



HAL
open science

Construction d'une identité argentine dans les paroles de tango : genèse et formes contemporaines

Gabriela Constanza Rodriguez

► **To cite this version:**

Gabriela Constanza Rodriguez. Construction d'une identité argentine dans les paroles de tango : genèse et formes contemporaines. Histoire. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2011. Français. NNT : 2011TOU20081 . tel-00640819

HAL Id: tel-00640819

<https://theses.hal.science/tel-00640819>

Submitted on 14 Nov 2011

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.

Université Toulouse Le Mirail
Institut de Recherche Intersite Etudes Culturelles (EA 740)
Ecole doctorale Alpha

PAR GABRIELA C. RODRIGUEZ

**CONSTRUCTION D'UNE IDENTITÉ DANS LES PAROLES DE
TANGO : GENÈSE ET FORMES CONTEMPORAINES**

ANNÉE 2010-2011

Sous la direction de Michèle Soriano Université Toulouse Le
Mirail

Nadia Norah Ghiraldi-Dei Cas Université de Lille (Rapporteuse)

Dardo Scavino Université Versailles Sain-Quentin (Rapporteur)

Edmond Cros Université Paul-Valéry Montpellier III

Sonia Rosse Université Toulouse Le Mirail

Remerciements

“El ciclo se ha cerrado. La búsqueda de la identidad es aquí una búsqueda de pasado. Sin embargo, ese hijo de inmigrantes que regresa al espacio de los antepasados, regresa a un espacio que no es suyo: el espacio de una memoria ajena, siempre huidizo.” Rosalba Campra. *La identidad y la máscara.*

A mis padres, Gloria y Carlos, a sus respectivos compañeros de vida, Jean y Mimi. A mi hermana Eugenia y su familia, Pierre Marie, Maximiliano y Agustín. A Pepa. Luces de mi vida, Gracias por acompañarme, seguirme aguantarme y por estar. Merci à Damien.

A ma première Directrice, Madame Catherine Berthet-Cahuzac. A ma directrice actuelle Michèle Soriano, que j’admire et qui a accepté de faire équipe avec moi dans cette entreprise.

A mes amies et sœurs doctorantes, conseillères et garde-fou de tous les instants : Michèle, Céline, Emilou, Dominique, Thérèse, Clémence, Mercedes.

A mes amies et collègues Monique Carcaud-Macaire, María Amoretti, Sol Villacèque, Michèle Soriano. Vous m’avez inspiré et forcé à l’excellence dans la mesure de mes capacités. C’est une grande chance que de pouvoir compter avec de tels exemples de vie et d’aussi grandes professionnelles.

A mon laboratoire Iriec dans sa version montpelliéraine et toulousaine. A Patrick Lesbre pour son accueil et sa générosité. A L’Université Paul-Valéry et à l’Université Toulouse le Mirail.

Aux Professeurs qui ont échangé avec moi des conseils, de manière plus ou moins informelle. Merci à Edmond Cros, Antonio Chicharro, Jésus Gonzalez Requena et Gastón Lillo.

Merci à Dominique Reyre.

Muchas Gracias por todos sus consejos, su paciencia y el rigor histórico a Alejandro Molinari de la Academia Nacional del Tango. Muchas Gracias por su recibimiento y consejo al Instituto Interdisciplinario de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, y en particular a Nora Domínguez.

Merci à tous ceux qui n’ont pas cru en moi, car je n’ai essayé que d’être sincère dans ce travail.

Merci à toutes celles qui m’ont accompagné et m’attendent à BB.

Introduction:	7
1. Construction de l'objet « Tango »	10
1.1 Homogénéisation du tango devenu patrimoine	11
1.2 Le folklore et le besoin de distance critique.....	16
1.3 Sociocritique	21
1.4 Genre	25
1.5 Corpus et Périodes.....	27
2. Hétérogénéité : des origines populaires du tango (lexique et types)	34
2.1 Origines populaires et multiples.....	34
2.2 Présence de la tradition orale, lexique et topiques récurrents	43
2.21 La version impudique de Bartolo.....	45
2.22 Bartolo version infantile	55
2.23 Les exclamations courtes	63
2.24 Les exclamations longues	67
2.3 Ponts entre la culture populaire et le tango	73
2.31 Phénomène d'antonomase	83
2.32 Antonomase et création de personnages dans le tango.....	97
3. Interdiscursivité et intertextualité: enjeux dans la formation des mythes fondateurs du tango	109
3.1 Personnage masculin, et discours nationaliste	112
3.11 La naissance des personnages	114
3.12 Construction d'un énonciateur	120
3.13 Espaces et représentations des rapports sociaux dans le tango.....	126
3.2 Ancrage du tango dans des récits masculinistes et construction du personnage féminin	142
3.21 Cas particulier d'intertexte : <i>Las hechuras</i>	143
3.22 Le milieu artistique <i>tanguero</i> et la construction des personnages féminins blonds.....	157
3.23 Reconduction d'une caractéristique : la blondeur.....	168
3.24 Construction de personnages féminins objets.....	181
3.25 Construction d'une figure féminine aliénée et diabolisée	194
3.26 Le texte culturel	209
4. Identités, genre, Autorité et intertextualité	224
4.1 La Guardia Vieja : histoire du tango	226

