation de théâtre et de musique, où le tango était principalement représenté à travers les concerts de l'Orchestre de Tango de Buenos Aires (*Orquesta del Tango de Buenos Aires*), bien que ceux-ci soient plus rares qu'auparavant, d'après l'un des musiciens membres de l'orchestre⁶⁸. De même, la Ville de Buenos Aires gère d'autres espaces consacrés à d'autres pratiques artistiques, parmi lesquels un ensemble de salles de théâtre nommé Complexe Théâtral de Buenos Aires (*Complejo Teatral de Buenos Aires*), principalement dédié aux arts vivants, ainsi que le théâtre Colón, le Centre Culturel 25 Mai (CC25) et le Centre Culturel San Martin. La musique tango y est présente de manière très occasionnelle, dans le contexte de spectacles comme *Aquí cantó Gardel*, présenté en 2019 au CC25⁶⁹, avec une musique interprétée par l'Orchestre de Tango de Buenos Aires. Le tango est peu représenté dans la programmation du Théâtre Colón, qui est sans doute la salle de spectacle la plus réputée du pays, traditionnellement dédiée à l'opéra et à la musique savante. Il y fait cependant irruption de temps à autre : en 2006, avec

⁶⁸ Entretien avec Federico Pereiro, bandonéoniste ; communication personnelle, 09/03/2021 (Voir annexe 3)

⁶⁹ COMMISSO Sandra. « Carlos Gardel revive en Villa Urquiza de la mano de Roberto Carnaghi », dans *Clarín*. [en ligne] 19 septembre 2019. Disponible sur : https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/carlos-gardel-revive-villa-urquiza-mano-roberto-carnaghi_0_0gWVNr6C.html, consulté le 18 mars 2022

la présentation de *Café de los Maestros*, un spectacle qui a fait date⁷⁰ ; en 2011 où s'y produisirent Rodolfo Mederos, Adriana Varela et Gerardo Gandini aux côtés de l'Orchestre Philharmonique de Buenos Aires⁷¹ ; ou encore en 2021, à l'occasion du centenaire de la naissance d'Astor Piazzolla, que l'institution célébra par une série de concerts en Mars 2021⁷².

Ces salles de spectacle et centres culturels constituent ce que l'on peut nommer le circuit public, qui est à distinguer du circuit privé ou indépendant, lui-même constitué par plusieurs types d'espaces. Ici, il me semble important d'établir une rapide typologie des lieux du tango contemporain, comme l'a fait Marc Perrenoud en étudiant le milieu du jazz en France, où il distingue trois types de situations de jeu⁷³ : le concert, où le musicien « tient la position centrale dans un dispositif qui institue au moins momentanément le musicien comme être d'exception » ; les bars et les *clubs*, espaces marqués par l'informalité où le musicien entretient une relation d'associé avec le propriétaire du lieu ; et les « dispositifs d'animation », lorsque les musiciens de jazz sont invités à accompagner divers événements tels que des mariages, des cérémonies et des réunions diverses.

Dans le cas du tango, on a, d'une part, un circuit privé et commercial symbolisé par les ***tanguerías*, ou *casas de tango*** – littéralement « maisons de tango » –, termes qui désignent, selon Sofia Cecconi, « les lieux de restauration qui offrent des spectacles de tango à leurs visiteurs, habituellement étrangers », lieux qui proposent un produit commercial nommé *cena-show* (dîner-spectacle)⁷⁴ et principalement adressé aux touristes étrangers. Ces espaces font partie de ce que nous nommerons le circuit *for export*. Un autre type d'espaces appartient également au circuit commercial, et touche un public à la fois local et étranger : les théâtres privés de grande envergure, à la programmation souvent généraliste et visant un large public, mais invitant de temps à autres les chanteurs de tango les plus renommés, mis en scène aux côtés de danseurs dans des spectacles qui se rapprochent des codes du tango *fort export*.

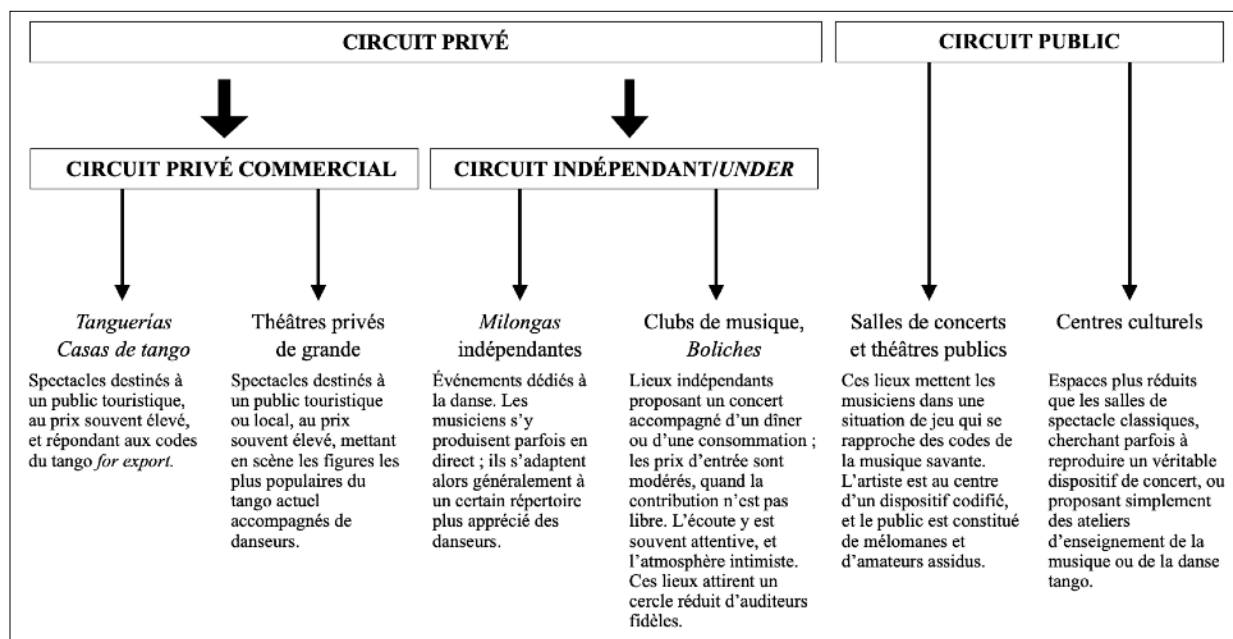
⁷⁰ INZILLO Humphrey, « El Café de los Maestros, en el Colón », dans *La Nación* [en ligne]. 28 août 2006, disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-cafe-de-los-maestros-en-el-colon-nid835492/>, consulté le 18 Mars 2022

⁷¹ FERNANDEZ Facundo, « ¿Dónde se escucha tango en la Ciudad de Buenos Aires ? Una geografía de los lugares del tango », dans *Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura*, 9(1), pp.19-38, 2021

⁷² On peut en retrouver la programmation précise sur le site du Théâtre Colón : *Piazzolla 100* [en ligne]. Teatro Colón. [Consulté le 18 Mars 2022]. Disponible sur : <https://teatrocolon.org.ar/es/piazzolla100>

⁷³ PERRENOUD Marc, « Jouer « le jazz » : où, comment ? Approche ethnographique et distinction des dispositifs de jeu », *Sociologie de l'Art*, 2006/1 (OPuS 8), p. 25-42.

⁷⁴ CECCONI Sofia. « Resignificación de una cultura local ». *op. cit.*, 2018, p.625



Typologie des lieux du tango contemporain à Buenos Aires - élaboration personnelle

D'autre part, il existe un circuit indépendant et local, que les musiciens et les chercheurs nomment par des termes divers : *under* – abréviation d'*underground*, terme qui n'a rien d'anodin et suggère la dimension politique d'un mouvement qui s'affirme comme une contre-culture –, *off*, alternatif, autogéré (*autogestivo*), ou simplement indépendant. Nous retiendrons ce dernier terme, qui nous paraît adéquat pour décrire ces espaces qui ne relèvent d'aucune institution publique (même s'ils entretiennent parfois des relations avec ces institutions, comme nous le verrons pas la suite), et sont ouverts à l'initiative de groupes de personnes directement issues du milieu *tanguero*. Au sein de ce circuit indépendant, on peut distinguer, d'un côté, **les milongas**, c'est-à-dire les espaces de danse où se produisent parfois des groupes de musiciens ; de l'autre, **les cafés et les clubs de musique**, qui sont en fait souvent des lieux hybrides entre le bar, le restaurant et la salle de concert, où le spectateur achète une entrée à un coût modeste – quand il ne s'agit pas d'une entrée à prix libre « au chapeau » (*a la gorra*) – et où le spectacle s'accompagne d'une consommation, voire d'un dîner. Ces lieux sont souvent appelés *boliches** dans le vocabulaire *porteño* courant, un terme polysémique qui n'est pas propre au milieu musical et désigne aujourd'hui aussi bien les discothèques que les restaurants de catégorie modeste. Certains de ces lieux sont fortement identifiés à la scène *tanguera* indépendante, comme le bar *Sanata Crespi* ou le *Boliche de Roberto*. Nous reviendrons sur la place déterminante de cette scène indépendante dans le milieu du tango actuel, en insistant sur cette distinction entre circuit public, circuit *for export*

et circuit indépendant, qui nous paraît déterminante pour comprendre la configuration du milieu *tanguero*. Les lieux du circuit public, surtout constitué des salles de concerts et des théâtres déjà cités, répondent majoritairement aux normes que Marc Perrenoud analyse lorsqu'il aborde le dispositif du concert. Je ne m'attarderai pas sur la caractérisation de l'ensemble des lieux de cette typologie, car cela m'entraînerait hors des limites de mon sujet ; je renvoie donc au dernier chapitre de la thèse de Jimena Ponce de León, qui analyse les lieux dédiés au tango contemporain, en réalisant une comparaison entre Paris et Buenos Aires.⁷⁵

Il faut souligner que, dans la temporalité du renouveau du tango actuel au début du XXI^{ème} siècle, l'appropriation et la diffusion du genre par le circuit public furent tardives. Le CCK est inauguré en 2015, et selon nos observations, c'est aujourd'hui le seul espace public programmant des concerts de tango de manière régulière en dehors du Festival et Mondial Tango BA. Auparavant, la musique tango était valorisée et prise en compte dans le discours des institutions publiques, mais n'apparaissait que de manière occasionnelle lors de spectacles ponctuels – bien que parfois de grande envergure, comme la reprise du spectacle de Claudio Segovia *Tango Argentino* en plein air au pied de l'obélisque, monument central de Buenos Aires⁷⁶ –. Lors d'un entretien, Esteban Falabella, guitariste ayant créé avec d'autres musiciens *Tango Contempo*, un cycle de concerts réalisés entre 2009 et 2012 dans des lieux de concerts indépendants, évoque le manque criant de lieux de diffusion du tango dans les années 2000 :

Je suis quelqu'un qui est très passionné par ça, la gestion [de projets] et le tango. Et moi, quand j'ai créé Tango Contempo, qu'est-ce qu'il se passait ? Je me disais, bon, je fais partie du Quinteto Real, je joue la musique de Salgán, avec Nestor Marconi, je joue avec les meilleurs musiciens et il ne se passe rien ! Il n'y avait nulle part où jouer ! Il n'y avait rien ! Et puis, mon fantasme de musicien, c'était que quand je jouerais avec ces personnes, j'aurais du travail. Eh bien, non.

[Entretien avec Esteban Falabella, guitariste, 2022. Traduction personnelle]

Comme nous l'évoquerons par la suite, les lieux culturels publics ne sont venus palier ce manque que tardivement et partiellement, ce qui a poussé de nombreux musiciens à endosser un rôle de producteurs et de programmeurs en se cantonnant au circuit *under*.

⁷⁵ PONCE DE LEÓN, Jimena. *L'art face au numérique, le cas du tango contemporain*. [Thèse de doctorat non publiée] École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2022, chapitre 7.

⁷⁶ « En el Obelisco, todos disfrutaron del espectáculo Tango Argentino », dans *La Nación*. 20 février 2011, disponible sur Internet : <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/en-el-obelisco-todos-disfrutaron-del-espectaculo-tango-argentino-nid1351540/>, consulté le 18 Mars 2022

b. Événements et programmes

L'aide à la diffusion de se résume pas à la programmation des salles de spectacles : elle passe aussi par l'organisation d'événements ou de programmes favorisant la présence des artistes à la fois sur ces scènes publiques et sur des scènes privées partenaires. En premier lieu, on peut citer le Festival et Mondial Tango Buenos Aires, le festival ayant été créé en 1999 et le Mondial en 2003, jusqu'à la fusion des deux événements en un seul en 2008, comme nous l'avons mentionné à la fin du chapitre précédent. Nous reviendrons à plusieurs reprises sur différents aspects du festival, tant cet événement est majeur pour appréhender notre sujet.

En dehors du festival, les ministères de la culture de la ville comme de la Nation proposent parfois des programmes de diffusion qui, s'ils ne sont pas désignés spécifiquement aux musiciens de tango, peuvent cependant les inclure. La Direction générale du patrimoine, des musées et du centre historique de la Ville de Buenos Aires organise un cycle de concerts annuel intitulé « Musique dans les cafés notables » (*Música en bares notables*) ; les « cafés notables » sont un ensemble de bars et cafés anciens dont la dimension historique et patrimoniale est reconnue depuis 1998⁷⁷, et qui sont à ce titre éligibles à un régime de promotion mis en œuvre par la Direction du patrimoine. Celle-ci organise un concours où sont sélectionnés les musiciens qui seront programmés dans ces bars notables durant l'année.

Le Ministère de la Culture de la Nation organise également des programmes de diffusion. Le plus récent, lancé en septembre 2021 en collaboration avec les ministères du Développement productif (*del desarrollo productivo*) et du Tourisme et des sports (*de Turismo y Deportes*) s'intitule « Musique argentine pour le monde » (*Música argentina para el Mundo*). Il consiste en une série de concerts réalisés dans des espaces dépendant du Ministère de la culture, notamment le CCK et le parc d'exposition *Tecnópolis*, et retransmis en ligne sur la plateforme Marché des Industries Culturelles Argentines (*Mercado de las Industrias Culturales Argentinas*, MICA). Il est présenté comme une manière d'appuyer l'industrie musicale nationale dans le contexte de la pandémie, et de faire la promotion de cette

⁷⁷ Loi n°35 sur la création de la Commission de protection et de promotion des Cafés, Bars, *Billares* et *Confiterías* notables de la Ville de Buenos Aires. Législature de la Ville Autonome de Buenos Aires [en ligne]. 4 Juin 1998. [Consulté le 18 mars 2022]. Disponible à l'adresse : <http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley35.html>

production musicale en ligne. Les artistes ont été sélectionnés par un appel à candidatures ouvert jusqu'au 8 octobre 2021.

c. Médias

La diffusion des pratiques artistiques se produit aussi par les médias. Dans ce domaine, il faut signaler l'existence d'une radio publique entièrement dédiée au tango, la FM 2x4, dépendant du Secrétariat aux médias de la ville de Buenos Aires. Elle est créée en 2000, lorsqu'elle se dissocie de la *AM Radio Ciudad*, la radio publique généraliste de Buenos Aires. Elle diffuse du tango et des programmes produits par des journalistes spécialisés tels que Luis Tarantino et Oscar del Priore, ou des musiciens spécialistes du genre comme Ignacio Varchausky.

2. Les aides à la création et à la gestion de projets musicaux

Les politiques culturelles argentines ont mis en place des programmes de subventions et de financements destinés aux projets culturels et à leurs acteurs : il est fondamental de nommer et de réaliser un rapide état des lieux des dispositifs de ce type dont peuvent bénéficier les musiciens de tango. Il faut distinguer, d'un côté, les programmes mis en œuvre par le Ministère de la culture de la ville de Buenos Aires, et de l'autre ceux qui dépendent de l'Etat – mais qui bénéficient aussi à des projets ayant lieu à Buenos Aires –.

Les subventions octroyées par la ville de Buenos Aires à des projets culturels sont gérées par la Direction Générale du Développement Culturel et Créatif, qui dépend du Ministère de la Culture de la ville. Cette institution a développé une plateforme intitulée *Impulso Cultural* (littéralement « élan culturel », c'est-à-dire promotion culturelle), qui regroupe les programmes suivants :

– Le Fonds Métropolitain (*Fondo Metropolitano*), qui dispose de trois catégories : « Création », « Fonctionnement des Espaces culturels », et Formation et professionnalisation ». Cette subvention est octroyée à travers d'un appel à candidature annuel. L'appel publié en 2021 indiquait qu'« une attention particulière [serait] portée aux projets culturels dont la thématique [serait] traversée par la perspective du genre, portés par des femmes et/ou minorités de genre, ainsi qu'aux projets consacrés à l'adaptation des

espaces aux mesures mises en œuvre face au covid-19. Pour les projets présentés dans la catégorie Création, seront favorisés les projets virtuels et numériques. »⁷⁸

– *BAmúsica*, un fonds destiné à favoriser la production de concerts à Buenos Aires, qui comporte trois catégories : « Solistes », Groupes de musique », et « Clubs de musique et établissements », et réalise deux appels à candidatures par an.

– *BAmilongas*, une subvention destinée à soutenir l'organisation de *milongas*, c'est-à-dire d'événements principalement destinés à la danse tango. Ce fonds bénéficie davantage au tango comme danse que comme pratique musicale, mais il est tout de même pertinent dans l'étude notre sujet, pour la simple raison que les musiciens sont parfois invités à jouer dans les milongas, qui constituent donc aussi un lieu de diffusion et de représentation de la musique *live*. Le fonds a été créé en 2016 par la « Loi de soutien aux *milongas* »⁷⁹ ; selon certains de nos informateurs, cette décision fait suite à des revendications formulées par le milieu *milonguero*, danseurs et surtout organisateurs de *milongas*. La subvention s'adresse à trois types de bénéficiaires : les organisateurs de *milongas* (personnes physiques ou juridiques), les « salons de *milongas* » (habilitation officielle régie par un encadrement juridique depuis 2007⁸⁰), et les clubs et associations qui organisent des *milongas* entre autres activités *barriales* (c'est-à-dire « de quartier »).

– Le Régime de promotion culturelle, dit *Mecenazgo* (mécénat), créé en 2006, ne constitue pas une subvention publique directe, mais bien un système d'encadrement du mécénat des projets artistiques. Un appel à candidatures a lieu une fois par an à destination des porteurs de projets artistiques de toutes les disciplines ; les projets sont examinés par deux commissions – un Comité artistique qui évalue la qualité artistique des projets, et un Conseil de Participation culturelle qui estime l'impact économique et social possible des projets. Un certain nombre de projets sont sélectionnés et soumis à des entreprises partenaires du programme via l'application en ligne de l'Administration Gouvernementale des Finances Publiques (AGIP, l'équivalent du Trésor Public à Buenos Aires). Les porteurs de projets

⁷⁸ Traduction personnelle. Source : <https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/fomentodelacultura/fondometropolitano/comoparticipo>

⁷⁹ Législature de la Ville Autonome de Buenos Aires. Loi n°5735 de soutien aux *milongas*. 7 décembre 2016. [Consulté le 24 mars 2022]. Disponible à l'adresse : <http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley5735.html>

⁸⁰ Législature de la Ville Autonome de Buenos Aires. Loi n°2323 sur les Salons-*milongas*. 03 Mai 1997. [Consulté le 24 mars 2022]. Disponible à l'adresse : <http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2323.html>

peuvent aussi contacter eux-mêmes d'éventuels mécènes. S'ils trouvent une ou plusieurs entreprises souhaitant devenir mécènes, celles-ci contribuent par l'octroi d'un montant convenu à l'avance par le conseil ayant sélectionné les projets. Les entreprises mécènes bénéficient alors d'une exonération partielle de l'impôt sur les Revenus Bruts (*Ingresos Brutos*) dû à l'AGIP.

Du côté du Ministère de la Culture de la Nation, on trouve d'autres fonds :

– L'Institut National de la Musique (INAMU) réalise un ou deux appels à candidatures par an pour des subventions notamment destinées à soutenir la création de concerts ou l'enregistrements d'albums et de contenus audiovisuels. En 2020, dans le contexte de la pandémie de covid-19, cet appel à projets a pris la forme de deux « appels à candidatures à un soutien solidaire » (*Convocatorias de Fomento Solidario*), proposant une subvention de 10.000 pesos argentins à 2220 musiciens au total – ce qui, en Juillet 2020, équivalait à moins de 150 dollars au taux de change officiel –. Une troisième subvention a été proposée fin 2020, qui a cette fois pris la forme d'un appel à projets d'enregistrements, captations et concerts en *streaming*, et dont on bénéficié 600 projets, financés à hauteur de 50.000 pesos. L'année 2021 a marqué le retour à un appel à projets semblable à ceux qui précédaient la pandémie. Intitulé *Argentina Florece* (« L'Argentine s'épanouit »), cet appel était principalement destiné à soutenir l'organisation de concerts ou de productions discographiques.

– Le Fonds National des Arts (*Fondo Nacional de las Artes*, FNA) est une institution publique à caractère autarcique, qui dispose d'une relative indépendance dans son administration tout en dépendant du Ministère de la Culture. Il propose à la fois des subventions, des prêts à taux avantageux, des concours et des bourses d'études et de création. Ces fonds ont des montants variables, et sont également sujets à des appels à projets à différentes périodes de l'année.

Ainsi, ces subventions répondent toutes à la logique de l'appel à candidatures ; on constate qu'en dehors de *Bamilonga* qui est dédié à la danse, aucune d'entre elles n'est destinée spécifiquement au tango, et que certaines concernent même toutes les disciplines artistiques, ce qui donne une idée de la concurrence à laquelle font face les projets musicaux. Nous reviendrons par la suite sur l'expérience qu'en font les musiciens et la manière dont ils intègrent ou non ces apports financiers à leur travail, dans le cadre de notre enquête de terrain.

3. Les « orchestres stables »

Parmi les initiatives publiques en lien avec la promotion du tango, il faut mentionner l'existence de deux orchestres de tango dépendant d'institutions publiques. D'une part, l'Orchestre de tango de Buenos Aires (*Orquesta del Tango de Buenos Aires*). Né en 1980, il dépend actuellement de la Direction générale de Musique du Ministère de la Culture du GCABA, et ce sont Néstor Marconi et Juan Carlos Cuacci qui en assurent la direction artistique. D'autre part, du côté du Ministère de la Culture de la Nation, il s'agit de l'Orchestre National de Musique Argentine « Juan de Dios Filiberto », dont la création remonte à 1948 et dont le répertoire mêle tango et folklore argentin. Les musiciens titulaires reçoivent une rémunération mensuelle, et sont sélectionnés par audition.

4. Les dispositifs de formation musicale ou de recherche théorique autour du tango

L'un des axes de l'engagement des politiques publiques dans la valorisation du tango passe aussi par l'institutionnalisation de sa transmission ; on se contentera cependant de citer les institutions existantes, car ce point sera davantage développé dans le chapitre 3. L'École de Musique Populaire de Avellaneda (EMPA) est ouverte en 1987 dans le quartier populaire d'Avellaneda ; cette formation est déterminante dans le parcours d'une grande partie des musiciens qui participent au renouveau du tango dans les années 1990. En 2003 est créé le cursus de Musique Populaire Argentine au Conservatoire Manuel de Falla, notamment par l'initiative du guitariste de folklore Juan Falú⁸¹, ce qui marque l'entrée du tango et du folklore dans un conservatoire d'Etat traditionnellement dédié à la musique académique. Du côté de l'université publique, on peut noter la création de la Licence en Musique argentine (*Licenciatura de Música Argentina*) en 2016 à l'Université Nationale de San Martin. En 2000, la création de l'Orchestre-École Emilio Balcarce marque un tournant dans l'apprentissage du tango. Cette institution dépend actuellement du Ministère de la culture du GCABA, et nous reviendrons ultérieurement sur les circonstances de sa création et son organisation institutionnelle.

Des institutions ont également été créées pour informer sur l'histoire du genre, avec une forte dimension patrimoniale : on pense à l'Académie Nationale du Tango, qui, avant la

⁸¹ Entretien avec Juan Falú, communication personnelle, 11/03/2021 (cf. Annexe 3)

pandémie de covid-19, était active principalement à travers de son Musée du Tango et par l'organisation de conférences. Le Musée Carlos Gardel est également une institution publique qui dépend de la Direction générale des musées, du patrimoine et du centre historique ; elle propose des expositions en lien avec Carlos Gardel et son époque dans une demeure où a vécu le chanteur entre 1927 et 1933⁸².

Dans cette partie principalement descriptive, nous avons réalisé une typologie des initiatives proposées par les politiques culturelles de l'Etat et de la ville de Buenos Aires, en les énumérant de la manière la plus large possible ; nous allons à présent nous interroger sur leurs objectifs qui sont, comme nous le verrons, à la fois culturels et économiques.

II. Le tango, fait culturel ou « soja porteña » ? Une pratique culturelle porteuse d'un fort potentiel économique

1. **La reconnaissance du potentiel économique du tango**

a. *Le tango, « soja porteña » ?*

« Un autre mondial, un autre festival, il y a plus de 350 000 personnes qui se mobilisent à cette occasion, et cela est lié au défi primordial auquel nous faisons face en tant que société, en Argentine. [...] L'un des secteurs les plus puissants, les plus dynamiques, est assurément rural, c'est l'industrie. Le fameux soja, le lait, le blé... Mais la ville aussi doit avoir sa place dans cette Argentine qui cherche à trouver sa place dans le monde. Et la ville, bien sûr, ne peut pas cultiver le soja [...]. Alors, j'affirme que la ville possède son propre soja, et c'est sans aucun doute le tango. »⁸³

Cette comparaison du tango au soja, marchandise clé dans la stratégie exportatrice argentine, a beaucoup fait parler d'elle dans le milieu *tanguero*, et en dit long sur la place du tango dans la stratégie touristique et dans la diplomatie culturelle du pays. Pour beaucoup, cette maladroite métaphore reflète une volonté assumée par son auteur, Mauricio Macri, alors Chef de gouvernement de la ville de Buenos Aires, de considérer cette pratique culturelle comme un bien mercantile, un capital qu'il faut faire fructifier et qui entre de plein pied dans une stratégie commerciale. Elle révèle aussi les enjeux économiques de la patrimonialisation du tango – notion sur laquelle on reviendra dans le chapitre suivant –. Cette posture est

⁸² Source : Buenos Aires Ciudad, *Museo Casa Carlos Gardel* [en ligne]. [Consulté le 25/03/2022] Adresse du site: <https://www.buenosaires.gob.ar/museocasacarlosgardel/el-museo>

⁸³ Discours de Mauricio Macri lors de la présentation du Festival et Mondial Tango Buenos Aires, 03/08/2010 [Traduction personnelle]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=JKpzwugFCbs&t=35s>

assumée de la part des acteurs des politiques publiques. Elle est justifiée par la notion de développement, très présente dans les discours des acteurs politiques d'un Etat comme l'Argentine, qui se classe parmi les Nouveaux Pays Industrialisés (NPI). Ces acteurs se sont majoritairement appropriés l'idée du « pouvoir de la culture pour le développement »⁸⁴ promue par l'UNESCO, à savoir que le développement culturel doit accompagner et contribuer au développement économique. Le développement est alors devenu un axe des politiques culturelles argentines.

D'après Sofia Cecconi, c'est après la crise économique de 2001 que s'est multipliée l'offre touristique liée au tango, dans le contexte du *boom* touristique coïncidant avec la récupération économique progressive du pays⁸⁵. Les politiques publiques liées au tourisme et à la culture contribuent à la visibilité de cette offre qui est un moteur économique puissant pour la ville, autant par les spectacles de tango et les *tanguerías* que par les activités économiques périphériques : *tours* et visites à thématique *tanguera*, vente de souvenirs, de vêtements et de chaussures de danse, et surtout hôtellerie-restauration – certains établissements intégrant directement le tango dans leur offre, qu'il s'agisse des *tanguerías* ou des hôtels qui offrent un spectacle de tango à leurs visiteurs, à l'exemple du luxueux hôtel Faena et son spectacle *Rojo Tango*. Pour approfondir la question des *tanguerías* et de la manière dont elles ont entraîné une reconfiguration du territoire de la ville et des lieux *tangueros*, on se référera à l'essai de Sofia Cecconi. Les auteurs sur lesquels je m'appuie s'accordent en tout cas sur l'idée que les spectacles de tango destinés à un public touristique emploient musiciens et danseurs au service d'une mise en scène du genre spécifique, adaptée aux attentes des spectateurs occidentaux, et communément nommée *tango for export*. La métaphore du tango comme ressource exportatrice à fort potentiel économique est donc, bien sûr, bien antérieure à la métaphore formulée par Mauricio Macri.

b. Un poids économique confirmé par des enquêtes quantitatives

Le poids économique croissant du tango a fait l'objet d'articles de la part de plusieurs chercheurs ; ces travaux se réfèrent souvent à une même enquête quantitative réalisée par l'Observatoire des Industries Culturelles (OIC) en 2007 sous la coordination de l'économiste

⁸⁴ UNESCO, *Le Pouvoir de la culture pour le développement*, 2010, p.16 Disponible sur : https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000189382_fre

⁸⁵ CECCONI, Sofia. « Resignificación de una cultura local », *op.cit.* (2018)

Jorge Marchini⁸⁶. Ce texte nous intéresse d'autant plus qu'il a été publié par un organisme public : l'OIC dépend du Sous-secrétariat aux Industries Culturelles du Ministère de la production du GCABA. Cette enquête montre l'intérêt des institutions publiques de la ville de Buenos Aires pour le poids économique du tango dans les années 2000, dans un contexte de *boom* touristique et de renouvellement de la scène *tanguera*. En ce qui concerne les statistiques, elles ne s'appuient pas sur des données originales mais surtout sur des chiffres communiqués par d'autres institutions telles que le Secrétariat au tourisme de la Nation ou l'Institut National des Statistiques et des Recensements (INDEC), ainsi que sur une enquête adressée à un panel de touristes par le Sous-secrétariat au tourisme de la ville. L'enquête comporte aussi une analyse qualitative reposant sur les données chiffrées et sur une série d'entretiens dont certains extraits sont disponibles. On regrette un certain manque de clarté et de rigueur dans l'exposition des méthodologies suivies lors de l'enquête ; toutefois, les données chiffrées que ce texte rend publiques aident à appréhender le poids économique du tango à cette période et à tirer certaines conclusions. Il est notamment mis en évidence que les activités liées au tango sont diverses et génèrent des revenus différenciés : on a, d'une part, les spectacles de tango destinés principalement au public touristique ; d'autre part, les *milongas* et spectacles fréquentés par un public local, dont les retombées économiques sont bien moindres, bien que les *milongas* représentent environ trois cent événements hebdomadaires organisés dans plus de cent vingt lieux de la capitale, attirant un public d'environ 35 000 personnes par semaine au moment de l'enquête⁸⁷. En troisième lieu, la niche économique des cours de tango et des « tours de tango » – séjours mêlant activités touristiques et apprentissage de la danse –, qui représente une activité professionnelle et des revenus pour grand nombre de professionnels de la danse. Enfin, les activités périphériques comme les médias, le cinéma – le texte mentionne la production de plusieurs films, notamment documentaires, consacrés au tango –, l'industrie discographique, l'édition, la création et la vente d'objets souvenirs et d'articles vestimentaires.

L'enquête fait le constat que les retombées économiques du tango sont davantage liées au tourisme qu'à la scène locale : en effet, 80% des revenus du tango seraient générés par le public touristique. On observe entre 2000 et 2005 une augmentation du nombre de touristes

⁸⁶ MARCHINI, Jorge. « El Tango en la Economía de la Ciudad de Buenos Aires ». *op.cit.*, 2007

⁸⁷ *Ibid*, p.45

en Argentine, mais aussi une augmentation du nombre de touristes qui profitent de leur séjour à Buenos Aires pour assister à un spectacle de tango. En 2006, le tourisme international aurait apporté 900 000 spectateurs à la scène *tanguera*, générant des revenus de près de 5 millions de dollars⁸⁸. En comparaison à cette industrie florissante, la scène locale est bien peu rémunératrice. Cela s'explique en partie par un décalage dans le coût des entrées, entre les spectacles destinés à toucher un public touristique dont le prix est d'en moyenne cinquante dollars, et ceux pensés pour un public local qui paiera l'équivalent de cinq dollars par personne, quand l'entrée de la *milonga* n'est pas gratuite ou « au chapeau » (*a la gorra*).⁸⁹ De plus, l'analyse souligne qu'une grande partie des événements indépendants destinés au public local repose sur une organisation informelle caractérisée par un manque de ressources qui empêche la professionnalisation de ses organisateurs.

Enfin, l'enquête montre bien que, contrairement à ce que l'on pourrait penser, les professionnels de la musique et de la danse tango ne bénéficient que partiellement de l'exploitation financière du genre, et précise que « les commissions, bonifications et sponsorisations pour la commercialisation et la vente (majoritairement à travers des hôtels, agences de voyages, tours opérateurs, guides, etc.), peuvent absorber en moyenne 50% du total [des revenus générés] »⁹⁰. Si l'enquête confirme le poids économique croissant du tango et son importance dans le secteur du tourisme, elle révèle aussi la fragilité du secteur professionnel sur lequel repose ces activités. Le compte-rendu de l'enquête se termine d'ailleurs de manière programmatique, appelant de ses vœux des efforts renforcés de la part des politiques publiques pour soutenir ce secteur. Cette enquête montre un intérêt pour le potentiel économique du tango, et cet intérêt est probablement l'une des motivations de l'institutionnalisation du tango. Nous allons à présent voir comment cela se traduit par une véritable stratégie de *marketing* urbain de la part de la ville de Buenos Aires.

2. Le tango comme « marca-ciudad » : entre reconnaissance symbolique et instrumentalisation mercantile

a. Le tango « marca-ciudad » : Buenos Aires, la « Mecque du tango »

⁸⁸ *Ibid*, p.42

⁸⁹ *Ibid*, p.32

⁹⁰ *Ibid*, p.44 [Traduction personnelle]

Comme nous venons de le montrer, dans les années 2000, les autorités sont de plus en plus conscientes du potentiel économique du tango et de ses retombées financières, surtout dans la ville de Buenos Aires qui est perçue à l'international comme berceau et symbole de cette expression artistique. Le tango fait donc l'objet d'une véritable stratégie de *marketing* de la part du gouvernement municipal, comme l'ont notamment montré Hernán Morel et Elsa Broclain⁹¹. Plus largement, le concept de « marque-pays » ou de « marque-ville » est fréquemment évoqué au début du XXIème siècle, et perçu comme une stratégie à mettre en œuvre pour redorer l'image de l'Argentine et de Buenos Aires à l'international au lendemain de la crise économique traversée en 2001. On trouve même un article non signé de *La Nación* datant de 2003, dans lequel plusieurs artistes et graphistes exposent leurs réflexions sur l'aspect visuel que devrait prendre cette « marque-pays », et les symboles qui pourraient y être associés⁹². Elsa Broclain associe ce terme au *marketing* territorial, une stratégie d'auto-promotion adoptée par les métropoles dans le cadre de la mondialisation, dans laquelle le territoire devient un produit qu'il faut vendre et qui est mis en concurrence sur le marché international du tourisme et de l'expatriation. Pour elle, en mettant en avant ce terme dans les discours de ses représentants, le gouvernement municipal mise sur « l'élaboration d'une stratégie de communication visant à prédisposer positivement le public étranger (investisseurs, institutions, créateurs d'opinions et consommateurs en général) » ; de ce fait, ce terme dénote une « conception touristique-commerciale du tango », dans laquelle Buenos Aires est présentée comme « la Mecque du Tango ». Ce terme, employé par Hernán Morel, me semble très représentatif de la manière dont le gouvernement autant que les acteurs de l'industrie touristique ont pu présenter cette ville comme le lieu de pèlerinage par excellence pour les *tangueros* du monde entier. Il s'agit pour ces acteurs de revendiquer un capital culturel singulier qui positionne la ville comme capitale mondiale du tango, et donc comme destination touristique à fort potentiel culturel.

Comme on a déjà pu le mentionner, 2009 est une année charnière dans ce processus. D'une part, elle est marquée par l'inscription du tango sur la liste du patrimoine immatériel de

⁹¹ Cette sous-partie s'appuie notamment sur ces articles, dont nous partageons les conclusions : MOREL, Carlos Hernán. « Buenos Aires la Meca del Tango ». *PUBLICAR*, in *Antropología y Ciencias Sociales*, n°15, 2014.

BROCLAIN, Elsa, «Tango®. Enjeux d'une stratégie de promotion territoriale fondée sur la réappropriation d'un patrimoine musical», *Questions de communication*, n°22, 2012, 123-140

⁹² « Argentina: ¿Cómo crear una marca país? », *La Nación*, 03/08/2003 [en ligne], consulté le 04/04/2022. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/argentina-como-crear-una-marca-pais-nid515243/>

l'UNESCO, événement central pour les tenants de la patrimonialisation – or, pour Hernán Morel, cette patrimonialisation fait partie intégrante de la stratégie de promotion du tango comme produit ou marque de la ville, et lui sert de justification –. D'autre part, Elsa Broclain souligne que c'est en 2009 que le blason de la ville est ajouté au logo du festival, dans un cercle en haut à droite où figure le caractère ® des marques déposées : le tango est alors explicitement présenté comme « marque-ville », et le mondial de tango comme l'événement au cours duquel cette pratique artistique est célébrée et présentée au public local, mais surtout étranger.

b. Une politique de « méga-événements » parfois critiquée

Dans son article « Buenos Aires, la Mecque du Tango », Hernán Morel analyse les évolutions du festival et mondial Tango Buenos Aires comme l'expression d'une politique de « méga-événements » qui s'inscrit dans la stratégie que nous venons d'évoquer. Il souligne la manière dont le projet initial de créer une « Fête populaire du tango » s'est transformé, d'abord par un changement d'appellation : le nom de « fête populaire » est abandonné au profit de celui de « Festival Tango Buenos Aires », qui répond à une logique beaucoup moins tournée vers un public local que vers une valorisation des Industries culturelles et l'élaboration d'une « marque-ville ». Les dates de l'événement ont aussi été modifiées par rapport au projet initial, passant de la semaine du 11 décembre – date hautement symbolique d'anniversaire de la naissance de Carlos Gardel – au mois de février, dans le but de capter le public touristique se rendant au carnaval de Rio. Cette dynamique ne fait que s'accroître avec les années : Morel souligne que le nombre de lieux participant au festival et présentant des concerts a été réduit d'année en année, passant de plus de quarante en 1999 à neuf pendant l'édition de 2010⁹³, alors que les activités ont été concentrées dans une petite sélection de lieux centraux. À partir de 2012, une partie des concerts et activités liées à la danse est transférée au centre culturel *Usina del Arte*, ouvert l'année précédente dans le quartier populaire de la *Boca* ; l'*Usina* reste aujourd'hui le siège principal de Tango BA. Enfin, la fusion du festival et du mondial en 2008 et la tenue de l'événement en Août amplifie grandement cette dynamique de « méga-événement », comme nous en avons déjà fait mention à la fin du premier chapitre.

⁹³ MOREL, Carlos Hernán. « *Buenos Aires la Meca del Tango* », *op. cit.*, p.68

D'autres événements organisés par le GCABA en dehors du festival vont dans le même sens. Elsa Broclain évoque la reconstitution du spectacle historique *Tango Argentino*, créé à Paris en 1983, à l'occasion d'une représentation unique et gratuite au pied de l'Obélisque ; un choix médiatique qui, selon elle, « témoigne de la volonté de la municipalité de promouvoir une certaine image du tango, déjà plébiscitée à l'étranger. »⁹⁴ Elle parle d'une « instrumentalisation de la culture populaire », alors que Hernán Morel évoque, de son côté, une « spectacularisation de la culture ». De cette manière, plusieurs auteurs posent la question de cet usage mercantiliste de la culture, dont la réappropriation du tango argentin n'est qu'une des facettes. Dans un article consacré à la stratégie globale des politiques culturelles du GCABA et à sa mise en valeur des Industries Culturelles, Rubens Bayardo dénonce le caractère problématique de cette *mercantilisation* de la culture, montrant que cette question va bien au delà de la seule thématique du tango. Dans ce mode de gestion qui mesure la valeur de la culture par le prisme de son attractivité touristique, les politiques culturelles se confondent avec des politiques économiques et sociales visant à générer des investissements et de l'entrepreneuriat, et la valeur symbolique de la culture devient secondaire :

« Les créateurs deviennent des “pourvoyeurs de contenus”, les publics se transforment comme par magie en talents, “pourvoyeurs de couleur locale” ou “fournisseurs locaux d’hospitalité” pour les touristes et les investisseurs, sans les égards nécessaires aux pratiques culturelles et à la condition citoyenne. »⁹⁵

Dans le chapitre suivant, on s'interrogera entre autres sur les effets de cette instrumentalisation de la culture sur la programmation et sur le travail des musiciens. Auparavant, il sera intéressant d'interroger les implications symboliques de cette identification du tango avec une « marque-ville », et de ce fait, avec l'identité argentine.

3. La consécration du tango comme représentation de l'identité argentine dans le discours public

Le premier argument avancé pour justifier la patrimonialisation du tango et pour démontrer l'intérêt des politiques visant à mettre en valeur cette pratique, est sans conteste son lien supposé soit avec l'identité nationale argentine, soit avec l'identité locale de Buenos Aires. Les concepts de « marque-pays » et de « marque-ville » sont une véritable

⁹⁴ BROCLAIN, Elsa, “Tango®.”, *Questions de communication*, p.129

⁹⁵ BAYARDO Rubens, « Creatividad y políticas culturales públicas en la Ciudad de Buenos Aires a comienzos del siglo XXI », *op. cit.*, 2016, p.171. [Traduction personnelle]

manifestation commerciale de cette identification entre tango et identité nationale ou locale, généralement présentée par une évidence par les acteurs politiques, mais aussi par les musiciens eux-mêmes, si j'en crois la parole d'une partie de mes informateurs. Or, ce lien n'a rien d'évident ni de naturel, comme le prouvent l'évolution de la place du tango dans la société argentine au XXème siècle, ses origines populaires et sa difficile acceptation par les milieux favorisés. Hernán Morel souligne qu'au début du XXème siècle, on cherchait les racines de l'identité nationale dans la culture rurale *criolla* et *gaucha*, alors que le tango était associé à l'hybridité culturelle, à l'urbanité et à des populations marginales⁹⁶. Son acceptation se serait généralisée dans la société argentine suite à sa diffusion en Europe dans les années 1910, par laquelle le tango des origines aurait subi une sorte d'assainissement (*adecentamiento*, de l'adjectif *decente*, terme utilisé par plusieurs auteurs dont Mercedes Liska). Avant lui, dans son ouvrage *Tango and the political economy of passion*, l'anthropologue Marta Savigliano soutenait déjà l'idée qu'à travers la vaste diffusion du tango à l'international, celui-ci s'est exotisé pour s'adapter au regard occidental. Cette exotisation est un écueil qui touche la construction identitaire des anciens Etats colonisés. Elle se produit par le regard des puissances dominantes sur les formes d'expression socio-culturelles, mais aussi par un phénomène d'« auto-exotisation » au sein même des espaces colonisés. En effet, le succès et l'affirmation du tango auraient été acquis en jouant le jeu de l'exotisme. Dans le cas du tango, Savigliano écrit dans l'introduction de son livre que, malgré la reconnaissance internationale du tango comme une manifestation artistique intrinsèquement liée à la culture argentine, sa légitimité pour représenter l'identité et le peuple argentins est contestable. Cette représentation donne une place hégémonique à Buenos Aires. Or, si à l'étranger, le tango est vu comme fortement représentatif de l'identité du pays, en Argentine, il n'est représentatif que d'un secteur particulier de la population.

Si ces réflexions sur les liens entre tango et identité nationale semblent s'éloigner de notre sujet, elles nous semblent fondamentales pour nuancer les discours qui accompagnent les politiques de patrimonialisation et de valorisation du tango, qui mettent l'accent sur cette dimension fédératrice et populaire qu'aurait le tango par son statut de manifestation culturelle locale. Dans un article où elle fait l'analyse comparative des politiques culturelles des

⁹⁶ MOREL, Hernán. « “Milonga que va borrando fronteras”. Las políticas del patrimonio : un análisis del tango y su declaración como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad », *Intersecciones en Antropología*, n.12, 8 mai 2017, pp.163-176.

gouvernements de Cristina Kirchner (durant ses deux mandats, 2007-2011 et 2011-2015) et Mauricio Macri (l'essai se concentre sur les premières années de son mandat, entre 2015 à 2017), Clarisa Fernández soutient que le thème de la cohésion et de l'identité nationale a été très présent dans la vision et les discours kirchneristes⁹⁷. On le perçoit encore récemment dans les noms des programmes de subventions et de diffusion comme *Argentina Florece* (« L'Argentine s'épanouit ») et *Música Argentina para el Mundo* (« Musique argentine pour le monde »), qui suggèrent le caractère fondateur de la culture pour l'identité et l'image du pays. Pourtant, Fernández souligne aussi que l'importance supposément accordée à la participation citoyenne tient plus du discours et de la construction politique que de la réalité, car certaines politiques culturelles mises en œuvre par ce gouvernement, comme la création du MICA, mettent l'accent sur la rentabilité et sur la dimension économique de la culture en se reposant sur des acteurs privés. Dans la partie suivante, nous reviendrons sur ces thématiques d'inclusion et de participation citoyenne tels qu'elles sont mises en avant par les institutions culturelles publiques, et nous interrogerons les paradigmes et les valeurs sur lesquels se fondent les politiques culturelles en lien avec le tango argentin.

III. Le tango comme instrument d'une politique de démocratisation culturelle et de mise en valeur des territoires

1. Les paradigmes de l'action culturelle

Dans cette partie, on interrogera les paradigmes et les valeurs sur lesquels se fondent les politiques culturelles en lien avec le tango argentin, en se référant notamment un ouvrage de référence dirigé par Néstor García Canclini en 1987⁹⁸. En guise d'introduction, nous rappellerons la typologie qu'il développe dans l'introduction de ce livre, avant d'aborder deux aspects qui nous semblent importants et fréquemment mis en avant dans les discours entourant les politiques culturelles à Buenos Aires.

Néstor García Canclini met en avant le fait que les politiques culturelles sont toujours sous-tendues par une idéologie et une manière de concevoir la place de la culture dans la

⁹⁷ FERNANDEZ Clarisa Inés. « Estado y políticas culturales en Argentina. Un análisis comparativo entre el Kirchnerismo y la Alianza Cambiemos », in *Sociohistorica*, n°45, Universidad Nacional de La Plata, 2020.

⁹⁸ CANCLINI Néstor García, «Introducción. Políticas culturales y crisis del desarrollo : un balance latinoamericano», in García Canclini, Nestor (dir.), *Políticas Culturales en América Latina*, México, Editorial Grijalbo, 1987

société. Afin de penser des outils théoriques propres à les caractériser, il propose une typologie des différents paradigmes de l'action culturelle. Ils peuvent être portés, exercés et revendiqués par les Etats et les institutions publiques, mais aussi par d'autres types d'acteurs de la culture, et ils sont au nombre de six :

- Le mécénat libéral, qui encourage le soutien de la culture par les entreprises privées. Cette position est beaucoup portée par les fondations, dont Canclini remarque le rôle croissant dans les politiques culturelles en Amérique du Sud. J'ajouterai que le programme Mécénat mis en œuvre par le Ministère de la culture de Buenos Aires s'inscrit dans cette logique, avec une spécificité : il s'agit d'un dispositif encadré par une institution publique, comme nous l'avons expliqué précédemment.
- Le *traditionalisme patrimonial* (*tradicionalismo patrimonialista*), une vision conservatrice qui met l'accent sur la sauvegarde d'un patrimoine présenté comme fondement de l'identité nationale. Canclini lui reproche une conception essentialiste de l'histoire et de la culture nationales.
- L'*étatisme populiste* (*estatismo populista*), principalement porté par les Etats et partis à tendance populiste – Canclini fait notamment référence aux gouvernements de Juan Perón. Cette approche prône un certain contrôle étatique des manifestations culturelles, et une culture favorisant la cohésion sociale et les formes artistiques considérées comme populaires. On peut lui reprocher une certaine instrumentalisation de la culture populaire au service d'une politique et d'une idéologie. À ce propos, on peut faire un rapide aparté en évoquant le cas du Centre Culturel Kirchner, le centre culturel le plus vaste d'Amérique du Sud, dont l'ouverture fut un événement controversé. Présenté comme le symbole par excellence de la démocratisation culturelle par le gouvernement kirchneriste, il a été reproché au projet d'être un gouffre financier⁹⁹ et une initiative démagogique et populiste. Avec la victoire de Mauricio Macri aux élections présidentielles de 2015, et alors même que le CCK avait été inauguré la même année, le nouveau gouvernement impose des réductions budgétaires drastiques au centre et, dès 2016, prend la décision de ne pas renouveler 80% des contrats des fonctionnaires qui y étaient employés l'année

⁹⁹ VALES José, « Polémica en Argentina por obra faraónica de los Kirchner », dans *El Tiempo* [en ligne], 10/06/2015. Disponible sur : <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-15932935>

précédente¹⁰⁰. Cela a provoqué de nouvelles polémiques et mobilisations, et a été l'occasion de débats sur la nature et la visée des politiques culturelles nationales.

- La privatisation néo-conservatrice (*privatización neoconservadora*), qui laisse aux entreprises et aux industries culturelles la responsabilité de l'action culturelle, s'en remettant aux lois du marché et aux paramètres de la consommation individuelle. En encensant la rentabilité du tango dans le milieu touristique, on peut dire que certains acteurs publics ont pu encourager cette approche.
- La démocratisation culturelle, portée notamment par les gouvernements et par les institutions culturelles. Selon ce paradigme, le sens des politiques culturelles est avant tout de favoriser la diffusion et la popularisation des arts. Pour Canclini, ce modèle se concentre sur la diffusion de la culture dite légitime sans chercher à changer les formes de production et de consommation des biens culturels, ni à lutter contre les sources fondamentales des inégalités culturelles.
- La démocratie participative est proposée par l'auteur comme « un paradigme alternatif aux positions unidimensionnelles et élitistes que soutiennent les paradigmes *mécénal*, *traditionaliste*, *étatiste* et *privatisant* ». Il s'agirait d'une politique culturelle encourageant la participation populaire et le choix de l'autogestion comme principal mode d'organisation des activités culturelles, dans le but de reconnaître la coexistence de formes multiples de la culture dans la société.

La dimension engagée et programmatique du texte de Canclini est évidente dans l'énonciation de la dernière catégorie. Cependant, les modèles précédents me semblent de bons outils descriptifs pour caractériser les actions et initiatives culturelles et interpréter leur sens. Cette interprétation n'est jamais évidente et, dans les politiques culturelles que je considère dans le cadre de ce travail, je constate des tensions, car ces politiques peuvent rarement s'apparenter à un seul de ces paradigmes, et on trouve presque toujours plusieurs approches qui coexistent. Je reviendrai à présent sur deux objectifs souvent énoncés ou soutenus par les politiques culturelles liées au tango : celui de la démocratisation culturelle, et celui de la mise en valeur des territoires.

2. Le discours de démocratisation culturelle et le choix de la gratuité

¹⁰⁰ « Despiden a 600 empleados del Centro Cultural Kirchner de Buenos Aires », El Mundo [en ligne], 06/21/2016. <https://www.elmundo.es/internacional/2016/01/06/568d4a7dca47419a0f8b4593.html>

Les institutions culturelles publiques de Buenos Aires ont fait un choix qui, compte tenu de la difficile situation économique du pays, a de quoi surprendre : celui d'assurer la gratuité d'une majorité des événements culturels organisés par les institutions publiques. On note quelques exceptions, notamment dans le domaine du théâtre – les théâtres du Complexe Théâtral de Buenos Aires proposent normalement des spectacles payants, avec des réductions pour certains secteurs de la population –. Les spectacles du Théâtre Colón, lieu d'opéra et de musique académique où le tango fait des apparitions ponctuelles, sont également payants, exception faite de certains événements spéciaux – dans le domaine du tango, on pense notamment aux concerts organisés dans le cadre du centième anniversaire de Piazzolla en Mars 2021, dont les entrées furent distribuées gratuitement en ligne à l'avant-veille de chaque spectacle. On constate que l'offre culturelle liée au tango dans les institutions publiques est majoritairement gratuite, qu'il s'agisse d'institutions liées à l'Etat – le CCK, TecnoPolis – ou à la municipalité – la Usina del Arte, l'amphithéâtre du Parque Centenario, les centres culturels...-. Cette dernière organise le Festival et Mondial Tango BA, dont les activités sont entièrement gratuites aussi bien pour les touristes que pour les spectateurs locaux.

Les objectifs de ce parti-pris de gratuité peuvent être interprétés de différentes manières. Tout d'abord, ce que les institutions publiques peuvent viser par cette gratuité, c'est une certaine massification du public. Bien sûr, cette stratégie correspond au paradigme de la démocratisation culturelle, et semble répondre à une volonté de faire tomber les barrières économiques qui pourraient maintenir certains publics exclus des événements culturels. L'organisation régulière d'événements gratuits permet de viser le public le plus large possible, et cela a d'autant plus de sens dans le cas d'une manifestation d'ampleur internationale comme Tango BA : l'événement est gratuit, mais le GCABA peut compter sur les retombées économiques favorables du tourisme généré par le festival. Comme on l'a abordé précédemment, le GCABA a opté pour une stratégie de « méga-événements » très médiatisés, et la gratuité semble être l'option privilégiée pour attirer un public proportionnel à ces événements et produire l'effet médiatique escompté. Il me semble que cela a un véritable impact sur le succès public des spectacles proposés par les institutions publiques. Dans le cas des concerts gratuits organisés au théâtre Colón en Mars 2021 dans le cadre de l'événement *Piazzolla 100*, j'ai pu constater que les entrées de chaque spectacle étaient distribuées en moins d'une heure après l'ouverture de la billetterie en ligne. Certains concerts organisés au

CCK rencontrent le même succès, notamment lorsque sont programmés des musiciens ou des chanteurs de tango particulièrement réputés. Certains de mes informateurs ont même évoqué l'épuisement rapide des entrées comme l'une des raisons pour lesquelles ils fréquentent peu les spectacles du CCK. Cette information est d'ailleurs significative : pour obtenir une entrée pour un spectacle au CCK où se produit un artiste renommé, il faut être averti à l'avance de la date du spectacle, consulter sur le site *web* de l'institution, connaître la date et l'heure d'ouverture de la billetterie virtuelle, et réserver le jour même. Les musiciens qui s'y produisent font circuler l'information dans leurs cercles sociaux, et les mélomanes font de même. On peut donc supposer que ces spectacles touchent avant tout un public d'habités, ce qui limiterait les ambitions de ce discours d'inclusion sociale porté par la gratuité.

Lors d'une conversation informelle, un musicien ayant eu à plusieurs reprises l'opportunité de se produire sur la scène du CCK m'a fait prendre conscience d'une conséquence secondaire de cette offre culturelle gratuite. Il évoquait la difficulté de toucher un public important, ayant la volonté et la capacité de soutenir les musiciens en se rendant régulièrement aux spectacles. Il a illustré cette pensée par une anecdote, où il raconte avoir joué au CCK avec un quintette de tango réputé, devant une salle comble. Peu après, le groupe a organisé un concert de manière indépendante, dans un théâtre privé, donc d'accès payant : cela fut un échec et le groupe ne put remplir la salle. D'une certaine manière, l'offre gratuite proposée notamment par le CCK pourrait concurrencer les lieux indépendants qui doivent proposer des spectacles payants pour survivre. Cette idée doit cependant être nuancée, dans la mesure où plusieurs de mes informateurs m'ont dit fréquenter en priorité la scène indépendante et *under*, par souci de soutenir les artistes mais surtout parce que ces lieux présentent un cadre plus informel et une convivialité que les grandes salles publiques ne sauraient reproduire.

3. Parallèlement, une volonté de mise en valeur des territoires et d'inclusion des populations

Par cette politique de la gratuité, mais aussi par l'organisation territoriale d'une partie des politiques culturelles, celles-ci tentent, dans une certaine mesure, d'afficher une volonté d'inclusion des populations et de mise en valeur des territoires – qu'ils s'agissent des traditionnels *barrios* résidentiels ou de zones urbaines plus marginalisées. L'un des exemples les plus nets de cette stratégie est l'ouverture du centre culturel *Usina del Arte*, inauguré en

2011 dans un bâtiment historique qui, au XX^{ème} siècle, appartenait à la compagnie *Ítalo Argentina de electricidad*. Le centre se situe dans le quartier populaire de La Boca, et dépend du Ministère de la culture du GCABA. Il est devenu le lieu principal du festival Tango BA ; pourtant, le reste de l'année, le tango n'apparaît que rarement dans sa programmation, qui s'adresse à un public plutôt éclectique et familial, avec beaucoup de spectacles tous publics, et occasionnellement des concerts de musiques actuelles, de tango et de musiques académiques.¹⁰¹ Le choix de ce type de public n'est pas un hasard dans un lieu qui se présente comme « un espace où les expressions artistiques sont à portée de tous »¹⁰², pas plus que le choix de proposer cette programmation dans un quartier populaire comme La Boca.

On peut aussi citer le « Programme culturel dans les quartiers » (*Programa Cultural en Barrios*), qui regroupe trente six lieux répartis dans la quasi-totalité des quartiers de la ville (le programme ne couvre pas le *conurbano*, c'est-à-dire l'agglomération de Buenos Aires, les communes situées en dehors des limites de la ville et qui ne dépendent plus du GCABA mais de la Province de Buenos Aires). Ce programme se concentre sur l'organisation d'ateliers artistiques divers, parmi lesquels on trouve des cours de danse tango et, dans une moindre mesure, de musique. L'un des objectifs affichés est d'inclure dans la vie culturelle de la ville « les milliers d'habitants qui souhaitent créer, faire et vivre la culture dans tous les quartiers »¹⁰³. Pour reprendre les termes de Canclini, on peut y voir soit un parti-pris de *démocratisation culturelle* – qui viserait à faire parvenir certaines pratiques culturelles jusqu'aux *barrios*, notamment les plus populaires et ceux où l'offre culturelle est la plus réduite –, soit une tentative de *démocratie participative*, qui ferait participer les citoyens aux politiques culturelles à travers des entités locales. Dans la pratique, on est loin de cet idéal, toujours entravé par des dysfonctionnements, des décalages entre les discours et la réalité – une rapide recherche sur Internet montre que beaucoup des trente six centres culturels du programme ont ces ateliers gratuits pour seule activité : leurs pages sur les réseaux sociaux ne traduisent pas la construction de communautés locales autour de ces lieux, ni leur existence

¹⁰¹ À titre d'exemple, en Avril 2022 se sont produits la Banda Sinfónica de Buenos Aires avec un répertoire de compositeurs latino-américains, l'Orchestre de Tango de Buenos Aires avec un programme « célébrant la présence des femmes dans le tango », un trio de musique romantique, le groupe hommage aux Beatles « Nube 9 », et trois concerts particulièrement adressés aux enfants et au public familial. La programmation non-musicale était constituée de deux expositions, et surtout d'ateliers culturels jeunes publics.

¹⁰² Usina del Arte, « Historia » [en ligne] <https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/usina-del-arte/historia>

¹⁰³ Promoción Cultural, « Centros barriales » [en ligne]. Disponible sur : <https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/promocion-cultural/centros-barriales>

comme espaces culturels indépendants et actifs. Cet idéal de démocratie participative se heurte aussi aux contradictions internes de ces politiques qui, par exemple, vantent l'existence d'un réseau de centres culturels partenaires (le *Programa Cultural en Barrios* mis en œuvre par le GCABA) ou l'ouverture du plus grand centre culturel d'Amérique latine (on pense ici au CCK, qui dépend du pouvoir national), mais mènent parallèlement une politique de contrôle strict envers des centres culturels indépendants ou des *milongas*, qui sont souvent forcés à fermer leurs portes – nous reviendrons sur ce phénomène des *clausuras* (fermetures) au cours du dernier chapitre. Cette typologie des paradigmes de l'action culturelle par Canclini se révèle particulièrement utile pour traduire les contradictions et les tensions à l'œuvre dans les politiques que nous étudions, tensions que nous allons à présent développer.

IV. Politique culturelle structurée ou initiatives isolées ?

Cette partie synthétise un ensemble de réflexions et de critiques portant sur les dysfonctionnements des politiques culturelles exposées précédemment. Nous tenterons de formuler des hypothèses pour expliquer ces dysfonctionnements en s'appuyant à la fois sur les données dont nous disposons sur les politiques culturelles spécifiques au pays et à la ville de Buenos Aires, sur les propos de certains auteurs qui interrogent ces dysfonctionnements, mais aussi sur notre travail de terrain : en effet, ce sont des thématiques qui reviennent beaucoup dans les discours des musiciens avec qui j'ai échangé dans le cadre de l'enquête.

1. Des conditions politiques qui rendent difficile la conception d'une politique culturelle pensée sur le long terme

Pour comprendre le décalage qui se dessine nettement dans mon travail de terrain entre l'existence d'initiatives et d'institutions publiques en faveur du tango et les ressentis souvent négatifs des professionnels du milieu *tanguero* sur l'impact réel de ces initiatives, il me semble important de réfléchir aux conditions politiques et aux divisions institutionnelles qui pourraient l'expliquer, et qui rendent si difficile l'élaboration d'une politique d'institutionnalisation du tango cohérente qui constituerait une véritable stratégie sur le long terme. Il s'agit ici de penser certaines limites intrinsèques aux institutions publiques telles qu'elles s'organisent aujourd'hui.

a. La dichotomie entre État et Nation

Nous avons déjà expliqué le statut particulier de la ville de Buenos Aires comme entité autonome dotée de son propre gouvernement. Cela a pu avoir un impact indirectement positif sur la mise en valeur du tango, en donnant davantage d'indépendance aux politiques culturelles spécifiques à la ville de Buenos Aires¹⁰⁴. Pourtant, on s'étonne de l'absence quasi complète de contacts entre les institutions culturelles dépendant de l'Etat et celles qui dépendent de la ville. Par exemple, en 2021, des événements ont été organisés pour célébrer le centenaire de la naissance d'Astor Piazzolla. Le théâtre Colón (géré par le GCABA) a organisé sa propre semaine de concerts en Mars, et le CCK (dépendant du Ministère de la culture national) a, de son côté, préparé ses propres cycles de spectacles, sans aucune coordination entre ces deux salles, malgré l'adoption du label « Piazzolla 100 » par les deux institutions. Si l'on peut considérer normal que chaque entité conserve son indépendance dans sa programmation et dans ses choix stratégiques, cette complète absence de communication empêche tout partenariat et tout partage de moyens. On peut évoquer un autre exemple, qui impacte davantage les musiciens : les financements et les appels à projets proposés par la municipalité aux artistes supposent généralement que la personne bénéficiaire soit résident de la ville de Buenos Aires, ce qui exclut immédiatement les artistes vivant dans le *conurbano* ou le *gran Buenos Aires*, c'est-à-dire dans les banlieues proches qui ne dépendent plus de la municipalité mais de la Province de Buenos Aires, alors même que leurs projets peuvent se dérouler à l'intérieur des limites administratives de la ville.

Cette division et cette absence de communication, notamment liées au fait qu'actuellement, l'Etat et la municipalité sont gouvernés par des partis politiques différents, viennent amplifier un problème sur lequel nous nous étendrons peu, car dans le cadre de notre sujet, nous nous concentrons sur le tango présenté dans le contexte *porteño*. Ce problème est cependant régulièrement évoqué par les artistes qui en sont donc très conscients : il s'agit de la concentration des activités liées au tango sur la ville de Buenos Aires et de l'inexistence d'une politique culturelle de valorisation du tango à l'échelle fédérale. Cela crée de profondes inégalités dans l'accès au tango, qui affectent les publics mais aussi les artistes résidant dans les provinces.

¹⁰⁴ LISKA Mercedes, VENEGAS Soledad, "Por el tango : Algunas reflexiones sobre la generación cultural estatal". *op.cit.*, 2017

[Le tango] doit être fédéral. Que toutes les provinces puissent participer au Festival de Tango. Je te répète, je viens de Formosa. Quand j'étais petit, je ne connaissais même pas le festival de tango ! Les seuls qui sont au courant, ce sont ceux qui vivent à Buenos Aires [...]. Ou même ceux qui vivent en France, mais ceux qui vivent à Formosa ne sont pas au courant ! Tu comprends ? Alors pour moi, je le répète : la musique devrait être plus fédérale. Il y a des gens très talentueux en province.

[Entretien avec Juan*, bandonéoniste, 2021, traduction personnelle]¹⁰⁵

C'est dommage, parce qu'il y a beaucoup de collègues dans d'autres provinces qui doivent venir jusqu'ici en espérant qu'on les remarque... Mais bon, ce sont les limites propres à l'Argentine qui a une vision très pauvre de sa propre culture, je veux dire, de la part de ceux qui gèrent la culture. C'est triste, oui.

[Entretien avec Pablo*, guitariste, 2022, traduction personnelle]

b. Les conséquences de l'instabilité politique

Un autre élément mis en avant par plusieurs de mes informateurs pour expliquer l'absence d'une véritable stratégie politique pour la mise en valeur du tango n'est autre que l'instabilité politique qui résulte de l'alternance de gouvernements de couleurs politiques opposées. Dans beaucoup d'institutions culturelles publiques comme le CCK, un changement de gouvernement rime souvent avec une modification de la hiérarchie et la nomination de nouveaux fonctionnaires, notamment à la direction de ces espaces. Cette problématique n'est donc pas spécifique à la question du tango, mais s'applique à l'ensemble des politiques culturelles. Selon Élodie Bordat-Chauvin, « dans le cas argentin, on observe historiquement une « dépendance à l'instabilité institutionnelle » (Levinsky, Murillo, 2013) de la culture qui ne permet pas la consolidation d'une identité organisationnelle, malgré la création d'un ministère de la Culture »¹⁰⁶. Même la création de ce ministère par le gouvernement de Cristina Kirchner en 2014 a suscité des polémiques, au point que ce ministère a été supprimé en 2018 suite à des pressions du Fonds Monétaire International pour adopter une politique d'austérité – politique qui s'est traduite par des réductions budgétaires au niveau des ministères. Pour Bordat-Chauvin, « pendant les trois mandats des Kirchner, le budget de la culture s'est maintenu, et a connu une baisse importante avec le gouvernement Macri avant de chuter dans le contexte actuel de récession. » Cette instabilité représente une incertitude permanente qui

¹⁰⁵ Dans cette partie, les prénoms des musiciens interrogés ont été modifiés afin de préserver leur anonymat dans ces propos.

¹⁰⁶ BORDAT-CHAUVIN Elodie, « L'institutionnalisation des politiques culturelles en question. Perspectives latino-américaines », *Pyramides*, 30bis, 2020, 151-178

met en péril la gestion des institutions et des initiatives culturelles publiques. Sans compter le fait que les gouvernements de Kirchner et de Macri ont tous les deux recouru au même outil dans la définition des politiques culturelles : celui des programmes. Les programmes – de subventions, d’aides à la création, de diffusion... – constituent une forme administrative « malléable, et courent un risque permanent d’être annulés ou dé-financés par les gouvernements »¹⁰⁷. Le choix d’une stratégie de programmes ne représente pas autant d’engagement que d’émettre des lois ou de créer des institutions spécialisées, mais amplifie aussi l’instabilité des initiatives censées favoriser le développement de la culture.

Un programmeur qui a dirigé plusieurs salles de spectacles et événements publics m'a fait part du caractère délétère de cette instabilité :

NL. — Pensez-vous que les changements politiques tels que les changements de gouvernements ont une influence directe ou indirecte sur les programmations ?

C. — Si, absolument, et il me semble que ce n'est pas une bonne chose, car en réalité, quand on imagine une stratégie avec différents objectifs à moyen terme, il faut du temps pour les développer. Alors, quand ces changements [politiques] provoquent aussi un changement de ligne directrice, il faut tout recommencer. Et les institutions en Argentine sont très sujettes à ces changements politiques. [...] Il y a des processus qui s'interrompent et c'est très contre-productif, car on met un certain temps à les concevoir. [...] Un festival, par exemple, c'est une projection. Et le moyen terme, le long terme, c'est très important dans l'administration publique. [Entretien avec Carlos*, programmeur, 2022, traduction personnelle]

c. Le caractère discrétionnaire de certaines décisions politiques

Malgré un discours très porté sur l’inclusion et la participation citoyenne de la part des institutions culturelles publiques, certains musiciens m’ont fait part de leur ignorance des critères de programmations des salles de spectacles publiques et de la difficulté d’accéder à ces espaces. Il me semble que ce manque de transparence est une thématique sur lesquelles les institutions publiques souhaitent s’amender : l’une de mes informatrices, ancienne directrice de la *Usina del Arte*, m’a confié sa volonté d’utiliser les appels à projets comme principal outil de programmation, afin de permettre aux artistes de tous horizons de présenter leur projet et d’espérer être programmés. Une autre informatrice raconte avoir présenté sans succès un projet au Fonds Métropolitain il y a une dizaine d’années, et rapporte qu’à ce moment, les projets gagnants n’étaient pas publiés, l’attribution des subventions n’était donc pas rendue

¹⁰⁷ FERNANDEZ Clarisa Inés. « Estado y políticas culturales en Argentina. Un análisis comparativo entre el Kirchnerismo y la Alianza Cambiemos », in *Sociohistorica*, n°45, Universidad Nacional de La Plata, 2020.

publique. Aujourd'hui, tous ces programmes font preuve de davantage de transparence en publiant les projets sélectionnés, et en donnant des informations sur les processus de sélection et la composition des jurys. Subsiste toutefois chez beaucoup de musiciens l'idée que la programmation des institutions publiques dépend des contacts et des cercles sociaux des programmeurs, ainsi que de leurs préférences artistiques : en ce qui concerne le festival Tango BA, ils sont nombreux à parler d'un changement de ligne dans la programmation entre les directions artistiques de Gustavo Mozzi (2008-2015), de Gabriel Soria (2015-2021) et de Natacha Poberaj, danseuse nommée à la direction artistique du festival depuis 2021. Lorsqu'il s'agit de définir une programmation, ils sont aussi nombreux à trouver cela normal, et à approuver cette alternance de différentes personnalités à la tête de la programmation de l'événement ; mais c'est lorsqu'il s'agit de rendre possible ou non un projet entier que cette organisation devient problématique. L'un de mes informateurs, musicien et créateur d'un projet pédagogique autour du tango soutenu par le ministère de la culture de Buenos Aires depuis l'année 2000, insiste beaucoup sur cet aspect. Pour lui, une grande partie des décisions politiques qui concernent le tango est de nature *discrétionnaire* :

NL. — Que veux-tu dire par « discrétionnaire » ?

A. — Discrétionnaire, ça veut dire que les décisions sont prises de manière individuelle, « cela oui, cela non »... Il n'y a pas de politique publique majeure à suivre, et l'on dépend des personnes qui sont en poste à un moment donné, de leurs capacités et de leur bon-vouloir – ou manque de bon-vouloir – pour accomplir des choses. C'est à discrétion ! [...]

Pose-toi la question, lorsque tu vois que quelque chose fonctionne, que cela te semble positif, regarde un peu qui en est responsable et qui dirige cela. Et la question à se poser, c'est la suivante : si cette petite personne n'était pas là, cela fonctionnerait-il de la manière identique, ou à peu près pareil ? Ou cela s'effondrerait-il complètement ?

[Entretien avec Armando*, musicien et enseignant, 2021, traduction personnelle]

Ce musicien, fort de plus de vingt ans d'expérience de dialogue avec différentes divisions du Ministère de la Culture du GCABA, m'a fait part de la difficulté et des tensions de ce mariage entre un projet didactique autour du tango et une institution publique (qui n'a d'ailleurs pas été la même sur toute la période, car le projet a été successivement rattaché à plusieurs Directions et sous-sections du Ministère). Il reconnaît l'existence d'initiatives positives pour la valorisation du tango dans le cadre des politiques publiques, mais selon son opinion, il y a « de bonnes choses qui se font par chance, parce qu'il y avait la bonne personne, le bon endroit et le bon moment, et des choses très mauvaises qui se font avec la

mauvaise personne, au mauvais endroit et au mauvais moment ». Son discours est aussi une manière de mettre en valeur le travail individuel des personnes qui parviennent à réaliser des projets artistiques en surmontant ces obstacles. Généralement, ces personnes ne sont autres que les musiciens eux-mêmes, ou parfois des fonctionnaires qui se trouvent « au bon endroit au bon moment » et rendent certains projets possibles. Mais pour lui, la réussite de ces initiatives portées par les politiques publiques ne résulte pas d'une véritable stratégie institutionnelle ni d'une volonté politique clairement exprimée : c'est sur cette idée que nous allons à présent nous attarder.

2. Des initiatives en faveur du milieu *tanguero* qui peinent à former une véritable politique culturelle cohérente

a. Une politique gestionnaire dépourvue d'une vision à long terme

Une partie des musiciens interrogés dans le cadre de mon enquête formule un constat qui peut sembler sévère : si l'on définit les politiques culturelles comme des mesures construisant une stratégie de développement culturel global et sur le long terme, alors pour eux, il n'existe pas de véritable politique culturelle dédiée au tango, et notamment à la création contemporaine. Les musiciens reconnaissent généralement l'existence d'initiatives précises qui fonctionnent et constituent un soutien aux projets des musiciens ; ils doutent cependant de leur portée institutionnelle réelle :

Les politiques publiques sont quasi inexistantes. Ce que tu vas trouver, ce sont des personnes précises présentes dans des moments précis, des aventures qui sont parfois assez personalistes, des gestes héroïques, pour employer un langage plus patriotique, avec un individu ou un petit groupe qui prend sur lui la charge d'un projet et parvient à le mener à bien. Mais ça ne veut pas dire qu'il y a une vision institutionnelle de l'Etat argentin, de la ville de Buenos Aires [...]. Ça, ça n'existe pas ! Ce qui existe, c'est un système défaillant, dont les artistes profitent dans le bon sens du terme, en tirant parti des brèches du système pour faire quelque chose. Et parfois, cette puissance d'agir est si forte, si inévitable et impérieuse, que cela finit par se traduire en une politique publique, en général assez *light*, superficielle. [Entretien avec Armando*, musicien et enseignant, 2021, traduction personnelle]

Le propos de ce musicien est radical : il va jusqu'à dire que si certaines mesures bénéficient aux artistes, c'est d'une manière presque accidentelle, parce que certains musiciens sont avertis des possibilités peu nombreuses offertes par les institutions publiques et parviennent à en profiter. Ce genre de discours contraste avec l'éventail institutionnel que constitue le Ministère de la Culture de la ville, constitué de plusieurs directions (Direction de

la Musique, des festivals, de la promotion culturelle, de l'enseignement artistique...), sans compter les théâtres et lieux culturels qui y sont reliés et disposent de leur propre gestion comme le Théâtre Colón. Pourtant, cet éventail institutionnel peine à masquer les dysfonctionnements de ces institutions, qui sont autant techniques et ponctuels que structurels. Par techniques, on entend des problèmes liés à un mauvais fonctionnement ponctuel de l'administration : par exemple, certains musiciens déplorent des salaires versés avec beaucoup de retard dans le cadre de projets financés par des institutions publiques. Par structurels, nous nous référons à cette absence de stratégie globale, pointée du doigt par plusieurs professionnels du milieu, à l'exemple de ce producteur indépendant :

Je crois qu'il manque une planification, planifier des objectifs, les mesurer, les repenser. On dirait que [les choses] se font parce qu'elles doivent se faire. « Organisons le festival parce que cela doit être fait ». Mais on ne pense pas d'objectif à long terme. Par exemple, cette année ils nous ont appelés pour jouer au CCK avec les orchestres-écoles ; ils ont fait jouer des orchestres-écoles indépendants, mais au même moment trois orchestres indépendants ont disparu parce qu'ils n'ont pas réussi à tenir.

[Entretien avec Felipe*, producteur, 2022. Traduction personnelle]

La critique porte sur deux points : d'une part, le caractère gestionnaire d'une politique qui organise des événements pour se conformer à un calendrier pré-établi sans s'interroger sur le bon fonctionnement de ces initiatives et sans penser de stratégie durable. D'autre part, l'incohérence d'une politique publique qui, d'un côté, affirme mettre en valeur les initiatives d'orchestres didactiques indépendants, mais de l'autre laisse certains de ces projets sombrer par manque de soutien financier. Cette incohérence est aussi pointée du doigt par ceux qui critiquent la politique de *clausuras* (fermeture) des espaces indépendants dédiés à la danse ou à la musique tango, à l'exemple d'Hernán Morel qui analyse ces événements dans un article¹⁰⁸. Nous y reviendrons ultérieurement.

Cet éventail institutionnel n'est-il alors qu'une illusion d'organisation ? On s'interroge d'autant plus que les entretiens avec les professionnels du milieu révèlent que cette organisation en apparence impeccable a pour conséquence des divisions au sein de l'administration qui n'aident pas à l'élaboration d'une stratégie globale.

¹⁰⁸ MOREL, Hernán. « “Se armó la milonga”: acerca de las políticas, el patrimonio y los espacios de baile de tango en la ciudad de Buenos Aires, Argentina », *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, n°27, 2017

b. Des projets pénalisés par des divisions internes

Malgré un regard globalement critique sur le tango *for export*, les musiciens reconnaissent quasi unanimement le potentiel positif du tourisme sur le tango contemporain, et regrettent que ce potentiel ne soit exploité que dans le cadre de méga-événements comme le Festival Tango BA. Certains attribuent cela à des divisions administratives, et au manque de dialogue entre les ministères de la Culture et l'*Ente de Turismo* de Buenos Aires, organisme dédié aux politiques liées au tourisme. Plusieurs musiciens m'ont parlé de cette absence de communication et du manque à gagner pour le tango en termes de public et de diffusion :

Non, il n'y a pas de coordination possible. Par exemple, à un moment, je suis allé voir ceux de la Ville de Buenos Aires au moment du festival, et je leur ai dit : « Peut-on parler au secrétariat au tourisme, pour faire quelque chose pour promouvoir le festival de tango ? Qu'ils imaginent un partenariat avec des hôtels, pour diffuser le festival dans le monde entier... » Et qu'ont-ils dit ? Que non, qu'ils sont en conflit. Parce que le secrétariat au tourisme voulait gérer les fonds du festival. Il n'y a pas de communication entre le secrétariat au tourisme et la ville de Buenos Aires. Pour un événement si pertinent d'un point de vue touristique !

[Entretien avec Pablo*, guitariste, 2022. Traduction personnelle]

Il existe une subvention de Mécénat, BA Milonga... toute cette information ministérielle devrait arriver à Tourisme. Tu vois, Mécénat finance six festivals de tango indépendants, et le bus de l'Academia Tango Club. Tourisme pourrait envoyer les touristes au bus de la Academia et aux festivals indépendants, car il est très difficile pour tout le monde de toucher un public, et s'il y a un soutien de la part du Ministère de la Culture, ceux du Tourisme et du Développement social devraient l'accompagner, pour qu'il y ait un travail de soutien interministériel. [Entretien avec Felipe*, producteur, 2022. Traduction personnelle]

À travers ces remarques, on perçoit que ce qui fait obstacle à une meilleure valorisation du tango par les politiques culturelles, ce sont parfois des dysfonctionnements et des divisions internes, qui représentent une limite propre à beaucoup de systèmes administratifs. Mais ces obstacles sont interprétés par beaucoup de musiciens comme la marque d'un manque d'intérêt des acteurs des politiques culturelles pour le tango : nous reviendrons sur ce ressenti général dans le dernier chapitre.

Dans ce chapitre, nous avons exposé plus en détail les modalités concrètes de l'institutionnalisation du tango – bien que nous avons mis en doute cette institutionnalisation dans cette dernière partie, en raison des dysfonctionnements et des limites internes qu'elle rencontre dans l'exercice des politiques culturelles. Nous avons répertorié les institutions

publiques réalisant des actions en faveur de la valorisation du tango, les initiatives existantes en termes de diffusion, de soutien à la création, d'enseignement artistique. Il s'agit à présent de s'interroger sur la manière dont ces politiques influent sur l'organisation de la scène *tanguera* et sur le tango qui est actuellement produit et diffusé à Buenos Aires. Comme nous l'avons déjà évoqué, le processus d'institutionnalisation du tango a culminé en 2009 avec son inscription sur la liste du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO, véritable consécration institutionnelle du genre. À l'exemple de cette mesure, fortement médiatisée, les lois qui la précèdent et qui sont consacrées au tango vont dans le sens d'une patrimonialisation de cette pratique artistique. Le chapitre qui suit portera plus particulièrement sur la manière dont une partie des politiques culturelles favorisent un processus de patrimonialisation, et provoquent en ce sens une reconfiguration de la scène *tanguera*.

CHAPITRE 3. Les conséquences des politiques publiques sur la création et la programmation du tango à Buenos Aires : Patrimonialisation et polarisation de la scène *tanguera*

Lors des entretiens que j'ai réalisés avec une vingtaine de professionnels de milieu *tanguero* dans le cadre de mon travail de terrain, l'une des questions systématiquement posées en début de conversation était la suivante : « que pensez-vous de l'évolution actuelle du tango ? ». Très générale, cette question était précisée et affinée par la suite, mais ordinairement, elle ne laissait pas mes interlocuteurs muets. La plupart des personnes interrogées ont évoqué un tango vivant, s'étant beaucoup développé depuis une vingtaine d'années après une période de déclin dans les années 1980-1990. Les quelques enquêté(e)s qui s'essaient à formuler une périodisation de l'évolution du genre tombaient d'accord en évoquant ce déclin, puis la reprise à laquelle on a assisté dans les vingt dernières années avec la multiplication du nombre de groupes et d'artistes en Argentine. On retrouve donc un certain consensus dans leurs perceptions de l'histoire du genre, et ils s'accordent aussi sur une idée : celle de la diversité des propositions artistiques. Ignacio Varchausky, grand connaisseur des styles fondamentaux du tango, affirme que le genre vit actuellement un moment historique, expliquant que « dans l'histoire du tango, jamais n'ont existé et cohabité autant d'expressions différentes d'un même genre »¹⁰⁹. Il souligne qu'il ne voit pas de contradiction entre ces propositions et critique à la fois le regard conservateur qui rejette les propositions nouvelles et le discours inverse qui rejette l'ancien au nom du nouveau.

Pourtant, cette diversité qui est aussi synonyme de richesse du genre entraîne des tensions. Le tango est pleinement traversée par différentes dialectiques : celle de l'art populaire et de l'art légitime, car tout comme le jazz, le tango se trouve à la croisée entre ces deux pôles ; et surtout, celle de la tradition et de la modernité ou de l'avant-garde. Le tango *for export* est, par exemple, régulièrement accusé de proposer un regard figé et inactuel sur le genre, en se contentant de rejouer toujours les mêmes morceaux et en convoquant une imagerie surannée, peu en phase avec les évolutions actuelles du tango – évolutions parmi lesquelles on peut citer le féminisme et le tango *queer* qui interrogent la place traditionnelle des genres dans la danse, ou la présence et le statut des musiciennes dans les groupes.

¹⁰⁹ Entretien avec Ignacio Varchausky, musicien et producteur, Buenos Aires, 2021. (Voir annexe 3)

Il nous semble donc fondamental d'interroger l'impact des politiques culturelles sur ces questions qui traversent le milieu *tanguero*. On constate une diversité d'esthétiques au sein du tango contemporain, esthétiques définies par des critères à la fois liés au public touché, au type de formation, et au répertoire joué ; parmi ces esthétiques, certaines sont-elles plus particulièrement bénéficiaires des politiques culturelles aux dépens des autres, qui seraient quant à elles invisibilisées ? C'est un court texte de Soledad Venegas et Mercedes Liska qui nous a mis sur la voie de ce questionnement. Elles y soutiennent que « les décisions politico-estatales ont peu à peu ordonné la scène métaphorique du tango comme fait et langage culturel ».¹¹⁰ En effet, comme nous l'avons déjà évoqué, les politiques publiques ont pu présenter le tango comme un moyen de renforcer les liens sociaux. Cependant, leurs initiatives ont pu provoquer « un effet de réorganisation, voire même de hiérarchisation des styles de musique et de danse, et en conséquence, une segmentation du public. »

Malgré elles, les politiques se sont établies comme un arbitre esthétique, par exemple en favorisant, pour la participation à ses activités, une production contemporaine qui reste dans le cadre de la tradition – conséquence du souci de sauvegarde de la patrimonialisation –, situation qui a généré divers conflits entre les défenseurs du tango “historique” et les promoteurs du dynamisme créatif du tango comme culture vivante.¹¹¹

Les autrices posent donc la question suivante : les politiques culturelles peuvent-elle rester exemptes de jugement de valeur esthétiques ? Dans cette partie, nous verrons que la patrimonialisation est l'une des conséquences les plus visibles de l'implication des politiques publiques dans la promotion du tango. Nous commencerons donc par démontrer l'existence d'un processus de patrimonialisation en examinant les modalités. Dans un second temps, nous nous attarderons sur la question de l'enseignement artistique, dans la mesure où il s'agit d'un domaine qui concentre une partie importante de l'action publique liée au tango et aux musiques populaires en général ; nous verrons aussi que cette question se trouve à la croisée entre patrimonialisation et appui à la création contemporaine. Enfin, nous montrerons en quoi l'opposition entre tradition et modernité est un élément clivant sur la scène *tanguera*, et nous nous intéresserons à la question de la programmation et au défi des programmeurs de

¹¹⁰ LISKA Mercedes, VENEGAS Soledad, "Por el tango: Algunas reflexiones sobre la generación cultural estatal". *El búho y la alondra* [en ligne], 2017, Tangram, Buenos Aires.

¹¹¹ *Ibid.*, traduction personnelle.

représenter cette diversité et cette richesse qui caractérisent le genre.

I. Des « lois Tango » à l’inscription comme patrimoine immatériel de l’humanité :
l’institutionnalisation progressive du tango comme patrimoine

Consécutivement à l’expansion du régime patrimonial, des domaines de la vie socio-culturelle qui, auparavant, était perçues comme des vestiges d’un passé “pittoresque” ou marginal, deviennent des activités récupérées et valorisées de manière sélective.¹¹²

Comme nous l’avons évoqué dans le premier chapitre, à la fin du XXème siècle et après le retour à un système démocratique dans le pays, l’Argentine a à cœur de s’intégrer aux institutions internationales, et sur le plan culturel, cela se traduit par l’attention portée aux activités et aux discours de l’Organisation des Nations Unies pour l’éducation, la science et la culture (UNESCO) qui, à cette période et depuis plusieurs décennies, attire l’attention des nations sur les liens entre culture et développement et sur des thématiques telles que les liens sociaux, les droits culturels, la participation de la société civile. Ces questionnements se poursuivent au XXIème siècle, comme le montrent plusieurs réunions et textes phares diffusés par l’organisation internationale, parmi lesquels on peut citer la Conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles pour le développement tenue en 1998, ou l’adoption de la Déclaration Universelle sur la Diversité culturelle en 2001. Selon Hernán Morel, en Amérique du Sud, plusieurs Etats réagissent à ce discours en mettant en œuvre des projets de valorisation des cultures traditionnelles et des folklores régionaux. À ce contexte s’ajoute le regain d’activité du tango dans les années 1990 : à partir de cette période, plusieurs initiatives et politiques culturelles sont élaborées en Argentine dans le but de préserver les expressions artistiques liées au tango¹¹³. On perçoit cette attention portée au discours de l’UNESCO dans ce que Morel nomme le « tournant patrimonial du tango », à travers différentes mesures que nous allons rappeler afin d’illustrer ce phénomène de patrimonialisation, mais aussi à travers des textes tels que l’approbation de la Convention pour la Sauvegarde du Patrimoine culturel immatériel de 2003 – inscrite dans la loi par le Congrès argentin en 2006¹¹⁴ –, en encore, du côté de la ville de Buenos Aires, la loi 2176 sur

¹¹² MOREL Hernán, « El giro patrimonial del tango », *op.cit.*, 2009.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Congrès National Argentin, Loi n°26.118. 5 juillet 2006. [Consulté le 17 avril 2022]. Disponible à l’adresse : <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/115000-119999/118206/norma.htm>

les droits culturels¹¹⁵. L'inscription du tango sur la liste représentative du patrimoine immatériel de l'UNESCO en 2009 est, bien entendu, un point culminant de ce processus de patrimonialisation : on y reviendra donc plus en détail dans un second temps.

1. Des mesures de patrimonialisation spécifiques au cas du tango

Au delà de l'attention prêtée à la thématique du patrimoine immatériel en général, on peut souligner la création d'institutions et de mesures spécifiquement adaptées au tango. Hernán Morel – dont nous nous appuyerons particulièrement sur les travaux dans ce chapitre – revient sur les lois de patrimonialisation du tango votées en 1996 par le Congrès de la Nation et en 1998 par le GCABA, comme nous l'avons déjà évoqué dans le premier chapitre (*cf.* Chapitre 1, III. 1. b.). Morel cite aussi la création de l'Académie Nationale du Tango par décret présidentiel en 1990, qui affirme

qu'un tel patrimoine national doit être compilé, ordonné, étudié et sauvé définitivement de toute menace de perte ou de destruction [...], [et] que les traditions accumulées autour du tango doivent être préservées, sujettes à l'enseignement, à la promotion des nouvelles créations, et être diffusées à échelles nationale et internationale [...].¹¹⁶

Dans ce court extrait, on constate un appel constant à cette thématique de la perte et de la disparition du patrimoine. On voit aussi que ce patrimoine est qualifié de « national », donc identifié à la nation – alors que les textes de loi provenant du GCABA identifient le tango comme un patrimoine local de la ville de Buenos Aires, et que le dossier de candidature adressé à l'UNESCO en 2009, comme on le verra, évoque un patrimoine de la région du Rio de la Plata. Enfin, si l'on note une timide allusion aux « nouvelles créations », force est de constater que l'Académie Nationale du Tango est surtout une institution dédiée à la gestion du Musée mondial du Tango, installé à l'étage du café historique Tortoni, à la distribution occasionnelle de prix, ainsi qu'à la promotion d'activités de recherches, par exemple à travers l'organisation d'un « Congrès mondial de l'Académie du tango » – un projet plutôt récent qui a connu à ce jour deux éditions, dont une en ligne dans le contexte de la pandémie de covid-19. Dans sa thèse consacrée à la construction d'une identité argentine dans les paroles des tangos, Gabriela Constanza Rodriguez qualifie cette Académie et son homologue

¹¹⁵ Législature de la ville de Buenos Aires, Loi n°2176. 23 novembre 2006. [Consulté le 17 avril 2022]. Disponible sur : <http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2176.html>

¹¹⁶ Gouvernement de la ville de Buenos Aires, Décret 1.235/90, cité par MOREL, « El giro patrimonial del tango », *op.cit.*, 2009

l'Académie Nationale du Lunfardo d'« instances de légitimation » qui « contribuent à diffuser dans les séminaires d'histoire du tango et à travers les publications de l'*Academia Nacional del Tango* une histoire linéaire de l'objet culturel. »¹¹⁷ Ainsi, les auteurs qui abordent la question de la patrimonialisation du tango mettent toujours en avant les partis pris de ces politiques et leurs conséquences sur les perceptions et les savoirs portant sur le genre.

Comme on l'a déjà évoqué, cette patrimonialisation est entourée d'un cadre légal, et on assiste à un processus similaire que ce soit de la main du gouvernement national que de celle du GCABA. C'est l'Etat qui a ouvert la voie après la création de l'Académie, par la dénommée « Loi Tango » qui déclare « comme partie intégrante du patrimoine culturel de la nation la musique typique dénommée "tango", et d'intérêt national les activités qui ont pour finalité directe sa promotion et sa diffusion. »¹¹⁸. On perçoit, dans l'intitulé de cette loi, que la dimension patrimoniale est première, et que l'accent est mis sur les efforts de promotion. Cette orientation bien spécifique peut être expliquée par un contexte dans lequel les nouvelles créations restaient une activité très marginale au sein du tango. Deux ans plus tard, le GCABA adopte sa propre loi qui sera le point de départ de la création du festival de tango de la ville, comme nous l'avons déjà évoqué.

Deux institutions spécifiques au tango sont créées par la ville de Buenos Aires : le musée Carlos Gardel et la radio FM Tango. Dans le cas du premier, sa dimension patrimoniale est évidente de par son statut de musée. Il est créé en 2003 par un décret qui fait référence à la loi de 1998 et énonce que « la figure de Carlos Gardel présente un intérêt particulier pour la Gouvernement de la ville, pour sa projection comme emblème de son patrimoine historique et culturel et pour son potentiel en tant qu'élément de promotion touristique »¹¹⁹. Par cette décision d'ouvrir un musée dans un espace où a vécu le célèbre chanteur argentin, le GCABA fait le pari d'allier patrimoines matériel et immatériel, comme c'est le cas dans toutes les maisons d'artistes devenues musées. On retrouve aussi cette dimension dans le programme « Musique dans les cafés notables » qui, non spécifique au tango, propose des concerts dans des cafés reconnus comme « notables », c'est-à-dire historiques. Ce programme, tout comme

¹¹⁷ RODRIGUEZ Gabriela *Constanza. Construction d'une identité argentine dans les paroles de tango : genèse et formes contemporaines*. Thèse en Histoire. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2011.

¹¹⁸ Congrès National Argentin, Loi n°24.684.. 2 septembre 1996. [Consulté le 17 avril 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-24684-187292/texto>

¹¹⁹ Gouvernement de la ville de Buenos Aires, Décret 705/03, 7 Juin 2003. [Consulté le 17 avril 2022]. Extrait disponible à l'adresse : <https://ar.vlex.com/vid/decreto-n-33103655>

la création du musée Gardel, joue aussi sur le potentiel touristique du patrimoine immatériel, comme le met en avant Morel dans ses textes consacrés aux liens entre patrimoine et tourisme. Nous y ajouterons l'idée que le tourisme étant une activité territoriale qui comporte toujours une dimension spatiale et géographique, associer le patrimoine immatériel que représente le tango à des espaces est une manière de créer une offre touristique.

Dans le cas de la radio FM Tango, créée en 1999 par la Loi n°228 et communément nommée « la 2x4 » (prononcé *la dos por cuatro*), c'est la question de la programmation de la radio qui définit son rôle dans le processus de patrimonialisation du genre. La radio est à la fois diffusée en modulation de fréquence dans la ville de Buenos Aires et en ligne ; Luis Tarantino, producteur et présentateur présent depuis les débuts de la radio, rapporte d'ailleurs que ce nouveau mode de diffusion a permis de toucher un public plus vaste et plus international, tout en enrichissant beaucoup les modes d'interactions entre la radio et son public¹²⁰. Le rôle de ce média dans la diffusion du tango est donc clair, bien que la radio ne soit plus un canal d'information privilégié pour la majorité de la population. Dans le cas de cette radio publique exclusivement dédiée au tango, la mise en valeur de la création actuelle pourrait être une priorité pour ses programmeurs. Luis Tarantino m'a d'ailleurs rapporté que maintenir une certaine diversité dans la programmation est un défi constant :

On essaie de faire en sorte qu'à chaque moment, il y ait une représentation de toutes les époques du tango, du traditionnel jusqu'au plus récent, le moderne, de 2021, d'aujourd'hui. Il faut faire un mélange de ces éléments, ce n'est pas facile, mais c'est possible.

Pour lui, cette diversité constitue malgré tout la ligne directrice de la programmation de la radio :

L'esthétique de la radio, c'est son ouverture, c'est une radio qui passe tout type de tango, du tango le plus traditionnel jusqu'au tango électronique, elle inclut tout le spectre, toutes les variétés, il y en a énormément, parce que c'est un siècle de musique. Alors, tout passe plus ou moins par ce fil conducteur qui crée une programmation très vaste, très ouverte, très variée.
[Luis Tarantino, producteur au sein de la radio 2x4 FM Tango, 2022. Traduction personnelle]

Pourtant, parmi certains musiciens, la 2x4 est perçue comme une radio qui privilégie une approche traditionnelle et patrimoniale du genre.

La 2x4 a un profil très historiciste, très traditionnel, ce qui n'est pas une mauvaise chose en soi, car ce n'est pas incohérent avec notre projet, puisque le passé, les références du genre, c'est quelque chose de fondamental. Mais nous, en tant qu'artistes, nous avons besoin que l'on

¹²⁰ Luis Tarantino, communication personnelle, Buenos Aires, 2022 (voir Annexe 3)

promeuve aussi notre vision, la vision de cette époque. Et par exemple, l'Académie Nationale du Tango est aussi une institution qui ne prend pas en considération le tango contemporain, mais a plutôt la perspective d'un musée, non ? une perspective de conservation. Mais il n'y a pas d'incitation à la nouveauté, tu vois, pas de politique publique en ce sens.
[Entretien avec Pablo*, guitariste, 2022. Traduction personnelle.]¹²¹

Dans les propos de ce musicien, on constate que la radio, tout comme l'Académie, sont perçues comme des institutions conservatrices qui privilégient la dimension patrimoniale par rapport à la création actuelle. Selon un producteur, la radio a même fait l'objet d'une revendication du secteur *tanguero*, notamment dans le cadre de la pandémie où les musiciens se trouvaient dans l'impossibilité de gagner leur vie par les concerts et la musique *live* :

Ce que demandait le milieu, c'était que dans une certaine mesure, ils [les programmeurs de la 2x4] passent un peu plus de réarrangements de tangos classiques afin que les musiciens puissent être rémunérés en tant qu'interprètes, et cela serait une très bonne chose pour la radio, ce serait comme une action de *marketing* institutionnel : "ce mois-ci, ou à chaque première semaine du mois, nous ne passerons que des tangos de musiciens vivants et actuels, afin que les musiciens puissent toucher des droits d'auteurs", et ainsi, la radio gagnerait des auditeurs.
[Entretien avec Felipe*, producteur, 2022. Traduction personnelle]

De cette manière, les musiciens qui ont le plus à cœur la mise en valeur de la création actuelle déplorent la visée trop exclusivement patrimoniale des institutions publiques qui, pour eux, ne remplissent pas le rôle qui leur revient dans le soutien à la création et au milieu professionnel *tanguero*. D'où la proposition largement relayée par ce milieu de créer un Institut National du Tango, comme on l'évoquera plus en détail dans le chapitre quatre.

2. Étapes et enjeux de l'inscription du tango sur la liste représentative du patrimoine immatériel de l'UNESCO (2009)

Dans ce cadre de cette réflexion sur le processus de patrimonialisation du tango, il semble important de revenir sur les circonstances de l'inscription du tango sur la liste représentative du patrimoine immatériel de l'UNESCO en 2009. Tout d'abord, il faut rappeler que cette liste est une mesure qui a été adoptée par l'UNESCO dans le cadre de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel en 2003 ; les premiers biens y ont été inscrits en 2008. Avant la création de la liste représentative, il existait une catégorie intitulée « Chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité », effective entre 2001 et 2005. En 2000, la Commission Culture de la Chambre des députés de la Nation argentine en

¹²¹ Jusqu'à la fin de cette sous-partie, les prénoms des personnes interrogées ont été modifiés.

partenariat avec l'Académie Nationale du Tango élaborent une première candidature du tango afin d'obtenir ce statut de chef-d'œuvre du patrimoine. Cette candidature, présentée en 2001, est refusée. Selon Mariana Gómez Schettini *et al.*, qui ont interrogé certains des fonctionnaires en charge de la candidature, les raisons de cet échec sont multiples¹²². Ces autrices mettent en avant une définition imprécise des critères de sélection, dans un contexte où la catégorie du Patrimoine Culturel Immatériel (PCI) en est encore à ses balbutiements. Plusieurs fonctionnaires interrogés considèrent que cette catégorie était alors réservée à des biens culturels directement menacés de disparition, et que le tango n'entrait pas dans ces considérations au moment de sa candidature.

La deuxième candidature est réalisée dans un contexte où la Liste représentative avait été créée. Schettini *et al.*, dans leur article, analysent les conditions du succès de cette candidature en expliquant comment le dossier présenté remplit chacun des critères proposés par l'UNESCO – critères qui se sont considérablement précisés et affinés depuis la Convention de 2003 –. Il serait trop long de s'attarder en détail sur chaque élément de cette candidature, mais il faut toutefois préciser certaines caractéristiques du dossier.

Tout d'abord, le tango est défini comme « une marque identitaire des habitants des deux rives du Río de la Plata »¹²³, ce qui attire l'attention sur le fait que cette candidature a impliqué à la fois l'Argentine – à travers la Direction du Patrimoine du GCABA – et l'Uruguay, représentée par l'Intendance municipale de la ville de Montevideo. Or, le caractère binational de la candidature est une spécificité importante et fortement appréciée du Comité intergouvernemental de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel qui reçoit et statue sur les candidatures. Lors de sa quatrième session (pendant laquelle a été acceptée la candidature du tango), le Comité a salué les trois candidatures à caractère multinational. L'UNESCO continue d'ailleurs à encourager ces candidatures, et présente un portail de partage d'informations sur les candidatures en projet afin que les Etats concernés se regroupent¹²⁴. Pour attester et renforcer le caractère binational de la candidature, l'Argentine et l'Uruguay ont dû s'engager sur des projets communs pour la sauvegarde de l'élément et même, d'après

¹²² SCHETTINI Mariana Gomez, ALMIDON Analia, BRACCO Mercedes. « La cultura como recurso turístico de las ciudades: el caso de la patrimonialización del tango en Buenos Aires, Argentina. », in *Estudios y perspectivas en Turismo*, vol. 20, Centro de Investigaciones y Estudios Turísticos, Buenos Aires, 2011

¹²³ Source : Formulaire de candidature du tango à l'inscription sur la Liste représentative [en ligne], 2009. Consulté le 17 avril 2022. Disponible sur : <https://ich.unesco.org/doc/src/26041-FR.doc>

¹²⁴ UNESCO, Mécanismes pour encourager les dossiers multinationaux [en ligne]. Disponible sur : <https://ich.unesco.org/fr/mecanisme-pour-encourager-les-dossiers-multinationaux-00560>

Hernán Morel, passer outre certaines tensions entre les deux pays¹²⁵. La candidature est donc fondée non sur une identité nationale, mais régionale – celle du Rio de la Plata –, ce qui contraste avec l’image romantique du patrimoine comme expression d’une identité nationale.

L’argumentaire mené dans le dossier met en avant la diversité des domaines artistiques représentés par le tango – en l’identifiant à des catégories telles que les traditions de l’oralité, les arts du spectacles, les pratiques sociales et fêtes populaires et l’artisanat –, ainsi que la diversité des acteurs impliqués. D’autre part, il adopte une rhétorique de l’authenticité, en affirmant :

Bien que le Tango soit, d’une certaine manière, connu presque partout dans le monde, néanmoins il n’est pas toujours bien connu dans ses expressions les plus authentiques. Les connaissances que l’on a de lui sont souvent superficielles et on ne remarque que son apparence extravagante et exotique. [...] D’après cette image déformée que l’on a du Tango, son inscription dans la Liste Représentative du Patrimoine Culturel Immatériel s’avère nécessaire. Le but étant d’assurer sa visibilité en tant qu’un élément essentiel et un produit authentique d’une multiplicité de cultures avec des expressions qui varient tout le long de leur histoire.¹²⁶

De plus, conformément aux critères élaborés par la Convention, le dossier propose une série de mesures destinées à contribuer à la sauvegarde du bien culturel. D’une part, il énumère des mesures déjà mises en place par le passé (parmi lesquelles les lois Tango, la création de l’Académie Nationale du Tango, du Musée Carlos Gardel et de l’Orchestre-école Emilio Balcarce) ; d’autre part, il propose des mesures nouvelles, notamment la création d’un Orchestre typique du Rio de la Plata qui serait constitué de musiciens de Buenos Aires et de Montevideo, l’élaboration d’une base de données et d’un portail d’information en ligne sur le tango, et l’ouverture d’un centre de formation à la lutherie des bandonéons, afin d’encourager la fabrication de cet instrument rare et coûteux dans la région. Enfin, le dossier est complété par l’accord des communautés – qui regroupe des lettres et signatures de professionnels de milieu *tanguero* soutenant la candidature –, une bibliographie et un corpus de documents tels que des photos et des vidéos.

La décision de l’inscription du tango à la Liste représentative a été rendue lors de la 4ème session du Comité intergouvernemental de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, qui a eu lieu entre le 28 septembre et le 2 octobre 2009 à Abu Dhabi. Ce succès a

¹²⁵ MOREL, Hernán. « “Milonga que va borrando fronteras” », 2011, p.170.

¹²⁶ Formulaire de candidature du tango à l’inscription sur la Liste représentative [en ligne], 2009.

été très médiatisé dans la presse argentine et dans le milieu du tango, et a entraîné, selon Morel, des réactions à la fois positives et négatives¹²⁷. Elsa Broclain souligne quant à elle l'instrumentalisation politique de cette inscription réalisée dans une quête de reconnaissance internationale de la part de la ville, arguant que « cette *consécration* du tango est revendiquée comme l'un des grands succès du mandat de la *PRO* [la coalition de centre droit *Propuesta Republicana*, présente au pouvoir par le mandat de Mauricio Macri comme Chef de gouvernement de la ville de Buenos Aires] en matière de culture »¹²⁸. En effet, l'engagement pris en faveur de la valorisation du tango dans ce dossier de candidature est énorme. Pourtant, Broclain souligne que les mesures proposées ont été peu suivies d'effets : « une fois la légitimité de son logo acquise, le gouvernement de la ville met de côté ces mesures de préservation coûteuses et privilégie la promotion du tango à travers les festivals qui génèrent d'importants bénéfices à court terme. »¹²⁹ On revient ici à cette dynamique de « méga-événements » étudiée par Morel et déjà exposée précédemment (chapitre 2, partie II). Par le témoignage d'un musicien et les traces laissées sur la toile, j'ai moi-même pu constater que l'un des projets proposés dans le dossier, à savoir la création d'un Orchestre Typique du Rio de la Plata, a été une initiative très peu durable. L'orchestre s'est bien produit lors du Festival Tango BA en 2010¹³⁰ ; il semble s'être également produit en 2011, à en croire une captation vidéo amateur postée sur la plateforme Youtube¹³¹. J'ai reconnu l'un de mes informateurs sur cette vidéo – son nom était également cité comme membre de l'orchestre sur la page d'un blog relatant cet événement –. Or, ce musicien ne conserve qu'un souvenir flou de ce projet :

NL. — J'ai une question à propos d'un projet plus ancien que j'ai trouvé en me documentant sur l'inscription du tango sur la liste du patrimoine de l'UNESCO en 2009, tu sais ? J'ai vu qu'ils avaient créé en cette occasion un orchestre nommé Orchestre Typique du Rio de la Plata, et que tu en as fait partie... non ? [J. hésite.] Je l'ai trouvé sur Internet et j'ai vu que tu y figurais comme membre.

J. — Euh... alors...

NL. — Je ne sais pas si cela s'est fait, finalement, si ça existe toujours...

J. — Je ne m'en souviens pas. Maintenant que tu m'en parles, peut être qu'il y a eu quelque chose... je ne m'en souviens pas bien, parfois on nous appelle et on va juste jouer, tu vois,

¹²⁷ MOREL, op. cit., 2011, p.172

¹²⁸ BROCLAIN, Elsa, «Tango®.», *Questions de communication*, p.130

¹²⁹ *Ibid.*, pp.130-131

¹³⁰ Tango BA Festival y Mundial, ediciones anteriores, 2010, Orquesta Típica del Rio de la Plata [en ligne], consulté le 17 avril 2022. Disponible sur : <http://festivalesanteriores.buenosaires.gob.ar/tango/festivalmundial10/web/es/biographies/show/v/artist/89.html>

¹³¹ Youtube, « Orquesta Tipica del Rio de la Plata - Vereda de dos orillas (Luna Park 2011) », vidéo postée le 31 août 2011 [en ligne]. Disponible sur : <https://youtu.be/wSFCJww3AA8>

mais... c'est possible. Mais je crois que cela s'est fait une seule fois, ou deux fois. C'est quelque chose qui était censé rester.

NL. — Oui, finalement ça ne s'est pas vraiment fait.

J. — C'est de ça, que je te parlais : parfois, les choses ne restent pas, tu vois... seuls les titres restent. [Entretien avec Juan, bandonéoniste, 2021. Traduction personnelle]

Ces propos, et notamment leur conclusion, reflète bien les limites de certains projets proposés dans le cadre des politiques culturelles, ici dans le cas de l'inscription sur la Liste représentative du patrimoine immatériel. Certains projets sont créés et instrumentalisés pour produire un effet d'annonce, mais ils ne s'inscrivent pas dans la durée, et échouent donc à produire véritablement l'effet positif annoncé. Cela n'a, certes, pas été le cas de tous les projets présentés ; mais c'est surtout cette médiatisation et ces « effets d'annonce » qui sont critiqués par certains professionnels du milieu *tanguero*.

Dans cette partie, nous avons abordés les aspects légaux et institutionnels de la patrimonialisation du tango. Nous évoquerons à présent la question de l'institutionnalisation de l'enseignement du tango en tant que musique populaire, qui n'est pas sans lien avec la question de la patrimonialisation, même si elle ne s'y résume pas totalement.

II. La question de la transmission et de l'enseignement musical comme partie intégrante de l'institutionnalisation du tango

L'intérêt porté par les politiques culturelles à l'enseignement des musiques populaires argentines est loin d'être nouveau. Dès 1986, la Province de Buenos Aires convoque une commission chargée de créer une offre de formation consacrée aux « musiques populaires ». L'année suivante est créée la « Première école argentine de Musique populaire » (« *Primera Escuela Argentina de Música Popular* ») à Avellaneda, un quartier populaire dans la périphérie de Buenos Aires.¹³² Les trois genres qui sont inclus dans cette appellation de « musiques populaires », dans le cadre de l'EMPA, sont le jazz, le tango et le folklore¹³³. L'EMPA devient un vivier où se forme une grande partie des musiciens qui contribuent à la renaissance du genre dans les années 1990, et reste aujourd'hui une référence dans la formation des artistes de tango : plusieurs personnes interrogées dans le cadre de mon enquête

¹³² Source: Provincia de Buenos Aires, Dirección general de Cultura y Educación. « Historia ». Escuela de Música Popular de Avellaneda, <http://www.empa.edu.ar/index.php?seccion=historia>.

¹³³ En Argentine, ce terme se réfère à un ensemble de rythmes musicaux souvent dansés, inspirés à la fois des pratiques musicales aborigènes, de rythmes afros et de musiques hispaniques ; on y associe souvent la figure historique et littéraire du gaucho chantant des *coplas* (couplets), et la figure représentative du folklore argentin la plus célèbre au XX^{ème} siècle est sans conteste Atahualpa Yupanqui.

évoquent un passage par cette école. D'autres initiatives prennent forme dans les années 2000. Nous évoquerons, d'une part, la présence croissante du tango dans les espaces académiques publics traditionnels, avant de nous intéresser au cas particulier de l'Orchestre-école Emilio Balcarce. Enfin, nous nous interrogerons sur la signification et l'impact de cet intérêt des institutions publiques pour l'enseignement et la formation des musiciens.

1. L'irruption du tango dans des espaces d'enseignement académiques

Bien après la création de l'EMPA, un nouveau type d'institution entièrement dédié à l'enseignement des musiques populaires, est née l'envie d'inclure le tango et le folklore argentins dans des espaces traditionnellement dédiés à l'enseignement académique et aux musiques savantes, c'est-à-dire les conservatoires et les universités. Dans cette partie, je m'appuierai principalement sur les informations disponibles sur les sites *web* institutionnels de ces lieux, et surtout sur les propos du musicien et professeur Juan Falú que j'ai interrogé dans le cadre de cette enquête et qui m'a fait prendre conscience de l'enjeu de la formation et l'investissement de certaines institutions publiques dans cette question. Juan Falú, guitariste et compositeur, est un grand représentant actuel du folklore argentin. Il fait aussi preuve d'un certain engagement politique, notamment en assumant entre septembre 2020 et mars 2021 la direction des Affaires culturelles au sein du Ministère des relations extérieures, du commerce international et du culte. Il fut à l'initiative de deux projets pédagogiques importants, unissant folklore et tango : d'abord, le cursus Musique Populaire Argentine (*Música Popular Argentina*) au Conservatoire Manuel de Falla (2003), puis la Licence Musique argentine (*Licenciatura de Música argentina*) à l'Université Nationale de San Martin (UNSAM), en 2016. Notre entretien a notamment porté sur ces formations publiques, l'origine de leur création et leurs caractéristiques pédagogiques. Juan Falú a mis en avant la forte demande des musiciens pour ce type de cursus, ayant amené d'abord à la création de l'Ecole de Musique Populaire d'Avellaneda, puis à l'ouverture de formations dédiées au tango et au folklore dans les conservatoires, à commencer par le Conservatoire Manuel de Falla qui a initié ce mouvement d'ouverture alors que les conservatoires de musique de toute l'Amérique latine étaient auparavant fondés sur le modèle européen :

JF. — Les conservatoires se sont toujours construits sur le modèle européen. Par les contenus, la manière d'enseigner, d'étudier la technique, la théorie, l'œuvre, n'est-ce pas ? Et ils n'ont pas ouvert d'espaces à l'activité de création et aux musiques populaires – car ce sont deux choses qui vont ensemble d'une certaine manière, non ? On ne peut pas jouer ou étudier la musique populaire sans aborder les aspects créatifs. Car ce sont des musiques qui ne dépendent pas d'une partition, mais plutôt d'un mode de jeu vivant, et il faut davantage écouter les interprètes que lire des partitions.

NL. — Mais avec ces initiatives [la création de formations aux musiques populaires dans le conservatoire Manuel de Falla, notamment], ce modèle a évolué ici, si je comprends bien ?

JF. — Pas le modèle des conservatoires, mais il y a eu une ouverture pour inclure [ces formations]. Certains ont organisé des ateliers, consacrés à la pratique d'un morceau, ce qui est une forme plus limitée, et d'autres sont des cursus qui ont un cadre académique et qui sont similaires à n'importe quel autre cursus classique.

[Entretien avec Juan Falú, guitariste, 2021. Traduction personnelle]

La formation en Musique Populaire argentine est, selon Juan Falú, devenue la plus demandée du Conservatoire Manuel de Falla, et le tango a continué à faire irruption dans d'autres institutions. On peut noter l'existence d'un conservatoire public nommé Astor Piazzolla, qui ne propose pas de cursus pleinement consacré au tango mais qui comporte un orchestre de tango, qui constitue un enseignement que peuvent suivre les étudiants du conservatoire. De plus, le tango est aujourd'hui présent dans plusieurs universités publiques, parmi lesquelles l'Université Nationale de San Martin (UNSAM) fait figure d'initiatrice avec la création de la Licence Musique Argentine en 2016.

Si ce n'étaient pas des cursus à part entière, c'étaient des ateliers; mais il y a toujours eu un intérêt à répondre au besoin de la communauté d'étudiants et d'étudiantes de s'essayer à la musique argentine. Il y avait une forte demande, et c'est pour cela que sont apparues ces initiatives.

[Entretien avec Juan Falú, guitariste, 2021. Traduction personnelle]

Pour Juan Falú, ces initiatives reflètent donc une forte demande des musiciens pour ce type de formations : la nécessité de les développer et de les soutenir s'est en quelque sorte imposée aux pouvoirs publics.

NL. — Et à partir de cette idée, a-t-il été difficile de recevoir un soutien public ?

JF. — Hm... non, parce que par chance, nous avons reçu un soutien public dès le début. C'est-à-dire que nos propositions, aussi bien ce premier cours que j'ai mentionné, "Rythmes et formes... », qui fut la première expérience, que le cursus de folklore et tango au [conservatoire] Manuel de Falla, furent approuvés dans le cadre d'un gouvernement qui a parfaitement compris cette nécessité. Il y a eu un soutien politique et public. Heureusement, il en fut ainsi.

NL. — Et aujourd'hui, c'est toujours le cas ?

JF. — C'est-à-dire qu'une fois créé, ce cursus est devenu celui qui regroupe le plus d'étudiants du conservatoire. Cela en dit long.

[Entretien avec Juan Falú, guitariste, 2021. Traduction personnelle]

La modalité des enseignements et le dispositif pédagogique constituent une question à part qui mériterait qu'on y consacre de plus amples recherches. Juan Falú considère que la Licence de Musique argentine à la UNSAM est allée plus loin que le conservatoire Manuel de Falla, riche de cette expérience : selon lui, elle propose une formation exigeante autant pour les étudiants que pour les professeurs, choisis avec soin pour leur maîtrise des langages du tango ou du folklore.

2. La création d'un espace de formation spécifique au tango : le cas de la *Orquesta-Escuela Emilio Balcarce*

À la toute fin du XX^{ème} siècle, Ignacio Varchausky, contrebassiste du groupe *El Arranque*, créé en 1996, nourrit le projet de créer un orchestre où les jeunes musiciens pourraient apprendre les codes du genre de la main de ses grands représentants encore vivants. Il convainc le *maestro* Emilio Balcarce, compositeur reconnu, de participer au projet, et invite plusieurs musiciens parmi ses connaissances à créer une première promotion expérimentale de ce qui deviendra l'Orchestre-école Emilio Balcarce. Le projet reçoit le soutien de la Direction de la Culture de la ville de Buenos Aires. Vingt-deux ans plus tard, l'orchestre existe toujours et reçoit une nouvelle promotion tous les deux ans, composée de musiciens du monde entier : beaucoup de musiciens actuels s'accordent pour considérer cette institution comme la formation au genre la plus prestigieuse. Il ne s'agit pas d'un espace d'apprentissage instrumental, mais bien d'apprentissage d'un genre : les promotions sont composées de musiciens de moins de trente-cinq ans sélectionnés par une audition, qui font déjà preuve d'une maîtrise solide de leur instrument, à qui l'on transmet les codes et les différents styles du genre. Les professeurs de l'orchestre invitent régulièrement des musiciens reconnus afin de donner des *masterclass*. L'orchestre propose également des activités très formatrices pour ses étudiants : enregistrements de disques, concerts lors d'événements emblématiques tels que le Festival Tango BA où il se produit annuellement, ou encore le centenaire d'Astor Piazzolla au théâtre Colón en 2021. Il est plébiscité par une grande partie du milieu *tanguero* et est cité comme une initiative majeure en faveur du genre dans le dossier de candidature du tango à l'inscription sur la liste du patrimoine de l'UNESCO en 2009. Il s'agit donc un projet

d'intérêt patrimonial, qui dépend toujours d'une institution publique : le programme est actuellement géré par la Direction Générale de l'Enseignement Artistique (DGEART). Pourtant, son directeur artistique évoque la difficulté de soutenir un tel projet dans la durée :

Avant tout, je dois te dire : c'est toujours un équilibre, toujours un défi, c'est toujours très laborieux de soutenir un projet, car concrétiser un projet comme le notre, dans le cadre de l'État, c'est en soi une petite Odyssée, tu comprends ? Parvenir à le concrétiser. Mais alors, parvenir à le soutenir dans le temps, 20 ans, toujours avec des résultats pédagogiques et artistiques d'excellence, c'est vraiment épique !

[Entretien avec Ignacio Varchausky, 2021, traduction personnelle]

Au fil de notre entretien, Ignacio Varchausky met en avant le caractère fondamental et nécessaire de l'appui d'une institution publique, mais aussi les négociations et les tensions que cela peut impliquer à certaines périodes, et l'aspect profondément instable de ce soutien. Un fait qui illustre bien cet instabilité est que, selon Varchausky, entre 2000 et 2021, le programme a dépendu successivement de six institutions différentes au sein du Ministère de la Culture de la ville de Buenos Aires :

En 20 ans, l'orchestre-école... premièrement, ça a été une espèce de programme qui dépendait de la Direction Générale des Festivals. Il y est resté un moment. Ensuite, il a intégré la Direction Générale de la Musique. Il y est resté quelques années. Ensuite, de là bas, ils nous ont transférés à la Direction générale de la Promotion culturelle. De là, ils nous ont transférés au Sous-secrétariat au patrimoine culturel. Puis, nous avons dépendu directement d'une unité ministérielle, et finalement, nous avons atterri à la Direction Générale de l'Enseignement Artistique. [Entretien avec Ignacio Varchausky, 2021, traduction personnelle]

On imagine facilement la confusion et la difficulté qu'occasionne cette instabilité dans la gestion d'un projet. Comme dans beaucoup d'institutions publiques, le budget du projet est défini et renouvelé chaque année. En Argentine, à la traditionnelle préoccupation du renouvellement du budget s'ajoute celle de l'inflation permanente, qui fluctue et constitue une porte ouverte à beaucoup de mauvaises surprises quant à cette question. Le soutien financier apporté à l'orchestre n'a donc jamais été constant, et dépend à la fois d'une situation économique et politique globale que de la gestion directe de l'institution publique dont le projet dépend. Ainsi, son directeur rapporte avoir dû livrer à plusieurs reprises « des batailles médiatiques » avec ces institutions, afin de sauver le programme de coupes budgétaires ou de réclamer des paiements en retard. On en trouve en effet des traces dans les médias, notamment dans des articles datant de 2013. L'orchestre dépendait alors de la Direction générale de Promotion culturelle du Ministère de la culture du GCABA. En Juin 2013,

l'équipe pédagogique du projet publie une pétition et un texte sur les réseaux sociaux, accusant la Direction de refuser le renouvellement du budget du projet pour l'année à venir. La pétition a reçu plus de huit mille signatures en quelques jours¹³⁴. Selon plusieurs articles de presse, une réunion a été organisée entre l'équipe et Hernán Lombardi, alors Ministre de la culture de Buenos Aires, afin de parvenir à un accord¹³⁵, qui se solde par un renouvellement du budget et l'adoption d'une résolution ministérielle actant officiellement l'existence du programme pédagogique – qui disposait jusque là d'un statut légal indéfini. Il faut cependant noter que nous n'avons pas trouvé trace de ce texte.

Ignacio Varchausky évoque une certaine indépendance dans la gestion interne du projet pédagogique. Cependant, il souligne aussi l'impact de cette fluctuation du budget et du soutien institutionnel sur le mode d'organisation du projet :

Il y a une chose très évidente qui a fluctué avec le temps, concomitante à la fluctuation 'soutien/absence de soutien', c'est la suivante : où joue l'orchestre, où répète l'orchestre, où se trouve l'orchestre. Alors, il y a eu des époques où l'orchestre-école jouait tous les mois à l'*Usina del Arte*, ou tous les mois à la Bibliothèque Nationale, et où en février, j'arrivais à monter la programmation de toute l'année avec les différentes salles et institutions soutenues par la gestion publique. Et il y a eu des époques où nous n'avions nulle part où jouer, c'est-à-dire qu'on ne nous ouvrait pas une seule salle publique, et ça ne fait pas si longtemps !
[Entretien avec Ignacio Varchausky, 2021, traduction personnelle]

Ainsi, dans le cas de ce projet qui dépend d'une institution publique, on voit à quel point le mode de gestion de l'institution et les modifications qui peuvent être apportées chaque année au soutien au projet ont une influence déterminante sur son mode d'organisation, dans ses aspects les plus concrets et vitaux, tels que les lieux de répétitions et de concerts, et la visibilité donnée à l'orchestre. Cette critique sur le manque de stabilité et de fiabilité du soutien public nous amène de nouveau au concept de discrétionnarité, évoqué dans le chapitre précédent, qui nous force à reconnaître que, malgré certains processus globaux, l'action individuelle prend une grande place dans le succès de certaines initiatives, et la décision de soutenir ou non un projet culturel dépend parfois de la configuration d'une institution à un moment donné, plus que de critères transparents et officiellement établis. Ces

¹³⁴ On trouve toujours une trace de cette pétition sur le site Change.org, bien que le texte intégral de la pétition n'y figure pas : Change.org, « No al cierre de la Orquesta Escuela de Tango Emilio Balcarce » [en ligne], actualisée le 18 Juin 2013. Consulté le 21 avril 2022, disponible sur : <https://www.change.org/p/ministro-de-cultura-de-la-ciudad-de-buenos-aires-ing-hernán-lombardi-no-al-cierre-de-la-orquesta-escuela-de-tango-emilio-balcarce-3>

¹³⁵ « Una institución, en alerta », dans *Clarín* [en ligne]. 14/06/2012. Consulté le 21 avril 2022. Disponible sur : https://www.clarin.com/espectaculos/musica/institucion-alerta_0_Hk5194vivXg.html

informations sur la relation de l'équipe pédagogique de l'orchestre-école Emilio Balcarce avec l'institution à laquelle il est rattaché nous sont précieuses, afin de comprendre et envisager certains dysfonctionnements au sein d'initiatives pourtant officiellement pleinement institutionnalisées et soutenues par un gouvernement.

3. L'accent porté sur la transmission, signe d'une démarche de patrimonialisation du tango ?

Spontanément, il est tentant d'associer l'institutionnalisation de l'enseignement de la musique tango à une démarche de patrimonialisation. D'ailleurs, cette approche est présente et revendiquée comme telle par les musiciens qui portent le projet de création de ce qui devient l'Orchestre-école Emilio Balcarce en 2000, comme on le perçoit dans ces propos tenus par Ignacio Varchausky dans le documentaire *Si sos brujo* :

« Avec la disparition des orchestres, s'est perdu cet environnement où les musiciens apprenaient naturellement à jouer. D'où cette nécessité – ce n'est pas une idée, c'est une nécessité – de créer un espace, un orchestre-école de tango où l'on puisse inviter les *maestros* pour qu'ils nous expliquent comment jouer. [...] Car déduire cela des disques, c'est difficile, c'est très difficile. On peut copier beaucoup de choses, mais il y en a d'autres où, si personne ne te montre comment on fait, c'est impossible. Il faut sauver la tradition orale. »¹³⁶

Dans ces paroles, on retrouve l'idée exposée dans le premier chapitre de ce mémoire, que la situation actuelle du tango est absolument différente de ce qu'elle était, par exemple, dans les années 1940-1950, où les orchestres typiques représentaient un environnement professionnel stable où la transmission du genre se réalisait de manière spontanée entre pairs. De plus, Ignacio Varchausky présente son projet non comme « une idée, mais une nécessité », argument que l'on retrouve souvent chez les défenseurs de la protection du patrimoine. Dans les années 1990, bien avant que le statut de « patrimoine immatériel » soit accordé au tango, Varchausky et beaucoup d'autres musiciens de sa génération qui ont participé au renouveau du genre avaient saisi ce qui se jouait à cette période, où la transmission intergénérationnelle avait été rompue, mais où certains *maestros* et artistes qui avaient fréquenté des figures reconnues comme de grands représentants du genre – tels que D'Arienzo, Troilo, Pugliese... – étaient encore en vie. L'enjeu, c'était alors de « sauver la tradition orale » en nouant contact

¹³⁶ NEAL Caroline, *Si sos brujo : una historia de Tango*, Argentine, INCAA, 2005, 83 min. [Traduction personnelle]

avec des musiciens âgés afin d'apprendre avec eux à maîtriser les grands fondements esthétiques du tango.

Pourtant, dans ce documentaire où la caméra de Caroline Neal rend compte des origines de la création de ce projet, les personnages insistent très peu sur le concept de patrimoine, pas plus que ne l'a fait Juan Falú dans notre entretien où il a évoqué la création des cursus de musiques populaires argentines dans le conservatoire Manuel de Falla et à l'Université Nationale de San Martin. Cela nous invite à penser que l'appui à l'enseignement musical du tango ne saurait être résumé à une démarche de patrimonialisation. Dans *Si sos Brujo*, le récit d'Ignacio Varchausky ne commence pas par l'évocation de cette rupture de la transmission et du danger de disparition du savoir-faire des musiciens du tango traditionnel, sinon par une description des problèmes rencontrés par son groupe et par les musiciens qui se sont emparés du tango dans les années 1990 :

« Quand nous avons fondé *El Arranque* [un ensemble créé en 1996 qui reste une référence dans le tango contemporain actuel], nous nous sommes rendus compte que ce que l'on écoutait dans les disques représentait beaucoup de travail si l'on voulait comprendre comment reproduire cela. Il n'y avait pas d'orchestre à aller écouter, et nous nous sommes rendus compte que nous étions un peu seuls ! »¹³⁷

Si l'on s'en tient à ces propos, le premier moteur de ce projet de créer un espace de transmission ne fut pas le désir de sauvegarder un patrimoine, mais plutôt une nécessité ressentie par des jeunes musiciens s'intéressant au genre d'en apprendre les traits fondamentaux, dans un contexte où la scène *tanguera* locale était presque inexistante et où les initiatives commençaient à peine à émerger. Il faut se rappeler que le bénéficiaire direct de l'enseignement n'est pas la tradition que l'on transmet, mais bien les individus, ici les jeunes artistes, à qui l'on enseigne. Enseigner les fondamentaux d'un genre a sans doute pour conséquence positive de contribuer à transmettre un patrimoine, mais c'est surtout un moyen pour de jeunes artistes de faire persister cette pratique artistique et de créer les classiques de demain.

D'ailleurs, malgré l'investissement relativement élevé qu'on a remarqué de la part des politiques culturelles dans l'organisation de cet enseignement artistique, il faut faire remarquer que d'autres espaces de formations sont nés au début du XXI^{ème} siècle et continuent à apparaître, de manière généralement indépendante – bien que certains de ces

¹³⁷ *Ibid.* [Traduction personnelle]

projets bénéficient des programmes de subventions publiques – : on peut citer l'Orchestre-école Orlando Goñi, l'Academia Tango Club, ou encore l'Orchestre-École de Tango *Nuevo*. Faut-il interpréter cette prolifération d'espaces de formation indépendants comme la marque d'une insuffisance des politiques culturelles à cet égard, ou cela traduit-il tout simplement le désir de certains musiciens de créer leur propre espace d'enseignement en dehors des contraintes des institutions existantes ? Dans l'exemple de l'Orchestre-École de Tango *Nuevo*, dirigé par le bandonéoniste Javier Yokoo, ou du tout récent *Estudio Tango Contemporaneo*, initiative de la chanteuse Nazarena Cáceres, on perçoit une volonté de s'emparer d'un domaine encore peu exploré par les espaces de formation publics : celui du tango contemporain et des compositions écrites au XXIème siècle. Ces nouveaux orchestres expriment une volonté de légitimer ces formes récentes du tango en les conceptualisant et en en faisant un objet d'enseignement, sans toutefois tourner le dos à la tradition, car ces nouveaux morceaux sont imprégnés des codes esthétiques des anciens orchestres. À travers le cas de l'enseignement et la configuration des espaces de formation autour de dichotomies telles que publics/indépendants, dédiés au tango traditionnel ou au tango contemporain, on perçoit bien cette tension entre tradition et modernité qui traverse la scène *tanguera*, et sur laquelle nous allons à présent revenir.

III. Entre hommage à la tradition et mise en valeur de la création actuelle : une polarisation de la scène *tanguera*

Comme on l'a déjà mentionné, le tango n'a cessé de s'enrichir et de se diversifier tout au long de son histoire, et cette diversification s'est fortement accentuée au XXIème siècle. Le tango contemporain est issu d'un moment de renaissance et de redéfinition amorcé dans les années 1990, et la place de la tradition est une question fondamentale dans ce processus de redéfinition. Le tango actuel est donc traversé par des dynamiques d'identification ou de mise à distance du tango dit traditionnel. La question qui va nous occuper à cette étape du mémoire est donc la suivante : **comment les politiques culturelles se positionnent-elles dans cette dichotomie entre tradition et modernité ?** Les programmations des espaces publics penchent-elles en faveur de l'un ou l'autre de ces pôles ? Comme nous allons le voir, il s'agit d'une question complexe qui suscite des réponses différentes parmi mes informateurs. Nous nous attarderons dans un premier temps sur la notion d'hommage, en montrant qu'elle est

récurrente dans les choix de programmation des institutions publiques à Buenos Aires, ce qui suggère une approche qui tendrait plus vers la tradition. Cependant, nous évoquerons ensuite les efforts qui vont dans le sens d'une diversification de la programmation, en tentant d'en évaluer les effets. Tout au long de cette partie, je m'appuierai notamment sur des extraits d'entretiens menés avec des musiciens et des programmeurs dans le cadre de cette enquête, mais aussi sur des exemples concrets tirés des programmations des institutions publiques. Enfin, j'expliquerai que, quelle qu'en soit la nature, les programmations émanant des politiques culturelles ne font jamais l'unanimité, et qu'elles alimentent des débats et des réflexions très présentes dans le milieu *tanguero*, malgré l'existence d'un certain consensus sur la nécessité de respecter cette diversité qui fait la force du genre.

1. Une programmation « d'hommage » ?

Une idée revient dans les propos de plusieurs musiciens qui s'intéressent particulièrement aux formes nouvelles du tango : celle de la prépondérance des concerts dits « d'hommage » dans les programmations des institutions publiques – c'est-à-dire des concerts où plusieurs musiciens renommés sont réunis pour rendre hommage à une grande figure du tango traditionnel ou célébrer une date importante telle que le 11 décembre, décrété « fête du tango » en Argentine. Un compositeur reconnu, qui s'est formé dans les années 1990 et a participé à l'émergence du tango contemporain, a particulièrement insisté sur cette dimension au cours de notre entretien ; c'est lui qui nous a mis sur cette piste du concert-hommage, ou concert événement – ce sont les deux termes qu'il emploie. Interrogé sur sa fréquentation des salles de concerts publiques en tant que spectateur, il déclare :

« Parfois, quand il y a quelque chose qui m'intéresse, j'y vais, mais dernièrement, avec ce truc des événements, ce n'est pas quelque chose qui me parle beaucoup, parce que je préfère aller voir les projets des collègues qui prennent vraiment une forme de projets, disons que le [concert] événement, ça n'a jamais été trop mon truc, tu vois ? Ce que j'entends par [événement], c'est quand on se réunit à dix pour rendre hommage à quelque chose... [...], c'est super parce qu'en général ce sont de bons musiciens, c'est très bien, très professionnel, mais ce n'est pas quelque chose qui me plaît beaucoup, je préfère écouter les projets de collègues qui font les choses de manière continue et constante, ça a une autre profondeur. Ça peut te plaire plus ou moins, c'est moins démonstratif qu'un événement, ce n'est pas un hommage à une personne de renom, mais je trouve ça plus intéressant. »

[Entretien avec Marcos*, compositeur, Buenos Aires, 2021, traduction personnelle]

Ce type de concert est effectivement fréquent dans des institutions publiques telles que le CCK ou le Festival Tango BA : j'ai moi-même pu assister à plusieurs événements de ce type entre 2019 et 2022. Il existe deux cas de figure : dans le premier, le concert-hommage est donné par un orchestre dépendant d'une institution publique comme l'Orchestre de Tango de Buenos Aires (OTBA) ou l'Orchestre-école Emilio Balcarce. J'ai par exemple assisté à un concert-hommage à Astor Piazzolla par l'orchestre d'harmonie de Buenos Aires (*Banda Sinfónica*) le 5 septembre 2019 au CCK¹³⁸. Ces orchestres tendent particulièrement à réaliser ce type de concerts thématiques. On peut aussi citer les contenus mis en ligne pendant la pandémie de covid-19 en 2020, période où l'intégralité de l'offre culturelle était de nature virtuelle : l'OTBA a proposé une série de captations d'anciens concerts sur la plateforme *Vivamos Cultura*, et plusieurs de ces vidéos portent cette appellation d'hommage (« Hommage à José María Lavandera », « Hommage à Carlos Garcia ») ou présente un répertoire thématique mettant à l'honneur une référence du genre (« Sélection Carlos Gardel »).¹³⁹

Dans le deuxième cas (qui est celui évoqué dans la précédente citation), les programmeurs réunissent plusieurs musiciens convoqués individuellement afin qu'ils préparent un répertoire autour d'une figure importante du genre. Il revient parfois à l'un des musiciens de réaliser les transcriptions à l'oreille des morceaux dont la partition n'a pas été conservée, ce qui octroie à ces concerts une véritable utilité patrimoniale. Ce mode de programmation a été particulièrement employé par l'équipe du CCK pour les concerts d'hommage à Piazzolla en 2021, tout au long du centenaire de l'artiste. Cette programmation était divisée en deux sections : « Ensembles Historiques » et « Albums essentiels ». Les concerts appartenant au premier cycle reproduisaient les grandes formations de la carrière de Piazzolla ; chaque concert du second cycle reconstitue un album important du compositeur. À travers l'exemple du centenaire Piazzolla, Karina Barrozo, membre de l'équipe de programmation musicale du CCK, m'a expliqué plus en détails ce mode de fonctionnement :

¹³⁸ On trouve une trace de ce concert sur cette page web : CUDES, *Gran homenaje a Piazzolla en el CCK* [en ligne], 10/09/2019. Disponible sur : <https://institutodecultura.cudes.org.ar/2019/09/gran-homenaje-a-piazzolla-en-el-cck/> (Consulté le 28/04/2022)

¹³⁹ Vivamos Cultura, Orquesta del Tango de Buenos Aires [en ligne]. Disponible sur : <https://vivamoscultura.buenosaires.gob.ar/?contenido=1905-orquesta-del-tango-de-buenos-aires> (Consulté le 28/04/2022)

K.B. — Le Centre Culturel avait choisi de lui consacrer une année entière, c'était un centenaire, une date évidemment très importante, presque immanquable, alors on a décidé de faire deux sections au sein de ce centenaire nommé « Piazzolla 100 » [...]. Les Ensembles Historiques, dans laquelle on allait [...] recréer ces ensembles qu'Astor Piazzolla a formés pendant sa carrière musicale, de manière chronologique, du premier au dernier. On a donc passé en revue tous ces ensembles, nous avons fait des réunions de programmation, avec la collaboration de « Pipi » Piazzolla qui est son petit-fils, et de Nicolas Guerschberg qui est un musicien, ami de « Pipi », mais qui avait aussi fait plusieurs transcriptions, il disposait donc de partitions et avait même édité certaines de celles que nous avons choisies. Et ce que nous avons fait, c'est que nous avons choisi un directeur différent pour chaque concert, sans doublons, pour donner l'opportunité à un musicien de recréer cette musique. Nous avons commencé les ensembles historiques avec l'*Orquesta del 46*, puis l'*Octeto Buenos Aires*, puis l'orchestre à cordes qu'a créé Astor, le « premier quintette », tout ça.

N.L. — Et comment forme-t-on ces groupes ? Je vois que ce sont des musiciens qui n'ont pas forcément de projet ensemble, mais qui se regroupent pour l'occasion, non ?

K.B. — Tout à fait.

N.L. — Et vous appelez chaque musicien individuellement, ou vous en convoquez un seul...

K.B. — Nous appelons le directeur artistique à qui nous confions ce concert qui sera, par exemple, dans le cadre de « Piazzolla 100, les Ensembles Historiques », l'*Octeto Buenos Aires*. Là, nous avons appelé Nicolas Enrich [bandonéoniste], et nous l'avons chargé de créer cet *octeto* et de jouer ce répertoire. Par exemple, dans le cas de l'*octeto*, il y avait très peu de partitions, seulement quelques morceaux, et il a fallu les transcrire. Ensuite, il a convoqué les huit musiciens. [...] Il a appelé Cristian Zarate [pianiste], et il m'a demandé s'ils pouvaient codiriger le projet, parce que Cristian avait déjà certaines partitions, Nicolas a transcrit les autres, ce fut un travail de collecte de pièces qui n'existaient plus sous forme de partitions, je dirais qu'il a fallu transcrire 80% des œuvres pour l'occasion.

N.L. — Bien sûr. Donc, vous appelez une personne qui sera le directeur du projet, et il forme le groupe.

K.B. — Tout à fait. Pour l'Orchestre de 46 ça a été Daniel Ruggiero, l'*Octeto Buenos Aires* Nicolas Enrich, l'Orchestre à cordes Pablo Agri...

[Entretien avec Karina Barrozo, programmatrice du CCK, 2022, traduction personnelle]

Cette méthode a certains avantages : elle permet la création de concerts inédits, regroupant des musiciens pour proposer un spectacle unique. Elle encourage les musiciens convoqués pour ces projets à jouer des répertoires variés, ce qui peut représenter une perspective stimulante pour les artistes. De plus, la formation de chacun de ces groupes éphémères est confiée à un musicien qui devient directeur artistique pour l'occasion, et qui est donc libre de choisir les musiciens avec qui il souhaite concrétiser cette expérience. Enfin, Karina Barrozo souligne l'importance de ce travail de transcription « à l'oreille » d'œuvres dont les partitions ne se sont pas transmises, ce qui constitue un apport patrimonial significatif. Pourtant, ce mode de programmation a aussi ses inconvénients. Comme le soulignait précédemment Julian Peralta, ce dispositif n'encourage pas les groupes qui ont un projet musical durable, une esthétique propre, avec une trajectoire artistique basée sur la

création d'œuvres nouvelles. Un autre compositeur, en évoquant précisément le cas de cette programmation d'hommage à Piazzolla en 2021, explique que selon lui, le fait d'organiser exclusivement ce type de concerts-événements implique de passer à côté d'un autre aspect de l'hommage, plus lié à la création et au renouvellement du répertoire :

« Ici, on a du tango, du tango et encore du tango, et on ne paye personne pour qu'il compose un morceau, comment veux-tu que le tango continue de grandir si on ne fait pas de nouveaux morceaux ? Ou alors, on va continuer à jouer *El Choclo* ? Ça date des années 20, cent ans, on va continuer de jouer ça ? Comment se fait-il que pour l'année de Piazzolla, on n'a pas organisé de concours de composition ? Piazzolla, qui n'aimait pas répéter, il n'aimait pas rejouer sa musique, et tout le monde, moi inclus, on a fait cette espèce d'assemblage de Piazzolla [...]... très bien. Piazzolla n'aurait pas du tout aimé. Il n'aimait pas répéter sa musique, il montait un groupe et deux ans plus tard il se lassait et il en faisait un autre, avec une musique différente... Pardon, mais jouer la musique de Piazzolla n'est qu'une partie de l'hommage à Piazzolla. Il y a une autre partie de l'hommage à Piazzolla qui ne s'est pas fait, qui serait s'encourager celui qui compose, qui travaille, qui étudie, donner une bourse d'études... Piazzolla se réveillait à six heures du matin, à huit heures il était en train d'étudier ! Piazzolla, c'est plus que ça. J'adore sa musique, comme tout le monde, mais au delà de sa musique, il m'inspire à étudier, à composer, à former un nouveau groupe, faire un morceau, et que le suivant soit encore différent. »

[Entretien avec Luis*, compositeur, 2022, traduction personnelle]

On perçoit à travers ces propos que plusieurs musiciens, s'ils reconnaissent la pertinence et de ces événements – qui donnent par ailleurs du travail à certains musiciens – déplorent toutefois un problème d'équilibre entre le poids de cette programmation d'hommage et la présence de formes de tango plus contemporaines et alternatives sur les scènes publiques. On constate par ailleurs dans ces événements une prédominance de musiciens déjà renommés, soit parce qu'il s'agit d'instrumentistes virtuoses, soit parce que ce sont des figures extrêmement populaires – on pense notamment aux chanteurs et aux chanteuses célèbres qui sont pour la plupart âgés, ont accompagné des musiciens célèbres et attirent un large public, comme Amelita Baltar, Raul Lavié ou Maria Graña. Le centenaire d'Astor Piazzolla s'est par exemple clos sur un concert qui a donné la part belle aux tangos chantés : se sont succédés sur la scène du Luna Park des figures comme Elena Roger, Jairo, Raul Lavié, Amelita Baltar ; les groupes invités furent Escalandrum – groupe de jazz dirigé par Daniel Piazzolla, petit-fils du compositeur –, *Quinteto Revolucionario*, quintette officiel de la Fondation Astor Piazzolla, et un orchestre formé spécialement pour l'occasion avec Horacio Romo comme bandonéoniste soliste. Lors d'un entretien, une chanteuse a particulièrement mis en avant cette prédominance des artistes populaires ou renommés sur les

scènes publiques, fait qui peut sembler naturel mais qui contribue à configurer la programmation des institutions, en donnant une importance particulière au tango dit traditionnel :

« Le tango traditionnel est beaucoup plus présent que le tango actuel, en général. Dans les salles publiques, les théâtres... C'est qu'en général, les personnes qui accèdent aux grands théâtres sont des figures de renom, massivement connues. Et ces figures, tant hommes que femmes, se consacrent souvent au tango traditionnel. Ils peuvent faire un, deux, trois morceaux actuels, [...] mais en général, Susana Rinaldi qui est la personnalité par excellence du tango, Raul Lavié, Adriana Varela... les artistes reconnus par le public, pour ainsi dire, font plutôt du tango traditionnel. » [Entretien avec Irena*, chanteuse, 2021, traduction personnelle]

Cette sur-représentation des artistes virtuoses et des chanteurs populaires sur les scènes publiques peut se justifier d'une part par le désir de proposer une programmation de qualité, et d'autre part par l'impératif de satisfaire les attentes du public en continuant à leur présenter leurs figures favorites ; c'est une manière de montrer le tango sous son meilleur jour, en choisissant des valeurs sûres pour viser la qualité la plus haute possible. Ce sont les impératifs qui semblent avoir guidé la programmation du projet *L'heure du tango*, une émission produite et enregistrée par le CCK et diffusée sur la chaîne *Televisión Pública* (TVP) le temps en deux saisons, en 2018 et en 2019. Chaque émission était constituée d'un grand concert accueillant plusieurs artistes, dont les chanteurs Susana Rinaldi, Raúl Lavié, Amelita Baltar, Adriana Varela, Jairo, Maria Graña, les musiciens José Colángelo, Hugo Rivas, Osvaldo Piro, Walter Rios, et même des musiciens issus d'autres genres tels que Pedro Aznar¹⁴⁰. On y perçoit donc une forte présence de musiciens connus du grand public, ce qui peut s'expliquer par le support télévisuel de ce projet, destiné à toucher un public le plus large possible et, de nouveau, à montrer le meilleur du genre. Cela n'empêche pas d'introduire une certaine diversité dans la programmation : on note par exemple la partition du groupe d'électro-tango *Tanghetto*. Nous nous demanderons à présent jusqu'où vont ces efforts de diversification et comment ils se manifestent dans les programmations des institutions publiques.

2. Refléter la diversité du tango actuel, le défi des programmeurs

¹⁴⁰ Nous nous appuyons sur un document tirant le bilan de la programmation de musique populaire au CCK entre 2016 et 2019. Ce document interne n'est pas disponible au public, ils nous a été confié par Karina Barrozo, programmatrice au CCK, que nous remercions.

Comme on le perçoit déjà à travers cette question de la patrimonialisation et ses impacts sur les programmations musicales des institutions, l'acte de programmer un concert ou un festival n'est pas neutre, il reflète toujours un parti pris, une vision de la pratique artistique qui est représentée dans cet événement. Certains de mes interlocuteurs en sont tout à fait conscients. Dans le cadre de cette enquête, j'ai pu réaliser des entretiens avec cinq personnes ayant participé à l'élaboration de la programmation musicale dans des institutions publiques telles que le CCK, le Festival de tango, l'Usina del Arte ou la radio 2x4, auxquelles s'ajoutent les musiciens qui ont pu collaborer à ces programmations ou programmer leurs propres événements de manière indépendante. Plusieurs d'entre eux sont revenus au cours de notre entretien sur le geste de programmer, en insistant bien sur le fait qu'il ne s'agit pas seulement de remplir une grille :

« Car comme tu le sais parfaitement, la conception d'une programmation, c'est un discours, un récit. On s'exprime à travers une programmation. Et en voyant une programmation, on parvient à imaginer ce que le festival a voulu dire à travers elle. Ce qu'il a voulu questionner, mettre en avant, à travers cette programmation. Ce sont des discussions auxquelles participent les autorités, et aussi les créateurs des contenus du festival. Et cette première conversation sur l'orientation qu'on va prendre, elle se tient dans la perspective de l'administration, de la direction et ça vient de plus haut, du Ministère, en relation avec ceux qui vont imaginer le contenu, c'est-à-dire le directeur artistique et l'équipe de programmation. »
[Entretien avec Silvia Tissenbaum, ex directrice de l'Usina del Arte, 2021]

La programmation est donc bien entendu l'objet d'une réflexion et d'un dialogue entre programmeurs et représentants politiques des institutions publiques. On a constaté précédemment que ceux-ci donnent une importance particulière à la dimension patrimoniale du tango, notamment à travers l'organisation d'hommages et d'événements dédiés à des références du genre. Quelle place est alors accordée à l'innovation dans les programmations des institutions culturelles publiques ? Comment la diversité du tango, que nous avons maintes fois évoquée, est-elle reflétée dans ces programmations ? Avant de tenter de répondre à ces questions, on peut souligner que lors de nos entretiens, nous avons constaté que cette diversité est une caractéristique bien connue et nommée par la plupart de nos informateurs. Chez les programmeurs, on perçoit un souci de contribuer à représenter cette diversité.

« Ça fait des années que je n'en fais plus partie [du festival Tango BA], mais quand j'y étais, pour l'organisation antérieure – et l'actuelle aussi –, il s'agissait de donner une place aux nouveaux répertoires, mais en les associant aux classiques, de ne pas abandonner la tradition, disons, parce que ça reste de ce que le public écoute le plus ; mais il s'agit d'incorporer les

nouveaux répertoires, les nouveaux artistes, les nouvelles tendances, [...] pour que le genre continue de s'enrichir. Dans l'organisation, nous essayons d'y contribuer, j'espère faire ça bien. Il y a toujours des critiques, année après année, "il n'y a pas untel, ni untel"... souvent, c'est "je n'y suis pas", mais il y a aussi des critiques constructives. Le problème, c'est que le tango, surtout ici à Buenos Aires, et en général dans le pays, c'est un genre avec une production importante, abondante, il est impossible de tout couvrir, mais bon... je crois que ce qui est intéressant, dans notre travail, c'est d'essayer d'élargir les perspectives. Il y aura toujours un peu de subjectivité, parce qu'il faut bien choisir entre l'un et l'autre, pourquoi choisir Agustin Guerrero et pas Ramiro Gallo, et ainsi de suite. [...] L'idée, c'est d'inclure le plus de nouveauté possible, en tenant compte de la demande. Parce qu'une programmation, même si ce n'est pas seulement du spectacle, c'est aussi lié au spectacle, donc bon, on cherche à croiser les critères, les différents styles, les thématiques... »

[Entretien avec Karina Barrozo, programmatrice au CCK, Buenos Aires, 2022]

Le discours de cette programmatrice semble illustrer de manière très parlante le dilemme de toute programmation : il s'agit de concilier les attentes du public, la qualité artistique, les directives de l'institution, sa propre subjectivité, avec d'autres enjeux tels que la patrimonialisation, la représentation équitable des artistes et le désir de montrer des projets innovants et moins connus du grand public. On peut y ajouter la nécessité de suivre un calendrier rythmé par certaines célébrations, liées ou non au tango. Sans parler des considérations financières liées au budget, toujours limité et fluctuant. Ces propos illustrent bien le fait que programmer, c'est choisir et donc renoncer. Face aux critiques exprimées à l'encontre des choix de programmation – sur lesquelles nous reviendrons au cours de cette partie –, il est bon de rappeler ces contraintes auxquels sont soumis les programmeurs, et les considérations qui guident leurs décisions.

Pour tenter de mesurer le poids de la tradition et de l'innovation dans les programmations, nous considérerons plus précisément le cas du festival Tango BA, en dégagant les grandes lignes de sa programmation depuis 2015 et en interrogeant la vision de cette programmation par les musiciens eux-mêmes.

Tout d'abord, on perçoit une claire évolution dans la programmation du Festival Tango Buenos Aires depuis ses débuts à la fin des années 1990. Les enjeux de la scène *tanguera* ont changé : dans les années 1990, on ne comptait qu'un nombre réduit de musiciens et de formations. Gustavo Mozzi, directeur du festival entre 2008 et 2015, déclare à ce propos : « Le contenu proposé s'est de plus en plus enrichi. Je me souviens des premières années, lorsque j'y ai travaillé en 1998 ou en 1999 – je ne me souviens pas bien –, la programmation,

c'était regrouper le peu qu'il y avait de tango ! »¹⁴¹. Le même Gustavo Mozzi déclarait déjà en 2008 dans une étude :

« Avec le temps, le Festival de Tango s'est transformé en un moment de grande visibilité pour ce trésor amassé depuis plus d'un siècle dans les quartiers périphériques et les scènes centrales, dans les salons de danse et les fêtes populaires, dans les conservatoires et les cafés, réunissant génie artistique, gestes anonymes et contributions académiques. L'une de nos préoccupations pour cette dixième édition fut que le festival ne se définisse pas seulement comme une célébration collective du genre, mais surtout comme un espace provocateur et générateur de nouveaux contenus. »¹⁴²

On constate ainsi que l'ambition d'inclure de nouvelles formes d'expression dans la programmation de cet événement est ancienne. Lors de notre entretien, Gustavo Mozzi a déclaré qu'en tant que directeur artistique du festival, il cherchait à établir une programmation autour de deux axes : un axe patrimonial, celui de la sauvegarde des œuvres (notamment à partir de la transcription par les musiciens d'œuvres dont les partitions se sont perdues), et un axe consacré à la création actuelle. Les concerts donnés autour de cet axe contemporain ont été regroupés sous l'appellation « Les Classiques de demain » (*Los Clásicos del Futuro*), qui n'est pas anodine : elle reflète un parti pris critique, car elle sous-entend que les musiciens contemporains programmés, qui sont engagés dans un processus de création, et dont l'affiliation au genre « tango » est même parfois contestée, finiront par acquérir une renommée et une reconnaissance semblable à celles de ceux qui les ont précédés et qui sont actuellement reconnus comme des références du genre. Il s'agit de donner une forme de reconnaissance à ces nouvelles compositions parfois expérimentales. Selon Gustavo Mozzi, cette acceptation et cette intégration progressive du tango contemporain dans la programmation du festival sont aussi liées à une évolution et à un rajeunissement du public :

« En réalité, au fur et à mesure, j'ai pu mettre de plus en plus en avant ce qu'on appelait "Les Classiques de demain", c'est-à-dire la nouvelle production. Et on a pu voir très clairement comment, au fil des éditions, le public se familiarisait avec ces nouvelles expressions, et comment le public évoluait, avec un auditoire beaucoup plus jeune. C'est qu'à l'origine, le public jeune était plutôt associé à la danse, et avec le temps les concerts ont commencé à toucher cet auditoire aussi. Et ce phénomène qui s'était d'abord produit dans les *milongas* – ce renouveau des *milongas* par une nouvelle génération –, quelque chose de semblable a

¹⁴¹ Gustavo Mozzi, communication personnelle, Buenos Aires 15/03/2022 (voir Annexe 3)

¹⁴² Gustavo Mozzi, entretien, cité dans : MARONESE, Leticia, *De Milongas y Milonger@s*, Comisión para la preservación del patrimonio cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 1ère édition. Buenos Aires : 2008, 120 p. [Traduction personnelle]

commencé à se produire dans la musique. » [Entretien avec Gustavo Mozzi, directeur du festival Tango BA entre 2008 et 2015, 2022. Traduction personnelle]

Les programmations des différentes éditions du festival Tango BA depuis 2010 sont disponibles en ligne. On constate que la programmation est toujours structurée en différentes sections, mais que celles-ci évoluent au fil du temps. Lors des éditions de 2010 et 2011, les concerts étaient divisés en trois sections : « Productions spéciales », « Concerts exclusifs » et « Panorama ». Si la distinction entre les deux premières n'est pas claire, la troisième est clairement associée à la nouvelle création et à la jeune génération de musiciens. En 2011, on y retrouve des musiciens aussi divers que Juan Pablo Navarro, Julian Peralta et son groupe *Astillero*, Federico Pereiro ou Omar Mollo, chanteur issu du rock. En 2012, tous les concerts sont confondus dans une même section générique intitulée « Concerts exclusifs et panorama », à l'exclusion de ceux qui font partie du « Cycle Piazzolla » ou de la section spéciale « Los Dorados Veinte », faisant allusion aux jeunes musiciens qui se trouvaient alors dans leur vingtaine. La section comprend cinq concerts, dont celui d'un orchestre spécialement créé pour l'occasion et nommé *Orquesta Típica sub 25*. 2012 est aussi l'année où l'*Usina del Arte* récemment inaugurée devient le siège principal du festival. La programmation de l'année 2013 n'est plus disponible en ligne, nous ne saurons donc pas si la catégorie des « Classiques de demain » est apparue en 2013 ou en 2014. En 2014, cette nouvelle section regroupe presque la totalité des concerts, hormis quinze événements présentés comme « Productions spéciales », incluant plusieurs concerts-hommages, et un cycle dédié à Anibal Troilo. Les « Classiques de demain » deviennent alors une section générique, divisée en sous-sections telles que « Chanteurs d'aujourd'hui », « Tango Garage » (où l'on trouve quatre groupes de tango influencés par le rock, tels qu'*Astillero* et *Pampa Trash*), ou « Nuevas Típicas », où sont représentés des groupes reconstituant la formation de l'orchestre typique. L'édition de 2015 compte trois sections : « Productions spéciales,ancements et hommages » – qui compte plusieurs concerts-hommages, mais aussi desancements de productions discographiques contemporaines comme le projet *Un disparo en la Noche* de l'Orchestre Typique Julian Peralta – ; « Les Classiques de demain », concentré sur la production contemporaine ; et une section hybride nommée « Panorama », présentée

comme un « focus sur la vitalité et la variété des esthétiques, caractéristiques singulières du tango actuel ».¹⁴³

Cette catégorie des « Classiques de demain » est abandonnée à partir de 2016, lorsque Gabriel Soria devient le nouveau directeur artistique de l'événement. La programmation est alors principalement divisée entre les spectacles ayant lieu à l'*Usina del Arte*, formant une section intitulée *Usina de Gala*, et ceux qui ont lieu dans d'autres lieux culturels de la ville, regroupés dans une section conservant le nom de *Panorama*. La première section est divisée en plusieurs sous-sections, qui varient un peu à chaque édition. En 2016, ces sous-sections sont les suivantes :

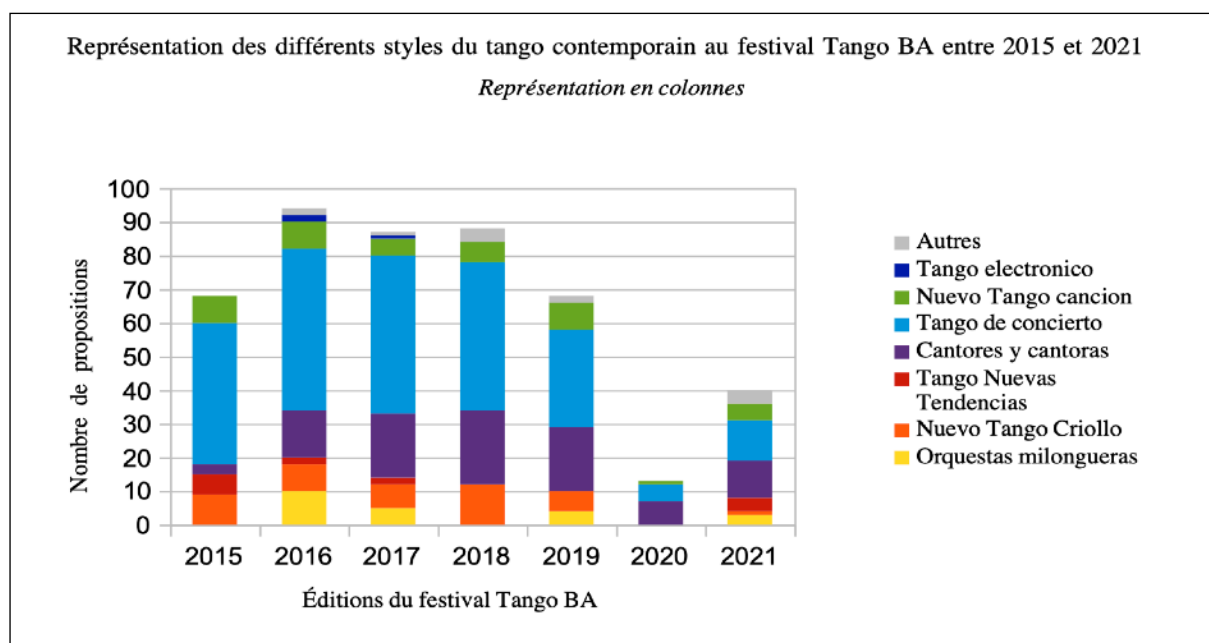
- « Les Maestros interprètent leur musique » (*Los Maestros tocan su música*), mettant en scène de grands interprètes présentant leurs propres compositions ;
- « Sauvegarde historique » (*Rescate Histórico*), constitué de deux concerts où sont joués des arrangements originaux de José Libertella et d'Astor Piazzolla, à travers des partitions qui furent, dans le premier cas, cédées par la famille de Libertella, et dans le second cas transcrites par les musiciens.
- « Orchestres et ensembles » : il s'agit de la section la plus générique, qui présente divers groupes de tango qui exécutent des répertoires traditionnels ou contemporains.
- « Générations », une section qui s'est aussi maintenue durant plusieurs éditions et qui, en 2016, était constituée de 21 concerts mettant l'accent sur les formes d'expression actuelles et sur les nouvelles formations.
- « Célébration Salgán », un cycle consacré au musicien Horacio Salgán, spécifique à l'édition de 2016.

Cette structure a été maintenue jusqu'à l'édition de 2019, avec quelques ajouts tels qu'une section « Regards féminins » (*Miradas de Mujer*) en 2017, destinée à mettre en avant les artistes femmes, ou une catégorie « Visites internationales » avec des musiciens venus d'autres pays. Il s'agit évidemment de catégories poreuses dont les limites ne sont pas clairement définies, et une même formation a tout à fait pu être programmée dans la section « Générations » une année, et figurer parmi les « Orchestres et ensembles » lors de l'édition suivante. De plus, il faut ajouter à ces sections principales la programmation liée à la danse,

¹⁴³ Traduction personnelle. Source : *Tango BA Festival y Mundial, Ediciones anteriores : 2015* [en ligne], 2015, disponible sur : <http://festivalesanteriores1417.buenosaires.gob.ar/2015/tangofestivalymundial/es/programacion/actividades/11-panorama>, consulté le 3/05/2022

qui fait occasionnellement intervenir des musiciens dans certaines *milongas*, ainsi que la section « Cafés notables de la ville », qui regroupe des concerts plus intimistes avec des formations réduites qui se produisent dans les bars et cafés historiques de Buenos Aires.

Nous souhaiterions à présent examiner cette programmation à travers un prisme différent de celui proposé par les programmeurs eux-mêmes à travers ces sections, en faisant appel à la typologie proposée par le projet *Sonido Tango*¹⁴⁴. Il nous a semblé intéressant de faire l’inventaire de la programmation musicale du festival lors de ces dernières années, et de tenter de caractériser les groupes invités en employant les termes de cette typologie. Nous nous sommes concentrés sur la période de 2015 à 2021, qui englobe surtout la direction artistique de Gabriel Soria (2016-2020), ainsi que la période de la pandémie. Nous avons abouti au graphique suivant :



Élaboration personnelle d’après les documents disponibles sur le site web du festival

En termes de quantité de concerts organisés, on constate que leur nombre culmine en 2016, première édition dirigée par Gabriel Soria, avec près de cent concerts organisés ; ce nombre va ensuite en diminuant. L’année 2020, organisée intégralement en ligne pendant la pandémie de covid-19, est aussi marquée par une diminution drastique du nombre de groupes impliqués. Une reprise est constatée durant l’édition 2021, mi-virtuelle mi-présentielle. En

¹⁴⁴ Pour rappel, ce projet a pour but de rendre plus visible et compréhensible la diversité du tango contemporain, et classant les productions en sept catégories, que nous avons déjà présentées dans le premier chapitre de ce mémoire. Nous nous contenterons donc de les nommer : Orchestres milongueros ; Nouveau Tango Criollo ; Nouvelles tendances ; Chanteurs et chanteuses ; Tango de concert ; Nouveau tango-canción ; et Tango électronique, ou électro-tango.

termes qualitatifs, on distingue une claire prédominance des formations que j'ai identifiées au « Tango de concert ». Il s'agit de groupes actuels, dont le répertoire peut être constitué de compositions personnelles ou d'arrangements de morceaux traditionnels, qui se caractérisent souvent par la virtuosité de ses interprètes, ainsi que par l'influence des musiques savantes comme la musique contemporaine. La deuxième esthétique la plus représentée est celle que *Sonido Tango* nomme « Chanteurs et chanteuses » : il s'agit de concerts qui sont organisés autour de la figure d'une ou de plusieurs chanteurs ou chanteuses, dans lesquels la voix est l'élément fondamental. La présence de ces concerts se traduit, dans le cas du Festival, par l'organisation de nombreux concerts-hommages mettant à l'honneur des figures de chanteurs très populaires auprès du public local. Le « Nouveau *tango-canción* », qui s'articule également autour de la figure du chanteur, mais cette fois-ci dans un répertoire contemporain et actuel, est également représenté dans la programmation du festival, mais dans une bien moindre mesure. Le « Nouveau tango *criollo* », c'est-à-dire le tango interprété essentiellement par des guitaristes, est presque toujours présent dans la programmation à travers quelques concerts dont le nombre varie. L'absence du tango électronique est quasi totale, mis-à-part lors de l'édition de 2016 où des concerts et *dj-sets* ont été organisés dans le cadre d'une section secondaire intitulée « *Bajo Autopista* » et impliquant principalement deux groupes qui sont parmi les représentants les plus connus de ce sous-genre, *Tanghetto* et *San Telmo Lounge*. Ce qui a de quoi surprendre, c'est le manque de représentation de deux catégories : celle des orchestres *milongeros* et celle des « nouvelles tendances ». Devant l'importance accordée à la danse et la quantité d'événements organisés pour les danseurs, on s'attendrait à ce que davantage d'orchestres *milongeros* soient invités à accompagner les *milongas*, car ces orchestres sont justement ceux qui donnent vie au répertoire adapté à la danse. Or, en 2015 par exemple, la mise en musique des *milongas* du festival a été intégralement assurée par des *DJs*. En ce qui concerne les « Nouvelles tendances », qui sont définies par *Sonido Tango* comme les groupes qui revendiquent d'autres influences telles que celles du rock, et mettent l'accent sur l'expérimentation sonore, ils semblent peu représentés entre 2015 et 2021.

Ils faut cependant nuancer ce propos, dans la mesure où certains groupes se trouvent à la frontière entre les catégories « Tango de concert » et « Nouvelles tendances », qui tendent, dans certains cas, à se confondre. De nombreux projets identifiés comme du « tango de concert » par mes soins ou par la plateforme *Sonido Tango* sont très portés sur

l'expérimentation sonore, tels que le Septeto Juan Pablo Navarro ou le Quinteto Diego Schissi. L'appellation « Tango de concert » n'implique donc nullement que ces groupes s'identifieraient à un tango plus traditionnel : elle illustre plutôt leur proximité avec les musiques savantes ou académiques en termes de langage musical et de public. Ainsi, cette typologie, bien qu'intéressante pour étudier la diversité de la programmation du festival Tango BA, s'avère insuffisante pour déterminer si cette programmation met davantage l'accent sur la tradition ou sur la modernité. Le graphique que nous avons construit illustre une certaine diversité dans les choix de programmation, malgré une grille dominée par le tango dit « de concert ». Il faut souligner un autre élément, que le graphique ne permet pas de mettre en relief : il s'agit de la distribution des concerts dans les différents lieux du festival. À travers les grilles de programmation des éditions de 2016 à 2021, on constate que les groupes associés au « tango de concert », déjà majoritaires dans la programmation, sont aussi plus présents dans les lieux les plus importants et emblématiques du festival, qui sont aussi ceux qui peuvent accueillir le public le plus important : on pense notamment à la scène principale de l'*Usina del arte*. En plus d'être un parti pris de programmation, cela s'explique en partie par le fait que les artistes placés dans cette catégorie sont souvent des musiciens qui ont déjà une trajectoire artistique importante, et qui sont généralement issus d'une formation musicale académique.

Si l'on perçoit des efforts de la part des programmeurs qui se sont succédés au festival Tango BA pour représenter et incarner cette diversité du genre, ceux-ci trouvent cependant leurs limites, et certains musiciens témoignent de leurs difficultés pour trouver leur place dans cette programmation, comme on le voit dans ces deux témoignages :

« N. — Et as-tu joué au Festival ?

A. — Ça fait trois ou quatre ans que je n'y ai pas joué.

N. — Trois ou quatre ans... et sais-tu pourquoi ?

A. — Ça, je le comprends plus ou moins, dans le sens où le tango que je joue, ce n'est peut-être pas le tango qu'ils veulent montrer au monde, pour ainsi dire, ceux qui programment en ce moment. Nous avons beaucoup joué au Festival de tango, à une autre période où une place spéciale était accordée aux nouvelles générations. Mais bon, le festival s'est rétréci, pour des questions budgétaires qui nous dépassent tous. Et ceux qui ont programmé pendant ces dernières années étaient dans une vision du tango plus classique, d'un tango pour les danseurs, les chanteurs, une vision plus historique. Et donc, ça m'en éloigne un peu. »

[Entretien avec Luis*¹⁴⁵, compositeur, traduction personnelle, 2022]

¹⁴⁵ Les prénoms des musiciens cités jusqu'à la fin de cette partie ont été modifiés.

« J'ai joué au festival il y a cinq ans ! Parce que le festival, a un moment, avait un profil qui s'y prêtait. Depuis quelque temps, je suis comme un O.V.N.I pour le festival, un objet très bizarre ! C'est fou, parce qu'en réalité, je ne fais pas non plus une musique si bizarre, mais en tout cas, [le festival] est un peu plus traditionaliste, pour ainsi dire. Mais en fait, si c'était ça, le profil du festival, mais qu'il y avait d'autres espaces où jouer, ce serait super comme ça, mais en vérité, il y en a très peu. Et je le répète, je ne suis pas à plaindre ! Alors, imagine. »
[Entretien avec Marcos*, compositeur, 2021. Traduction personnelle]

À tort ou à raison, plusieurs des musiciens avec qui j'ai pu réaliser des entretiens estiment qu'ils n'entrent plus dans la programmation récente du festival à cause du type de tango qu'ils jouent. Le deuxième musicien cité souligne l'importance de la vision du directeur artistique et son influence sur la programmation, notamment dans cet autre extrait :

N. — Tu as dit quelque chose à propos du festival qui a retenu mon attention, et c'est que tu trouves qu'il t'est plus difficile aujourd'hui d'entrer dans leur programmation, qu'elle est devenue plus fermée ?

M. — Oui, ça a changé parce qu'avant, il y avait Gustavo Mozzi, qui est un musicien, et qui avait une vision de la programmation qui prenait plus en compte... qui prenait tout en compte, parce qu'en réalité les musiciens traditionnels étaient toujours là, mais il avait une vision plus tournée vers le futur, pour ainsi dire, vers où va la musique, en considérant les projets les plus motivants et en les soutenant. Et donc dans ce contexte, un groupe comme [Nom de son groupe] ou comme mon orchestre, c'étaient des groupes qui pouvaient entrer. [...]

N. — Gustavo Mozzi était directeur artistique. Et aujourd'hui, c'est Gabriel Soria, non ?

M. — Oui, et Gabriel est un collectionneur de disques et de films [...]. Alors j'ai l'impression que ce qui est moderne, pour lui, c'est le Sexteto Mayor [un groupe formé en 1974]. Je ne sais pas si je suis clair.

N. — Si, je vois ce que tu veux dire !

M. — Donc il se sent plus proche de ce type de choses, et ça me paraît très bien, si l'État considère que c'est cet aspect du tango qu'il faut défendre. Ce n'est pas mon avis, mais je ne vais pas non plus le critiquer, après tout, si c'est ce qu'ils aiment, ils l'ont employé pour ça. Tout ce que je dis, c'est que dans ce contexte, c'est plus difficile qu'un groupe comme le mien... l'espace dédié à ce genre de choses s'est réduit. Et je ne parle pas seulement pour moi, je parle pour toutes les initiatives nouvelles, et pour moi, ça concerne la majorité des groupes d'aujourd'hui. La majorité des groupes de tango font de la musique nouvelle ! »

[Entretien avec Luis*, compositeur, traduction personnelle, 2021]

Ainsi, si les programmeurs, dans leurs discours, se montrent conscients de la diversité des formes prises par le tango actuel et de l'existence de nouveaux projets et de compositions musicales contemporaine, leurs efforts pour mettre en avant les formes actuelles ne sont pas toujours perçus comme tels par les musiciens. Par ailleurs, les artistes qui ont déjà une longue carrière artistique connaissent parfaitement leur milieu professionnel : le monde du tango est petit, même à la « Mecque du tango », et les musiciens les plus aguerris connaissent les personnalités des programmeurs et des directeurs artistiques et savent qui est

plus enclin à mettre en valeur leur travail. Le musicien cité précédemment semble parfaitement conscient de l'évolution des lignes de programmation du festival, même s'il faut souligner que ce n'est pas le cas de tous les artistes rencontrés lors de cette enquête. En tout cas, autant à travers leurs discours qu'à travers les conclusions que nous pouvons tirer de l'analyse des grilles de programmation passées de l'événement, on constate qu'il est impossible de dire que le festival favoriserait un tango traditionnel ou plutôt contemporain ; on ne peut pas dire non plus qu'il parvient à mettre en scène une diversité absolue, tout simplement parce que cette programmation n'est pas figée dans le temps et évolue avec les programmeurs qui se succèdent ou les contraintes budgétaires. De plus, les programmeurs doivent composer avec les attentes du public local et étranger, celles du milieu professionnel qui revendique une juste représentation des différents styles ou sous-genres du tango, et avec des enjeux tels que les contraintes budgétaires. L'enjeu est de taille, car comme le soulignait justement un musicien dans l'une des citations précédentes, la programmation d'un événement international tel que ce festival définit « quel tango l'on veut montrer au monde ».

3. Une polarisation de la scène tanguera et une segmentation du public ?

Pour conclure ce chapitre, nous aimerions revenir sur l'idée exprimée par Soledad Venegas et Mercedes Liska, à savoir que l'intervention des politiques culturelles sur le milieu du tango aurait « provoqué un effet de réorganisation, voire même de hiérarchisation des styles de musique et danse, et en conséquence, une segmentation du public »¹⁴⁶. En effet, certaines initiatives de ces politiques auraient pour conséquence involontaire de renforcer certains clivages, notamment la dichotomie entre la tradition et la modernité qui traverse le genre depuis des décennies, ou la distance maintenue entre musiciens et danseurs. Cette hypothèse nous semble particulièrement pertinente en ce qui concerne les mesures favorisant une patrimonialisation du tango. Comme on l'a vu dans la première partie de ce chapitre, elles constituent une facette importante des politiques publiques liées à cette pratique artistique, et ne font pas l'unanimité auprès des musiciens, même si tous leur reconnaissent une importance et une utilité. Par ailleurs, nous venons de traiter la question de la programmation musicale des lieux culturels publics et des modalités d'inclusion du tango dans ces espaces : nous avons

¹⁴⁶ LISKA Mercedes, VENEGAS Soledad, *op. cit.*, p.2 (Traduction personnelle)

constaté qu'il s'agit aussi d'une question clivante pour certains musiciens, et que les programmateurs font face à un certain nombre d'enjeux et d'exigences diverses qu'il leur est difficile de satisfaire. Mais ces clivages ne sont pas nouveaux, comme le montre Victoria Polti, qui a travaillé sur les facteurs de continuité et de rupture entre la nouvelle scène *tanguera* et le tango du XX^{ème} siècle¹⁴⁷. Selon elle, si le tango contemporain a toujours tenu compte de la tradition en écoutant les orchestres de référence et en suivant l'enseignement de musiciens consacrés, ce sont surtout les processus de rupture qui ont reconfiguré la scène *tanguera* au XXI^{ème} siècle : rupture avec le système néolibéral et son application en Argentine par une attitude contestataire souvent assumée, rupture avec les sonorités traditionnelles suite à un changement des paradigmes d'écoute des nouvelles générations qui adoptent d'autres styles et d'autres manières d'écouter la musique. Ces processus de renouvellement du genre ont, depuis des décennies, provoqué une tension entre une partie plus conservatrice du milieu *tanguero*, présente par exemple dans certaines *milongas* qui conservent les codes traditionnels de la danse, et une partie désireuse de changement. Les partisans du renouvellement du genre sont autant des danseurs que des musiciens. Chez les premiers, il s'agit de s'affranchir des codes traditionnels de la *milonga* : les danseurs remettent en cause ces normes liées au genre, prônent davantage de liberté dans les rôles de meneur/suiveur, l'émergence d'un tango *queer* et de nouveaux modes d'enseignement. Chez les musiciens, il s'agit de chercher des sonorités nouvelles et de favoriser l'expérimentation sonore, ou parfois d'écrire des paroles avec une dimension politique et engagée.

Face à cette dynamique de renouvellement et de redéfinition du genre, il semble normal que l'intervention des politiques publiques dans ce milieu – dont une partie se revendique comme « under » ou « alternatif » – soit l'objet de réactions et de critiques de la part des artistes. La question de la place des femmes et des minorités de genre dans le milieu du tango est un bon exemple de sujet qui entraîne des critiques de diverses natures. Nous reviendrons plus en détail sur cette question dans le chapitre suivant ; cependant, il faut souligner que certaines institutions publiques revendiquent leur implication dans la lutte contre les inégalités de genre dans le milieu musical, et à ce titre, mettent occasionnellement en avant des projets et des groupes portés par des femmes, ou qui revendiquent une démarche à la fois artistique et militante. Il me semble que les thématiques féministes sont reconnues

¹⁴⁷ POLTI Victoria, op. cit., p.47

comme importantes par une majorité de musiciens et de musiciennes qui sont, pour beaucoup, sensibles à une idéologie progressiste, même si tous n'adoptent pas une démarche ouvertement militante : celle-ci se limite à certains groupes, souvent constitués de femmes. Pourtant, certains musiciens, même s'ils se disent favorables à une meilleure inclusion des femmes et des minorités de genre dans le milieu, regrettent que cela devienne dans certaines institutions une véritable ligne de programmation, voire une condition pour être programmé :

M. — Il faut avoir beaucoup de contacts pour réussir, et il faut être dans la tendance de ce qui... si mon projet avait une dimension féministe, peut-être que j'entrerais [dans la programmation] ! Ou si c'était un hommage à Piazzolla, peut-être que j'y jouerais.

N. — Je vois, il faut entrer dans les axes de programmation qu'ils définissent.

M. — Si, et ça ne m'intéresse pas, ça m'ennuie, tu vois ? Je ne fais pas de la musique pour ça. Donc je ne vais pas le faire, mais c'est très problématique, tout ça, surtout pour les jeunes musiciens. [Entretien avec Luis*, compositeur, 2021. Traduction personnelle]

Ici, ce musicien fait allusion à la manière dont la dimension féministe des projets serait devenu, selon lui, une sorte de condition pour être « programmable » dans certaines institutions. Il ne remet pas en cause l'importance des projets qui portent ces valeurs politiques et féministes ; il met d'ailleurs cette question sur le même plan que celle de la patrimonialisation, en déclarant que pour être programmé dans certaines institutions, il devrait soit jouer le répertoire de Piazzolla – ou d'une autre référence du genre –, soit porter par son projet un message féministe. Cette considération, si certains peuvent la considérer comme triviale ou excessive, soulève une question sensible : les préoccupations politiques et sociales telles que la représentation des minorités de genre, aussi justes soient-elles, doivent-elles devenir des critères de programmation au même titre que les critères artistiques et esthétiques ?

Actuellement, j'ai l'impression que les actions de l'Etat au sujet du tango sont assez biaisées, influencées par une certaine couleur politique, un certain regard, tu vois ? On met beaucoup en avant la nécessité de programmer du tango avec une optique de genre, de diversité. Donc bon, c'est une bonne optique, une optique claire, et d'un côté, ça me semble une bonne chose, une très bonne chose. Mais d'un autre côté, c'est une optique un peu fermée, qui finit par n'accepter que ce type d'expressions ou presque, et par exclure d'autres types d'expressions. Ça fait écho à cette idée qu'il faut avoir une vision globale des choses. [...] Et il me semble que, dans ce cadre de discrétionnarité, dans les programmations, il y a une tendance à programmer des artistes choisis à certaines fins, à des fins politiques, idéologiques, ou amicales. Parfois, ce biais est subtil ; parfois, il est un peu plus scandaleux, pour ainsi dire. [Entretien avec Armando*, musicien, 2021. Traduction personnelle]

Plusieurs musiciens ont ainsi la sensation que la question féministe devient un critère de discrimination positive excluant, qui prend le pas sur les critères artistiques ou d'autres nécessités, notamment celle de représenter le tango dans sa diversité. La question, ici, n'est pas de savoir si cette impression est justifiée, mais de montrer que cette thématique féministe constitue un exemple de question qui divise, non pas sur le fond – car comme mentionné plus haut, il me semble que ces valeurs font consensus chez beaucoup de musiciens et de musiciennes, au moins dans leurs discours –, mais sur la manière dont cette thématique est traitée par les politiques publiques, ici à travers la question de la programmation.

Par ailleurs, la présence du tango dans les lieux culturels publics provoque une autre polarisation de la scène *tanguera*, entre les espaces publics et les espaces indépendants, privés et souvent autogérés – nous reviendrons plus en détails sur la question de l'autogestion dans le chapitre suivant. Les modes d'écoute de la musique diffèrent entre les salles publiques et les espaces indépendants : les unes proposent, pour la plupart, une expérience d'écoute que l'on peut qualifier de traditionnelle, semblable à celle privilégiée dans le cadre des musiques savantes, avec une scène vaste, un son soigné et un public assis et nombreux, tandis que les lieux indépendants constituent des espaces plus divers : souvent, ces lieux sont aussi des bars ou des restaurants qui proposent d'accompagner le concert d'un repas ou d'une consommation ; l'espace physique de la scène y est plus restreint, tout comme le nombre de spectateurs, et la qualité d'écoute varie considérablement selon le lieu. Une participation financière est habituellement demandée aux spectateurs – alors que plusieurs institutions publiques telles que le CCK ou l'*Usina del arte* proposent des spectacles gratuits –, et varie également selon les espaces. Certains bars proposent des concerts *a la gorra*, c'est-à-dire « au chapeau », où le montant de la participation est libre ; en mai 2022, une entrée économique coûterait environ 600 pesos (en faisant une moyenne approximative entre le taux de conversation officiel et le taux *blue*, c'est-à-dire non-officiel, cela équivaldrait à trois euros), mais cela peut aller jusqu'à 4000 pesos (vingt euros, selon le même critère)¹⁴⁸. Rappelons que nous ne considérons pas ici les spectacles dits *for export* adressés à un public international, mais les concerts de la scène locale. Une partie importante des musiciens interrogés dans le cadre de ce travail de recherche ont déclaré préférer fréquenter ces lieux indépendants,

¹⁴⁸ Il s'agit du prix d'un concert de Susana Rinaldi, chanteuse renommée, au Centre Culturel Torquato Tasso, en mai 2022.

alternatifs, même si la plupart fréquente aussi les salles publiques telles que le CCK. La principale raison évoquée est la convivialité de ces lieux privés, qui accueillent un nombre réduit de spectateurs pour des concerts intimistes.

On pourrait penser que cette dichotomie entre salles de spectacles publics et scène indépendante crée une frontière avec, d'un côté, les musiciens reconnus qui accèdent aux scènes publiques prestigieuses, et de l'autre ceux qui doivent se contenter des espaces alternatifs. Il n'existe toutefois pas de division aussi claire : la grande majorité des musiciens interrogés au cours de cette enquête ont déclaré avoir joué au moins une fois lors d'un événement organisé par une institution publique – même si c'était parfois comme musiciens accompagnants et non dans le cadre de leurs projets personnels. À l'inverse, tous les musiciens, même ceux que l'on peut considérer comme renommés et reconnus au niveau local, voire international, fréquentent la scène dite *under*, car les concerts donnés dans les grandes salles publiques restent occasionnels, même pour les groupes les plus reconnus. Ainsi, il me semble que l'on peut avancer que tous les musiciens sont d'une certaine manière *under*, et fréquentent de près ou de loin la scène alternative du tango, car c'est là que se trouve le cœur de cette activité musicale. Nous reviendrons sur cette idée dans le chapitre suivant.

Dans les deux premiers chapitres, nous avons vu qu'au début du XXI^{ème} siècle s'est développé ce que l'on pourrait appeler une scène publique du tango. Les politiques culturelles liées au tango portent un discours multiple, autour de thématiques telles que la patrimonialisation, l'inclusion et la démocratisation culturelles. Si certaines des mesures qu'elles portent semblent viser un public plus international que local, on constate aussi que les programmations des espaces et des événements publics se distinguent du tango *for export* et de ses enjeux commerciaux. Toutefois, nous avons montré dans ce chapitre que ces institutions peinent à refléter la diversité du tango contemporain, malgré certains efforts dans ce sens. Toujours est-il que comme l'affirment Soledad Venegas et Mercedes Liska, ces politiques contribuent à reconfigurer la scène *tanguera* et ont, dans une certaine mesure, une influence sur le tango tel qu'il est montré et perçu à Buenos Aires, car elles contribuent à légitimer et à diffuser certaines démarches artistiques, selon des critères parfois esthétiques et subjectifs, mais plus souvent politiques. Enfin, parallèlement à ces initiatives publiques, s'est développée une scène indépendante, dite *under*, loin des scènes et des institutions publiques.

Que cela dit-il du véritable impact des politiques publiques sur la scène tanguera ? Dans le chapitre suivant, nous étudierons les enjeux de cette scène indépendante, et la manière dont ses membres reçoivent et interrogent l'implication des politiques culturelles dans cette pratique artistique.

CHAPITRE 4. La réception et l'impact des politiques culturelles sur les pratiques professionnelles des artistes : entre autogestion et institutionnalisation

Dans les deux chapitres précédents, où nous explorions respectivement les formes d'institutionnalisation du tango et les conséquences de cette institutionnalisation sur la manière dont le tango est présenté et écouté à Buenos Aires, nous avons déjà évoqué en filigrane les opinions et critiques formulées par les musiciens interrogés dans le cadre de cette enquête. Ils portaient notamment sur les limites et les dysfonctionnements institutionnels des initiatives publiques en lien avec le tango, ou sur la représentativité des programmations des institutions face à la diversité du tango contemporain. Ce dernier chapitre donnera encore plus d'importance aux discours recueillis dans le cadre du travail de terrain : nous y reviendrons sur le gouffre qui sépare le discours public, qui suggère une abondance d'initiatives et de soutien en faveur du tango, et les opinions formulées par les professionnels du milieu à ce propos. Nous réfléchirons aux causes de cette insatisfaction et à l'ampleur des difficultés rencontrées par les musiciens dans leur vie professionnelle, difficultés que les politiques publiques peinent à pallier. Le plus grand obstacle auquel se heurte notre démarche d'analyse vient sans doute de la nature hétérogène des données sur lesquelles elle se fonde : nous considérons à la fois des faits concernant les politiques publiques et leurs modalités, et des faits relatifs aux conditions de travail des musiciens. Mais notre analyse tient aussi compte des discours émanant à la fois des artistes formulant des ressentis et des jugements personnels sur l'effectivité ou l'intentionnalité de ces politiques, et de représentants des institutions, à travers la publicité faites aux initiatives publiques, ou les entretiens réalisés avec des programmeurs ou des directeurs artistiques. Il s'agit donc d'articuler ces différentes positions afin d'en tirer une analyse la plus fidèle possible des rapports entre tango et politiques culturelles.

Dans un deuxième moment de ce chapitre, nous verrons comment les « travailleurs du tango », comme certains se définissent eux-mêmes, font entendre leur voix et tentent d'établir un dialogue avec les institutions publiques afin d'obtenir davantage de reconnaissance et de soutien : nous soulignerons alors le développement d'un militantisme *tanguero* en montrant que ce phénomène s'est amplifié en 2020, suite à la pandémie de Covid-19. Enfin, nous reviendrons sur la culture d'autogestion qui caractérise une grande partie du milieu *tanguero*,

autant du côté des créateurs que des lieux de diffusion : nous soutiendrons l'idée que la prépondérance de ce mode de gestion est en partie due à ce qui est perçu par les artistes comme un désengagement des pouvoirs publics. Cela va dans le sens d'une théorie qui constituera l'une des grandes conclusions de ce mémoire, à savoir que la relation entre politiques publiques et tango n'est pas à sens unique, et qu'elle est en quelque sorte dialectique : si l'on a beaucoup parlé de l'impact de ces politiques sur la scène *tanguera*, nous montrerons que ce qui est déterminant dans ce rapport, c'est aussi – et peut-être davantage – l'activité et la vitalité de ce milieu professionnel majoritairement indépendant et autogéré, qui finit par impulser et provoquer une réponse politique de la part des institutions.

I. La multiplication des propositions artistiques : une scène disproportionnée à ses moyens et à son public ?

Afin de comprendre la portée limitée des politiques culturelles dans la pratique professionnelle des musiciens de tango, il semble important d'exposer les difficultés auxquelles ils font face quotidiennement. Si certaines sont similaires à celles que peut rencontrer un artiste d'un autre genre musical ou d'un autre pays, le milieu du tango ainsi que le contexte géographique de Buenos Aires présentent certaines spécificités qui tendent à accentuer ces difficultés. Nous aborderons tout d'abord le problème de la disproportion numérique entre l'ampleur de l'offre artistique liée au tango et le public de niche qu'elle touche, ce qui nous amènera à nuancer le caractère lucratif de cette pratique tel que nous l'avons mis en avant dans le deuxième chapitre. Nous verrons ensuite que les musiciens de tango doivent s'adapter à une scène artistique en pleine mutation au niveau mondial, notamment par l'importance accrue du numérique qui crée de nouvelles difficultés et fait évoluer la fonction sociale et le quotidien des artistes. Nous lierons bien entendu ces deux aspects avec les actions des politiques culturelles et, dans un troisième temps, nous montrerons que celles-ci peinent à compenser la précarité des musiciens : nous nous attarderons alors sur la période de 2020, où la pandémie de covid-19 et ses conséquences économiques a cristallisé le mécontentement des professionnels du milieu *tanguero*.

1. Le tango, une pratique culturelle rentable ?

Aujourd'hui, de nombreuses expressions esthétiques et langages coexistent, c'est inédit, unique, et je trouve cela formidable... Même si, hélas, cela ne se traduit pas par une affluence de public, par des ressources, ni par un accompagnement institutionnel. Car malheureusement, il y a beaucoup plus de production que de public.

[Entretien avec Armando*, musicien et enseignant, 2021. Traduction personnelle]

Plusieurs musiciens l'admettent amèrement : le dynamisme du milieu du tango indépendant n'est pas proportionnel à son public. Certains artistes peinent à remplir les salles pourtant modestes des cafés-concerts et des centres culturels, et une partie du public est souvent constitué par des connaissances, collègues musiciens et élèves. Un musicien qui fait partie d'un groupe ancien et reconnu m'a confié lors d'une conversation informelle que ce groupe, il y a quelques années, avait fait salle comble lors d'un concert au CCK. Mais lorsqu'ils ont organisé leur propre concert de manière autogérée dans un théâtre indépendant de Buenos Aires quelques semaines plus tard, l'événement n'a pas reçu le succès escompté. Omar García Brunelli, dans un court article publié dans la revue *Estado Critico*, expose le problème en ces termes :

« Le problème le plus grave que rencontre le tango actuel est le manque de public. Pour une raison que l'on peine à discerner, personne ne parvient à réunir une quantité de public suffisamment grande pour pouvoir jouer régulièrement, vivre de son groupe et développer des projets créatifs. On mentionne souvent le manque de lieux où jouer, mais si le problème réside dans le public, multiplier ces espaces n'aurait pas de sens. On parle aussi d'un manque de diffusion, mais cela ne suffit pas à expliquer l'absence de public. L'enthousiasme de ce public réduit qui suit le mouvement alimente ce milieu dans ce qu'il a de plus fort : l'enthousiasme des vocations. »¹⁴⁹

Comme il l'admet lui-même, l'auteur peine à identifier la source du problème du manque de public du tango contemporain, et l'objectif de l'article est plus d'attirer l'attention sur cette difficulté que d'en nommer les causes. En écho avec l'anecdote rapportée plus haut, on peut émettre l'hypothèse que le coût des entrées dissuaderait le public à se rendre aux concerts organisés dans les lieux indépendants, et les conduirait à privilégier une salle publique telle que le CCK pour sa gratuité. Cependant, ce coût reste bien inférieur au prix des concerts de rock ou de *pop* dans un zénith tel que le *Luna Park*, qui attirent pourtant un large public. Comme le mentionne García Brunelli, les artistes expliquent souvent ce problème par

¹⁴⁹ GARCÍA BRUNELLI, Omar. « A la espera del público ». *Estado Critico*, n° 5, Buenos Aires, 2015. [Traduction personnelle]

un manque de diffusion, à la fois lié à ce manque de lieux pleinement consacré au tango, et au peu de place qui serait accordée au genre dans les médias commerciaux. Lors d'un entretien, l'un des musiciens que j'ai interrogés déplorait : « Notre musique ne circule pas. Elle est très restreinte. Il me semble que ça s'explique comme ça, et qu'il devrait y avoir plus de soutien dans ce domaine. »

Il peut sembler paradoxal que le tango, que nous avons défini comme une musique populaire – caractéristique fortement revendiquée par une grande partie de ses musiciens –, souffre d'un tel problème. García Brunelli apporte une nuance importante en qualifiant le tango de « phénomène complexe et étendu, populaire mais pas massif »¹⁵⁰. L'absence de succès du genre, comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, est loin d'être générale, et l'auteur la nuance en soulignant que le tango chanté, par exemple, a un impact plus direct sur le public et touche une audience plus large, notamment parce que les chanteurs privilégient dans la majorité des cas un répertoire traditionnel : dès lors, « il est très difficile pour un chanteur de s'éloigner de la tradition des grands interprètes »¹⁵¹. La diversité des formes esthétiques du tango contemporain constitue donc à la fois une force et une faiblesse : on se trouve ainsi en présence d'une scène *tanguera* divisée, dont une partie conserve une grande popularité – soit auprès d'un public local pour lequel le tango, surtout chanté, suscite un sentiment d'identification, soit auprès d'un public de touristes dans le cas du tango *for export*, soit auprès des danseurs aussi bien locaux qu'étrangers. Parallèlement, le reste de la production, qui est souvent la plus expérimentale et la plus innovante, reste « une sorte de sous-culture : une musique pour des musiciens, ou pour des auditeurs qui disposent de connaissances musicales et culturelles sophistiquées. »¹⁵² Il me semble que García Brunelli résume ainsi très bien la problématique majeure qui traverse l'évolution actuelle du genre : malgré le potentiel économique que les acteurs des politiques culturelles ont su reconnaître dans le tango, force est de constater que seule une partie de cette pratique bénéficie du circuit économique le plus rentable, celui du tourisme.

Cela entraîne un phénomène secondaire qu'il est intéressant de souligner : le tango indépendant, alternatif, finit indirectement par être financé par le tango *for export*, voire la scène traditionnelle des *milongas* et du tango *dansable* :

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.55 [Traduction personnelle]

¹⁵¹ *Ibid.*, p.58

¹⁵² *Ibid.*, p.60

Et donc, le tango... Le tango est toujours vivant. On ne sait pas trop comment, mais il l'est. Maintenant, moi, par exemple, je joue dans la *casa de tango*, cela me rapporte de l'argent, et avec cet argent, on fait du tango contemporain. Je me déplace, je paie le disque, je l'enregistre, mais en réalité, le tango contemporain ne génère pas lui-même l'argent pour faire tout ça.
[Entretien avec Pablo*, guitariste, 2022. Traduction personnelle]

Ce constat est partagé entre beaucoup de musiciens : d'une part, il est très commun de commencer sa carrière au sein d'un spectacle de tango *for export*, voire de conserver ce poste tout en développant sa propre carrière artistique. Cela place de nombreux musiciens dans une position contradictoire, entre leurs idéaux artistiques et les réalités du métier. D'autre part, la plupart des musiciens qui ont affirmé, lors des entretiens, qu'ils parvenaient à « vivre de la musique », ont aussitôt nuancé ce constat en soulignant que leur occupation professionnelle est multiple et souvent complétée par une activité d'enseignement, et que leur projet personnel principal ne suffit pas à générer des revenus corrects, car il est généralement peu lucratif. García Brunelli souligne que la qualité artistique qui caractérise la scène *tanguera* contraste avec « l'amateurisme économique » auquel sont contraints les musiciens qui doivent généralement assumer à eux seuls de nombreuses fonctions, comme on le mentionnera dans la partie suivante. Toujours est-il que cet amateurisme forcé semble être une caractéristique de l'époque actuelle, comme l'affirment ces deux témoignages :

Il n'y a pas de mouvement culturel qui soutienne toute cette production. Les gens le font parce que c'est ce qu'ils souhaitent, mais de tous ces groupes, très peu peuvent en vivre. Dans l'histoire du tango, il y a eu une époque dorée [...] où tous jouaient leur répertoire, Troilo a joué son propre répertoire, il est mort avec ce répertoire, et il a vécu de ce répertoire, et il y avait des centaines d'orchestres qui travaillaient ainsi. Mon père [Osvaldo Ruggiero] a joué avec Pugliese pendant trente ans, avec son second groupe pendant trente ans, puis il est décédé. Deux groupes dans toute sa vie. Moi, j'ai joué dans des milliers de groupes, et j'ai seulement vingt ans de carrière, pas soixante. Ça montre bien qu'eux, avec leur groupe, ils pouvaient vivre. Et alors, le style était bien plus affirmé, le groupe avait son évolution, parce que les musiciens restaient dix, quinze, vingt ans dans les orchestres, et pas six mois et quatre petits concerts. Alors, cela générerait quelque chose de très puissant.
[Entretien avec Luis*, bandonéoniste, 2022. Traduction personnelle]

Il est très difficile de maintenir un projet dans le temps, ce n'est pas si viable, pas si facile. À une époque, par exemple dans les années quarante, pendant l'époque dorée du tango, un musicien pouvait jouer dans un orchestre et en vivre [...]. Aujourd'hui, ce n'est pas possible, à moins d'avoir un énorme succès et de devenir super médiatique, mais ça, pour un musicien ordinaire, comme moi, c'est très difficile, tu dois alors recourir à certains moyens : organiser des petits projets, tu trouves un petit travail avec un chanteur, alors tu appelles un

bandonéoniste ou un autre guitariste, tu organises ça vite fait... Bien sûr, avoir des projets à long terme, c'est formidable, tu y développes bien tes idées, ce que tu veux faire comme musique, mais bon, c'est difficile de le soutenir, surtout s'il faut rémunérer des musiciens stables, c'est impossible, il n'y a pas assez de travail.

[Entretien avec Martin*, guitariste, 2022. Traduction personnelle]

Même si l'on sent un certain idéalisme dans le regard que portent ces deux musiciens sur « l'âge d'or » du tango, les travaux d'historiens du tango sur lesquels je me suis appuyée – notamment dans l'étape de contextualisation de ce mémoire – indiquent que ces propos n'en conservent pas moins une certaine pertinence, dans la mesure où la situation économique à laquelle peut aspirer un musicien de tango à Buenos Aires a considérablement évolué depuis les décennies les plus fastes du genre, lorsqu'il existait un grand nombre d'orchestres qui faisaient vivre tous leurs musiciens en se produisant fréquemment pour un vaste public de danseurs. Aujourd'hui, que sa musique soit ou non destinée aux danseurs, il est très probable un musicien doit avoir recours à de multiples projets afin de se constituer un salaire décent. Ces témoignages soulignent l'instabilité et la précarité des projets artistiques dans le contexte actuel, en affirmant que cela a un impact non seulement économique sur le mode de vie des musiciens, mais aussi artistique, dans la mesure où le manque de continuité des projets nuit à leur richesse esthétique et au processus créatif.

Pour évoquer l'influence des politiques culturelles sur cette situation, j'aimerais proposer l'hypothèse suivante : les mécanismes de programmation de certaines institutions publiques encourageant d'une certaine manière cette instabilité et cette forte mobilité des projets. En effet, comme nous l'avons expliqué dans le chapitre précédent, une partie des concerts programmés au CCK, voire au Festival Tango BA, sont des « concerts-événements » qui réunissent des musiciens déterminés dans une formation inédite, créée spécialement pour l'occasion. Ce choix présente un certain intérêt artistique, et patrimonial lorsqu'il s'agit d'inviter les musiciens à recréer un certain répertoire. Mais il favorise aussi une rotation constante des musiciens aux dépens de projets plus stables. De plus, le système des subventions, qui repose sur des appels à projet, incite les musiciens à s'organiser sur le mode du « projet » : chaque dossier doit proposer une initiative qui s'inscrit dans une durée limitée, telle que l'organisation d'un festival indépendant, ou l'enregistrement d'un disque. Par définition, ces financements n'ont donc pas pour résultat – ni même comme vocation – de favoriser le maintien des projets musicaux sur une longue durée, et les artistes doivent

considérer ces subventions comme des aides ponctuelles très modestes et bien insuffisantes à garantir la continuité du projet, dès lors qu'ils ne disposent pas d'un régime de protection tel que l'Intermittence du spectacle en France.

Enfin, on peut faire un parallèle avec la situation du jazz en France telle qu'elle est décrite par Marie Buscatto¹⁵³, qui fait aussi le constat d'un sureffectif des musiciens forcés à multiplier les activités secondaires afin de vivre de la musique. Pour elle, paradoxalement, « l'engagement de l'État dans la légitimation du jazz s'est également traduit par un accroissement important du nombre des musiciens de jazz » et contribue « à élargir le nombre de musiciens confrontés à une contradiction permanente entre idéal artistique et travail musical ». On peut sans doute en dire autant de la valorisation de l'enseignement des musiques populaires à Buenos Aires. Certains problèmes structurels que rencontre le milieu musical du tango ne sont donc pas sans rappeler ceux qui traverse la scène du jazz selon Marie Buscatto. Cela nous amène à évoquer brièvement une problématique que le tango partage également avec les pratiques musicales du monde entier : celle de l'impact du numérique sur le travail des musiciens.

2. Des difficultés renforcées par l'évolution des modes de diffusion de la musique et la place croissante du numérique dans les pratiques

Un autre facteur entre en compte dans les difficultés rencontrées par les artistes de tango dans leur vie professionnelle, autant que dans l'évolution du genre à plus grande échelle : il s'agit de l'importance croissante des outils numériques dans le milieu *tanguero*, qui n'échappe pas à ce phénomène global qui touche la grande majorité des scènes artistiques du monde entier. Le tango subit en effet la crise qui touche les musiques enregistrées du monde entier depuis les années 2000, et la révolution numérique transforme les usages et modes de travail des musiciens¹⁵⁴. Jimena Ponce de León rend compte de ce processus dans sa thèse en étudiant le cas du tango contemporain, et montre comment le numérique transforme toutes les étapes de sa création, de sa production et de sa diffusion, jusqu'aux modes d'écoute de la

¹⁵³ BUSCATTO Marie, « De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz », *Sociologie de l'Art*, 2004/3 (OPuS 5), p. 35-56.

¹⁵⁴ GARCIN Pierre, « Devenir musicien dans l'ère numérique », *Sociologie de l'Art*, 2015/1-2 (OPuS 23 & 24), p. 93-109. <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2015-1-page-93.htm>

musique¹⁵⁵. On peut citer l'exemple de l'album, qu'elle aborde dans le chapitre 3 de la thèse : si le disque constituait auparavant un support de diffusion privilégié, il est aujourd'hui tombé en désuétude, bien que les musiciens témoignent d'un attachement persistant à cet objet, et continuent à en produire, malgré la forte diminution de la rentabilité d'un tel support par rapport au début du XXIème siècle. Les plateformes de vente de musique « à la demande » telles que *Deezer* ou *Spotify* dominent aujourd'hui le marché, et pour des artistes à faible diffusion comme les musiciens de tango, ce système représente des bénéfices bien moindres que ceux que l'on pouvait tirer autrefois de la vente de disques. La production d'un album représente donc aujourd'hui un investissement important, pour des bénéfices dérisoires – quand le projet n'est pas produit à perte, sur le budget personnel du musicien. Pourtant, Ponce de León observait au moment de son enquête ethnographique que dans certaines institutions publiques ou privées, il était encore demandé aux musiciens de fournir un album au format physique pour réaliser certaines procédures, telles que l'inscription au Prix Carlos Gardel – le concours le plus important dans le milieu de la musique argentine, organisé par la Chambre argentine des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes (CAPIF), une association regroupant des représentants de l'industrie du disque argentine –. Dans le domaine public, d'après Ponce de León, le dépôt d'un disque physique est aussi exigé pour l'inscription de l'œuvre d'un musicien auprès des organismes qui font valoir son droit d'auteur. On constate alors que dans certains cas, le pressage d'albums reste une nécessité pour les artistes, alors même qu'il n'entraîne plus les bénéfices escomptés.

L'accès généralisé aux outils numériques ont aussi permis de faciliter certains processus propres à la production musicale tel que l'enregistrement – Jimena Ponce León montre aussi, dans sa thèse, que malgré un attachement persistant de certains musiciens aux techniques analogiques, la grande majorité de ses enquêtés reconnaît les avantages du format numérique – ; cela a aussi généré de nouveaux modes de diffusion, dont les initiatives publiques en faveur du tango tentent aussi de s'emparer. On peut citer l'exemple du CCK qui, depuis plusieurs années, recourt régulièrement à la captation vidéo de ses concerts, qui sont ensuite retransmis sur la chaîne *Youtube* de l'institution. L'ancien directeur du Centre, Gustavo Mozzi, explique que l'usage de cet outil est lié à l'ambition du CCK de s'imposer comme une institution culturelle majeure et d'avoir une portée internationale :

¹⁵⁵ PONCE DE LEÓN, Jimena. *L'art face au numérique, le cas du tango contemporain*. [Thèse de doctorat non publiée] École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2022.

[La production du programme télévisuel *La Hora del Tango*] répondait au profil que je souhaitais donner à l'ensemble du centre culturel : un lieu qui génère aussi du contenu audiovisuel, et une grande programmation en *streaming*, justement par rapport à cette vocation de projection internationale. Nous avons donc transmis les concerts en *streaming*, nous diffusons les concerts en direct, et cela génère du contenu audiovisuel qui était ensuite retransmis par la télévision publique.

[Entretien avec Gustavo Mozzi, ancien directeur du CCK, 2022. Traduction personnelle]

Pour les musiciens autant que pour les programmeurs, la diffusion des concerts en ligne est donc un moyen de toucher un public plus large, notamment à l'international. La pandémie de Covid-19, à partir de 2020, a constitué un tournant dans l'acceptation et l'appropriation de ces nouveaux outils, à la fois par les musiciens et par les institutions publiques. En effet, l'Argentine n'a pas échappé à la tendance majoritaire des gouvernements pendant cette période, et a décrété le confinement de sa population à partir du 20 mars 2020 – confinement qui s'est ensuite assoupli à travers différentes phases de réponse à la crise sanitaire et selon les zones. Les événements en ligne ont donc remplacé les concerts jusqu'à courant 2021 : malgré la réouverture de la majorité des lieux culturels, à l'exception de ceux qui n'ont pas survécu à la crise, beaucoup de musiciens ont maintenu une certaine activité en ligne et continuent d'organiser de temps à autre des concerts en *streaming*. Les institutions publiques ont tenté de s'adapter à la situation de confinement en proposant une offre culturelle en ligne : le Ministère de la culture de la ville de Buenos Aires a notamment alimenté une page intitulée « Vivons la culture » (*Vivamos Cultura*), proposant des captations d'événements passés dans plusieurs domaines culturels. Le festival Tango BA a aussi organisé une édition virtuelle du 26 au 30 août 2020. Les danseurs du monde entier ont été invités à participer au mondial en enregistrant une vidéo de leur prestation, réalisée dans un cadre amateur. La programmation musicale a été présentée sous forme de vidéos durant entre trente minutes et une heure, réunissant des interventions et des propositions musicales diverses, et également enregistrées par les musiciens eux-mêmes dans un cadre privé. Les vidéos portaient sur des thématiques diverses, avec des noms tels que « Anibal Troilo, le plus grand bandonéon de Buenos Aires », ou « Astor Piazzolla éternel »¹⁵⁶. L'Orchestre de Tango de Buenos Aires a

¹⁵⁶ Festivales BA, « ¡Astor Piazzolla, hoy y siempre! » [Vidéo publiée le 27/08/2020]. *YouTube*. Disponible sur : <https://youtu.be/VZdtlSGo4Kg>

été mis à contribution pour réaliser des vidéos, notamment un court documentaire présentant le genre et les instruments de l'orchestre à destination d'un jeune public¹⁵⁷.

Certains fonds de subvention ont aussi tenté de s'adapter à cette situation de confinement, bien que ce phénomène puisse être qualifié de tardif dans la chronologie de la crise sanitaire. Entre le 13 et le 18 novembre 2020, l'Institut National de la Musique a ouvert un appel à projet spécifiquement destiné aux « productions discographiques, tournages, répétitions et *streamings* en direct ». Cette proposition avait pour but d'appuyer à la fois les musiciens et les techniciens impliqués dans ce type de productions : d'une certaine manière, elle entérine ce tournant vers une multiplication des événements en ligne. Du côté de la Ville de Buenos Aires, on peut citer le programme « Quartiers Créatifs » (*Barrios Creativos*), qui, entre 2021 et mi-2022, a réalisé trois appels à projets à destination d'artistes de toutes disciplines confondues, dont deux étaient directement destinés à la production de contenus audiovisuels à diffuser en ligne.

À travers ces différents exemples, on perçoit un usage toujours plus intensif des outils numériques dans le milieu *tanguero*, qui constitue un phénomène accentué par la pandémie de Covid-19 et auquel les institutions publiques tentent de s'adapter en adoptant et en encourageant de nouveaux modes de diffusion tels que le *streaming* en direct. Les musiciens tout comme les acteurs publics prennent aussi progressivement acte du fait que le disque n'est plus le support de consommation par excellence de la musique. D'ailleurs, dans le cas du milieu *tanguero*, le divorce avec le modèle économique des labels discographiques – qui dominait la production de tango au XX^{ème} siècle¹⁵⁸ –, a précédé la « crise du disque » qui marque les musiques enregistrées du monde entier depuis les années 2000 : elle remonte au déclin qu'a connu le genre après les années 1960, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre. Si l'objet « disque » garde une importance pour les musiciens, il est aujourd'hui majoritairement auto-produit. L'une des conséquences de cet éloignement de l'industrie du disque est la suivante : l'artiste endosse à présent toutes les tâches secondaires, qui revenaient autrefois au label et à la figure du producteur. Nous reviendrons sur ce fait ultérieurement dans ce chapitre, lorsque nous aborderons le modèle de l'autogestion ; cependant, il faut

¹⁵⁷ Música BA, « Un divertido viaje de educación musical de la mano de la Orquesta del Tango de Buenos Aires » [Vidéo publiée le 9/06/2020]. *Youtube*. Disponible sur : <https://youtu.be/PsbKGzQmLMs>

¹⁵⁸ Voir le travail pionnier de CAÑARDO, Marina. *Fabricas de Tango: industria discográfica temprana y música popular argentina (1919-1930)*. Thèse de doctorat sous la direction d'Esteban BUCH, École doctorale de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011.

souligner qu'en plus de l'organisation de l'enregistrement et de la diffusion, les musiciens de tango doivent aussi assumer eux-mêmes la recherche de financements pour leurs projets, et notamment les candidatures aux appels à projets émis par certaines institutions publiques. Cela exige certaines compétences et un important investissement de temps, ce qui ne facilite pas l'accès des artistes à ces subventions. Dans la partie suivante, nous aborderons donc les obstacles rencontrés par les musiciens de tango souhaitant tirer parti des initiatives publiques : nous poursuivrons ainsi notre réflexion sur les causes de ce profond décalage que l'on remarque entre le discours émanant des politiques culturelles, et la réception critique de celles-ci par les professionnels du milieu.

3. #TangoEnEmergencia: des politiques publiques qui peinent à palier les difficultés économiques des musiciens

Comme nous l'avons déjà évoqué, l'un des éléments qui ressort le plus nettement de la somme des entretiens réalisés dans le cadre de notre travail de terrain est l'insatisfaction des musiciens face aux politiques publiques relatives au tango. Dans cette partie, nous allons réfléchir aux éléments qui cristallisent ce mécontentement, et à ses causes possibles.

a. Des attentes fortes de la part d'une partie des professionnels du milieu

L'une des questions générales systématiquement posées à toutes les personnes ayant accepté de participer à un entretien dans le cadre de notre enquête était la suivante : « Les institutions publiques réalisent différentes initiatives visant à la valorisation du tango. Pour vous, quel est l'impact réel de ces mesures sur le milieu *tanguero* de Buenos Aires ? » Une partie des personnes interrogées, au lieu d'émettre une opinion globale sur cette problématique, tendait à énumérer les politiques culturelles les mieux connues. Cela m'a conduit à diviser la question et à leur demander au préalable s'ils s'estimaient informés sur les différentes mesures instituées par ces politiques, avant de leur proposer d'énumérer les mesures connues d'eux, puis de formuler une opinion plus générale à partir de l'impact de ces mesures sur leur vie professionnelle. Certains évoquaient directement ce qui, selon eux, manquerait pour que ces politiques culturelles soient vraiment efficaces, ce qui revient à pointer leurs lacunes. Ceux qui répondaient véritablement à la question en me confiant leur opinion sur la question de l'impact des politiques culturelles sur le tango, étaient

généralement ceux qui en proposaient la vision la plus négative et la plus critique. Il faut souligner qu'au cours de mon enquête, cette insatisfaction a davantage été exprimée par les musiciens entretenant le plus de liens avec des institutions publiques, par exemple en faisant partie d'un orchestre ou d'un projet pédagogique dépendant de ces institutions. Mon hypothèse pour expliquer ce paradoxe apparent est la suivante : d'une part, ces musiciens, dans le cadre de leurs projets, doivent nouer un dialogue avec des acteurs des politiques publiques. Or, comme nous l'avons évoqué précédemment, ce dialogue ne se déroule pas toujours comme prévu, et les musiciens porteurs de projets se heurtent parfois aux limites intrinsèques des institutions avec lesquelles ils traitent, et au caractère discrétionnaire des décisions prises dans ce cadre. Ce sont les musiciens qui subissent le plus les limites et les contraintes propres à ces administrations publiques, leur insatisfaction est donc fondée sur une expérience personnelle. D'autre part, il me semble que les musiciens les plus insatisfaits des politiques culturelles liées au tango sont aussi ceux qui expriment le plus d'attentes à cet égard. Pour eux, l'État et les différentes administrations culturelles publiques ont un rôle important à jouer dans la valorisation de cette scène artistique. Ils appuient cette opinion de deux manières : d'une part, par le lien entre tango et identité nationale et le potentiel représentatif du tango, que l'on a déjà discuté au cours de ce mémoire (voir Chapitre 2, II. 3.) ; d'autre part, par la fragilité de ce milieu artistique qui touche un public réduit et se développe en marge du système dominant des industries culturelles. Un journaliste spécialisé souligne que « le tango, tout comme d'autres musiques, est dans une position de faiblesse face aux industries discographiques, aux grandes compagnies. Je crois que le soutien de l'État lui est toujours nécessaire. »¹⁵⁹ Un musicien qui assure la direction artistique d'un projet musical soutenu par le Ministère de la culture de Buenos Aires souligne, lui aussi, la nécessité du soutien public au secteur du tango :

Alors qu'il y a vraiment des directives très basiques relatives aux politiques publiques qui pourraient être mises en place avec des budgets très raisonnables, pour travailler d'un côté sur la protection du patrimoine, et de l'autre sur le soutien aux créateurs actuels, cela ne se fait pas, rien ne se fait et il ne me semble pas que cela va se faire avant longtemps, car le secteur [*tanguero*] peut bien avoir toute l'énergie du monde, toute l'initiative du monde, [...] si l'Etat ne les accompagne avec quelques gestes concrets et durables, avec une vision un minimum stratégique et réfléchie, des soutiens politiques et économiques concrets, c'est impossible ! Car le seul qui a le pouvoir d'influer sur ce genre de choses, c'est l'Etat.

¹⁵⁹ Entretien avec Luis Tarantino, communication personnelle, 06/12/2021 [Traduction personnelle]

[Entretien avec Armando*, musicien et enseignant, 2021. Traduction personnelle]

Les musiciens les plus indépendants, qui développent leur carrière à l'écart des institutions publiques et qui ne sont pas parvenus à une renommée suffisante pour être régulièrement invités à se produire dans des salles de concerts publiques, sont aussi ceux qui attendent le moins des pouvoirs publics. Mais ceux qui, au contraire, formulent des attentes plus importantes, remarquent un écart profond entre ces attentes et l'investissement réel des politiques culturelles, ce qui provoque une grande insatisfaction, et l'impression d'un manque d'intérêt des institutions à l'égard du tango.

« [Le pays] rencontre des problématiques très concrètes, liées avec ce conflit d'identité [...] qui pose de nombreux problèmes, comme le fait de méconnaître la valeur de la mémoire culturelle, voire de la mémoire en général. Et donc, même si beaucoup de bonnes choses ont été faites, il me semble que la situation est tout bonnement désespérante, surtout dans un contexte de pandémie mondiale, dans lequel un secteur si dynamique doit se démener dans une grande précarité pour survivre... Il est complètement à l'écart de l'appareil d'Etat, autant au niveau municipal que national. Parce que ça n'intéresse pas, tout simplement, ce n'est pas utile, ça n'apporte pas à la politique, et donc c'est relégué au minimum. »

[Entretien avec Armando*, musicien et enseignant, 2021. Traduction personnelle]

« Le Gouvernement de la ville de Buenos Aires est un gouvernement qui a une vision totalement erronée de la culture argentine... Au point que si tu vas les voir en disant « et si on faisait du tango ? » [Ils te répondent] « Du tango...? » [Il fait une mimique dubitative] « Du tango... bon, mais que ça ne se voie pas trop ! » Tu vois ? Ce n'est pas un orgueil, on ne dit pas « regardez, ça, c'est du tango ! » [...] car il y a une très grande méconnaissance du tango [parmi les acteurs politiques]. »

[Entretien avec Pablo*, guitariste, Buenos Aires, 2022. Traduction personnelle.]

Ces deux musiciens déplorent ce qu'ils perçoivent comme un manque d'intérêt de la part des représentants politiques à l'égard d'une scène artistique pourtant active. S'il peut s'agir en partie d'un biais provoqué par les fortes attentes de ces artistes à l'égard des institutions, nous nous risquerons à affirmer que ce ressenti n'est pas complètement erroné, au vu des constatations que nous avons formulées dans les chapitres deux et trois sur le fonctionnement des politiques culturelles liées au tango.

b. L'éternelle insuffisance des dispositifs d'aide financière

Cette insatisfaction et ce ressenti négatif quant à l'impact réel des politiques culturelles sur le milieu du tango sont également liés à un fait qu'il est difficile de nier : les dispositifs de subventions publiques, s'ils sont destinés à contribuer ponctuellement à la

réalisation d'un projet, ne sauraient assurer la rémunération des artistes et la pérennité des projets, surtout au vu de la quantité actuelle de groupes et de musiciens de tango. Les artistes en sont globalement conscients :

Là, maintenant, je ne me souviens plus de ce qu'il y a d'autre [en parlant des initiatives publiques en faveur du tango]. En tout cas, ça ne nous permet pas de gagner notre vie, pour ainsi dire, ça, ça vient plutôt de propositions et de projets que nous générons de notre côté, il ne faut pas attendre qu'ils [les institutions publiques] nous appellent, parce qu'il n'y a pas beaucoup de mouvement de ce côté-là.

[Entretien avec Irena*, chanteuse, Buenos Aires, 2021. Traduction personnelle]

Ainsi, du fait de la fonction même de ces subventions et de la quantité d'artistes qui en ont besoin, les financements engagés sont nécessairement insuffisants. De fait, ce qui est presque toujours pointé du doigt par les artistes interrogés, c'est le montant dérisoire de ces aides.

« En ce qui concerne les financements, il y en a quelques-uns, comme le Fonds National des Arts, BA Música, Promotion culturelle... on doit présenter une série de documents pour qu'on nous accorde une subvention dont le montant n'est pas très significatif, ça sert à organiser un spectacle, mettons, c'est assez pour couvrir le coût d'un seul spectacle. »

[Entretien avec Irena*, chanteuse, Buenos Aires, 2021. Traduction personnelle]

« Ce qu'il y a pour le tango, même si ce n'est pas spécifique au tango, c'est le programme BA Música de la Ville de Buenos Aires. Sur ça, j'ai mes réserves, parce que tu présentes ton projet, tu présentes un budget, tout ça, et ils te donnent un montant fixe, c'est le même pour tous. Donc si je vais jouer avec l'orchestre symphonique de Londres, et toi tu vas jouer au coin de la rue, c'est pareil, ils te donnent un montant fixe. [...] J'ai la sensation que c'est l'unique politique publique de la municipalité en faveur du secteur. Ils te donnent une somme d'argent, et c'est tout. [...] BA Música, ce n'est pas terrible, parfois je me présente, parfois je ne me présente même pas, parce que préparer tout le dossier, c'est trop d'effort pour le peu d'argent qu'on te donne. »

[Entretien avec Luis*, bandonéoniste, Buenos Aires, 2022. Traduction personnelle.]

Ce dernier musicien, pour nous donner une idée du montant qui lui a été octroyé à travers le programme *BA Música*, évoque un projet de spectacle où se produisaient des danseurs et des musiciens lors de deux soirées consécutives, et affirme que le montant attribué par *BA Música* ne lui a permis de rémunérer qu'un seul des musiciens, alors que le reste du projet a été financé par le programme *Mécénat*, auquel certains de mes interlocuteurs reconnaissent une utilité et une efficacité plus grandes. Il exprime aussi l'idée que le fait de poser sa candidature représente un effort et un investissement en temps qui ne valent pas la faible quantité d'argent attribuée.

La question des critères d'attribution de ces aides est abordée par quelques musiciens de mon échantillon, qui m'ont fait part d'opinions variées à ce propos. Plusieurs d'entre eux soutiennent que la répartition des fonds de subvention tels que celui de l'INAMU ou de BA Música est plutôt égalitaire, c'est-à-dire qu'elle est peu sélective et que le critère du mérite est peu présent. Cela a pour conséquence un éclatement du fonds en une multitude de bourses attribuées à de nombreux projets, mais sur des montants dérisoires. Un compositeur de tango contemporain explique :

L'INAMU, c'est très démocratique, en quelque sorte : si tu te présentes, à un moment tu seras choisi, ce n'est pas un concours. [...] Ça ne représente pas beaucoup d'argent, ils te donnent un montant par groupe, par projet. Je crois qu'ils te donnent 50 000 pesos. [...] [Son groupe de tango] le touche tous les quatre ou cinq ans. En moyenne, ça veut dire qu'on touche 12000 pesos de la part de l'INAMU, 12000 par an. Cela veut dire que chaque musicien reçoit à peu près 2000 pesos de l'INAMU, par an. Pour te donner une idée, ce sont plus ou moins 100 pesos par mois... avec ça, tu te payes une bière ! Alors, c'est très bien, je ne vais pas m'en plaindre, je dis ça pour que tu mesures l'effectivité de tout ça dans la réalité de la production. [...] Tu as aussi BA Música, qui fonctionne de manière semblable à l'INAMU. C'est pour n'importe quelle personne ayant une activité de musique en *live* à Buenos Aires, ils payent 15000 pesos par an pour chaque projet. Donc c'est pareil, finalement, ça revient un peu aux mêmes chiffres. Tu peux l'avoir tous les ans, si tu te présentes, tu l'obtiens, sauf si tu fais une très mauvaise présentation, ou si tu n'as pas rendu tes comptes l'année précédente, mais sinon, tu l'obtiens quasi à coup sûr. Mais bon, on parle de ce genre de chiffres. [Entretien avec Luis*, compositeur, Buenos Aires, 2021. Traduction personnelle]

Ce témoignage, comme le précédent, permet de prendre la mesure des faibles montants attribués, mais aussi des critères de sélection qui, d'après ce musicien, sont plutôt souples, en ce qui concerne les deux fonds évoqués – on peut toutefois souligner que tous les musiciens ne sont pas d'accord avec cette idée et que certains d'entre eux m'ont dit s'être vus refuser des subventions sans pouvoir l'expliquer. Un autre musicien va même jusqu'à affirmer que ces aides devraient être attribuées à moins de groupes, selon des critères davantage liés au mérite et à la richesse des projets. On devine ici un débat entre ceux qui souhaitent une répartition équitable des ressources disponibles, au risque de diviser le fonds au point de rendre insignifiants les montants attribués, et les partisans d'un système qui favoriserait les projets les plus prometteurs et les plus riches sur le plan artistique.

Enfin, il faut signaler que le mécontentement de ces artistes à l'égard du manque d'accompagnement proposé par les politiques culturelles s'est largement amplifié avec le contexte de la pandémie et du confinement de la population en 2020. Nous reviendrons sur ce

fait lorsque nous aborderons la création d'associations militant en faveur des droits sociaux des artistes de tango, en montrant que la pandémie a constitué un tournant dans ce processus. En effet, pour poursuivre notre réflexion sur le décalage entre les discours et initiatives politiques portés sur le tango et les attentes des professionnels du milieu, nous allons à présent évoquer ce que nous qualifierons de militantisme *tanguero*, qui constitue une réponse directe d'une partie de ce milieu professionnel aux politiques culturelles et à leurs défaillances.

II. Le développement d'un militantisme *tanguero* porteur de propositions et de revendications

1. **Contre les *clausuras* : une critique des contradictions du discours public**

Certains musiciens et chercheurs ont attiré mon attention sur un fait qu'il est important de souligner dès lors que l'on s'intéresse aux relations entre le secteur professionnel du tango et les politiques culturelles : il s'agit des vagues de *clausuras*, c'est-à-dire de fermetures forcées, qui ont touché les lieux culturels indépendants et alternatifs, aussi bien les *milongas* (lieux de danse) que les *clubs* de musique *live*. Ce phénomène est notamment abordé par Hernán Morel et Elsa Broclain¹⁶⁰, dont nous nous appuyerons sur le travail au cours de cette partie. Ce sujet a également été évoqué par certains de mes informateurs dans le cadre d'entretiens ou de conversations informelles. On peut, en guise d'ouverture, citer la réponse de ce musicien habitué au circuit alternatif des bars et des *milongas*, lorsque je lui ai demandé son opinion générale sur les politiques culturelles liées au tango :

M. — En premier lieu, avant qu'on parle de ces subventions et appels à projets, la ville de Buenos Aires a fait fermer je ne sais combien de *milongas*, des centaines.

N. — Quand cela s'est-il produit ?

M. — Hm, autour de 2017, 2018, 2019... avant la pandémie, il y a eu une sorte de vague de fermetures, ils décrétaient la fermeture pour n'importe quoi, le panneau des informations d'urgence était posé du mauvais côté... pour n'importe quoi.

N. — Pour des normes de sécurité ?

M. — ...Mais à côté de ça, ils pouvaient accepter un sous-sol sans ventilation ! Alors bon... énormément de lieux ont été fermés, énormément. Tu parlais de Sanata [un bar où ont lieu des concerts de tango], il en fait partie.

N. — Mais Sanata est ouvert.

M. — Maintenant, oui. Mais ils l'ont fermé mille fois. [Le Boliche de] Roberto aussi, la Catedral, Cochabamba...

¹⁶⁰ BROCLAIN, Elsa. « Tango® ». *op.cit.*, 2012, pp. 123-40.

MOREL, Hernán. « "Se armó la milonga" ». *op.cit.*, 2017, pp. 121-140.

N. — Mais d'où vient cet acharnement ?

M. — Je ne sais pas, en vérité, c'est peut-être pour tout centraliser, pour tout organiser eux-mêmes... » [Entretien avec Martin*, guitariste, Buenos Aires, 2022. Traduction personnelle.]

Selon Morel, le point de départ de ces fermetures forcées de lieux musicaux alternatifs se trouve en 2004, avec un événement connu en Argentine sous le nom de « tragédie de Cromañón » : il s'agit de l'incendie de la salle de concerts *República Cromañón* suite à l'usage d'engins pyrotechniques, ayant provoqué la mort de presque deux cent personnes, et la démission du chef du gouvernement de Buenos Aires Aníbal Ibarra. L'enquête ayant montré de graves manquements du lieu aux normes de sécurité, elle a été suivie d'un contrôle strict dans les espaces culturels de la ville, ce qui a donné lieu à la fermeture de nombreux lieux de musique et de danse indépendants. Dans le milieu du tango, cela a eu pour conséquence une fédération des organisateurs de *milongas* au sein d'une association, qui revendiquait l'établissement d'une législation plus conforme au milieu du tango et à ses spécificités. Par spécificités, ils se référaient à son modèle économique peu lucratif, mais aussi aux caractéristiques intrinsèques de la danse et de la musique tango, qui impliquent une configuration moins dangereuse que celle des musiques actuelles par le peu d'effets lumineux et pyrotechniques impliqués, et par le mouvement mesuré des danseurs et des spectateurs. Cela a donné lieu à une loi spécifique où est créé le statut de « Salon Milonga », impliquant des normes de sécurité moins restrictives et plus accessibles pour les organisateurs de ces événements¹⁶¹. Selon Elsa Broclain, cette législation, même si elle constitue une avancée pour le milieu *tanguero*, mène à « des situations ubuesques » :

« En novembre 2010, la scène du *Sanatabar*, qui possède pourtant une autorisation de type « milonga », est fermée pendant un concert du groupe de tango festif *Amores Tangos*. En effet, ce groupe alterne les morceaux plus classiques avec des morceaux de fusion, invitant tous les auditeurs à danser, sans normes chorégraphiques imposées, et termine bien souvent par une « *fiesta cachengue* » (fête populaire durant laquelle ils interprètent des tubes de musique tropicale). L'intervention des inspecteurs est ainsi justifiée : si le public ne danse pas que du tango, le bar outrepassé son habilitation. »¹⁶²

Elsa Broclain souligne un paradoxe : cette deuxième vague de fermetures d'espaces dédiés au tango a lieu en 2009-2010, juste après l'inscription du tango à la liste représentative

¹⁶¹ Législature de la Ville Autonome de Buenos Aires, Loi n°2323 sur les « Salons Milonga ». 3 mai 2007. [Consulté le 15 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2323.html>

¹⁶² BROCLAIN Elsa, *op. cit.*, p. 134

de l'UNESCO, au cours de laquelle les autorités politiques prennent des engagements pour la protection de la scène vivante du tango. Elle évoque une « certaine incohérence concernant l'articulation entre les différents secteurs des politiques de la ville. »¹⁶³ Pour expliquer cette contradiction entre ces « assauts contre les espaces alternatifs » et le discours public en faveur du tango, elle explique que ce discours s'inscrit dans une stratégie de communication qui n'admet que certaines représentations policées de cette pratique artistique. Ce contrôle des espaces physiques où se déploie cette pratique est alors une manière de contrôler son image, écartant les « images indésirables » porteuses d'un contre-discours, autant sur le plan esthétique que politique. Cependant, elle nuance son hypothèse en indiquant que « pour certains acteurs, les fermetures ne seraient pas la manifestation d'une persécution mais seulement un symptôme de la corruption qui règne, par ailleurs, dans tout le système argentin. »¹⁶⁴ Morel, de son côté, a réalisé une enquête auprès de membres de l'Association des Organisateurs de Milongas (AOM), et en conclut que selon eux, les fermetures forcées ne sont pas tant liées au fait que les espaces enfreindraient certaines normes de sécurité qu'à des incohérences administratives, et à « une supposée *décoordination* entre différentes entités du Gouvernement de la ville » liée à des conflits internes entre les administrations¹⁶⁵.

En 2015, une nouvelle vague de *clausuras* mène à des protestations de la part du milieu : l'AOM organise le 3 juin 2015 une manifestation, sous le slogan de « marchons pour les milongas », dénonçant le caractère abusif des fermetures et revendiquant une politique de protection de ces espaces, au nom de la sauvegarde du patrimoine. Morel note ainsi que la patrimonialisation du tango, notamment l'inscription de 2009, devient alors un moyen de pression pour revendiquer la reconnaissance et l'application des droits culturels.

On comprend aisément que ces *clausuras*, qui frappent autant des espaces de danse que de musique, soient à l'origine d'une certaine frustration dans le milieu professionnel *tanguero*, et soient perçues comme une véritable contradiction face au discours de la sauvegarde patrimoniale. Des voix se sont élevées pour dénoncer ce paradoxe, et la création de l'AOM peut être vue comme l'une des prémices d'un phénomène qui s'est fortement accentué à partir de l'année 2020 : celui de la fédération de professionnels du milieu *tanguero*

¹⁶³ *Ibid.* p.135

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ MOREL, Hernán, *op. cit.*, p.133

au sein d'associations militantes qui adressent certaines critiques et revendications aux acteurs politiques.

2. Le développement d'associations de professionnels du tango qui parviennent à établir un dialogue avec les institutions publiques et concrétiser certaines revendications

Comme on vient de le voir avec l'exemple de l'AOM, le milieu *tanguero*, depuis son renouveau dans les années 1990, a tendance à se fédérer dans des associations qui sont parfois pensées comme des syndicats, bien qu'elles n'en aient pas le statut légal : on peut citer la *Maquina Tanguera*, collectif d'orchestres créé à la fin des années 1990 fonctionnant sur le mode de l'autogestion¹⁶⁶. Le travail de terrain réalisé dans le cadre de ce mémoire a été marqué par l'irruption de la pandémie de Covid-19 en 2020, qui a profondément modifié les dynamiques de sociabilité du milieu *tanguero*, et les manières de faire de la musique à Buenos Aires. Si les hypothèses et conclusions formulées dans cette partie sont certainement à nuancer, en l'absence du recul temporel nécessaire, il semble important d'inclure dans cette enquête quelques observations sur la période de rupture qu'a constitué la crise sanitaire. Nous nous appuyons pour cela sur des articles de presse, ainsi que sur nos propres observations de l'activité de ces acteurs sur les réseaux sociaux numériques pendant cette période, matérialisées par un corpus de copies d'écran de publications émanant de plusieurs collectifs et individus sur les réseaux¹⁶⁷. Ces observations viennent compléter certains des entretiens réalisés dans le cadre de l'enquête, où des musiciens évoquent leur appartenance aux organisations que nous allons à présent nommer.

La crise sanitaire a mis une grande partie des professionnels du milieu *tanguero* dans une situation de dénuement critique, beaucoup de musiciens et de danseurs perdant du jour au lendemain la possibilité d'exercer leur activité professionnelle, déjà précaire en temps normal. Face à cette situation d'urgence, on a assisté en 2020 à un mouvement de fédération et de regroupement de ces « travailleurs du tango », et plusieurs associations ont vu le jour, la plupart du temps hors du cadre légal, la constitution d'une association civile étant un processus administratif long et, dans une certaine mesure, contraignant. Ces collectifs se sont

¹⁶⁶ POLTI, Victoria. « Nuevos Tangos en Buenos Aires », *op. cit.*, 2016.

¹⁶⁷ cf. Annexe 5 : mobilisation des professionnels du milieu *tanguero* sur les réseaux sociaux numériques pendant la pandémie de Covid-19 (2020-2021)

formés en ligne, alors que la grande majorité de la population était confinée, et se sont manifestés par la création de pages sur les réseaux sociaux. Les groupes qui s'étaient déjà formés avant la pandémie, tels que le collectif féministe *Tango Hembra* (aujourd'hui nommé *Tango Transfeminista Hoy*, TTH), se sont aussi consolidés durant cette période. À l'annonce de l'organisation de l'édition 2020 du Festival Tango BA entièrement en ligne sous forme de *milongas* et de concerts virtuels, certains de ces collectifs se sont regroupés sous le nom de *Front d'Unité Tanguera* (*Frente de Unidad Tanguera*) afin de protester contre l'organisation de cet événement et de revendiquer la mobilisation exceptionnelle du budget ordinairement alloué au festival afin de créer un fonds d'aide d'urgence aux professionnels du tango se trouvant dans le besoin. Selon un article paru dans le quotidien *Página12*, certains danseurs dénoncent aussi le fait d'avoir été appelés à participer à cette célébration virtuelle sans rémunération.¹⁶⁸ Les revendications sont formulées de la manière suivante, à travers des publications partagées par de nombreux individus sur les réseaux sociaux :

1. Demande d'aide extraordinaire face à l'urgence pour les acteur.ice.s du Tango.
 2. Repenser et dédoubler les festivals TangoBA et Mondial de Tango selon le souhait des acteur.ice.s du Tango.
 3. Refus du Festival et Mondial de tango virtuel 2020, et de la forme toujours plus réduite sous laquelle l'a organisé le GCABA pendant ces dernières années.
 4. Inclure la question des identités de genre de manière transversale dans tous les espaces du tango.
 5. Penser le tango dans une perspective fédérale.
- [Source : publications partagées sur les réseaux sociaux. Voir Annexe 5, figure 1.]

Ce texte est généralement accompagné de *hashtags* qui, sur les réseaux sociaux numériques, sont un outil pour faire circuler l'information de manière claire et concise : le plus répandu est *#tangoemergencia* (« Urgence pour le tango »), qui compte plus de 800 mentions sur la plateforme *Instagram* au 15 mai 2022. On perçoit alors comment, dans une période où il est impossible d'investir l'espace public pour diffuser un discours critique, les réseaux sociaux deviennent pour les professionnels du tango un outil essentiel pour faire entendre leur voix, et pour tenter d'interpeller les acteurs politiques. La demande d'annuler le Festival Tango BA est réitérée en 2021, portée par plusieurs associations dont l'AOM et l'Association des Compositeurs et Interprètes de Tango (ACIT). Les revendications sont

¹⁶⁸ VALENZUELA, Andrés. « “Tangazo” contra la sordera porteña : el gobierno de la ciudad abandona a la comunidad tanguera », dans *Página12*, 12 août 2020. <https://www.pagina12.com.ar/284506-tangazo-contra-la-sordera-portena>.

sensiblement les mêmes qu'en 2020, et prennent la forme d'un courriel formel adressé « aux autorités du Gouvernement de la ville ». Les collectifs y suggèrent de reporter l'événement afin de pouvoir l'organiser dans des conditions « favorables à son développement », notamment en été, saison qui permet d'organiser des concerts en extérieur¹⁶⁹.

On observe toutefois que ces organisations naissantes sont caractérisées par une grande instabilité. Le Front d'Unité *Tanguera* semble avoir fait long feu : sa dernière publication sur sa page *Facebook* remonte à fin 2021, et son activité semble avoir diminué depuis début 2021. Parallèlement, l'Assemblée Fédérale des Travailleurs du Tango (AFTT) se consolide, et organise en 2020 une enquête sur les conditions de travail des « travailleurs du tango »¹⁷⁰, qui réalise une estimation du manque à gagner pour les acteurs de ce milieu dans le contexte de la pandémie, estimant à 15 000 le nombre de personnes touchées, toute activité professionnelle confondue. Une « enquête fédérale sur les travailleurs du tango » a été réalisée à plus grande échelle en 2021 ; ses résultats n'ont pas encore été diffusés au moment de la rédaction de ce mémoire.

L'AFTT regroupe autant des musiciens que des danseurs, voire des organisateurs de *milongas*. En 2020, certains s'en sont dissociés pour créer une organisation parallèle, destinée aux musiciens : l'Association des Compositeurs et Interprètes de Tango (ACIT), actuellement présidée par Esteban Falabella, guitariste avec qui nous avons pu réaliser un entretien. Selon lui, cela répondait au besoin de créer un espace d'interaction pour les musiciens, dont certains besoins et revendications sont distincts et spécifiques de ceux du milieu de la danse. Les objectifs de l'association sont décrits en détail dans ses statuts, et consistent entre autres en :

- « a) promouvoir le genre musical tango dans toutes ses lignes esthétiques, formations et répertoires ;
- b) promouvoir le travail en œuvrant pour la défense des droits et des conditions de travail des musiciens, auteurs et compositeurs actuels de tango (...) ;
- f) élaborer des lignes générales pour l'application d'une politique intégrale d'enseignement et de formation au tango à tous ses niveaux, et de son articulation avec les organismes étatiques ou privés correspondants ; (...)
- ñ) organiser des séminaires, ateliers, congrès, interventions qui favorisent le débat, la réflexion et la formation à propos du tango et de ses diverses manifestations ; (...)

¹⁶⁹ cf. Annexe 5 : mobilisation des professionnels du milieu *tanguero* sur les réseaux sociaux numériques pendant la pandémie de Covid-19 (2020-2021), Figure 8. « Publication de l'ACIT : copie du courriel adressé par un ensemble de collectif aux organisateurs du Festival Tango BA en 2021, Instagram, 07/06/2021 »

¹⁷⁰ COLOMA Agustina, CORTADA Micaela, MOREL Hernán, ZARLENGA Matías, *Primer relevamiento federal de trabajadores del tango*, AFTT, Mars-avril 2020, document non édité, disponible en ligne : https://issuu.com/afttango/docs/aftt-1er_relevamiento_federal_de_trabajadores_del_

q) promouvoir la promulgation, l'élaboration et l'application effective des lois relatives au tango et à la culture à travers les mécanismes légaux correspondants. »¹⁷¹

À travers cet extrait des statuts de l'association, on constate que tout comme l'AFTT, l'ACIT tente d'établir un dialogue avec des institutions publiques, et que cela fait même partie des objectifs officiels du collectif. Elle a par exemple pris contact avec le CCK, ce qui s'est concrétisé par la participation de la Commission du Genre de l'ACIT à l'organisation d'une conférence en ligne le 11 décembre 2020, intitulée « Tango et genre » et diffusée sur les réseaux sociaux du CCK¹⁷².

Mais la manifestation la plus importante de ce dialogue entre les associations de professionnels du tango et les acteurs des politiques culturelles reste le « Projet InTango ». L'AFTT et l'ACIT ont développé le projet de la création d'un Institut National du Tango ; ils ont soumis ce projet à une députée, María Jimena López, qui l'a présenté à la Chambre des Députés¹⁷³. Il s'agit de pousser plus loin l'institutionnalisation de la pratique du tango et de donner aux revendications de ce milieu un interlocuteur institutionnel compétent, propre à organiser l'ensemble des initiatives publiques menées à son égard. Au moment de cette enquête, les négociations sont toujours en cours pour élaborer la loi de création de l'Institut, dont le projet est disponible en ligne dans sa version actuelle datant de 2021. Ce texte définit le cadre légal de l'institution à créer, qui serait constitué d'un Comité de direction (*directorio*), de plusieurs conseils régionaux (correspondant à différentes zones géographiques du pays), d'un conseil fédéral constitué de l'ensemble des membres des conseils régionaux, et d'un conseil exécutif constitué de certains membres du conseil fédéral. Chacune de ces entités a des fonctions précises au sein de l'Institut. On trouve dans ce texte de loi plusieurs projets, parmi lesquels celui de créer un Registre National des Travailleurs du Tango, et des registres nationaux des événements et activités liés au tango dans le pays. On y lit aussi que cet institut aurait un statut d'« organisme publique non étatique » (*ente público no estatal*), ce qui en fait une institution publique dotée d'une autonomie administrative et budgétaire, sur le modèle de

¹⁷¹ ACIT, Statuts, article 2 [en ligne]. Traduction personnelle. Disponible sur : <https://drive.google.com/file/d/1nINE2yXK5w-Xo3A8qMXeie7wNLI9ztLt/view> (dernière consultation 16/05/2022)

¹⁷² Centro Cultural Kirchner, Día Nacional del Tango [en ligne], 2020. Disponible sur : <https://cck.gob.ar/dia-nacional-del-tango/8159/> (Consulté le 16/05/2022)

¹⁷³ VALENZUELA, Andrés. « Proponen la creación de un Instituto Nacional del Tango : el proyecto ya fue presentado en la Cámara de Diputados ». Página/12, 16/05/2021. Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/341658-proponen-la-creacion-de-un-instituto-nacional-del-tango>.

l'INAMU. En France, on peut par exemple comparer ce statut à celui d'un établissement public administratif comme le Centre National du Cinéma (CNC).

Plusieurs musiciens avec qui j'ai pu réaliser des entretiens sont au fait de ce projet, et y sont généralement très favorables, qu'ils soient ou non impliqués dans son élaboration. On peut citer les propos de deux musiciens qui ont une certaine connaissance du déroulement des négociations :

« Cela vise à renforcer l'efficacité de l'État et que ses politiques puissent promouvoir le tango contemporain et le tango dans toutes ses formes. C'est très complexe. Il y a beaucoup de politiques qui concernent le tango, nous sommes au fait de beaucoup de ressources [de l'État], mais qui sont dirigées vers des projets très personnalisés, [...] avec un certain favoritisme, c'est [un monde] très petit. Il n'y a pas de politique nationale du tango. »

[Entretien avec Pablo*, guitariste, Buenos Aires, 2022. Traduction personnelle]

« Un institut a beaucoup de fonctions. Regarde l'INAMU ; il peut proposer des cours gratuits, soutenir des projets... Que tous les *tangueros* du pays, organisateurs de milongas, professeurs de danse, directeurs d'académies, musiciens, chanteurs, compositeurs, paroliers, que tous puissent, par exemple, s'inscrire à un registre comme celui de l'INAMU, qu'ils puissent être membres et avoir accès à beaucoup de bénéfices. Et aussi, que cet Institut veille aux droits des travailleurs de tout le secteur du tango. C'est ça, en résumé. »

[Entretien avec Inés*, chanteuse, 2021. Traduction personnelle]

On constate donc une multiplication et un renforcement des organisations visant à fédérer les professionnels du tango dans une démarche d'information, de diffusion, de réflexion collective et de militantisme en faveur des droits de ceux qui se présentent comme les « travailleurs du tango ». Dans les derniers entretiens réalisés dans le cadre de cette enquête, certains musiciens reconnaissent cependant une baisse d'activité de ces collectifs avec la fin progressive de la crise et sanitaire et la réouverture des scènes musicales. « Pendant la pandémie, lorsqu'on était tous à la maison », déclare une directrice d'orchestre, « cet engagement collectif était très actif. Mais bon, c'est un peu passé, à mesure qu'ont rouvert les espaces où nous jouons, nous n'avons plus eu le temps de nous réunir, de débattre. » Certains collectifs, notamment les plus petits, sont entrés dans une phase d'hibernation, et cette dynamique a commencé à s'atténuer ; cependant, cela reste, selon les termes d'un musicien, une *graine* dont pourront émerger de nouveaux projets à l'avenir.

Dans les publications partagées sur les réseaux sociaux par ces associations, ou dans les textes définissant leurs statuts, on distingue deux thématiques récurrentes. D'une part, l'idée que les politiques culturelles liées au tango doivent avoir une dimension *fédérale*, c'est-

à-dire nationale : les musiciens critiquent le fait que les ressources soient souvent concentrées autour de Buenos Aires, au détriment des différentes provinces qui ont pourtant leur propre scène *tanguera*. Cela s'explique en partie par l'autonomie de la ville de Buenos Aires, et par le fait qu'une partie non négligeable des politiques culturelles concernant le tango émanent du GCABA, à l'exemple du Festival Tango BA. Nous ne traiterons pas cette question en détail, car ce travail porte spécifiquement sur l'espace de Buenos Aires ; cela ouvre cependant des perspectives intéressantes pour d'autres travaux de recherche.

D'autre part, la seconde question fréquemment abordée par ces collectifs est celle de la « perspective du genre », c'est-à-dire du traitement de l'égalité des genres et de la place des femmes et des minorités de genre dans le milieu *tanguero*. Cette problématique, qui mériterait également qu'on lui consacre un travail plus approfondi, sera l'objet de la sous-partie suivante.

3. La question de la place des femmes et des minorités de genre dans le milieu du tango

Parmi les associations militantes que nous venons d'évoquer, on peut distinguer des collectifs dont les actions et les revendications sont plus spécifiquement centrées sur la question de la place des femmes et des minorités de genre dans le milieu du tango. C'est le cas de *Tango transfeminista Hoy* (TH, anciennement *Tango Hembra*), regroupant des musiciennes, et du Mouvement Féministe de Tango (MFT), qui concerne plus spécifiquement le milieu de la danse. Parmi les danseurs et les danseuses, les revendications portent surtout sur la répartition des rôles dans la danse selon les genres, la promotion du tango *queer* et la dénonciation des comportements sexistes dans le milieu des *milongas*. Pour approfondir ces questions, on se référera au travail de Mercedes Liska¹⁷⁴ consacré au militantisme féministe et *queer* dans ce milieu.

Du côté de la musique, on constate que les musiciennes sont de plus en plus nombreuses à trouver leur place dans ce milieu, y compris en choisissant des instruments traditionnellement masculins – le bandonéon en étant l'exemple le plus symbolique. On a aussi assisté depuis plusieurs années à l'émergence de groupes exclusivement féminins, parmi lesquels on peut citer *Las del Abasto*, *Sciamarella Tango*, et plus récemment la *Empoderada*

¹⁷⁴ LISKA, María Mercedes. *Entre géneros y sexualidades : Tango, baile, cultura popular*. Milena Caserola, Buenos Aires, 2018.

Orquesta Atípica, qui est aujourd'hui l'orchestre féminin le plus nombreux du milieu *tanguero*. Dans l'introduction de sa thèse, Jimena Ponce de León parle d'une « féminisation du tango » et met en avant cette tendance des musiciennes à se regrouper dans des formations exclusivement féminines¹⁷⁵. On peut alors se demander comment ce mouvement, qui a souvent une dimension militante et engagée pour ses protagonistes, est pris en considération par les politiques culturelles. Les institutions publiques donnent-elles une voix aux artistes femmes et aux initiatives défendant leurs droits ? Cette question est encore peu étudiée, alors même que la question du rapport entre tango et féminisme intéresse déjà de nombreux musiciens et chercheurs. J'ai évoqué cette thématique dans les entretiens réalisés avec des musiciennes faisant partie de groupes tels que TH et l'orchestre de la *Empoderada*. Cela a aussi été abordé de manière spontanée par certains de mes informateurs aussi bien hommes que femmes. Les personnes interrogées semblent s'accorder sur le fait que cette irruption des questions féministes dans le tango est un processus en cours, ce qui implique que leur représentation par les institutions publiques est loin d'être parfaite :

« Je crois que cela commence. Par exemple, je crois que le CCK a aujourd'hui un profil qui donne une grande participation aux femmes [...]. C'est un profil, une ligne assez claire, qui apparaît dans le choix de célébrer la Journée de la femme, par exemple. » [Entretien avec Irena*, chanteuse, Buenos Aires, 2021. Traduction personnelle]

« Je crois qu'on est dans un moment [clé], c'est formidable ce qu'il se passe, mais en réalité, il y a encore beaucoup à faire. On le voit aussi dans la programmation des salles, des festivals, nous allons parfois jouer dans des lieux où nous nous rendons compte que dans les autres groupes, ce sont tous des hommes [...]. Le processus est très lent, très progressif, souvent, les festivals ne respectent pas la loi des quotas, très souvent, surtout dans les festivals indépendants. Mais bon, ce sont des festivals indépendants, avec des collègues, on ne va pas non plus déposer plainte. Cela avance très progressivement. Je crois en la bonne volonté des collègues du tango. » [Entretien avec Viviana*, violoniste, 2022. Traduction personnelle]

On constate donc une opinion mitigée de ces musiciennes participant à des projets revendiquant une dimension féministe. Parallèlement, on remarque un certain effort des politiques culturelles pour prendre acte des revendications de ces mouvements. Le deuxième témoignage se réfère à une loi votée en 2019 intitulée « Quota féminin et accès des artistes femmes aux événements musicaux ». Cette loi instaure un quota de 30% d'artistes femmes ou de formations mixtes dans les festivals et événements musicaux où sont programmés plus de

¹⁷⁵ PONCE DE LEÓN, Jimena. *L'art face au numérique, le cas du tango contemporain*. [Thèse de doctorat non publiée] École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2022.

trois groupes¹⁷⁶. La question de la présence des musiciennes dans les festivals est évoquée par Mercedes Liska dans un article où elle s'intéresse à la politisation de la question de l'absence des femmes dans les événements musicaux, tous styles confondus¹⁷⁷. Elle y met en évidence la création de plusieurs événements indépendants où les artistes femmes et les minorités de genre sont mis à l'honneur, en montrant que ce mouvement s'est accompagné d'une remise en cause de la politique des festivals traditionnels, y compris ceux qui émanent d'institutions publiques. La loi définissant le quota féminin a été proposée et adoptée en réponse aux revendications de musiciennes réclamant « plus de femmes en *live* ». Liska souligne qu'en 2017, une enquête a été réalisée afin d'évaluer l'ampleur des inégalités de représentation entre hommes et femmes dans quarante-six festivals réalisés dans tout le pays. Le pourcentage moyen de femmes programmées était d'environ 10%. Cependant, elle mentionne le fait que le Festival Tango BA faisait alors partie des événements incluant la plus grande proportion de femmes et de groupes mixtes dans sa programmation, avec 38,88%. Elle nuance cependant ce constat en rappelant que dans cette enquête, les groupes étaient considérés comme mixtes à partir d'une seule femme membre.

En dehors des festivals, on remarque que certaines institutions publiques tendent à intégrer de plus en plus fréquemment dans leur programmation des projets présentant un engagement féministe clair, comme la *Empoderada Orquesta Atípica* : sa directrice Pamela Victoriano m'a rapporté que l'orchestre s'est produit au CCK, à Tecnopolis, dans la Bibliothèque Nationale, et même dans le hall de la gare historique de Retiro, sur invitation de *Trenes Argentinos*, l'institution publique qui gère le réseau ferroviaire argentin. Il semble que le CCK tient particulièrement compte de la question de l'égalité des genres dans sa programmation, en organisant des événements autour de cette thématique. On peut citer l'exemple du concert *Astor por Nosotras*, organisé en décembre 2021 dans le cadre du cycle *Piazzolla 100*, ou du cycle *Nosotras movemos el mundo*, événement organisé en mars depuis trois éditions et présentant des artistes femmes de toutes disciplines.

¹⁷⁶ Congreso Argentino, Ley 27539 : Cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales, 19/12/2019 [en ligne]. Disponible sur : <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/330000-334999/333518/norma.htm>

¹⁷⁷ LISKA, Mercedes. « La Exclusión de artistas mujeres en los festivales : Políticas de género y relevamientos cuantitativos en el ámbito musical profesional de la Argentina (2017-2019) ». [en ligne] *Resonancias-Revista de Investigación Musical*, 2021.

Cette manière d'intégrer les projets et revendications féministes dans une ligne de programmation, qui consiste principalement à proposer occasionnellement des événements mettant à l'honneur des artistes femmes ou issues des minorités de genre, suscite également des critiques. Nous avons déjà évoqué le point de vue de certains musiciens qui déplorent ou redoutent que l'intérêt pour les questions de genre deviennent une véritable ligne de programmation qui constituerait un critère excluant et pénaliserait des projets artistiques traitant d'autres thématiques ou proposant une approche moins politisée (voir chapitre 3, III. 3.). D'autre part, les musiciennes qui revendiquent une meilleure représentation des artistes femmes dans les institutions culturelles, si elles reconnaissent une dynamique de progrès et des efforts faits en ce sens de la part de lieux tels que le CCK, critiquent parfois la démarche des équipes de programmation qui mettent les artistes femmes à l'honneur dans des occasions bien précises, telles que le 8 mars, ou dans des concerts thématiques. Ces reproches sont particulièrement apparus dans les propos de deux de mes informatrices :

« Je crois qu'il faudrait donner plus d'espace aux femmes aussi. On voit qu'il y a une ouverture, mais... [...] Il me semble qu'il faut augmenter la participation féminine, mais sans dire "voilà, ceci est un concert de femmes" : que ce soit le cas toute l'année, pas seulement en mars, et intégré à la programmation d'autres groupes, parce que sinon, on dirait qu'ils insistent bien dessus, "nous sommes si aimables de leur donner cet espace !", c'est forcé. » [Entretien avec Eva*, journaliste spécialisée, Buenos Aires, 2022. Traduction personnelle.]

« Sur la question du genre, il se passe deux choses. D'un côté, il n'y a pas de réponse véritable à la revendication sur la place [des femmes]. Et de l'autre côté, il y a comme un féminisme de pacotille : il y a des situations où il leur semble *cool* d'organiser des choses qui paraissent féministes, et ils en restent là. Alors bon, il y a eu des festivals du style "Les femmes font tourner le monde", des moments où tout d'un coup, tout le monde se souvient qu'il y a des artistes femmes. [...] En mars, des milliers de choses, et en avril c'est fini, nous n'existons plus. Alors oui, c'est problématique, et très souvent, il faut qu'on se regroupe et qu'on monte tout un *show* pour qu'ils se souviennent que nous sommes nombreuses, et que nous ne sommes programmées nulle part. » [Entretien avec Laura*, chanteuse et enseignante, 2022]

On constate donc que cette stratégie de programmation, qui consiste à organiser des événements autour de la question féministe et de la présence d'artistes femmes, est loin d'être consensuelle. Certains musiciens et musiciennes y perçoivent une forme de démagogie, et attendent des espaces culturels, notamment publics, des démonstrations plus authentiques de leur engagement pour la cause de la représentation égalitaire des femmes et des minorités de genre dans les programmations musicales. D'où, sans doute, la création par des collectifs de musiciennes féministes d'événements indépendants, comme le *Festival Trans-féministe de*

Tango organisé depuis 2019 par TH¹⁷⁸. On comprend ici que, devant ce qui est perçu par les artistes comme une réponse insuffisante des politiques culturelles, les acteurs du milieu *tanguero* inventent leurs propres solutions aux problématiques qu'ils rencontrent dans leur activité professionnelle. C'est l'idée que nous allons explorer dans la partie suivante, et qui conclura ce travail de recherche.

III. Le relatif désengagement des pouvoirs publics contribue à pérenniser une forte culture d'autogestion chez les musiciens

Le gouvernement n'a pas de vision [du tango] à l'échelle nationale. [...] Nous avons échangé avec [les autorités de] Nation, et ils n'ont pas de représentants culturels qui connaissent ce que nous faisons. Alors oui, il y a un certain nombre d'initiatives qui sont prises d'une semaine à l'autre, [...] mais ce ne sont pas des projets avec une vision à long terme, l'objectif de renforcer une scène ou d'exposer un patrimoine. L'Argentine pourrait être le centre international du tango, se positionner comme l'épicentre d'une scène globale très grande, nous pourrions démontrer que cette scène est vivante à travers ces initiatives... Mais rien de tout ça n'est pris en considération par les politiques publiques. [Entretien avec Pablo*, guitariste, 2022. Traduction personnelle.]

Comme le soulignent ces propos d'un musicien engagé au sein de l'ACIT, et comme on l'a montré tout au long de ce mémoire, malgré les initiatives proposées par différentes institutions publiques en faveur du milieu du tango, une partie importante de ce milieu ne se sent pas soutenue par les politiques culturelles nationales et municipales. Force est de constater qu'une partie considérable des propositions artistiques sont élaborées et présentées dans des espaces indépendants, qui ne dépendent pas de ces politiques. Dans cette partie finale, nous inverserons donc en quelque sorte la question initiale, qui consistait à penser les impacts des politiques culturelles sur le milieu du tango à Buenos Aires, et nous montrerons que ce milieu se développe en marge des institutions, tout en interagissant d'une certaine manière avec elles.

1. La multiplication des projets collectifs autogérés : un milieu musical *under* et engagé en marge des politiques publiques

Dans son article consacré à l'influence de la crise économique de 2001 sur le milieu du tango et sur la sociabilité de la nouvelle génération de musiciens à cette période, Sofia

¹⁷⁸ VALENZUELA, Andrés. « Cuarta edición del Festival Transfeminista de Tango : El domingo 13 a partir de las 18 ». Página/12, 13 mars 2022. <https://www.pagina12.com.ar/407467-cuarta-edicion-del-festival-transfeminista-de-tango>. [Consulté le 18/05/2022]

Cecconi évoque les projets créés par de jeunes musiciens indépendants dans les années 1990, tels que la *Maquina Tanguera*, qui assume une position esthétique et politique contestataire opposé au tango jugé commercial. Les artistes qui forment ce collectif revendiquent notamment l'influence de l'orchestre d'Osvaldo Pugliese, aussi bien sur le plan musical que sur le plan institutionnel : Pugliese fut un musicien longtemps affilié au Parti Communiste, qui imagina son orchestre sur le modèle d'une coopérative. Le choix de cette référence parmi tous les autres grands représentants historiques du tango n'est pas un hasard, et comme nous venons de le voir dans la partie précédente, cette tradition de coopération et de fédération des artistes se maintient et s'accroît à l'époque actuelle. Cecconi souligne que les premières propositions de ces jeunes artistes, dans les années 1990, n'ont pas été impulsées par les institutions publiques :

« Il est significatif qu'aucune des propositions mentionnées – milongas, groupes, espaces de tango – n'aient été impulsées par la sphère publique ni par le "monde *tanguero*" que les législateurs identifiaient comme moteurs de la patrimonialisation du tango. Alors que, d'un côté, des adultes se lamentent pour un passé qui n'existe plus et cherchent l'appui de l'État pour protéger un tango qu'ils pensent menacé, des jeunes, inspirés par d'autres cadres référentiels, mènent à bien des projets indépendants qui stimulent le tango du présent. Ainsi, il est intéressant de noter que, bien que ces initiatives soient contemporaines aux processus de patrimonialisation appuyés par des représentants de la *vieille garde*, elles passent inaperçues auprès de ces défenseurs du tango et de sa survie. »¹⁷⁹

L'autrice souligne ici un paradoxe : malgré l'affirmation d'un discours dominant portant sur la nécessité d'assurer la pérennité de cette pratique artistique, la majorité des artistes qui concrétisent cet objectif à travers leurs projets le font en marge des politiques de patrimonialisation, au sein d'espaces indépendants et autogérés, avec un certain engagement militant. Elle cite le Centre Culturel de la Coopération (CCC), qui dépend d'un organisme lié au Parti Communiste, où s'est créé le cycle de concerts et de conférences « Tango de Mercredi » (*Tango de Miércoles*). Cela s'inscrit dans un contexte de multiplication des centres culturels indépendants dans la ville de Buenos Aires dans les années 2000 : il s'agit d'espaces multidisciplinaires réunissant souvent arts visuels et spectacle vivant. Angela Cervellera les décrit comme des espaces « indépendants et autogérés [qui] adoptent une posture politique face au divertissement et à la culture : ils la considèrent comme un *droit* et non un

¹⁷⁹ CECCONI, Sofia Beatriz. « La crisis del 2001 y el tango juvenil », *op. cit.*, p.163

négoce »¹⁸⁰. Dans le cas du tango, ces espaces ont d'abord été un moyen de pallier le manque de lieux dédiés à cette scène musicale renaissante. Certains musiciens développaient alors des cycles de concerts, sous forme d'événements réguliers dans des cafés ou des centres culturels : Cecconi cite le cycle *TangoContempo* au Café Vinilo, ou encore *El Tango vuelve al Barrio* au bar *El Faro*. Parfois, les artistes vont plus loin et créent leur propre lieu de concerts, comme l'Orquesta Típica Fernandez Fierro qui ouvre en 2004 le *Club Atlético Fernandez Fierro*, ou le compositeur Julian Peralta qui crée le Théâtre Orlando Goñi, espace qui servait à la fois de lieu de concerts et d'espace de formation. S'impose alors la figure de ce que Cervellera nomme l'*artista-gestor*, que l'on peut traduire par *artiste-organisateur*, et qui désigne un artiste qui multiplie les activités et tend à devenir son propre producteur, diffuseur et programmateur, assumant désormais des fonctions autrefois prises en charge par des entreprises telles que des labels discographiques, ou des institutions publiques et privées.

2. La méthode *Do It Yourself* et ses limites

Dans sa thèse, Jimena Ponce de León applique au tango la proposition de Sarah Benhaim, qui interroge les modes de création des musiques *noise* à travers le concept de *Do It Yourself* (DIY)¹⁸¹. Dans ce cadre, le DIY peut être défini comme un mode de fonctionnement particulier dans lequel les artistes assument eux-mêmes une grande partie des étapes de la création, de la conception à la gestion du projet culturel. Ils développent alors, de manière principalement autodidacte, des compétences qui sortent du domaine de la création artistique. Ponce de León souligne l'ambivalence de ce phénomène, à la fois source de liberté créative et de précarisation, ou tout simplement de réduction du temps que les musiciens peuvent accorder à la création et à la conception artistique de leurs projets. Toujours est-il que ce mode de professionnalisation des musiciens, fondé sur des pratiques DIY, montre bien qu'une partie importante du milieu musical *tanguero* se développe en marge des politiques culturelles et des mesures d'institutionnalisation du tango.

De plus, l'autogestion et le DIY sont des modes de fonctionnement qui interviennent dans les interactions entre musiciens et institutions publiques : bien que certains d'entre eux

¹⁸⁰ CERVELLERA, Ángela Irene. « Centros culturales autogestivos. Producción y reflexión cultural alternativa ». *Arte e Investigación*, n° 16 (21 novembre 2019), p.6

¹⁸¹ PONCE DE LEÓN, Jimena. *L'art face au numérique, le cas du tango contemporain*. [Thèse de doctorat non publiée] École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2022, chapitre 1.

fassent appel à un *gestor* (gestionnaire), une partie importante des groupes assument eux-mêmes le travail de la recherche de financements pour leurs projets, ce qui implique de constituer des dossiers de candidature à présenter aux différents fonds de subventions proposés par les institutions publiques. Or, si certains musiciens maîtrisent les codes et les critères de sélection de ces appels à projet et se maintiennent informés de l'existence de ces dispositifs d'aide, c'est loin d'être le cas de tous les artistes, comme le souligne l'un des musiciens interrogés dans le cadre de cette enquête :

M. — Je ne sais pas si c'est si accessible, il faut connaître, il faut être habitué à monter ce type de dossiers, ce n'est pas si facile. Il ne s'agit pas simplement de remplir un formulaire. D'ailleurs, souvent, les gens font appel à un gestionnaire pour le faire à leur place.

N.L. — Oui, en vérité, c'est le travail d'un producteur.

M. — Oui, c'est difficile. Et le travail de producteur exige autant de temps que celui de musicien. [Entretien avec Martin*, guitariste, 2022. Traduction personnelle.]

Ce principe d'autogestion, imposé par un modèle économique bancal, entraîne donc une certaine inégalité d'accès aux dispositifs de subventions publiques parmi les musiciens. En plus des compétences qu'exige la recherche de financements publics, l'une des musiciennes interrogées a évoqué un autre facteur d'inégalité : celui du lieu de résidence des musiciens. Elle nous a fait part de la situation des musiciens qui vivent dans le *conurbano*, c'est-à-dire en banlieue, hors des limites administratives de Buenos Aires. Pour eux, le seul fait de se rendre dans la capitale comporte un coût financier, lié à la distance et aux péages traversés. Cela complique l'accès de ces musiciens aux scènes de Buenos Aires, que ce soit pour se produire ou pour assister à des spectacles. De plus, certains fonds proposés par la ville de Buenos Aires tels que *BA Música* ne sont accessibles qu'à condition que l'un des membres du groupe réside dans les limites administratives de la ville.

Malgré la liberté créative qu'elle implique, l'autogestion des projets musicaux comporte donc certaines limites vécues de manière différenciées par les professionnels du milieu, et ces limites expliquent ce besoin de fédération des artistes et d'institutionnalisation de leur pratique artistique, d'où le fait que la plupart des musiciens interrogés dans le cadre de cette enquête expriment beaucoup d'attentes vis-à-vis du soutien que les politiques culturelles devraient apporter à ce milieu. Comme on l'a déjà montré, ces attentes et ces revendications finissent parfois par être entendues et concrétisées au terme d'une médiatisation, voire d'une lutte politique menée autour de ces questions.

3. L'impact de la vivacité du milieu *tanguero* sur les politiques culturelles

Tout au long de ce travail de recherche, nous avons vu que, s'il existe un certain nombre d'initiatives conçues par des institutions publiques à destination des professionnels du milieu *tanguero*, il y a également un mouvement inverse ; les acteurs de ce milieu, souvent de manière collective, interpellent les institutions avec différents objectifs : recevoir un soutien financier ou un cadre légal pour un projet, être programmé dans une salle de spectacle publique, donner sa voix à un projet d'institutionnalisation du tango en tant que représentant de ce secteur professionnel... On constate donc que les relations entre tango et politiques culturelles sont loin d'être à sens unique, et qu'elles sont plutôt dialectiques. Mercedes Liska et Soledad Venegas relèvent d'ailleurs un paradoxe : une partie importante des projets musicaux *tangueros* sont menés de manière indépendante, et leurs acteurs s'identifient souvent à une forme de contre-culture en mettant en avant le caractère indépendant, voire contestataire, de leur démarche ; pourtant, aussi imparfaites soient-elles, il existe bien des tentatives de collaboration entre les politiques culturelles et ce mouvement d'autogestion. Liska et Venegas s'interrogent alors : « dans quelle mesure ces politiques et ces initiatives ponctuelles remettent-elles en cause la caractérisation de cet ensemble d'artistes qui s'identifiait au départ à une démarche contestataire et de contre-culture et qui revendiquait son indépendance ? »¹⁸²

Toujours est-il que certaines politiques culturelles influencent et redéfinissent d'une certaine manière le tango tel qu'il est produit et diffusé à Buenos Aires. On a évoqué la question des choix de programmation des espaces publics, qui ont pour effet indirect de légitimer certaines formes esthétiques du tango actuel et de contribuer à la reconnaissance et à la consécration de certains projets musicaux. Toutefois, la grande majorité de ces projets naissent dans un cadre indépendant, ce qui implique que le circuit de diffusion public se nourrisse du circuit alternatif. C'est ce que m'a expliqué Gustavo Mozzi, fort de son expérience de direction du Festival Tango BA, mais aussi du CCK et de l'*Usina del Arte* :

G.M. — Normalement, c'est dans le circuit indépendant que l'on trouve [les propositions] les plus intéressantes, les plus attrayantes.

N.L. — Vous trouvez, alors même que vous avez dirigé le CCK, une institution publique...?

¹⁸² LISKA Mercedes, VENEGAS Soledad, « Por el tango », *op. cit.*, 2017, p.5

G.M. — Bien sûr ! C'est que sa programmation s'est beaucoup nourrie de ce circuit, surtout des artistes qui osent prendre des risques dans leur démarche de création. Je crois que les artistes d'aujourd'hui ont une formation très solide, car ils ont accès à une systématisation des connaissances qui n'existait pas auparavant. [...] Et ça fait déjà des années que sont apparus des artistes avec un langage propre [...], qui ont su créer un son personnel.
[Entretien avec Gustavo Mozzi, Buenos Aires, 2022. Traduction personnelle.]

Nous avons présenté plusieurs caractéristiques de la scène *tanguera* indépendante tout au long de ce chapitre : la diversité esthétique, le caractère prolifique, l'autogestion et les pratiques DIY, ou encore la fédération au sein de collectifs engagés. Ces caractéristiques font de cette scène musicale un vivier de projets dans lequel puisent les institutions publiques, bien que plusieurs musiciens soulignent qu'elles pourraient le faire de manière plus efficace et plus complète. Ainsi, alors que notre problématique de départ portait sur l'impact des politiques culturelles sur ce milieu, il me semble qu'au cours de ce dernier chapitre, nous avons progressivement établi que ce questionnement peut être inversé, et fonctionne de manière réciproque : nous avons ainsi montré comment ceux qui font le tango actuel interpellent les institutions publiques, et parviennent parfois à faire entendre leur voix et à impulser des changements dans l'institutionnalisation de leur pratique artistique. D'un côté, ce sont les musiciens qui ont impulsé le renouveau et le dynamisme du tango actuel, et qui continuent aujourd'hui de faire vivre le milieu par leurs créations ; ils conservent souvent une longueur d'avance sur les institutions qui, de l'autre côté, tentent d'encadrer partiellement ce mouvement et d'en tirer parti en proposant leur propre orchestre de tango, leur propre festival, leur propre enseignement musical, et des modes de soutien financier aux artistes, même si ce soutien est conditionnel, fragile et limité.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Tout au long de ce mémoire, nous avons montré que les politiques culturelles ont un impact sur le milieu musical *tanguero* par plusieurs aspects, qui concernent les conditions de professionnalisation des musiciens et leur travail quotidien, mais aussi la programmation musicale des lieux culturels et de la représentation des différentes esthétiques du tango contemporain. Malgré les résistances qu'elle a pu occasionner et les problématiques qu'elle implique, l'implication de l'Etat et de la ville de Buenos Aires a constitué un facteur favorable au développement du tango contemporain depuis la fin des années 1990, dont nous avons évoqué les prémices et les causes historiques et culturelles au cours du premier chapitre. Notre démarche de contextualisation a montré que le renouveau du genre, s'il a d'abord été porté par les projets et le dynamisme de nombreux musiciens et danseurs, a été encouragé par une législation favorable, dont nous avons décliné le contexte et les modalités.

Dans le deuxième chapitre, nous avons dressé un panorama le plus complet possible des différentes initiatives publiques en faveur du milieu du tango, en distinguant celles qui proviennent de l'État argentin et de la ville de Buenos Aires. Nous avons réfléchi aux causes possibles de l'implication des institutions dans la promotion du genre. Nous avons ainsi montré que son potentiel économique intéresse fortement les acteurs politiques, ce qui donne lieu à la création d'événements massifs destinés à promouvoir le tango en s'adressant à un public surtout étranger, afin de profiter de l'image touristique exotisée du tango et d'en faire un outil de promotion territoriale. Nous sommes donc face à une instrumentalisation politique et mercantile de cette pratique culturelle, comme l'ont montré des auteurs tels qu'Elsa Broclain ou Hernán Morel. Ce chapitre a aussi servi de cadre pour interroger les paradigmes qui guident ces politiques culturelles : nous avons ainsi montré que certaines initiatives liées au tango portent un discours qui peut s'identifier au modèle de la démocratisation culturelle. Enfin, nous avons souligné les limites intrinsèques de ces initiatives, en montrant que malgré leur nombre, elles échouent d'une certaine manière à former une véritable politique culturelle où la promotion du genre serait institutionnalisée de manière stratégique .

Dans un troisième temps, nous nous sommes attardés sur l'impact de l'institutionnalisation du tango sur les propositions artistiques elles-mêmes et sur leur

diffusion, en interrogeant la thématique de la patrimonialisation. Nous avons pensé les politiques publiques sous le prisme de la dichotomie entre tradition et modernité, qui constitue depuis longtemps un motif de tension dans le milieu *tanguero*. Dans ce contexte, nous avons interrogé l'attention portée à l'enseignement artistique, qui prend une place importante dans les initiatives publiques en faveur du tango. Nous nous sommes demandés quelle facette du tango est mise en avant par ce choix, avant de montrer que, si le soutien à l'enseignement musical peut s'ancrer dans une démarche de patrimonialisation, il participe aussi de la consolidation d'une scène artistique vivante. Dans un troisième temps, c'est la question de la programmation qui a été évoquée, en mettant en évidence le défi que représente la diversité du tango actuel pour les programmeurs des espaces publics : ces programmeurs doivent tenir compte de paramètres divers et parfois contradictoires, entre leur propre subjectivité, les revendications du milieu musical, la stratégie du lieu culturel et les contraintes budgétaires.

Enfin, dans le dernier chapitre, nous avons abordé plus en détail la question de l'impact réel des initiatives publiques sur les pratiques professionnelles des musiciens et sur les difficultés rencontrées par le milieu *tanguero*. La réception de ces initiatives est souvent assez négative, même si les musiciens interrogés ont su valoriser celles qu'ils considéraient comme fonctionnelles. Ils déplorent souvent l'absence d'une perspective stratégique à long terme dans ces politiques, et dénoncent ce qu'ils perçoivent parfois comme un manque d'intérêt de la part des pouvoirs publics. Nous avons montré que, devant les difficultés qu'ils rencontrent, les artistes attendent un soutien substantiel de la part des politiques culturelles ; ils tendent alors à se fédérer au sein de collectifs qui interpellent les institutions dans une démarche militante. Le caractère spontané des initiatives publiques et l'importance de leurs effets positifs sur la valorisation du tango sont donc à relativiser, en raison des nombreuses problématiques qui traversent les institutions culturelles publiques, mais aussi le milieu *tanguero* lui-même. Comme on pouvait s'y attendre, les relations entre tango et politiques publiques font débat au sein de cette communauté artistique, ce qui nous amène à nous demander jusqu'à quel point ces politiques devraient s'impliquer dans le milieu *tanguero*. Cette implication est en effet à double tranchant : beaucoup d'artistes la considèrent comme nécessaire à la survie d'une scène musicale qui n'obéit pas aux logiques commerciales du marché ; cependant, une institutionnalisation totale ne semble pas souhaitable pour cette pratique artistique qui trouve son énergie créative dans son indépendance et dans son

caractère alternatif. Il s'agit donc de trouver un juste milieu dans ce dialogue entre le milieu professionnel du tango et les politiques publiques, ce qui suppose de nombreux défis aussi bien d'un côté que de l'autre.

BIBLIOGRAPHIE

1. Histoire et évolutions du tango argentin

a. Ouvrages de référence sur le tango

- BORGES Jorge Luis, *El tango. Cuatro conferencias*, Buenos Aires: Sudamericana, 1ère édition, 2016
- BORGES Jorge Luis, *El Idioma de los Argentinos*, Buenos Aires, Manuel Gleizer Editor, 1928.
- FERRER Horacio, *El Libro del Tango. El arte popular de Buenos Aires*, Buenos Aires: Antonio Tersol, 3 volumes, 1980
- GOBELLO José, *Breve historia critica del tango*, Buenos Aires: Corregidor, 1999
- GOBELLO, José. *Lunfardía: introducción al estudio del lenguaje porteño*. Buenos Aires: Argos, 1953.
- SÁBATO, Ernesto. *Tango. Discusión y clave*. Losada. Buenos Aires, 1965.

b. Historiographie et études contemporaines du tango argentin

- BENEDETTI, Héctor. *Nueva Historia del Tango. De los orígenes al siglo XXI*. Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires, 2017.
- CAÑARDO, Marina. *Fabricas de Tango: industria discográfica temprana y música popular argentina (1919-1930)*. Thèse de doctorat sous la direction d'Esteban BUCH, École doctorale de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011.
- FAIN Paulina, *Herramientas fundamentales del Tango*, Buenos Aires : Ediciones Tango Sin Fin, 2019.
- KERJEAN Juliette, *Le Tango argentin. Une approche socio-historique par le prisme du corps*, Mémoire de Master en Sociologie Politique des Représentations et Expertise Culturelle, sous la direction de Jérôme Viguier, Institut d'Études Politiques de Toulouse, 2014, 115 p.
- LISKA, María Mercedes. *Entre géneros y sexualidades : Tango, baile, cultura popular*. Milena Caserola, Buenos Aires, 2018.
- MOREL, Carlos Hernán. « Vuelve el tango: "Tango argentino" y las narrativas sobre el resurgimiento del baile en Buenos Aires ». *Revista del Museo de Antropología*, 6 octobre 2012, p.77-88. Disponible sur : <https://doi.org/10.31048/1852.4826.v5.n1.9127>.
- RODRIGUEZ Gabriela Constanza. *Construction d'une identité argentine dans les paroles de tango : genèse et formes contemporaines*. Thèse en Histoire. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2011.
- SAVIGLIANO, Marta. *Tango and the political economy of passion*. Westview Press. Boulder, 1995.

c. Contextes socio-politiques de création et d'écoute du tango et d'autres genres musicaux

- BUSCATTO Marie, « De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz », *Sociologie de l'Art*, 2004/3 (OPuS 5), p. 35-56. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-3-page-35.htm>

CECCONI, Sofia Beatriz. « La crisis del 2001 y el tango juvenil: de la protesta política y social a las formas alternativas de organización y expresión ». *Estudios Sociológicos*, janvier 2017. Disponible sur : <https://doi.org/10.24201/es.2017v35n103.1517>.

FERNANDEZ Facundo, « ¿Dónde se escucha tango en la Ciudad de Buenos Aires ? Una geografía de los lugares del tango », dans *Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura*, 9(1), pp.19-38, 2021, disponible sur : <https://doi.org/10.24215/18530494e026>, consulté le 18/03/2022

GARCÍA BRUNELLI, Omar. « A la espera del público ». *Estado Crítico*, n° 5, Buenos Aires, 2015.

GARCIN Pierre, « Devenir musicien dans l'ère numérique », *Sociologie de l'Art*, 2015/1-2 (OPuS 23 & 24), p. 93-109. URL : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2015-1-page-93.htm>

LISKA Mercedes, VENEGAS Soledad (dir), *Tango, ventanas del presente II : de la gesta a la historia musical reciente*, Buenos Aires : Desde la Gente, 2016.

PERRENOUD Marc, « Jouer « le jazz » : où, comment ? Approche ethnographique et distinction des dispositifs de jeu », *Sociologie de l'Art*, 2006/1 (OPuS 8), p. 25-42. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2006-1-page-25.htm>

PONCE DE LEÓN, Jimena. *L'art face au numérique, le cas du tango contemporain*. [Thèse de doctorat non publiée] École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2022.

2. Ouvrages et articles traitant du contexte politique argentin et/ou des politiques culturelles en Argentine

a. Contexte politique argentin

TRENTA, Arnaud, « Éclairages sur la crise argentine de 2001 : des réformes structurelles de l'économie à l'intensification de la protestation sociale », ILCEA [En ligne], 13, 2010. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/ilcea/905>

b. Politiques culturelles en Argentine et en Amérique latine

BAYARDO Rubens, « Creatividad y políticas culturales públicas en la Ciudad de Buenos Aires a comienzos del siglo XXI », *Etnografías Contemporáneas*, n°2, UNSAM, San Martín, 2016.

BORDAT-CHAUVIN, Élodie, « L'institutionnalisation des politiques culturelles en question. Perspectives latino-américaines », *Pyramides* [En ligne], n°30bis, 2020, consulté le 13 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/pyramides/1716>

CANCLINI Néstor García, « Introducción. Políticas culturales y crisis del desarrollo : un balance latinoamericano », in García Canclini, Nestor (dir.), *Políticas Culturales en América Latina*, México, Editorial Grijalbo, 1987

CERVELLERA, Ángela Irene. « Centros culturales autogestivos. Producción y reflexión cultural alternativa ». *Arte e Investigación*, n° 16 (21 novembre 2019)

DEIANA Agostina, « Las Industrias Culturales en la Argentina ». Trabajo de investigación, sous la direction d'Iris Perlbach, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2015. Disponible sur <https://core.ac.uk/reader/75997430>

FERNANDEZ Clarisa Inés. « Estado y políticas culturales en Argentina. Un análisis comparativo entre el Kirchnerismo y la Alianza Cambiemos », in *Sociohistorica*, n°45, Universidad Nacional de La Plata, 2020.

LISKA, Mercedes. « La Exclusión de artistas mujeres en los festivales : Políticas de género y relevamientos cuantitativos en el ámbito musical profesional de la Argentina (2017-2019) ». [en ligne] *Resonancias-Revista de Investigación Musical*, 2021.

WORTMAN Ana, « El desafío de las políticas culturales en la Argentina », *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 2* [en ligne], CLACSO, Buenos Aires, 2001.

3. Tango argentin et politiques culturelles : processus de promotion, patrimonialisation, mercantilisation

ALMIDON Analia, BRACCO Mercedes, SCHETTINI Mariana Gomez. « La cultura como recurso turístico de las ciudades: el caso de la patrimonialización del tango en Buenos Aires, Argentina. », *Estudios y perspectivas en Turismo*, vol. 20, Buenos Aires, 2011

BOUKHRIS Linda, BROCLAIN Elsa, JACQUOT Sébastien, SALIN Elodie, « Tango et tourisme : dynamiques de valorisation et capitalisation à Buenos Aires », *IdeAs* [En ligne], n°12, 2018. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/ideas/3782>

BROCLAIN, Elsa, “Tango®. Enjeux d’une stratégie de promotion territoriale fondée sur la réappropriation d’un patrimoine musical”, *Questions de communication*, n°22, 2012, 123-140

CECCONI, Sofía. « Resignificación de una cultura local: el tango como territorio turístico ». *Estudios sociológicos* 36, n° 108 (2018): p.617-43. Disponible sur : <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6587721.pdf>

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

MOREL Hernán, « El giro patrimonial del tango : políticas oficiales, turismo y campeonatos de baile en la ciudad de Buenos Aires », in *Cuadernos de Antropología Social* n°30, Universidad de Buenos Aires, 2009.

MOREL, Carlos Hernán. « Buenos Aires la Meca del Tango: procesos de activación, megaeventos culturales, turismo y dilemas en el patrimonio local ». *PUBLICAR-En Antropología y Ciencias Sociales* 0, n° 15 (2014). <https://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/publicar/article/view/2756>.

MOREL, Hernán. « “Se armó la milonga”: acerca de las políticas, el patrimonio y los espacios de baile de tango en la ciudad de Buenos Aires, Argentina », *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, n°27, 2017

MOREL, Hernán. « “Milonga que va borrando fronteras”. Las políticas del patrimonio: un análisis del tango y su declaración como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad », *Intersecciones en Antropología*, n.12, 8 mai 2017, pp.163-176. <https://www.ridaa.unicen.edu.ar/xmlui/handle/123456789/1314>.

4. Enquêtes, études et documents officiels

COLOMA Agustina, CORTADA Micaela, MOREL Hernán, ZARLENGA Matías, *Primer relevamiento federal de trabajadores del tango*, AFTT, Mars-avril 2020, document non édité, en ligne : https://issuu.com/afttango/docs/aftt-1er_relevamiento_federal_de_trabajadores_del

MARCHINI, Jorge. « El Tango en la Economía de la Ciudad de Buenos Aires ». *Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires: 2007

MARONESE, Leticia, *De Milongas y Milonger@s*, Comisión para la preservación del patrimonio cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 1ère édition. Buenos Aires : 2008, 120 p.

UNESCO, *Le Pouvoir de la culture pour le développement*, 2010, p.16 Disponible sur : https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000189382_fre

UNESCO, Mécanismes pour encourager les dossiers multinationaux [en ligne]. Disponible sur : <https://ich.unesco.org/fr/mecanisme-pour-encourager-les-dossiers-multinationaux-00560>

5. Supports vidéo

CARAGLIANO Miguel, MEDEROS Rodolfo, Hagamos el arreglo. Elementos técnicos del lenguaje del tango, Masterclass filmée les 17-18/08/2019, Córdoba, disponible sur Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=Fzxy7PnBLHA&list=PL69g94rI-yPQ2RQuJ8kfSQGMDu2NFw3FC&index=8>

NEAL Caroline, Si sos brujo: una historia de Tango, Argentine, INCAA, 2005, 83 min.

SADERMAN, Alejandro. *El último bandoneón*. Argentine. INCAA, 2005, 94 min.

ZANADA, Jorge. *Tango, Bayle Nuestro*. Argentine. Jorge Zanada, 1988, 69 min.

6. Articles de presse

« Argentina: ¿Cómo crear una marca país? », *La Nación*, 03/08/2003 [en ligne]. Disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/argentina-como-crear-una-marca-pais-nid515243/>

« En el Obelisco, todos disfrutaron del espectáculo Tango Argentino », dans *La Nación*. 20 février 2011, disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/en-el-obelisco-todos-disfrutaron-del-espectaculo-tango-argentino-nid1351540/>, consulté le 18 Mars 2022

« Una institución, en alerta », dans *Clarín* [en ligne]. 14/06/2012. Disponible sur : https://www.clarin.com/espectaculos/musica/institucion-alerta_0_Hk5194vivXg.html

CASTRO, Ángeles. « Fervor por el tango: el Mundial dejó más de US\$ 52 millones a la ciudad ». *La Nación*. 28 août 2013, sect. Buenos Aires. <https://www.lanacion.com.ar/buenos-aires/fervor-por-el-tango-el-mundial-dejo-mas-de-us-52-millones-a-la-ciudad-nid1614616/>.

COMMISSO Sandra. « Carlos Gardel revive en Villa Urquiza de la mano de Roberto Carnaghi », dans *Clarín*. [en ligne] 19 septembre 2019. Disponible sur : https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/carlos-gardel- revive-villa-urquiza-mano-roberto-carnaghi_0_0gWVNr6C.html, consulté le 18 mars 2022

INZILLO Humphrey, « El Café de los Maestros, en el Colón », dans *La Nación* [en ligne]. 28 août 2006, disponible sur : <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-cafe-de-los-maestros-en-el-colon-nid835492/>, consulté le 18 Mars 2022

VALENZUELA, Andrés. « ¿Qué tan auge es el auge del tango joven? » *Página12*, 18 février 2017, sect. General. <https://www.pagina12.com.ar/20365-que-tan-auge-es-el-auge-del-tango-joven>.

VALENZUELA, Andrés. « “Tangazo” contra la sordera porteña : el gobierno de la ciudad abandona a la comunidad tanguera », dans *Página12*, 12 août 2020. <https://www.pagina12.com.ar/284506-tangazo-contra-la-sordera-portena>.

VALENZUELA, Andrés. « Proponen la creación de un Instituto Nacional del Tango : el proyecto ya fue presentado en la Cámara de Diputados ». *Página12*, 16/05/2021. Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/341658-proponen-la-creacion-de-un-instituto-nacional-del-tango>.

VALENZUELA, Andrés. « Cuarta edición del Festival Transfeminista de Tango : El domingo 13 a partir de las 18 ». *Página12*, 13 mars 2022. <https://www.pagina12.com.ar/407467-cuarta-edicion-del-festival-transfeminista-de-tango>.

VARGAS VERA, René. « Soul of the Tango ». *La Nación*. 11 janvier 1998. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/soul-of-the-tango-nid85169/>.

7. Liste des textes de lois cités

Congrès National Argentin, Loi n°24.684.. 2 septembre 1996. Disponible sur : <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-24684-187292/texto>

Législature de la Ville Autonome de Buenos Aires. Loi n°2323 sur les Salons-*milongas*. 03 Mai 1997. Disponible à l'adresse : <http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2323.html>

Législature de la Ville Autonome de Buenos Aires. Loi n°35 sur la création de la Commission de protection et de promotion des Cafés, Bars, *Billares* et *Confiterías* notables de la Ville de Buenos Aires. 4 Juin 1998. Disponible à l'adresse : <http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley35.html>

Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Loi n°130, La Ciudad reconoce al Tango como parte integrante de su patrimonio cultural, Decreto N° 37/999 du 14/01/1999, Disponible sur: <http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley130.html>.

Gouvernement de la ville de Buenos Aires, Décret 705/03, 7 Juin 2003. Extrait disponible à l'adresse : <https://ar.vlex.com/vid/decreto-n-33103655>

Congrès National Argentin, Loi n°26.118. 5 juillet 2006. Disponible à l'adresse : <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/115000-119999/118206/norma.htm>

Législature de la ville de Buenos Aires, Loi n°2176. 23 novembre 2006. Disponible sur : <http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2176.html>

Législature de la Ville Autonome de Buenos Aires, Loi n°2323 sur les « Salons Milonga ». 3 mai 2007. Disponible à l'adresse : <http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2323.html>

Législature de la Ville Autonome de Buenos Aires. Loi n°5735 de soutien aux *milongas*. 7 décembre 2016. Disponible à l'adresse : <http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley5735.html>

Congreso Argentino, Ley 27539 : Cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales, 19/12/2019 [en ligne]. Disponible sur : <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/330000-334999/333518/norma.htm>

8. Sitographie

ACIT, Statuts, article 2 [en ligne]. Traduction personnelle. Disponible sur : <https://drive.google.com/file/d/1nINE2yXK5w-Xo3A8qMXeie7wNLI9ztLt/view>

Buenos Aires Ciudad, *Cultura* [en ligne]. [Consulté le 2/06/2021] Adresse du site: <https://www.buenosaires.gob.ar/cultura>

Buenos Aires Ciudad, *Cultura* [en ligne]. [Consulté le 2/06/2021] Orquesta Escuela de Tango Emilio Balcarce. Adresse du site: <https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/ensenanza-artistica/orquesta-escuela-de-tango-emilio-balcarce>

Buenos Aires Ciudad, *Legislatura* [en ligne]. [Consulté le 13/06/2021] Adresse du site: <https://www.legislatura.gov.ar>

Buenos Aires Ciudad, *Museo Casa Carlos Gardel* [en ligne]. [Consulté le 13/01/2021] Adresse du site: <https://www.buenosaires.gob.ar/museos/museo-casa-carlos-gardel>

Buenos Aires Ciudad, *Presupuesto* [en ligne]. [Consulté le 13/06/2021] Adresse du site: <https://www.buenosaires.gob.ar/haciendayfinanzas/presupuesto>

Buenos Aires Ciudad, *Tango BA Festival y Mundial* [en ligne]. [Consulté le 19/06/2021] Adresse du site: <https://www.buenosaires.gob.ar/tangoba>

Buenos Aires Ciudad, *Usina del Arte* [en ligne]. [Consulté le 09/02/2021] Adresse du site: <https://www.buenosaires.gob.ar/usinadelarte>

Buenos Aires Ciudad, *Vivamos Cultura* [en ligne]. [Consulté le 19/04/2021] Adresse du site: <https://vivamoscultura.buenosaires.gob.ar>

Centro Cultura Kirchner [en ligne]. [Consulté le 19/02/2021] Adresse du site: <https://cck.gob.ar>

Club Atlético Fernández Fierro [en ligne]. [Consulté le 19/02/2021] Adresse du site: <https://caff.ar>

Fractura Expuesta [en ligne]. [Consulté le 17/02/2021] Adresse du site: <http://www.fracturaexpuesta.com.ar/tango/>

Ministerio de Cultura Argentina, Sistema de Información cultural de la Argentina [en ligne]. [Consulté le 10/04/2021] Adresse du site: <https://www.sinca.gob.ar>

Piazzolla 100 [en ligne]. Teatro Colón. [Consulté le 18 Mars 2022]. Disponible sur : <https://teatrocolon.org.ar/es/piazzolla100>

Provincia de Buenos Aires, Dirección general de Cultura y Educación. « Historia ». Escuela de Música Popular de Avellaneda, <http://www.empa.edu.ar/index.php?seccion=historia>.

PERALTA Julián, Julián Peralta, músico, compositor, [en ligne]. [Consulté le 11/04/2021] Adresse du site: <https://julianperalta.net>

PEREZ Luciano, *Escuela de Música Popular de Avellaneda* [en ligne]. [Consulté le 14/05/2021] Adresse du site: <http://www.empa.edu.ar>

TangoVia Buenos Aires [en ligne]. [Consulté le 14/03/2021] Adresse du site: <http://tangovia.org/index.htm>

Vivamos Cultura, Orquesta del Tango de Buenos Aires [en ligne]. Disponible sur : <https://vivamoscultura.buenosaires.gob.ar/?contenido=1905-orquesta-del-tango-de-buenos-aires>

CHRONOLOGIE : Politiques culturelles et tango à Buenos Aires

1983:

- Fin de la dictature militaire et début de la transition démocratique
- Création du Secrétariat à la Culture, dépendant du Ministère de l'Éducation de la Nation.
- Création du spectacle *Tango Argentino* au théâtre du Châtelet (Paris), mis en scène par Claudio Segova et Héctor Orezza

1984: - Début du « Programa Cultural en Barrios », créé par le Secrétariat à la culture de la municipalité de Buenos Aires

1986: - Création de la *Escuela Popular de Avellaneda* (EMPA)

1989-1999 : Présidence de Carlos Menem

1990: Création de la Academia Nacional del Tango, présidée par Horacio Ferrer

1996:

- Autonomie de la ville de Buenos Aires qui dispose désormais de son propre gouvernement.
- Loi Nationale du Tango : le tango est déclaré « patrimoine culturel de la Nation »
- Création du groupe El Arranque

1998:

- La ville de Buenos Aires vote sa propre loi de patrimonialisation du tango.
- Première édition du *Festival Internacional de Tango en Buenos Aires*

1999:

- Création du collectif La Maquina Tanguera
- Création de la Radio 2x4 FM Tango par la ville de Buenos Aires

2000: Création de l'Orchestre-École Emilio Balcarce

2001: Crise économique en partie provoquée par un gel des retraits bancaires de la part du gouvernement.

2002: Création de TangoVia Buenos Aires, association civile engagée dans la conservation du patrimoine du tango

2003:

- Création du Museo-Casa Carlos Gardel, dans le quartier d'Almagro
- Création du Campeonato Mundial de Tango de Buenos Aires, compétition internationale de danse tango
- Création du cursus « Musiques populaires » au Conservatoire Manuel de Falla

2004:

- Création du Club Atlético Fernandez Fierro
- 30 décembre : « Tragedia de Cromañon »

2006:

- Présentation du spectacle Café de los Maestros au Théâtre Colón
- Création du programme de subventions « Mécénat », qui accorde des bénéfices fiscaux aux entreprises liant une relation de mécénat avec des projets culturels sélectionnés

2007-2011 : Premier mandat de Cristina Kirchner comme Présidente de la Nation

2007: - Loi sur les Salons milongas, qui donne un statut spécial aux milongas de Buenos Aires

2008:

- Mauricio Macri, à la tête du GCABA, décide de fusionner le Festival et le Mondial de tango en un seul événement qui aura lieu au mois d'août de chaque année.
- Gustavo Mozzi est nommé directeur du festival de tango de Buenos Aires

2009: - Inscription du tango sur la Liste représentative du Patrimoine immatériel mondial de l'UNESCO

- Inauguration de l'amphithéâtre du Parc du Centenaire
- Création du cycle de concerts TangoContempo, une programmation de tango contemporain dans des lieux de concerts indépendants tels que Café Vinilo.

2011-2015 : - Second mandat de Cristina Kirchner comme Présidente de la Nation

2012:

- La loi 26.801 crée l'Institut national de la musique (INAMU)
- Inauguration du centre culturel Usina del Arte, dans le quartier de la Boca

2014: Le Secrétariat à la culture de la Nation devient le Ministère de la Culture de la Nation pendant le mandat de la présidente Cristina Kirchner. Teresa Parodi est nommée Ministre de la Culture.

2015-2019 : - Mandat de Mauricio Macri comme Président de la Nation

21 Mai 2015: inauguration du Centre Culturel Kirchner (CCK)

2016:

- 1ère édition de Gabriel Soria en tant que directeur du festival Tango BA
- Création du fonds Bamilongas, suite au vote de la Loi de soutien aux milongas
- Création de la Licenciatura de Música Argentina à l'UNSAM

2018: Le président Mauricio Macri supprime le Ministère de la Culture qui redevient un Secrétariat à la Culture dépendant du Ministère de l'Éducation, de la Culture et des sciences et technologies (Ministerio de Educación, Cultura y Ciencia y Tecnología)

2019:

- **Élection d'Alberto Fernandez comme Président de la Nation.**
- Recréation du Ministère de la Culture sous le mandat du président Alberto Fernández. Le cinéaste et professeur Tristán Bauer devient Ministre de la Culture.
- Loi de quota féminin dans la programmation des événements musicaux

2020 :

- Le Festival et Mondial Tango 2020 a lieu intégralement en ligne dans le contexte de la pandémie de Covid-19.
- Création de l'Association des Compositeurs et Interprètes de Tango (ACIT)

2021:

- Centenaire de la naissance d'Astor Piazzolla : une série de concerts est organisée par différentes institutions, dont le CCK et le Théâtre Colón.
- La danseuse Natacha Poberaj est nommée directrice artistique du festival et mondial Tango BA

ANNEXE 1.

Typologie des structures publiques interagissant actuellement avec le milieu *tanguero*

Rappel : GCABA = Gouvernement de la ville de Buenos Aires

1. Lieux et projets de diffusion auprès du public

- Le Centre Culture Kirchner (salle de spectacles ; il s'agit d'une institution publique liée à l'Etat argentin et au Ministère de la culture)
- La Usina del Arte (salle de spectacles gérée par le Ministère de la culture du GCABA)
- Théâtre Colón (salle de concerts et d'opéras gérée par le Ministère de la culture du GCABA)
- Centres Culturels du « Programa Cultural en los Barrios », mis en oeuvre en 1984 par le Secrétariat à la culture du GCABA, et dont les 36 centres culturels reçoivent régulièrement des activités liées au tango (cours de danse, concerts, conférences).
- Le Festival et Mondial de Tango (organisé par le GCABA)
- Programme des cafés notables (« *Barres notables* », projet du GCABA proposant une programmation musicale dans les cafés historiques de la capitale)

2. Lieux et institutions liés à la recherche et au patrimoine

- Académie nationale du Tango : institution créée en 1990 par Horacio Ferrer, promouvant les activités de recherche liées au tango. On peut aussi citer l'Académie nationale du Lunfardo.
- Maison et Musée Carlos Gardel (géré par le GCABA)

3. Lieux d'enseignement et programmes pédagogiques d'initiative publique

- Le CETBA, Centro Educativo de Tango de Buenos Aires, où des professeurs de danse et danseurs reçoivent une formation à vocation professionnelle; dépend du Ministère de l'éducation du GCABA)
- L'orchestre-école Emilio Balcarce, programme pédagogique en deux ans à destination des musiciens de tango professionnels, créé en 2000 par Victor Lavallen et Ignacio Varchausky sous le patronage du Ministère de la culture du GCABA (le programme est actuellement géré par la Direction générale de l'enseignement artistique, DGEART).
- L'École de Musique Populaire de Avellaneda (EMPA, école de musique dépendant de la Province de Buenos Aires)
- Les Conservatoires publics Manuel de Falla et Astor Piazzolla
- La Licenciatura de Música Argentina à l'Université Nationale de San Martin

4. Médias publics

- La radio 2x4, publique et entièrement consacrée au tango (GCABA)

5. Orchestres et formations musicales d'initiative publique

- Orquesta de Tango de la Ciudad de Buenos Aires, créé en 1980, dépendant actuellement de la Direction générale à la Musique du Ministère de la culture du GCABA.

- Orquesta Nacional de Música Argentina Juan de Dios Filiberto (dépend du Ministère de la Culture de la Nation)

6. Institutions et programmes de financement

- BA Música (GCABA)
- BA Milongas (GCABA)
- Programme de mécénat de la Ville de Buenos Aires (GCABA)
- Le Fonds Métropolitain (GCABA)
- L'Institut National de la Musique (INAMU), proposant une subvention annuelle aux projets musicaux sélectionnés (Nation)
- Le Fonds National des Arts (*Fondo Nacional de las Artes*), (Nation)
- L'Institut National du Tango : institution dont l'ouverture, encore en projet, est actuellement débattue. (Nation)

ANNEXE 2. Guide d'entretiens

- 1. Introduction:**
Présentation de la personne interrogée, de ses projets musicaux ou de ses activités en lien avec le tango
- (Pour les musiciens):* Pouvez-vous présenter votre carrière de musicien, les groupes dans lesquels vous avez travaillé ?
(Pour tous): Quand, approximativement, votre parcours personnel et professionnel vous a-t-il amené au tango ? Quelle formation avez-vous suivie ?
- 2. Habitudes d'écoute du témoin et opinion sur le tango contemporain et ses évolutions**
- Êtes-vous personnellement un amateur de concerts et/ou de milongas ? Si oui, que pensez-vous de la programmation musicale de ces événements ?
Quels sont les lieux où vous allez écouter des musiciens de tango ? Pourquoi ?
Fréquentez-vous les grandes salles publiques (CCK, Usina del Arte, Teatro Colón) pour écouter du tango ? Si non, pourquoi ?
Avez-vous une opinion sur l'évolution actuelle du tango tel qu'il est joué à présent à Buenos Aires ?
Il semble qu'une partie importante de la scène *tanguera* se développe dans des lieux privés, autogérés. Comment l'expliqueriez-vous ?
- 3. Questions spécifiques au parcours de la personne interrogée**
- Institutions culturelles:*
Organisation et gestion
Programmation musicale
- Musiciens :*
Gestion du projet et
financements publics
- Musiciens :*
Répertoire joué
Lieux de concerts
- Engagement militant*
- Vous participez à [tel projet], faites partie de [telle institution]. Pouvez-vous me parler des prémices de ce projet ou de cette institution ?
(dans le cas d'une institution publique): Quel est précisément votre rôle dans cette institution ? De quelle(s) structure(s) cette institution dépend-elle ? Qui définit la programmation musicale de votre institution, à quelle fréquence et selon quels critères ? Quel type de public votre institution vise-t-elle ?
(dans le cas d'un groupe ou d'un projet musical): Avez-vous reçu un soutien de la part d'une institution publique, sous quelque forme que ce soit ? Sinon, qu'est-ce qui vous en a empêché ? Si oui, lequel et comment ? Quelles relations entretenez-vous avec les institutions qui vous soutiennent, et celles-ci ont-elles un quelconque pouvoir de décision dans votre projet ?
(dans le cas d'un musicien menant une carrière en solo): à titre individuel, avez-vous bénéficié d'une aide financière de la part d'une institution publique pour mener à bien vos projets ?
Comment définissez-vous le répertoire joué dans le cadre de ce projet ?
Dans quels lieux avez-vous l'habitude de jouer ?
Avez-vous joué au Festival Tango BA ? Si oui, qu'avez-vous pensé de cette expérience ? Si non, pourquoi ?
Faites-vous partie d'un collectif de « travailleurs du tango » tels que l'AFTT, l'ACIT, Tango transfemenista Hoy ?
- 4. Opinion du témoin sur le sujet de recherche: Impact des politiques publiques sur la scène tanguera**
- La ville de Buenos Aires a lancé plusieurs initiatives pour soutenir la scène *tanguera*. Vous considérez-vous comme informé de ces actions ? Qu'en pensez-vous ? Pour vous, quel poids ont les institutions publiques dans la valorisation du tango à Buenos Aires ?
- à propos du Festival Tango BA: cet événement a reçu des critiques quant à l'évolution de son mode d'organisation ou à la rémunération des artistes. Avez-vous un avis sur la question ? Que pensez-vous de la programmation musicale du Festival ?

ANNEXE 3. Comptes-rendus des entretiens d'enquête

I. Entretiens réalisés lors de la phase de pré-enquête (Master 1, 2021) :

1. MARINA CAÑARDO

- Date: 03/03/2021
- Lieu: par la plateforme Zoom
- Durée: 52 min

Marina Cañardo est chercheuse, autrice d'une thèse consacrée aux débuts de l'industrie discographique du tango, réalisée en cotutelle entre l'Ecole des Hautes études des sciences sociales (EHESS) et l'Université de Buenos Aires (UBA). Elle est professeure à la UBA et au Centre des Etudes du Tango de Buenos Aires (CETBA), et a occupé un poste d'archiviste en musicologie à la Bibliothèque Nationale d'Argentine. Parallèlement, elle a une formation musicale de flûtiste, et mène une carrière dans la production musicale ainsi que dans l'administration d'institutions culturelles. Elle a travaillé à la Direction Musique du Ministère de la Culture de la Nation, et dirige depuis 2019 le Museo-Casa Carlos Gardel, la maison du chanteur argentin Carlos Gardel transformée en musée depuis 2003.

Une partie importante de l'entretien est consacrée à l'histoire et au fonctionnement institutionnel du Musée Carlos Gardel. Après la disparition de Carlos Gardel en 1935, puis de sa mère quelques années après, la maison a subi beaucoup de transformations. Elle a été un lieu de concerts et de danse dédié au tango et prioritairement destiné à un public touristique puis international; à cette fin, les cloisons intérieures ont été abattues. Elle a ensuite été laissée à l'abandon plusieurs années, ce qui a conduit à sa détérioration. En 2000, suite à la donation importante d'un particulier, on décide de rénover la maison pour en faire un musée, qui ouvre en 2003 avec une muséographie faisant le choix de la reconstitution historique: la maison est meublée dans le style de l'époque de Gardel, avec des objets qui ne lui ont pas appartenu. En 2017, la Direction du musée propose une nouvelle scénographie destinée à mettre en avant de manière plus didactique la vie et l'oeuvre de Carlos Gardel. Ce projet est réalisé malgré les critiques d'une partie des collectionneurs et musiciens proches du musée. Aujourd'hui, le musée dépend de la Direction des Musées du gouvernement de la ville de Buenos Aires; l'institution se concentre sur les expositions (une permanente et une temporaire), mais organise de temps à autres des événements en lien avec le festival, ou à l'occasion des dates de commémoration de la mémoire gardelienne, le 24 Juin et le 11 décembre, correspondant respectivement aux dates anniversaires du décès et de la naissance de Carlos Gardel.

Marina Cañardo évoque plusieurs initiatives du Ministère de la Culture de la Nation: « Músicos por el país », un programme à envoyer des musiciens argentins se produire dans différentes provinces du pays; elle mentionne l'orchestre national de tango et folklore Juan de Dios Filiberto; elle explique qu'au moment où elle a travaillé à la Direction Musique du Secrétariat général à la culture de la Nation, le directeur de cette structure était le musicien charanguiste Rolando Goldman, et que ses initiatives étaient souvent concentrées sur le folklore. Elle insiste sur la grande diversité du tango actuellement, tout en expliquant que la majorité de la scène tanguera est représentée dans des lieux privés et autogérés (elle cite Sanata-Bar, Le Boliche de Roberto) et que les grandes salles publiques

sont surtout destinées à représenter les orchestres institutionnels. Cela, pour elle, est lié à un processus logique voulant que ce que les orchestres issus d'initiatives publiques se produisent dans les salles publiques alors que la majorité des musiciens de tango jouent dans des formations plus réduites qui se prêtent à des lieux plus réduits. Elle exprime une opinion mesurée sur l'impact des politiques publiques sur le tango, admettant que leur impact est faible, « una aguja en un pajar » (que l'on pourrait traduire par « une goutte d'eau dans l'océan »), en comparaison avec le dynamisme de la scène tanguera et de la nécessité de soutien, tout en arguant que chaque initiative compte. Elle espère que le Musée Gardel contribue à rendre accessible le patrimoine gardelien à un public varié, et à montrer le tango comme un art vivant; elle souligne aussi qu'elle définit la programmation du musée en tenant compte de paramètres comme l'égalité des genres, la présence d'artistes femmes et la représentation de la jeune génération.

2. SILVIA TISSENBAUM

- Date: 08/03/2021
- Lieu: par la plateforme Zoom
- Durée: 1:12:06

Silvia Tissenbaum est danseuse classique/contemporaine de formation, et assure aujourd'hui la direction de la Usina del Arte. Elle a une carrière de productrice de spectacles vivants, a reçu une formation de « posgrado » (deuxième cycle universitaire) en administration du spectacle vivant et a une expérience de directrice adjointe de plusieurs théâtres publics de Buenos Aires. Elle a aussi été Directrice des Festivals au Ministère de la Culture de la ville de Buenos Aires, et a assuré dans ce cadre la coordination de l'organisation des festivals dépendant de la ville.

Lors de l'entretien, elle a mentionné son origine géographique: elle a grandi dans une province à mille kilomètres au Nord de Buenos Aires et sa famille écoutait davantage du folklore que du tango. Elle a, pour sa part, développé un intérêt pour le tango grâce aux festivals où elle a travaillé, avec une prédilection pour le tango contemporain, expérimental, et fusionné à d'autres genres.

Silvia Tissenbaum a commencé l'entretien par une présentation à grands traits de l'histoire des politiques culturelles publiques et leurs liens avec le tango. Pour elle, le modèle culturel argentin diffère du modèle anglo-saxon en recourant à un investissement public important, notamment dans la ville de Buenos Aires où le budget dédié à la culture est proportionnellement plus important que celui de l'Etat. Les milieux professionnels artistiques seraient donc habitués à ce que les politiques publiques soient « le premier moteur de l'activité » et proposent de nombreuses initiatives artistiques. Au sein de l'organisation des politiques culturelles du gouvernement autonome de Buenos Aires, le Festival et Mondial de Tango est un événement clé, apparu à la fin du XXème siècle. Le festival a connu sa première édition en 1998, suivi du premier championnat de danse. Ces deux manifestations ont fusionné en 2008 pour donner naissance à un événement qui serait le festival de tango le plus important du monde, ayant lieu en août, période de forte fréquentation touristique. La Direction des Festivals a été créée au sein du Ministère de la Culture de Buenos Aires pour légiférer cet événement ainsi que les autres festivals organisés par la ville, en assurant la gratuité de ces événements. Les différentes Directions tentent de concevoir des projets communs: le festival de Tango Buenos Aires inclut par exemple la participation de la Direction Musique et de la Direction de l'enseignement

artistique, en invitant l'orchestre de Tango de Buenos Aires et les conservatoires à se produire. En revanche, les institutions culturelles de la ville n'interagissent pas ou peu avec celles de l'Etat, pour des raisons essentiellement politiques, l'Etat et la ville appartenant à des bords politiques différents. Des lieux culturels nationaux comme le CCK entrent même en concurrence avec des lieux dépendant de la ville comme le théâtre Colón ou l'Usina del Arte.

L'Usina del Arte, dont Silvia Tissenbaum est actuellement directrice, a opté pour une programmation essentiellement tout-public avec une forte prise en compte de la jeunesse et de l'enfance. La directrice ne conçoit pas la programmation, mais réunit des curateurs ou des spécialistes du domaine abordé par la programmation, qui est réalisée à court terme. Le choix des axes de la programmation est décidé en amont par l'institution, en accord avec les politiques culturelles de la ville, tout comme les axes de programmation du Festival Tango Buenos Aires. Silvia Tissenbaum souligne aussi le choix de programmer par des appels à projets (« convocatorias ») ouverts à tous les artistes, répondant à un souhait de favoriser la participation citoyenne et la démocratisation de l'offre culturelle. Dans le cas du festival, elle souligne l'ambition de convoquer une multiplicité d'artistes pour donner au plus grand nombre l'opportunité de se produire; elle admet que pour cette raison, les concerts réalisés dans le cadre du festival sont peu rémunérateurs pour les artistes.

3. FEDERICO PEREIRO

- Date: 09/03/2021
- Lieu: par la plateforme Zoom
- Durée: 1:09:48

Federico Pereiro est bandonéoniste, instrumentiste soliste au sein de l'Orchestre de Tango de Buenos Aires dépendant du Ministère de la Culture de Buenos Aires. Lors de l'entretien, il s'est présenté en mettant en avant son origine géographique, la province de Formosa, pour lui plus orientée vers le folklore que le tango. C'est son environnement familial et notamment son père qui l'a orienté vers le tango. Avant d'appartenir à l'Orchestre de Tango de Buenos Aires, il a fait partie pendant une dizaine d'années de l'Orchestre Juan de Dios Filiberto, dépendant du Ministère de la Culture de l'Etat. Il y avait un poste précaire, renouvelable chaque année, et a donc profité de l'ouverture d'auditions pour obtenir un poste stable dans son orchestre actuel qui, de plus, correspond davantage à son parcours car il est entièrement consacré au tango, à la différence de l'Orchestre Filiberto qui joue aussi du folklore. Aujourd'hui, il fait partie de la Commission artistique de l'Orchestre qui réunit les autres solistes et le directeur artistique et prend des décisions sur la programmation et le fonctionnement de l'orchestre. Cette commission organise occasionnellement des réunions incluant d'autres musiciens, dans une optique d'ouverture. Pour Federico Pereiro, cependant, cet orchestre devrait être davantage mis à profit, avec plus de dates de concerts, la possibilité de se produire à l'étranger, et un lieu qui lui soit dédié à Buenos Aires où donner des concerts réguliers. Il regrette la disparition des concerts hebdomadaires de l'orchestre au théâtre Alvear. Globalement, il juge insuffisant le soutien accordé au tango et au folklore en Argentine. Il met en avant l'importance fondamentale de la culture dans l'existence d'une communauté et argue que le tango devrait être célébré comme musique nationale et représentée à l'international au même titre que le jazz.

Federico Pereiro met en avant l'évolution très féconde du tango ces dernières années, invoquant la force de l'héritage de Piazzolla dont certains musiciens ont su s'inspirer tout en s'en détachant pour créer des sonorités nouvelles. Il cite de nombreux compositeurs-interprètes de haut niveau, comme Diego Schissi, Ramiro Gallo, Juan Pablo Navarro, Cristian Zarate... et ajoute que le tango se développe aussi dans certains pays comme la France ou le Japon. Il qualifie de « malheureuse » (« desafortunada ») la fameuse phrase de Rodolfo Mederos sur la mort du tango, rappelant la multiplicité des jeunes musiciens se consacrant au tango. Il juge cependant qu'il manque un accès à une formation gratuite et de haut niveau pour ceux qui n'y ont pas accès par leur situation économique, et souhaiterait la création d'un espace public où certains musiciens qui sont d'excellents pédagogues pourraient donner des cours gratuits en étant rémunérés par l'institution. Cela constitue pour lui un service public essentiel. En ce qui concerne le Festival Tango Buenos Aires, il déplore le manque de moyens consacrés à la rémunération des artistes, la concentration exclusive de l'événement à Buenos Aires qui renforce le manque d'accès des musiciens des provinces à la scène tanguera. Pour lui, le festival est trop centré sur l'Usina del Arte et devrait se dérouler davantage dans la rue, les bars et les commerces, pour toucher un public différent. Il apprécie les efforts du directeur artistique du festival Gabriel Soria qui, selon lui, défend l'ouverture du festival à la plus grande quantité d'artistes possibles, mais n'a malheureusement pas le contrôle du budget qui lui est alloué. Ainsi, Federico Pereiro juge que le tango manque globalement de diffusion et de valorisation pour atteindre un public plus large.

4. JUAN FALÚ

- Date: 11/03/2021
- Lieu: par la plateforme Zoom
- Durée: 37:27

Juan Falú est un guitariste de folklore argentin réputé. Il fut à l'initiative de deux projets pédagogiques importants, unissant folklore et tango: d'abord, le cursus Musique Populaire Argentine (Música Popular Argentina) au Conservatoire Manuel de Falla (2003), puis la Licence Musique argentine (Licenciatura de Musica argentina) à l'Université Nationale de San Martin (UNSAM), en 2016. L'entretien a notamment porté sur ces formations publiques, l'origine de leur création et leurs caractéristiques pédagogiques. Juan Falú a mis en avant la forte demande des musiciens pour ce type de cursus, ayant amené d'abord à la création de l'Ecole de Musique Populaire d'Avellaneda, puis à l'ouverture de formations dédiées au tango et au folklore dans les conservatoires, à commencer par le Conservatoire Manuel de Falla qui a initié ce mouvement d'ouverture alors que les conservatoires de musique de toute l'Amérique latine étaient auparavant fondés sur le modèle européen, selon Juan Falú. La formation en Musique Populaire argentine est, pour lui, devenue la plus demandée du Conservatoire Manuel de Falla. Pour Juan Falú, le gouvernement argentin a compris la nécessité de développer ces projets pédagogiques et les a soutenus. Le conservatoire Manuel de Falla est un établissement public d'accès gratuit, de même que l'Université Nationale de San Martin. Devant le succès de ces formations, Juan Falú semble considérer le soutien public comme acquis.

En ce qui concerne le dispositif pédagogique de ces formations, Juan Falú considère que la Licence de Musique argentine à la UNSAM est allée plus loin que le conservatoire Manuel de Falla, riche de cette expérience: elle propose une formation exigeante autant pour les étudiants que pour les

professeurs, choisis avec soin pour leur maîtrise des langages du tango ou du folklore. 80 étudiants sont admis à la Licence tous les deux ans pour une formation de quatre ans.

Juan Falú fut aussi à l'initiative de la création du festival Guitarras del Mundo, programmant des concerts de guitare dans un soixantaine de lieux répartis dans tout le pays. L'événement, à dimension nationale, est à la fois soutenu par le Ministère de la culture de la Nation, et par le syndicat UPCN (Union del Personal Civil de la Nación), qui prennent en charge les cachets des artistes. Pour expliquer ses choix de programmation, Juan Falú insiste sur la diversité géographique des musiciens, et revendique une organisation horizontale où sont invités des artistes de notoriétés diverses pour des cachets d'un montant similaire.

En ce qui concerne la mise en valeur du tango à Buenos Aires, Juan Falú a peu commenté cette question et a davantage mis en avant la nécessité de diffuser le folklore et les musiques régionales dans la capitale. Il considère le tango comme une musique nationale, dont on trouve des interprètes talentueux aussi bien dans la capitale qu'en province.

5. LUCRECIA MERICO

- Date: 24/03/2021
- Lieu: par la plateforme Zoom
- Durée: 57:35

Lucrecia Merico est chanteuse et actrice de formation. Elle se consacre au tango depuis 1998, vit de la musique depuis 2002 et fait partie du collectif féministe Tango Hembra. Elle est également professeur de chant au Centre Culturel Nuestros Hijos. Comme public, elle déclare fréquenter assidûment les milongas pour y chanter ou y voir jouer des collègues musiciens. Elle évoque l'ouverture croissante du milieu du tango, encore vu comme une musique s'adressant aux plus âgés, mais qui est marqué par une multiplication des groupes et orchestres depuis une vingtaine d'années. Elle évoque un tango actuel plus engagé, dont les paroles abordent des thématiques sociétales d'actualité comme la violence de genre ou les féminicides, par opposition aux tangos traditionnels plutôt apolitiques, quand ils ne normalisaient pas cette violence (elle cite le tango *34 Puñaladas*). Elle cite plusieurs auteurs contemporains dont elle admire le talent et l'engagement: Raimondo Rosales, Alejandro Szwarcman, Marina Vazquez, Claudia Levi, Juan Vattuone... en ce qui concerne l'engagement des politiques culturelles à l'égard du tango, Lucrecia Merico souligne que les artistes ne gagnent pas leur vie grâce aux aides publiques mais bien grâce aux projets qu'ils génèrent eux-mêmes. Elle souligne l'activité du CCK et sa volonté d'inclusion et de diversité.

Lucrecia Merica a présenté le Centro Culturel Nuestros Hijos, indiquant qu'il a été fondé en 2008 sur l'initiative de Teresa Parodi, et qu'il dépend de l'association des Mères de la place de Mai. Le centre culturel se trouve sur les lieux de l'ESMA (Escuela Superior de Mecánica de la Armada), qui fut un lieu de détention pendant la dictature militaire, où des opposants politiques étaient interrogés et torturés et dont partaient les « avions de la mort » qui exécutaient des prisonniers en les jetant dans le Rio de la Plata. Le centre culturel tente de réinvestir symboliquement ces lieux des mémoire en y proposant des activités artistiques. Lucrecia Merico précise que l'institution est publiques mais ne dépend d'aucun Ministère, et qu'elle a d'ailleurs perdu les accords ponctuels qu'elle avait avec certaines institutions publiques lors du changement de gouvernement en 2016. Le lieu reçoit

actuellement une aide de la part du Ministerio de desarrollo social, mais est généralement autofinancé par les recettes des cours et activités organisés. Au sein du Centre, Lucrecia Merico organise annuellement le Festival de Poetas contemporáneos del tango, mettant en valeur des auteurs et compositeurs actuels.

En ce qui concerne le collectif Tango Hembra, Lucrecia Merico le décrit comme un groupe d'entraide entre artistes femmes, mais aussi comme un groupe militant qui lutte pour davantage de visibilité féminine dans le milieu *tanguero*, et s'associe ponctuellement à des luttes féministes comme la revendication de l'avortement légal jusqu'à sa ratification en décembre 2020. Le groupe est dirigé par Marisa Vazquez et composé d'une majorité de femmes chanteuses ou musiciennes. Il encourage un tango actuel, féminin, bien que ses membres aient chacune leur carrière individuelle sur laquelle le collectif n'a aucun impact. A titre personnel, Lucrecia Merico note une évolution de son répertoire: alors qu'elle s'intéressait auparavant aux tangos des origines, le « tango reo », né dans les maisons closes et joué dans les cabarets, elle a pris conscience de leur caractère souvent profondément misogyne et explique avoir supprimé 36 morceaux de son répertoire pour une question « d'éthique féminine ».

Enfin, elle évoque une expérience professionnelle ayant eu lieu en 2015, lorsqu'elle a été choisie pour faire partie de la délégation argentine à l'exposition universelle de Milan. Elle a été contactée par Teresa Parodi et la délégation a été organisée par la chancellerie et le Ministère de la culture de la Nation, sous la supervision de Pablo Montiel. Elle décrit cette expérience comme unique, mentionnant des conditions de travail très intéressantes pour les musiciens.

6. IGNACIO VARCHAUSKY

- Date: 25/03/2021
- Lieu: par la plateforme Zoom
- Durée: 1:18:10

Ignacio Varchausky est un personnage central dans le milieu du tango à Buenos Aires actuellement. C'est, tout d'abord, un grand pédagogue en musicologie, avec une connaissance très fine de l'histoire du genre et des styles fondamentaux de la musique tango. Il est lui-même musicien, contrebassiste de l'orchestre El Arranque, dont il est aussi le fondateur. Il a produit les disques de musiciens renommés et est à l'origine de la création de l'Orchestre-Ecole Emilio Balcarce, l'un des plus importants projets pédagogiques actuels consacrés au tango. Son témoignage sur sa perception de l'impact des politiques publiques sur la scène tanguera était donc capital.

Il a commencé par expliquer que pour lui, il faudrait renverser la question: ce serait de l'impact du dynamisme de la scène tanguera sur les institutions publiques dont il faudrait parler. Il a à plusieurs reprises souligné l'inexistence d'une intentionnalité claire des politiques culturelles envers le tango, et la pauvreté des structures existantes. Pour lui, le soutien accordé par les institutions publiques au développement du genre est avant tout discrétionnaire, et dépend à la fois de la bonne volonté des acteurs individuels qui représentent ces institutions, et de la détermination des artistes à porter leur projet et à obtenir ce soutien. Il illustre son propos par l'expérience de l'Orchestre-Ecole Emilio Balcarce, projet pédagogique dépendant de la Direction de l'Enseignement artistique du Ministère de la culture de la ville de Buenos Aires, en rapportant que le soutien de la ville au projet a toujours été

instable, précaire, renégocié chaque année et dépendant de l'institution à laquelle l'orchestre était rattachée - le projet a dépendu successivement de six sections différentes du Ministère de la culture -, et des personnes qui y travaillaient. Ignacio Varchausky se réjouit de l'appui accordé actuellement à l'Orchestre, mais déplore l'instabilité de ce soutien à un projet doté de vingt ans d'ancienneté et dont les bénéfices culturels et pédagogiques ne sont plus à démontrer. Il qualifie aussi de geste démagogique l'inscription du tango à la liste représentative du patrimoine immatériel de l'UNESCO, alors que certains projets nécessaires à la conservation de ce patrimoine, comme la création d'archives numériques du tango, n'ont à ce jour pas reçu l'appui nécessaire à leur réalisation.

En ce qui concerne l'évolution actuelle du genre, Ignacio Varchausky souligne la diversité des propositions artistiques, affirmant que cette diversité est unique dans l'histoire du tango qui vivrait un moment historique. Il parle d'une dizaine de mouvances différentes, nommant les *cancionistas* (chanteurs accompagnés d'un guitariste recréant le répertoire des débuts du tango-canción), les orchestres typiques jouant un répertoire traditionnel dédié à la danse, les compositeurs de tango contemporain influencés par le rock, les groupes imitant le répertoire *piazzollien*, ou le style « néo-piazzollien » - reprenant les codes inventés par Piazzolla tout en parvenant à s'en détacher -, le tango international - notamment les propositions émanant de musiciens argentins expatriés à l'étranger. Il ne voit pas de concurrence ou de contradiction entre ces formes, et récuse le discours conservateur qui nie les formes actuelles, autant que le modernisme à outrance qui rejette le répertoire ancien. Il note une disproportion entre le nombre élevé de propositions artistiques et le public, plus réduit aujourd'hui malgré une recrudescence du genre pendant les dernières années.

7. KARINA BEORLEGUI

- Date: 27/03/2021
- Lieu: par la plateforme Zoom
- Durée: 53:59

Karina Beorlegui est chanteuse de tango et de fado, actrice de formation. Elle a commencé sa carrière artistique à la fin des années 1990 au théâtre San Martín et dans l'« opérette criolla » *Lo que me costó el amor de Laura* (1999). Elle rapporte que son intérêt pour le tango lui vient de son grand père et raconte sa découverte de l'oeuvre de Roberto Goyeneche à la suite du décès du célèbre chanteur, événement qui l'aurait encouragée à chanter le répertoire tango. Elle a travaillé pendant plusieurs années à la *Esquina Carlos Gardel*, une *casa de tango* où elle se produisait quotidiennement. Elle raconte avoir évolué aux côtés des musiciens de l'Orchestre Fernández Fierro, appartenant à la même génération. Elle a enregistré trois albums avec le musicien Federico Mizrahi: *Caprichosa*, *Mañana zarpa un barco* et *Puertos Cardinales*, et elle est la fondatrice du Festival Porteño de Tango et Fado. Elle mentionne avoir beaucoup fréquenté le Club Atlético Fernández Fierro (CAFF), le Sanata Bar, le Boliche de Roberto et d'autres lieux indépendants de la scène tanguera, et avoir présenté tous ses disques à l'ancienne librairie Clásica y Moderna. Autant comme musicienne que spectatrice, sa fréquentation des salles publiques est très occasionnelle: elle mentionne deux concerts au CCK, un au côté d'Alejandro Molina et un autre en hommage à Nelly Omar en Octobre 2020.

Karina Beorlegui a créé le Festival Porteño de Tango et Fado en 2008. En 2013, lorsque la ville de Buenos Aires a créé son propre festival de fado, elle n'a pas été appelée à participer malgré son importance sur la scène du fado, et a dû engager un dialogue avec le Ministre de la Culture

Gustavo Mozzi pour éviter une mise en concurrence des deux événements, qui coexistent pacifiquement aujourd'hui. Le festival de Karina Beorlegui bénéficie du programme de Mécénat mis en place par la ville de Buenos Aires, et a lieu au CAFF et au théâtre Rondeman.

Depuis 2020, Karina Beorlegui fait partie du collectif féministe de musiciennes de tango Tango Hembra. Elle l'a rejoint après avoir participé au festival organisé par le collectif en 2020, et déclare se reconnaître fondamentalement dans les valeurs militantes féministes du groupe. Elle rapporte que la collectif, au moment de l'entretien, tente d'entrer en contact avec l'Institut National de la Musique (INAMU) dans l'espoir de participer à l'élaboration du projet de loi de création de l'Institut National du Tango, institution étatique ayant pour objectif d'institutionnaliser davantage le travail des musiciens et danseurs de tango, et de leur faire bénéficier d'un soutien matériel et institutionnel.

8. JULIAN PERALTA

- Date: 01/04/2021
- Lieu: par la plateforme Zoom
- Durée: 58:10

Julián Peralta est musicien compositeur, pianiste de formation, membre du groupe Astilleros, fondateur de l'Orchestre-école Orlando Goñi et du théâtre éponyme, et professeur à l'Ecole de Musique populaire de Avellaneda (EMPA). Il représente une mouvance actuelle du tango que certains ont nommé « tango de rupture », et fait partie de la génération de musiciens qui ont impulsé une renaissance et une revalorisation du tango dans les années 1990.

A l'annonce du sujet de recherches, Julián Peralta a commencé par évoquer de manière assez précise les différents fonds de subvention proposés aux musiciens par des structures publiques. Il a nommé le Fondo Nacional de las Artes, qui propose un prix annuel à trois groupes tango; la subvention annuelle de l'INAMU, allouée à des groupes sélectionnés sur une base la plus équitable possible, sans critères d'excellence artistique, dans l'idée que tous les groupes présentés puisse en bénéficier à un moment de leur carrière (et non chaque année); le fonds BA Musica proposé annuellement par la ville de Buenos Aires et tous les musiciens se produisant en public dans la ville; le Fondo Metropolitano de Incentivo de Cultura, où la musique et la tango sont peu représentés, et le programme de Mécénat également géré par la ville. Le point commun entre les fonds de subvention est que, selon Julian Peralta, le montant alloué est dérisoire à l'échelle d'un projet musical. Il s'agirait d'environ 15000 pesos argentins dans le cas de BA Música, de 50 000 pour la subvention de l'INAMU. Pour les musiciens, il s'agit d'une aide ponctuelle à un projet (un enregistrement, l'organisation d'un concert...) qui ne peut servir à soutenir financièrement les musiciens d'un projet. A propos du programme de Mécénat organisé par la ville, qui consiste à choisir annuellement des projets artistiques dont les mécènes privés accèderont à des avantages fiscaux, Julian Peralta observe une réduction drastique du nombre du projets retenus entre les débuts du programme et aujourd'hui, où ils ne seraient plus qu'une trentaine par an. Il rappelle que le programme a été mis en place pendant une campagne électorale municipale et suspecte qu'il aurait surtout constitué un effet d'annonce dans ce contexte.

En ce qui concerne l'évolution actuelle du tango à Buenos Aires, il évoque une typologie qui lui aurait été suggérée par un professeur de l'EMPA, distinguant trois trajectoires du tango actuel:

- Le tango « d'hommage », qui Julian Peralta nomme ironiquement « tango souvenir », qui cherche à reproduire le tango traditionnel et qui s'adresse surtout à un public étranger dans les « casas de tango »;
- Le « tango révisionniste », apparu dans les années 1990: il s'agit de jouer le répertoire traditionnel en le réarrangeant et en y introduisant de nouveaux codes. C'est aussi, pour Julian Peralta, une nécessité pédagogique: les Orchestres-écoles jouent actuellement ce répertoire ancien, adapté au format de l'orchestre-école.
- Le « nouveau tango » qui, pour Peralta, n'est apparu qu'à partir de 2005, lorsque la génération qui a repris le tango à son compte dans les années 1990 se met à composer de nouveaux thèmes et à créer un répertoire contemporain.

Il nuance cette typologie en disant que ces tendances ne s'opposent pas toujours et que la plupart des musiciens passent par ces trois moments du tango actuel; il voit d'ailleurs une utilité dans les *casas de tango* dédiées au tango *for export*: celle de créer de l'emploi pour les musiciens. Il ne prétend donc pas discriminer l'une de ces catégories, mais explique que certaines sont parfois privilégiées plus que d'autres sur la scène *tanguera* et dans toute démarche de programmation. Ainsi, il se déclare peu intéressé par la programmation des salles publiques qui regroupent souvent des artistes en vue de concerts hommages ponctuels où le tango *nuevo*, composé actuellement, n'est pas privilégié dans la programmation. Par exemple, ses projets auraient davantage trouvé leur place au Festival Tango Buenos Aires lorsque la direction artistique était assurée par Gustavo Mozzi qu'aujourd'hui, où les choix de programmation iraient vers des formes plus traditionnelles. Parmi les projets stables qui se développent actuellement, il déclare que la majorité des groupes jouent du tango actuel, que ce soit en jouant leurs propres arrangements ou leurs compositions. Même les groupes jouant dans des *milongas* et dont la musique s'adresse aux danseurs, comme Orquesta Misteriosa Buenos Aires ou Cachivache, intègrent des tangos récents à leur répertoire.

Dans son activité d'enseignement, Julian Peralta distingue son poste à la EMPA du projet de l'Orquesta-Escuela Orlando Goñi, dans laquelle il est complètement indépendant et qu'il mène de manière beaucoup plus informelle. À l'EMPA, il est devenu professeur à 26 ans, peu de temps après avoir lui-même terminé sa formation à la même école. Il décrit le milieu étudiant de l'EMPA comme très engagé, avec des étudiants revendicatifs et curieux des tendances actuelles du tango, et déclare que l'on s'y forme à la fois au contact des professeurs et autres étudiants.

II. Entretiens réalisés lors de l'enquête (Master 2. Novembre 2021-Avril 2022)

1. CHRISTIAN MARTINEZ

- Fonction : producteur ; membre de l'ACIT
- Date: 05/12/2021
- Lieu: un café dans le quartier d'Almagro
- Durée: 41:57

Christian Martinez est producteur exécutif (*productor ejecutivo*) de deux projets: la Orquesta-Escuela de Tango Nuevo et le trio Tango Cañon, tous deux identifiés à la mouvance du *tango nuevo*. La Orquesta-Escuela de Tango Nuevo est un projet pédagogique indépendant qui propose à ses apprenants d'apprendre à interpréter des compositions de tango contemporain, c'est-à-dire du XXIème

siècle; Christian Martinez évoque notamment six « styles », correspondant à des orchestres nés pour la plupart dans les années 2000, parmi lesquels la Orquesta Típica (O.T.) La Vidu, la Fernandez Fierro, la Martino, et Julian Peralta. L'Orquesta-Escuela est dirigé par Javier Yokoo et Nazarena Caseres, auxquels s'ajoutent parfois des musiciens invités lors de masterclass, en particulier des membres des orchestres étudiés. Dans le cadre de son travail de producteur, il répond aux appels à projet et organise les concerts de l'orchestre. Il déclare que 80% des concerts de l'orchestre sont de son fait, et 20% sont des invitations spontanées. Le répertoire de l'orchestre est choisi par les deux directeurs, notamment en fonction de critères pédagogiques. L'orchestre est entièrement indépendant; il lui est cependant arrivé de toucher des fonds publics d'aide à la création, notamment de la part de l'INAMU, pour enregistrer un album.

Christian Martinez explique avoir commencé à travailler comme producteur sans formation particulière, à travers des liens d'amitié qu'il entretenait avec des musiciens, et s'être ensuite formé de manière ponctuelle par des séminaires ou des conférences; au moment de l'entretien en décembre 2021, il est étudiant à la Universidad Nacional de las Artes (UNA), où il réalise une *Maestría de Cultura Pública*, afin de compléter sa formation et de la valider par un titre universitaire. En tant qu'auditeur, il fréquente les salles de spectacle publics, mais surtout ce qu'il appelle le « circuit *under* », et les espaces indépendants comme le Club Atlético Fernandez Fierro (CAFF), Galpón B ou la milonga El Tacuari. Il porte un intérêt particulier au tango contemporain et aux groupes naissants, bien qu'il souligne que ceux-ci s'inspirent toujours de références du tango traditionnel (comme la O.T. Fernandez Fierro qui revendique l'influence d'Osvaldo Pugliese).

Christian Martinez fait partie de la Asociación de Compositores y Interpretes de tango (ACIT); en ce qui concerne la question de l'impact réel des politiques publiques sur le développement du tango, il regrette l'insuffisance des aides apportées aux structures indépendantes qui peinent à s'autofinancer, notamment dans le contexte de la pandémie de covid-19 où les musiciens et danseurs ont dû se mobiliser pour organiser des formes d'entre-aide et revendiquer l'annulation de l'édition 2020 du festival de tango, qui allait se tenir sous forme virtuelle, afin de redistribuer le budget alloué à l'événement aux artistes en difficulté. Difficultés qui ont notamment été relayées sur les réseaux sociaux à travers le *hashtag* #tangoemergencia. En ce qui concerne le Festival Tango BA, il déplore un manque de vision à long-terme dans l'organisation et une place peu importante accordée au tango contemporain et aux nouvelles propositions dans la programmation des dernières éditions (à l'exception de l'édition 2021, au cours de laquelle il dit s'être mieux « identifié » à la programmation). Il mentionne l'aide apportée aux artistes par certaines structures, notamment l'Instituto Nacional de la Música (INAMU) et les appels à projets (*convocatorias*) organisés par certaines institutions d'Etat autour de thématiques de société telles que les violences misogynes; cependant, il critique le fonctionnement institutionnel du Gouvernement de la ville de Buenos Aires, qui propose une aide publique trop axée sur l'offre touristique et qui touche peu le secteur professionnel du tango. Il souligne la nécessité d'établir davantage de liens entre les Ministères, notamment de la culture et du tourisme, afin que la *scène tanguera* profite également du public touristique, et regrette que les projets artistiques indépendants tels que les festivals de tango de quartier ne soient presque jamais relayés et diffusés auprès de ce type de public. En ce sens, il défend la création d'un Institut National du Tango, qui constitue actuellement l'un des principaux projets et combats de l'ACIT.

2. LUIS TARANTINO

- Fonction : Journaliste spécialisé (radio)
- Date: 06/12/2021

- Lieu: un café dans le quartier de Montserrat
- Durée: 46:52

Luis Tarantino est journaliste spécialisé, c'est l'une des voix principales de la radio publique La 2x4, intégralement consacrée au tango; il anime l'émission « El Arranque » tous les matins du lundi au vendredi, et il y reçoit quotidiennement des musiciens de tango. Précédemment, dans les années 1990, il a participé à un premier projet de radio consacrée au tango et créée dans un cadre privé, la FM Tango, active entre 1991 et 1997. En 2000, il participe à la création de La 2x4, sous l'égide du Gouvernement de la Ville de Buenos Aires. La radio est donc un média public, rattaché à la *Secretaría de Medios* (Secrétariat aux médias), au même titre que la radio AM *Radio Ciudad* et que la chaîne de télévision *Canal de la Ciudad*.

Luis Tarantino souligne l'existence de deux circuits sur la scène actuelle du tango, l'un comprenant les salles de concerts et centres culturels publics, l'autre les espaces privés et indépendants, et il affirme fréquenter et apprécier les deux circuits en tant que spectateur, ainsi que les *milongas* en tant que danseur amateur. Il souligne que le lieu peut avoir une influence sur les musiciens qui s'y produisent et le répertoire joué, mais plus encore la question du public constitué de danseurs ou plutôt d'auditeurs mélomanes.

À propos de la programmation de la radio, Luis Tarantino rapporte que chaque producteur d'émission réalise sa propre programmation en fonction de la thématique de son programme et de ses propres tendances, mais que les différentes voix de la radio partagent certaines lignes directrices qui donnent à la radio son identité. Selon lui, cette programmation se distingue par sa diversité et par la variété des styles de tango et des époques représentées. Il affirme que le développement d'internet et des réseaux a facilité considérablement ce travail de recherche et de diffusion, et qu'il est aujourd'hui plus facile de diffuser certains concerts et certaines productions indépendamment de la distance et des frontières. Ces avancées technologiques facilitent aussi le contact avec le public de la radio: Luis Tarantino dit tenir compte des remarques formulées en direct par ses auditeurs sur les réseaux sociaux Twitter et Instagram, messages qui remplacent progressivement les appels téléphoniques d'auditeurs. Par son programme, il espère toucher aussi bien un public d'initiés qu'un public qui ne connaît pas le tango.

La radio est entièrement financée par des fonds publics, et Luis Tarantino souligne qu'un tel projet ne pourrait exister hors du cadre public; la FM Tango, dans les années 1990, subsistait grâce à la publicité, mais selon Tarantino, il serait aujourd'hui impossible de trouver autant d'investisseurs pour un projet si peu commercial. Le producteur semble satisfait du statut public de la radio et de sa place parmi les médias de la ville, et précise que l'administration n'interfère pas dans les choix de programmation de la radio. À la fin de l'entretien, Luis Tarantino est revenu sur les dernières années et la crise sanitaire, expliquant comment la radio s'est adaptée au confinement; il raconte que la pandémie a touché très durement le milieu du tango, et insiste notamment sur le milieu de la danse, les milongas ayant mis beaucoup plus de temps à reprendre que les concerts, en raison des contacts physiques qu'implique cette danse de couple.

Après la fin de l'enregistrement, il a aussi mentionné son appartenance à l'Académie Nationale du Tango, et les conférences organisées annuellement dans le cadre du *Congreso Mundial del Tango*.

3. PAMELA VICTORIANO

- Fonction : violoniste, directrice de la Empoderada Orquesta Atípica

- Date: 08/12/2021
- Lieu: en ligne (Zoom)
- Durée: 35:19

Note : entretien interrompu par un événement imprévu

Pamela Victoriano est directrice musicale de formation; elle a aussi étudié le violon et le tango à l'École de Musique Populaire de Avellaneda (EMPA), ainsi qu'au sein de la *Orquesta Escuela Orlando Goñi*. Elle a dirigé plusieurs chœurs et ensembles et formé un groupe de musique du Rio de la Plata nommé Rio Gaucho avant de participer à la fondation de la Orquesta Atípica La Empoderada, un grand orchestre de tango ayant pour particularité d'être entièrement composé de femmes et de minorités de genre. Il s'inscrit donc dans la perspective d'un tango féministe, qui interroge les codes et l'imagerie du tango traditionnel en revendiquant une plus grande visibilité des musiciennes femmes ainsi que des minorités de genre au sein du tango, mais aussi en proposant des compositions nouvelles aux paroles souvent engagées. Comme spectatrice, Pamela Victoriano affirme écouter et soutenir activement ses collègues musiciennes, parmi lesquelles Ana Sofia Stamponi, Claudia Levi, Marisa Vasquez, Patricia Malanca, Delfina Daverio; elle fréquente les salles de spectacles publiques, mais surtout le circuit indépendant. Elle déclare que le début des années 2000 a constitué une première rupture dans l'évolution du tango, lorsque de nouveaux groupes ont commencé à se former en développant une nouvelle esthétique présentant des caractéristiques musicales qui se distinguaient du tango traditionnelle, notamment à travers l'influence du rock. Pour Pamela Victoriano, la deuxième rupture dans l'histoire du tango contemporain est actuellement en train de se produire, et elle passe par l'intégration des thématiques et des luttes féministes dans l'univers du tango.

Orquesta Atípica La Empoderada est née en 2018 d'une initiative collective sur un groupe Facebook regroupant des musiciennes d'horizons divers. Leur rencontre et leur envie de se réunir en temps que femmes musiciennes ont donné lieu à la formation de trois groupes, dont la Empoderada. Cet orchestre est une initiative auto-administrée par ses membres, à travers différentes commissions (dont une commission consacrée aux demandes de subvention et au mécénat). Pamela Victoriano en est la directrice musicale; à ce titre, elle définit le répertoire et écrit les arrangements en compagnie d'autres musiciennes. L'orchestre se produit majoritairement sur la scène indépendante et privée, mais il a aussi été programmé au Centre Cultural Kirchner le 5 Mars 2020, dans le cadre d'une série de concerts organisés pour célébrer la journée internationale des droits des femmes, ainsi qu'à TecnoPolis le 29 Février 2020 dans le cadre d'une programmation de différents groupes de tango. Pamela Victoriano décrit l'orchestre comme un projet musical innovant, le premier orchestre de tango de cette envergure intégralement féminin; en terme esthétique, il se distingue par une grande amplitude et diversité de timbres, par la quantité de musiciennes mais aussi par la présence d'instruments ordinairement peu représentés dans le tango, tels que des instruments à vent. Il s'agit donc d'un bon exemple de groupe formé autour d'une sensibilité politique commune et de valeurs d'autogestion, dont il est intéressant de noter la programmation dans plusieurs institutions publiques émanant de l'Etat - par contraste avec leur absence totale de la programmation des espaces appartenant au Gouvernement de la ville de Buenos Aires.

4. KARINA BARROZO

- Fonction : Programmatrice (CCK)
- Date: 15/12/2021
- Lieu: café Martinez, Calle Corrientes

- Durée: 46:44

Karina Barrozo est programmatrice au Centro Cultural Kirchner, un centre culturel public géré par le Ministère de la culture de la Nation. Elle travaille plus spécifiquement dans la section destinée aux Musiques populaires (*Música Popular*), l'un des deux volets de la programmation musicale du centre, par distinction avec les musiques savantes ou académiques (*Música académica*). Elle a étudié les sciences de la communication et s'est dirigée vers le milieu musicale suite à un stage professionnel dans un label musical. Entre 2011 et 2014, elle a participé à l'organisation du Festival Tango BA, d'abord dans le secteur des relations presse, puis dans la programmation. Parallèlement, elle travaillait dans le Centre Culturel Rojas de l'Université de Buenos Aires. Elle s'est ensuite vu proposer un poste au CCK après l'inauguration du centre culturel en 2015.

Au cours de l'entretien, elle est revenue sur la manière dont est définie la programmation musicale du CCK, en rapportant de nombreux exemples. Elle indique que l'équipe de programmation est constituée d'environ huit personnes, et que selon elle, le tango est le genre le plus représenté parmi les musiques populaires (folklore, rock, jazz...). Elle assure que l'objectif principal de la programmation de tango du CCK est de mettre en avant la production actuelle, sans cesser de représenter le tango « classique » ou traditionnel; il s'agit de viser une diversité d'interprètes et d'esthétiques. Une partie de la programmation fait appel à des musiciens *curadores*, chargés de former un groupe et de définir le répertoire d'un événement donné, notamment lorsqu'un groupe est formé pour l'occasion. Cela a notamment été le cas de la programmation réalisée en 2021 dans le cadre du centième anniversaire d'Astor Piazzolla, qui a consisté en deux séries de concerts: les « Ensembles historiques » (*Ensamblés historico*) et les « Albums essentiels » (*discos esenciales*). Chaque concert était une recreation, soit d'une des nombreuses formations de Piazzolla (le dit « orchestre de 46 », le premier quintet...), soit d'un album du bandonéoniste. Selon Karina Barrozo, la liste des concerts a été établie par l'équipe de programmation, qui a ensuite choisi un directeur différent pour chaque concert, et ce directeur avait ensuite pour tâche de choisir les musiciens, définir le répertoire, transcrire les morceaux dans le cas où les partitions seraient introuvables... Parallèlement, Karina Barrozo assure que l'équipe de programmation prend connaissance des propositions spontanées des musiciens et en garde une trace de sorte à recontacter les musiciens dans l'optique d'une future programmation. Des débats ont aussi été engagés avec des associations de professionnels, notamment l'Association de Compositeurs et Interprètes de Tango (ACIT), avec qui une conférence a été organisée au CCK sur le thème « Tango et genre » (*tango y género*).

5. ESTEBAN FALABELLA

- Fonction : musicien (guitariste), président de l'ACIT
- Date: 19/01/2022
- Lieu: quartier de Parque Chas
- Durée: 65 minutes

Esteban Falabella est guitariste dans le Quinteto Revolucionario et le Quinteto Real; il joue aussi en duo avec César Salgán le répertoire de Horacio Salgán. Il a aussi fait partie du quintette de Nestor Marconi, et est actuellement le président de l'Association de Compositeurs et Interprètes de Tango (ACIT). Il a aussi une expérience de programmateurs et d'organisateur de concerts. Entre 2009 et 2012, il organise avec d'autres musiciens le cycle de concerts « Tango Contempo, d'abord à

l’Espacio Giesso, puis au Café Vinilo. Il évoque la quasi absence des lieux de diffusion du tango contemporain à cette période, et déclare que cette série des concerts a contribué à faire entrer ces projets musicaux contemporains dans la programmation du Festival Tango BA et à lui donner davantage de visibilité. Il évoque les lieux de la scène *under* du tango, l’ouverture des scènes publiques du CCK et de la Usina del Arte, et déclare que chaque lieu a un certain « profil », est « approprié par des artistes déterminés », et que l’espace physique a bien une influence sur le répertoire qui s’y joue et les artistes qui s’y produisent, selon des paramètres de programmation propres au lieu et des critères techniques (qualité du son, présence d’un piano...).

Aujourd’hui encore, Esteban Falabella déplore un manque de diffusion du tango contemporain, qui s’explique en partie par une absence d’intérêt des pouvoirs publics. Certaines institutions publiques liées au tango conservent, selon lui, un profil traditionaliste et n’encouragent en rien les nouvelles propositions musicales, notamment la radio 2x4 et l’Académie Nationale du Tango. La ACIT milite actuellement en faveur d’un projet de loi de création d’un Institut National du Tango, qui aurait pour vocation de penser une véritable politique culturelle du tango à l’échelle nationale. Il déplore aussi un dialogue difficile avec les pouvoirs publics, du fait d’un supposé manque d’intérêt pour le tango, mais aussi de l’instabilité politique: à chaque changement de gouvernement, les interlocuteurs changent. De plus, Esteban Falabella rapporte avoir travaillé comme collaborateur à la programmation du festival Tango BA en 2017-2018. Il dit avoir rapidement quitté ce poste, constatant le manque d’ouverture du comité d’organisation du festival à ses propositions, et le manque d’organisation sur le long terme du festival.

En ce qui concerne le Quinteto Revolucionario, il a la particularité d’être officiellement soutenu et promu par la Fondation Astor Piazzolla, créée et gérée par la veuve de Piazzolla Laura Escalada, et son fils Daniel « Pipi » Piazzolla. Cet accord ne se traduit pas par un soutien économique et le groupe reste indépendant et autogéré, mais il lui confère une forte légitimité, notamment à l’étranger.

En plus du projet de loi de l’Institut National du Tango, l’ACIT développe un projet intitulé « Sonido Tango », qui consiste en la création d’une typologie des esthétiques et formes du tango actuel, l’objectif étant de réaliser des playlists réunissant des morceaux représentant chaque mouvement, communiquer et rendre visible la diversité du tango contemporain, et que les musiciens s’approprient ces catégories pour diffuser leur travail.

6. EMILIANO FARYNA

- Fonction : musicien (guitariste)
- Date: 31/01/2022
- Lieu: la Faina, rue Corrientes
- Durée: 49:46

Emiliano Faryna est guitariste, membre du quintette de guitares Ventarrón y Varela, qu’il a rejoint en 2018, ainsi que de plusieurs autres formations plus ou moins temporaires, comme le duo Satorre-Faryna. Il a reçu une formation classique en conservatoire mais dit avoir réellement appris à jouer du tango dans les « *boliches* », c’est-à-dire des bars et clubs de musiques indépendants où se développe la scène tango *under*. Au moment de l’entretien, il termine la *Licenciatura de Música Argentina* à l’Université Nationale de San Martin (UNSAM). Il joue également d’autres genres musicaux, notamment liés au folklore argentin.

En tant que musicien indépendant, il se produit majoritairement dans des lieux privés tels que les *boliches*, il cite notamment le *Bolicho de Roberto*, une véritable institution au sein de la scène tango *under*, où certains musiciens ont acquis leur notoriété, comme le chanteur Ariel Ardit. Il dit avoir eu l'occasion de jouer au Centre Culturel Kirchner à plusieurs reprises, mais toujours dans le cadre des projets d'autres musiciens, tels que Rudi Flores, Noelia Sinkunas ou le groupe Ventarrón. Il dit rencontrer des difficultés dans son auto-production, notamment dans les dispositifs relevant des politiques publiques: il connaît et cite plusieurs dispositifs de subvention mais dit ne pas toujours entrer dans les critères de sélection, dans la mesure où les projets proposés doivent souvent être déjà aboutis et illustrés par du contenu audiovisuel; de plus, il souligne que la constitution des dossiers de candidature à ces dispositifs constitue un travail en soi, qui nécessite certaines compétences et devrait être confié à un *gestor*, ou à un producteur. Il rapporte avoir participé au programme « Bares notables », qui consiste à sélectionner un ensemble de groupes de musique et de leur programmer des concerts dans certains cafés dits « notables », c'est-à-dire porteurs d'une forme de patrimoine historique, dans la ville de Buenos Aires. Il reconnaît la qualité du programme mais déplore certains dysfonctionnements internes, notamment les retards de paiement: dans un Etat dont la monnaie subit une dévaluation continue, cela a de lourdes conséquences sur le montant final du salaire du musicien.

Pendant la pandémie, Emiliano Faryna a contribué à la création du Sindicato Guitarrero de Tango, une organisation qui avait pour objectif de créer une base d'informations et de débats sur les conditions de travail des guitaristes de tango. Le projet a donné lieu à plusieurs enregistrements d'entretiens avec des guitaristes et à des visioconférences entre musiciens, pendant lesquels ceux-ci s'informaient mutuellement sur leurs conditions de travail, les protections sociales, les tarifications... l'organisation n'est actuellement plus active, ce qui reflète la difficulté à fédérer de tels mouvements collectifs.

7. DANIEL RUGGIERO

- Fonction : musicien (bandonéoniste)
- Date: 03/02/2022
- Lieu: Parque Chas, au domicile de D. Ruggiero
- Durée: 39:25

Daniel Ruggiero est bandonéoniste; il s'est formé dans les années 1990 auprès du musicien « Cholo » Mamone, puis à la Escuela de Música Popular de Avellaneda jusqu'à 2001. En 2004, il a fondé le trio Quasimodo avec deux autres artistes. Il est compositeur, et définit son style comme du « tango symphonique » ou du « tango de chambre », car il a surtout composé pour des petites formations ou pour des orchestres symphoniques avec bandonéon soliste. Il a produit trois disques avec son trio, un disque de bandonéon soliste et un disque avec deux suites pour bandonéon et orchestre intitulé « Bandoneón de concierto ». Par ailleurs, il occupe un emploi quotidien au sein de « Rojo Tango », un spectacle de tango « for export » à l'hôtel Faena de Buenos Aires, ainsi qu'un poste de professeur au conservatoire de Junín. Il a lui-même organisé des concerts, notamment le cycle « Conciertos Atorrantes » au Sanata Bar dans les années 2010.

Daniel Ruggiero considère qu'à l'heure actuelle, il y a une grande quantité de groupes et de projets liés au tango, mais qu'il n'existe pas de véritable mouvement culturel qui les fédère, et que très peu de musiciens peuvent vivre de ces projets, ce qui distingue la période actuelle de la « période dorée », c'est-à-dire principalement des années 1930 au début des années 1960, où les orchestres de tango étaient des projets bien plus stables et durables, dont la rentabilité financière permettait à

chaque musicien de vivre de son travail. Un musicien de tango actuel a généralement une carrière fragmentée, constituée de nombreux groupes et projets, complétés par d'autres activités (par exemple pédagogiques) afin de vivre de la musique. De plus, Daniel Ruggiero rapporte que l'essentiel de sa carrière sur scène a lieu à l'étranger, où il trouve davantage d'opportunités et d'espaces de diffusion qu'en Argentine. Le circuit officiel en Argentine reste d'une dimension très modeste, et les opportunités de s'y produire sont ponctuelles. La dernière apparition du bandonéoniste au festival Tango BA remonte à 2017, à l'occasion de la présentation de son disque « Bandoneón es cultura ». Le musicien réalise sa propre production à travers l'autogestion: il est parfois sollicité par des structures à l'étranger, produit des concerts dans le circuit indépendant argentin, et reçoit parfois des commandes de composition pour des orchestres. Son trio, Quasimodo, se produit également en majorité à l'étranger, à travers des tournées conçues par les membres du groupe eux-mêmes.

À propos des politiques publiques en faveur du tango, Daniel Ruggiero connaît et participe au programme *Mecenazgo* de la ville de Buenos Aires, qui coordonne le mécénat de projets sélectionnés en les mettant en contact avec des entreprises qui reçoivent en échange certains avantages fiscaux. Le bandonéoniste a notamment pu financer la production de son album « Bandoneón de Concierto » par ce programme, sans lequel le projet n'aurait pas pu avoir lieu, du fait du nombre important de musiciens auxquels il a fait appel. Il a également participé à un spectacle de danse intitulé Tormento, qui a également été financé par ce programme de mécénat. Il évoque aussi le programme de subvention BA Música, dont il trouve le fonctionnement critiquable, notamment à cause des montants fixes qui sont alloués à chaque projet indépendamment de l'ampleur des projets, et des sommes très faibles allouées à travers ce programme qui présente, pour Daniel Ruggiero, un intérêt discutable. Il déplore l'absence de politiques culturelles destinées à encourager la production et la diffusion de musique nationale, et met en avant la nécessité de faciliter l'enregistrement d'albums et d'encourager à la composition d'œuvres nouvelles, notamment par des prix de composition.

8. VANINA STEINER

- Fonction : éditrice spécialisée
- Date: 12/02/2022
- Lieu: quartier Almagro
- Durée: 1:00:50

Vanina Steiner est éditrice ; elle a conçu et publié la revue *Tinta Roja*, entièrement dédiée au tango contemporain. Elle a aussi participé à la production du projet *Trova Tanguera*, qui a réuni un ensemble d'artistes dans la réalisation d'un album de morceaux composés à plusieurs mains pour le projet. Elle a également pris part à l'organisation de concerts et de festivals, parmi lesquels on peut citer les « Mercredis de Tinta Roja » au Centre Culturel de la Coopération (CCC). En tant que spectatrice, elle dit fréquenter plutôt le circuit indépendant, où elle se sent « plus chez elle », et où elle a le sentiment d'apporter davantage son soutien aux musiciens. Elle pratique aussi l'alto de manière amatrice, et a fait partie de l'Orchestre-école Orlando Goñi. Enfin, elle est membre de la CAT (Compositeurs et auteurs de tango), ainsi qu'au collectif « Autrices Tangueras » (Autoras Tangueras), qui réunit des chercheuses, compositrices, écrivaines qui travaillent autour du tango.

Vanina Steiner a évoqué la difficulté de soutenir financièrement le projet de la revue *Tinta Roja*. Après plusieurs numéros imprimés, elle n'existe plus aujourd'hui qu'à travers un site internet. Le projet n'a jamais reçu de financements publics, malgré quelques essais. Il a été accepté au sein du programme de Mécénat du GCABA il y a plusieurs années, mais il n'a pas trouvé de mécènes privés

acceptant de l'accompagner. Le projet a donc représenté un investissement personnel important pour Vanina Steiner, malgré les contributions bénévoles des auteurs et les ventes des numéros imprimés. En ce qui concerne l'impact général des programmes de subventions sur le milieu *tanguero*, elle estime être au fait de ces initiatives, mais qu'il est difficile d'estimer leur poids réel, à cause de l'éclatement des fonds proposés en une multitude de subventions, avec de très faibles montants.

Vanina Steiner exprime une opinion mitigée sur l'organisation du festival Tango BA, déplorant la fusion du festival et du mondial en août ; elle aimerait aussi y voir incluses davantage d'artistes femmes. À ce titre, elle salue la récente nomination de Natacha Poberaj comme directrice de l'événement. Enfin, elle soutient aussi que le festival devrait avoir une dimension plus nationale et des répercussions positives sur les provinces. Elle pense aussi qu'un effort de médiation culturelle est nécessaire pour mobiliser un public plus divers, notamment le jeune public : elle aborde ainsi que peu d'éducation autour du tango dans les écoles.

9. GUSTAVO MOZZI

- Fonction : programmateur ; ex-directeur du Festival Tango BA, du CCK, de la Usina del Arte
- Date: 15/03/2022
- Lieu: café de l'Ateneo
- Durée: 1h06

Gustavo Mozzi est musicien, et a assumé plusieurs postes dans l'administration culturelle publique. Il a travaillé au centre culturel Rojas à la fin des années 1980, a participé à la programmation du Festival de tango lors de ses premières éditions à la fin des années 1990, avant d'en devenir le directeur artistique entre 2008 et 2015. Il a été directeur de l'Usina del Arte depuis ses débuts, entre 2012 et 2015, puis du Centro Cultural Kirchner (CCK) entre 2015 et 2019. Il a donc une expérience très importante en tant que directeur d'institutions culturelles publiques, autant du côté de la municipalité que de l'Etat argentin. Il faut aussi signaler que Gustavo Mozzi a été cité par plusieurs de nos informateurs comme l'un des programmeurs ayant contribué à ce que le tango contemporain et les nouvelles productions soient davantage représentés au Festival Tango BA. Il déclare d'ailleurs que pour lui, les propositions les plus intéressantes et innovantes d'un point de vue artistique sont d'abord représentées sur la scène musicale indépendante, et les programmations des institutions publiques se nourrissent de ces propositions.

L'entretien a surtout porté sur le fonctionnement interne des institutions dans lesquelles Gustavo Mozzi a travaillé, et sur la manière dont s'y établit la programmation. Dans le cadre du festival, il explique qu'à partir des éditions de 2009-2010, des musiciens et des producteurs issus du milieu *tanguero* ont été intégrés à l'équipe de programmation. Il évoque deux "axes conceptuels" qui guidaient la programmation : la récupération d'œuvres anciennes et du patrimoine, et la création d'œuvres nouvelles. Des œuvres étaient d'ailleurs commandées directement aux compositeurs. Selon lui, au fil du temps, le festival s'est de plus en plus concentré sur la production contemporaine, nommée au sein du festival "Les classiques du futur". De plus, Gustavo Mozzi a contribué à donner au festival une portée internationale, en imaginant une extension du festival dans d'autres pays, dans les mois suivant l'événement : cela a notamment eu lieu à Paris, au Cent-Quatre. Ces initiatives n'ont pas été poursuivies après son départ.

En ce qui concerne le CCK, le tango a sa place dans cette institution profondément pluridisciplinaire. Gustavo Mozzi a insisté sur la vocation fédérale et internationale du centre, qui implique le recours massif aux captations, aux *streamings* et aux moyens numériques en général. Il

évoque le programme La Hora del Tango, intégralement produit par le CCK et diffusé sur une chaîne de télévision publique. Au sein du CCK, des axes de programmation sont définis en amont chaque année, et la programmation est définie dans un dialogue entre le directeur artistique du centre, l'équipe de programmation, et des "curadores" qui sont convoqués afin de concevoir des spectacles précis dans leur domaine de prédilection. La milonga organisée régulièrement par le centre a aussi été un moyen d'attirer un public *milonguero*. Gustavo Mozzi souligne sa volonté d'établir un dialogue entre tradition et avant-garde, et de proposer une programmation diversifiée de sorte à favoriser ce dialogue.

10. CINTIA TRIGO

- Fonction : enseignante de lettres, musicienne (guitariste/chanteuse)
- Date: 22/03/2022
- Lieu: visioconférence
- Durée: 50:22

Cintia Trigo est guitariste et compositrice. Elle ne vit pas de la musique, et exerce aussi une activité de professeure de littérature. Elle dirige actuellement le groupe *La Vagabunda* avec lequel elle joue son propre répertoire. Elle a aussi créé le projet *Trova Tanguera* en compagnie de Vanina Steiner et Luz Balaña, qui a enregistré un album qui regroupe plusieurs groupes et orchestres de tango contemporain, avec un répertoire de tangos dont les paroles abordent des problématiques sociales. Par ailleurs, elle est vice-présidente de l'Association des Compositeurs et Interprètes de Tango (ACIT). Elle a suivi une formation musicale classique en conservatoire avant d'intégrer l'orchestre-école Orlando Goñi.

Au cours de l'entretien, elle a évoqué la situation des musiciens qui, comme elle, vivent dans le *conurbano*, c'est-à-dire en banlieue, hors des limites administratives de Buenos Aires. Cette caractéristique implique que le seul fait de se rendre dans la capitale comporte un coût financier, car il s'agit d'un trajet empruntant l'autoroute et passant par des péages. Cela complique l'accès de ces musiciens aux scènes de Buenos Aires, que ce soit pour se produire ou pour assister à des spectacles. De plus, lorsque nous avons abordé la question des subventions publiques, Cintia Trigo a rappelé que certains fonds proposés par la ville de Buenos Aires ne sont accessibles qu'à condition que l'un des membres du groupe réside dans les limites administratives de la ville, ce qui n'est pas le cas des musiciens de *La Vagabunda*, qui ne peut donc pas présenter sa candidature à un fonds comme BA Música. Le groupe a toutefois pu accéder à des financements proposés par l'INAMU. La compositrice indique que la dernière subvention reçue a permis de couvrir un tiers du coût de l'enregistrement de leur album en studio, sans compter le pressage du disque. Cet apport financier a été complété par un peu d'argent économisé par le groupe suite à des concerts rémunérés, et surtout par les économies personnelles de Cintia Trigo en tant que directrice du groupe. Elle précise que ce groupe joue surtout dans des festivals indépendants, et ne s'est jamais produit dans des institutions publiques. Elle en a personnellement eu l'opportunité dans le cadre d'autres projets. Elle évoque le cas du projet *Tanguadoras*, un événement imaginé par un ensemble de femmes musiciennes et programmé au CCK le 14 avril 2022. Elle raconte que le collectif formé à cette occasion a proposé ce projet au CCK, et a dû insister à de nombreuses reprises avant de le voir programmé par l'institution.

En ce qui concerne l'ACIT, Cintia Trigo explique que l'association est moins active depuis que les activités musicales ont repris avec la fin progressive de la pandémie de Covid-19. Le projet de création d'un Institut National du Tango est également en pause, essentiellement pour des raisons

budgétaires : selon elle, les autres Instituts sont déjà en danger actuellement ; il semble donc difficile d'impulser la création d'une nouvelle institution.

Cintia Trigo critique certains dysfonctionnements des politiques culturelles liées au tango. Elle met en avant le manque de diversité parmi les artistes représentés dans certaines institutions publiques, ainsi que parmi les projets qui touchent des subventions. Elle pointe l'absence de clarté des critères de sélection de certains fonds, en relatant l'échec de son projet *Trova Tanguera* à recevoir des subventions. Enfin, elle évoque certaines situations où des institutions publiques ont invité des musiciens à se produire sans leur proposer de cachet : elle cite notamment le Festival Tango BA, où elle dit avoir joué sans rémunération en 2007, et qui a été montré du doigt lors de l'édition virtuelle de 2020, où les participations audiovisuelles de certains artistes n'auraient pas été rémunérées. Elle évoque aussi une proposition de la municipalité de l'une des communes du *conurbano*, où elle a dû en quelque sorte négocier pour obtenir une rémunération. Enfin, elle critique la manière dont la question de l'égalité des genres est traitée par certaines institutions publiques qui organisent des événements thématiques autour de cette question, sans chercher à modifier en profondeur ce déséquilibre entre artistes hommes et artistes femmes dans les programmations.

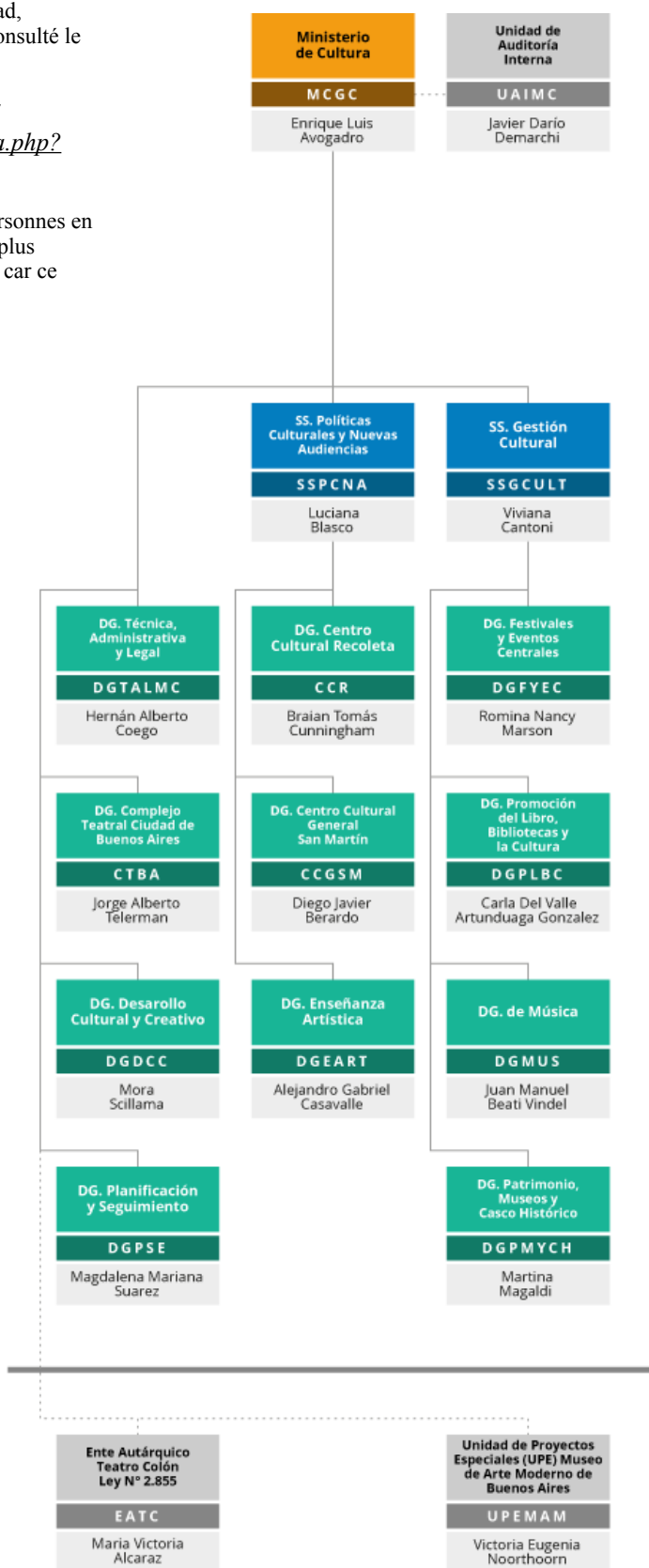
ANNEXE 4. Document :

Organigrama del Ministerio de la Cultura del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires

Source : Buenos Aires Ciudad,
Organigrama [en ligne], [Consulté le
 21/06/2021].

Adresse de la page: [https://
 www.buenosaires.gob.ar/
 organigrama/min_cultura.php?
 menu_id=5669](https://www.buenosaires.gob.ar/organigrama/min_cultura.php?menu_id=5669)

Remarque : les noms des personnes en
 poste ne sont probablement pas
 actualisés à l'heure actuelle, car ce
 document date de 2021.



ANNEXE 5. Corpus : Mobilisation des professionnels du milieu *tanguero* sur les réseaux sociaux numériques pendant la pandémie de Covid-19 (2020-2021)


1

Red Nacional de Tango
23 août 2020

FRENTE UNIDAD TANGUERA

1. Pedido de partida extraordinaria ante la emergencia para los/las y les hacedores del Tango.
2. Repensar y desdoblarse los festivales TangoBA y Mundial de Tango que queremos los/las/les hacedores del Tango.
3. Rechazo al Festival y Mundial de Tango virtual 2020 y al formato cada vez más reducido que se viene organizando en los últimos años por el GCABA.
4. Incorporar la perspectiva de género en forma transversal en todos los espacios de tango.
5. Incorporar la perspectiva del Tango de manera Federal.

#tangoemergencia #tangoconperspectivadegenero #frenteunidadtanguera #rednacionaldetango
@HoracioRodriguezLarreta @EnriqueAvogadro @RominaMarson



103 178 partages

J'aime Commenter Partager

2

#tangoemergencia
Foto de **Fer Valenzuela** hace unos años atrás en la Legislatura porteña



324 29 commentaires 63 partages

J'aime Partager

3

MFT Movimiento Feminista de Tango
24 août 2020

Las colectivas feministas de tango participamos en la Asamblea Multisectorial por el Tango en emergencia. Juntxs dimos nacimiento al Frente Unidad Tanguera.

Tenemos la oportunidad de pensar nuevas lógicas, donde el respeto, la inclusión y los buenos tratos sean los modos de construir.

Para eso propusimos: incorporar la perspectiva de género de forma transversal. Convocatorias abiertas y plurales. Mirada diversa en las curadurías. Mayor participación de bailarinxs, compositorxs, músicxs, cantorxs, musicalizadorxs y docentes del tango actual y emergente. Creación de mesas de trabajo con representantes de todos los espacios y paridad de géneros en todas las disciplinas.

La construcción colectiva es posible en igualdad de condiciones. Saludamos esta unidad tanguera en un contexto que nos necesita abrazadxs.

¡Por un tango plural, inclusivo, diverso y feminista!

#FrenteUnidadTanguera
#TangoEmergencia
#TangoconPerspectivadegenero
#TangoFeminista
#TangoInclusivo
#MovimientoFeministaTango
Tango Hembra Vivas Aires Del Sur Tango Tango Queer Buenos Aires

POR UN TANGO DIVERSO INCLUSIVO Y FEMINISTA



#frenteunidadtanguera #tangoemergencia #tangoconperspectivadegenero

70 34 partages

J'aime Commenter Partager

7

Asamblea Federal de Trabajadores/as del Tango
22 août 2020

Diversas Agrupaciones y Asociaciones del Tango nos reuniremos por 2da vez con el objeto de articular acciones conjuntas a raíz del Estado de Emergencia de todo el sector del Tango.

ENVÍANOS UNA FOTO UTILIZANDO UNA PRENDA ROJA CON EL #tangoemergencia #tangoalrojo

Vos también sos parte y por eso te invitamos a presenciar esta unión y abrazarnos. Por que es el inicio de un gran camino donde todos somos fundamentales y esperamos mas voces adheridas para lograr el sueño de un TANGO CUIDADO Y EN CONSTANTE CRECIMIENTO.

<https://www.facebook.com/AFTTango/>

#afttango #trabajadorxsdelatango #uniendolatango #tangounido #tangoargentino #industrialdetango #multisectorial #tango #tangoemergencia

5

Sgt Sindicato Guitarrero de Tango
3 novembre 2020

-LES GUITARRISTAS DE TANGO NOS ESTAMOS ORGANIZANDO- El Sindicato Guitarrero de tango busca nuclear a guitarristas de Tango de todas las tradiciones y vertientes, intentando por un lado visibilizar nuestro trabajo y por el otro discutir, defender y ampliar nuestros derechos como trabajadoras/as de la cultura.

- 1) Si sos Guitarrista de Tango y te interesaría participar en esta construcción colectiva, sumate a nuestras reuniones, son todos los días MIÉRCOLES a las 19hs por la plataforma Zoom.
- 2) Estamos articulando con otras organizaciones tangueras, como la ACIT (Asociación de Creadorxs e intérpretes de Tango) o la AFTT (Asamblea Federal de Trabajadores/as de Tango)
- 3) Estamos discutiendo nuestro estatuto, que podés leer en el siguiente Link: https://drive.google.com/_/1RwthqoHyRzmT.../view...
- 4) Estamos promoviendo la Encuesta Federal de Trabajadores y Trabajadoras del Tango de la AFTT, es importante que si sos trabajador o trabajadora del Tango te tomes un rato para completarla, podés acceder con éste Link: <https://es.surveymonkey.com/j/encuestatango2020>

Para sumarte a las reuniones mandanos un mail a sindicatoguitarrerodetango@gmail.com o mandanos un mensaje por cualquiera de nuestras redes, nos encontrarás como [sindicatoguitarrerodetango](https://www.facebook.com/sindicatoguitarrerodetango)

¡NO TE QUEDES AFUERA! Tu experiencia y participación son fundamentales

#sgt
#tangoenguitarras
#encuestafederaltrabajadorxstango
#tangoemergencia

6

Pablo Rodriguez
28 août 2020

Después de años de desidia por parte del GCBA en el fomento y el crecimiento del tango, tras sucesivas clausuras y festivales abocados exclusivamente al turismo, en los que se pide participación a las milongas que sostienen el tango durante todo el año, sin ningún rédito económico y con pagos vergonzosos a los trabajadores convocados; Hay en plena pandemia el GCBA lanza el Mundial y Festival de Tango A ESPALDAS DE TODO EL SECTOR TRABAJADOR del tango del cual depende y al cual NO BRINDA NINGUNA AYUDA en plena crisis.

Milongas y escuelas de tango en Buenos Aires cierran definitivamente, debido a la imposible tarea de tener que sostener los espacios sin poder generar ingresos y por tiempo indeterminado, mientras el gobierno utiliza el tango como propaganda política.

#tangoemergencia

NI YERBA DE AYER SECÁNDOSE AL SOL

Cierran milongas, las escuelas de tango desaparecen, todo el sector sigue sin trabajo.

#tangoemergencia

81 1 commentaire 9 partages

A LAS AUTORIDADES DEL GOBIERNO DE LA CIUDAD

Estamos transitando el segundo año en situación de pandemia y el sector del Tango en su totalidad, atraviesa la crisis laboral más extrema de su historia.

Desde marzo del año pasado nos estamos organizando en las diferentes líneas que componen el sector: **Música, Danza y Milongas**, con el objeto de dar respuestas a las múltiples demandas de la comunidad tanguera en su totalidad.

En este marco, se llevaron a cabo varios intentos de interacción entre el Gobierno de la Ciudad y los distintos sectores, y hasta el presente no hemos logrado ningún tipo de políticas públicas que consideren la difícil situación que atraviesa nuestra comunidad.

No debe olvidarse que el Festival y el Mundial de Tango son los únicos eventos en los que el Gobierno de la Ciudad destina recursos económicos para los trabajadores del género. No contamos, además, con ningún programa de ayuda que abarque todo el sector.

En la edición 2020 de ambos eventos, no se tuvo en cuenta la dimensión simbólica y representativa de los mismos, tanto a nivel nacional como internacional. Desde la Dirección de Festivales se promovieron corrientes pauperistas, forzando a una precarización laboral de los trabajadores del Tango. En esta situación, se llevó a nuestros artistas a desistir de la participación en los mismos. Resulta lamentable que no se proyecten adecuadamente los eventos más importantes del tango en el mundo.

Es necesario considerar que hace más de 15 meses que no podemos trabajar, atravesando una situación de emergencia inédita, sin ningún tipo de paliativo por parte del Gobierno de la Ciudad.

En el año en curso y luego de varios encuentros entre algunos sectores y las autoridades, el gobierno persiste en no dar señales que mejoren nuestras circunstancias, sobre todo considerando que nos encontramos en un contexto de mayor vulnerabilidad, crisis y desempleo.

PETITORIO: Por todo lo expuesto solicitamos:

1. La suspensión del FESTIVAL Y MUNDIAL DE TANGO 2021.
2. Reasignación de la partida presupuestaria destinada a los eventos mencionados para ser aplicada a una ayuda económica para las y los Trabajadores del Tango. Asimismo, a este valor se le adicione una partida extraordinaria con el objetivo de alcanzar a todo el sector.
3. Que ambos eventos se lleven a cabo cuando las condiciones de salud pública y climáticas sean favorables para su normal desarrollo. En este sentido, sugerimos que se realicen durante el período estival, pudiendo utilizar los espacios al aire libre.
4. En una segunda instancia, superada la actual emergencia, solicitamos se genere un equipo de trabajo donde participen las autoridades competentes y los 3 sectores del tango, música, danza y milonga, a fin de sumar criterios que mejoren la estructura y proyección de los eventos más importantes del tango en el mundo.

A la espera de una pronta respuesta, saludamos atte.

De nuestra mayor consideración:

MESA TANGO DANZA (Aires del Sur Tango, Asociación Civil Cambalache, Consejo Tango Danza, Red Nacional de Tango, Platea, Tango Queer), **ADM** (Asociación Organizadores de Milonga), **MiSeSo** (Asociación de Milongas con Sentido Social) y **ACIT** (Asociación de Compositores e Intérpretes de Tango).

acittango · Abonné(e)

acittango Luego de varios meses de intento de diálogo, les abajo firmantes compartimos la carta que enviamos a las Autoridades del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en relación al Festival y Mundial de Tango 2021, sin haber obtenido respuesta.

#tango #INTango #musica #dance #art #tangoargentino #milonga #festival #buenosaires #argentina #ciudadautonomadebuenosaires #cuarentena #cultura #COVID19 #acittango

Modifié · 47 sem

tangocontempo

48 sem 1 mention J'aime Répondre

Aimé par **estebanfalabella** et 24 autres personnes

7 JUN 2021

GOTAM-Grupos y Orquestas de Tango Milonguero-

26 août 2020

RECLAMO DE LAS ORGANIZACIONES DE TANGO EN UNA UNIÓN SIN PRECEDENTE

Luego de las históricas reuniones del 15 y 22 de agosto, las Asociaciones, Colectivos y Agrupaciones de Tango nos unimos en un reclamo común. Desde la AFTT (Asamblea Federal del Tango) de la cual somos parte GOTaM (Grupos y Orquestas de Tango Milonguero), AOM (Asociación de Organizadores de Milonga), AMBACTA (Asociación de Maestros, Bailarines y Coreógrafos de Tango Argentino), ATZN (Agrupación Tango en Zona Norte), MBT (Movimiento de Bailarines de Tango), MiSeSo (Milongas con Sentido Social), MuTaBa (Musicalizadores de Tango de Buenos Aires), ProTango (Asociación de Comunicadores y Promotores del Tango), Tango Contempo, Tanto Tango (Tanto Tango Zona Oeste), TTD (Trabajadores del Tango Danza), UTCIT (Unión de Trabajadores de Calzado e Indumentaria de Tango), VUT (Voces Unidas por el Tango) junto a ACT, AIRES DEL SUR, FESTIVAL CAMBALACHE, COTAMI, MFT (Movimiento feminista del tango), MFT CÓRDOBA (Movimiento feminista del tango Córdoba), MTD, CONSEJO TANGO DANZA, VIVAS, TANGO QUEER, SINDICATO GUITARRERO DE TANGO, TANGO HEMBRA, PLATEA, ACIT (Agrupación compositores e intérpretes de tango), Subse de PATAGONIA, RED NACIONAL DEL TANGO, CAT, expusimos el total desacuerdo con esta versión virtual del Festival Tango BA 2020 y

Dicha unión ya tiene nombre: FRENTE UNIDAD TANGUERA, nos enorgullece impulsar desde un plan colectivo, su valiosa reubicación sobre todo considerando que hemos soportado por muchos años, un contexto de indiferencia, menosprecio y olvido.

A la espera de extender nuestras propuestas, en un mapa Federal, de competencia Nacional y Provincial acordamos en primera instancia cinco puntos para solicitar al Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y autoridades competentes: la Directora de Festivales Romina Marzon, el Ministro de cultura de la Ciudad, Enrique Avogadro y el Jefe de Gobierno de la Ciudad, Horacio Rodríguez Larreta.

- Pedido de partida extraordinaria ante la emergencia para los, las y les hacedores del tango.
- Desdoblar y reorganizar los Festivales TangoBA y Mundial de Tango en una mesa compartida entre las autoridades competentes y los/las/les hacedores del Tango.
- Incorporar la perspectiva de género en forma transversal, en todos los espacios de tango.
- Incorporar la perspectiva federal en el tratamiento de toda la actividad que el Tango involucre.

Tras tanta postergación nos unimos para decir BASTA! Nosotros/as/es somos el Tango.

#tangoemergencia #frenteunidadtanguera #tangoconperspectivadegenero #gotam #tangounidad #tangofederal

LÉGENDES

- 1 - Publication de *Red Nacional du Tango* présentant les revendications du *Frente de unidad Tanguera* concernant le Festival Tango BA, Facebook, 23/08/2020
- 2 - Publication individuelle rendue anonyme comportant le hashtag #tangoemergencia et une photographie prise lors d'une manifestation, Facebook, 23/08/2020
- 3 - Publication du *Movimiento Feminista de Tango* déclarant la participation du collectif féministe au *Frente de Unidad Tanguera*, Facebook, 24/08/2020
- 4 - Publication de *Trabajadores del Tango Danza* (TtD) annonçant la livraison de paniers de secours pour 60 travailleurs en situation précaire, Instagram, 29/06/2021
- 5 - Publication de *Sindicato Guitarrero de Tango* annonçant la création de ce collectif, Facebook, 03/11/2020
- 6 - Publication individuelle rendue anonyme partageant un support de communication du collectif TtD, Facebook, 28/08/2020
- 7 - Publication de *Asamblea Federal de Trabajadores/as del Tango* annonçant une « réunion multisectorielle du tango », Facebook, 22/08/2020
- 8 - (Ci-dessus) Publication de l'ACIT : copie du courriel adressé par un ensemble de collectif aux organisateurs du Festival Tango BA en 2021, Instagram, 07/06/2021
- 9 - (Ci-contre) Publication de *GOTAM - Grupos y Orquestas de Tango Milonguero* à propos de la création du *Frente de Unidad Tango* et de ses revendications, Facebook, 26/08/2020

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
CHAPITRE 1. « Vuelve el Tango » : La « renaissance » du tango et sa prise en compte progressive par les politiques culturelles argentines (Années 1980 - 2001)	16
I. Le tango argentin de « l'âge d'or » aux années 1980 : déclin et renaissance d'un genre ?	17
1. Définition	17
2. Le déclin du tango et ses causes (Années 1950-1980)	19
3. « Vuelve el Tango » ? Les prémices d'une renaissance.....	21
II. La re-connexion des nouvelles générations à une pratique culturelle profondément lié à l'identité porteña	23
1. Une pratique culturelle étroitement liée à l'identité porteña	23
2. La redéfinition du genre et le développement de nouvelles pratiques du tango	24
<i>a. Années 1990-2001: l'apparition de nouveaux espaces d'expression du tango.....</i>	<i>25</i>
<i>b. Le tournant de 2001 et le « tango de rupture »</i>	<i>27</i>
3. La réappropriation du tango par de nouvelles générations : éléments de continuité et de rupture avec la tradition	28
<i>a. « Tango Nuevo »: une rupture avec la tradition ?.....</i>	<i>28</i>
<i>b. Le tango politique : la construction d'un discours anti-hégémonique.....</i>	<i>29</i>
<i>c. Comprendre le tango contemporain : une proposition de typologie</i>	<i>31</i>
III. Un renouveau accompagné par l'évolution des politiques culturelles argentines.....	32
1. L'importance croissante des politiques culturelles en Argentine	32
<i>a. Les politiques culturelles au service du lien social</i>	<i>32</i>
<i>b. Le « tournant patrimonial du tango » (1990-2009)</i>	<i>34</i>
2. L'autonomie de la ville de Buenos Aires et la redéfinition du panorama institutionnel	35
3. La création du Festival et du Mondial de Tango et les premières initiatives en faveur du genre	37
<i>a. Les premières éditions du festival et du championnat mondial de tango à Buenos Aires (1998-2007)</i>	<i>37</i>
<i>b. Le Festival et Mondial Tango Buenos Aires depuis 2008</i>	<i>38</i>
CHAPITRE 2. Le tango, une affaire d'Etat ? L'institutionnalisation du tango en question : modalités, objectifs et limites	40
I. L'institutionnalisation de la pratique musicale du tango : panorama des initiatives publiques liées au tango	41
1. Des espaces et des dispositifs publics de diffusion du tango qui contribuent à reconfigurer la scène tanguera	41
<i>a. Les espaces publics de diffusion.....</i>	<i>41</i>
<i>b. Événements et programmes</i>	<i>46</i>
<i>c. Médias.....</i>	<i>47</i>
2. Les aides à la création et à la gestion de projets musicaux	47

3. Les « orchestres stables »	50
4. Les dispositifs de formation musicale ou de recherche théorique autour du tango	50
II. Le tango, fait culturel ou « soja porteña » ? Une pratique culturelle porteuse d'un fort potentiel économique	51
1. La reconnaissance du potentiel économique du tango	51
a. Le tango, « soja porteña » ?	51
b. Un poids économique confirmé par des enquêtes quantitatives	52
2. Le tango comme « marca-ciudad » : entre reconnaissance symbolique et instrumentalisation mercantile	54
a. Le tango « marca-ciudad » : Buenos Aires, la « Mecque du tango »	54
b. Une politique de « méga-événements » parfois critiquée	56
3. La consécration du tango comme représentation de l'identité argentine dans le discours public	57
III. Le tango comme instrument d'une politique de démocratisation culturelle et de mise en valeur des territoires	59
1. Les paradigmes de l'action culturelle	59
2. Le discours de démocratisation culturelle et le choix de la gratuité	61
3. Parallèlement, une volonté de mise en valeur des territoires et d'inclusion des populations	63
IV. Politique culturelle structurée ou initiatives isolées ?	65
1. Des conditions politiques qui rendent difficile la conception d'une politique culturelle pensée sur le long terme	65
a. La dichotomie entre État et Nation	65
b. Les conséquences de l'instabilité politique	67
c. Le caractère discrétionnaire de certaines décisions politiques	68
2. Des initiatives en faveur du milieu tanguero qui peinent à former une véritable politique culturelle cohérente	70
a. Une politique gestionnaire dépourvue d'une vision à long terme	70
b. Des projets pénalisés par des divisions internes	72
CHAPITRE 3. Les conséquences des politiques publiques sur la création et la programmation du tango à Buenos Aires : Patrimonialisation et polarisation de la scène tanguera	74
I. Des « lois Tango » à l'inscription comme patrimoine immatériel de l'humanité : l'institutionnalisation progressive du tango comme patrimoine	76
1. Des mesures de patrimonialisation spécifiques au cas du tango	77
2. Étapes et enjeux de l'inscription du tango sur la liste représentative du patrimoine immatériel de l'UNESCO (2009)	80
II. La question de la transmission et de l'enseignement musical comme partie intégrante de l'institutionnalisation du tango	84
1. L'irruption du tango dans des espaces d'enseignement académiques	85
2. La création d'un espace de formation spécifique au tango : le cas de la Orquesta-Escuela Emilio Balcarce	87

3. L'accent porté sur la transmission, signe d'une démarche de patrimonialisation du tango ?	90
III. Entre hommage à la tradition et mise en valeur de la création actuelle : une polarisation de la scène tanguera	92
1. Une programmation « d'hommage » ?	93
2. Refléter la diversité du tango actuel, le défi des programmeurs.....	97
3. Une polarisation de la scène tanguera et une segmentation du public ?	107
CHAPITRE 4. La réception et l'impact des politiques culturelles sur les pratiques professionnelles des artistes : entre autogestion et institutionnalisation.....	113
I. La multiplication des propositions artistiques : une scène disproportionnée à ses moyens et à son public ?	114
1. Le tango, une pratique culturelle rentable ?	114
2. Des difficultés renforcées par l'évolution des modes de diffusion de la musique et la place croissante du numérique dans les pratiques	119
3. #TangoEnEmergencia: des politiques publiques qui peinent à palier les difficultés économiques des musiciens	123
a. Des attentes fortes de la part d'une partie des professionnels du milieu.....	123
b. L'éternelle insuffisance des dispositifs d'aide financière.....	125
II. Le développement d'un militantisme tanguero porteur de propositions et de revendications	128
1. Contre les clausuras : une critique des contradictions du discours public	128
2. Le développement d'associations de professionnels du tango qui parviennent à établir un dialogue avec les institutions publiques et concrétiser certaines revendications.....	131
3. La question de la place des femmes et des minorités de genre dans le milieu du tango ..	136
III. Le relatif désengagement des pouvoirs publics contribue à pérenniser une forte culture d'autogestion chez les musiciens	140
1. La multiplication des projets collectifs autogérés : un milieu musical under et engagé en marge des politiques publiques.....	140
2. La méthode Do It Yourself et ses limites.....	142
3. L'impact de la vivacité du milieu tanguero sur les politiques culturelles.....	144
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	146
BIBLIOGRAPHIE.....	149
CHRONOLOGIE : Politiques culturelles et tango à Buenos Aires	155
ANNEXE 1. Typologie des structures publiques interagissant actuellement avec le milieu tanguero	157
ANNEXE 2. Guide d'entretiens.....	159

ANNEXE 3. Comptes-rendus des entretiens d'enquête	160
ANNEXE 4. Document : Organigramme du Ministère de la Culture du Gouvernement de la ville de Buenos Aires	179
ANNEXE 5. Corpus : Mobilisation des professionnels du milieu tanguero sur les réseaux sociaux numériques pendant la pandémie de Covid-19 (2020-2021).....	180
TABLE DES MATIÈRES	182

LE RÔLE DES POLITIQUES CULTURELLES DANS LE DÉVELOPPEMENT ET LA VALORISATION DU TANGO ARGENTIN À BUENOS AIRES

Naïde LANCIEAUX

Mémoire final de Master 2, sous la direction d'Ève BRENEL

Résumé :

Le tango, à la fois danse et genre musical à part entière, fait partie intégrante de l'identité culturelle de l'Argentine ; depuis sa naissance au début du XXème siècle, il s'est profondément enrichi et transformé, et les années 2000 ont marqué une nouvelle étape dans son développement. Cette renaissance est accompagnée d'une institutionnalisation de cette pratique, marquée par le développement de politiques culturelles en faveur du tango.

Ce mémoire explore, d'une part, les modalités concrètes de l'implication des pouvoirs publics dans la création et la diffusion du tango à Buenos Aires. D'autre part, il s'intéresse aux conséquences de ces politiques publiques sur le tango tel qu'il est diffusé dans la capitale. Nous partons du postulat que l'implication de politiques culturelles dans la valorisation d'une pratique artistique n'est pas neutre, et qu'elle a nécessairement des motivations et des effets sur cette pratique. Sur le plan artistique, les politiques culturelles peuvent entraîner des processus de légitimation de certaines formes esthétiques de ce genre musical, alors que d'autres de ses facettes seront invisibilisées. Ce mémoire interroge alors l'impact des politiques culturelles argentines sur la création, la diffusion et la transmission du tango à Buenos Aires, en examinant comment ces politiques façonnent la scène *tanguera* contemporaine.

Mots-clés : tango argentin, politiques culturelles, Buenos Aires, Argentine, institutionnalisation, institutions, scène musicale, légitimation, diffusion, musiques populaires, musiciens, pouvoirs publics, valorisation, patrimonialisation, patrimoine, programmation musicale