4.2 Tango et littérature française, une nouvelle norme	249
4.21 Margot.....	251
4.22 Griseta.....	265
4.23 La cabeza del Italiano	276
4.24 Margarita Gautier.....	287
4.3 Discours d'exclusion et figures féminines	298
4.31 Exil et voyage	299
4.32 Poupées	315
5. Facteurs de l'identité de groupe dans le tango	329
5.1 Le duel, une codification comportementale dans le tango.....	330
5.2 La violence et relation sociale.....	338
5.3 Mise en scène et acceptation de la violence.....	343
5.4 La violence encodée dans la danse.....	349
5.5 Esthétisation de la violence dans le discours amoureux	357
6. Lunfardo : codification dans le tango.....	366
6.1 Origines et institutionnalisation du Lunfardo	367
6.2 La culture et la langue argentine, des facteurs d'identité.....	373
6.3 Lunfardo, alternative lexicale spécifique	377
7. Constructions d'une identité argentine dans le tango : formes contemporaines	394
7.1 Liberti, dans son œuvre <i>tanguera</i> , la peinture comme médiation du tango.....	395
7.11 L'œuvre <i>tanguera</i>	397
7.12 Représentations des rapports de genre dans l'œuvre <i>tanguera</i>	400
7.13 Lien référentiel autour du tango.....	403
7.14 Représentation de l'improvisation et de la pérennité du tango.....	408
7.2 Construction d'un discours à propos du tango	411
7.21 Reformulation du tango sous forme onirique	413
7.22 Re-sémantisation d'éléments du tango	416
7.23 Construction de « Monstres Tangueros »	418
7.3 Gotan Project réinterprétation du tango	424
7.32 La formulation du nom : <i>Gotan Project</i>	426
7.33 L'évocation d'un discours et la technique du « collage ».....	433
7.34 Opération commutative dans le tango contemporain	437
Conclusion de la thèse	440

ANNEXE GENERALE : Corpus des tangos et des tableaux de peinture de J. C.	
Liberti.....	442
Le corpus des tangos dans l'ordre chronologique.....	442
Le corpus des tableaux de Liberti	446
Le corpus des œuvres de Liberti en image par ordre de citation	447
Ninguna.....	448
Che papusa oí.....	448
Anclao en Paris	449
En el cielo también	449
La ultima curda	449
El morocho del abasto.....	450
Fumando espero	451
María.....	451
Siga el corso.....	452
Tango	452
Bibliographie	453
A – Ouvrages sur le tango et la musique en général.....	453
B – Ouvrages sur le cadre théorique : Genre et Sociocritique.....	456
C – Sur la littérature, l'histoire, l'art, l'anthropologie et la psychanalyse.	458
D – Littérature.....	464

Construction d'une identité argentine
dans les paroles tango : Genèse et formes
contemporaines

INTRODUCTION:

En Argentine et à l'étranger, le tango inspire un engouement croissant depuis un peu plus de dix ans. Mais lorsqu'on fait référence au tango on omet souvent que l'on désigne en fait un ensemble complexe d'expressions artistiques populaires –musique, danse et paroles chantées– qui mettent en scène une identité argentine. Les identités sont en effet le résultat de constructions discursives –informées par les discours sociaux sur les rapports de classe, de race et de sexe– qui se manifestent et font l'objet d'une reformulation constante dans les objets culturels. L'objectif que s'assigne notre analyse consiste à comprendre comment une identité est véhiculée dans le tango et à identifier les discours sociaux qui l'ont construite selon des modalités singulières en fonction des époques.

Pour ce faire, nous travaillerons à partir du *corpus* des refrains et des strophes constitué par l'ethnologue Robert Lehmann-Nitsche dans son ouvrage *Textos Eróticos del Río de la Plata*¹, ainsi que à partir des paroles de tango publiées entre 1900 et 1935, période qui correspond à deux étapes fondamentales de l'évolution du tango que les musiciens appellent la *Guardia Vieja* et la *Guardia Nueva*. L'étude de l'œuvre poétique du groupe Gotan Project et de l'œuvre picturale surréaliste du peintre argentin Juan Carlos Liberti compléteront notre corpus à partir des formes contemporaines.

La question des représentations identitaires que véhicule le tango sera étudiée dans les six parties qui composent cette thèse.

Dans le premier volet de l'étude, il s'agira d'analyser la définition institutionnelle du tango à partir de l'étude du discours des historiens tels que José Gobello, Ana Sebastián et Alejandro Molinari, cosignataires de la demande d'inscription du tango dans le répertoire des objets culturels faisant partie du patrimoine immatériel universel auprès de l'Unesco. Dans cette partie, on mettra en relief les enjeux liés à la définition du tango, ainsi que le positionnement critique dans lequel nous nous situons.

Dans la deuxième partie, nous questionnerons les luttes symboliques qui sont au principe des périodisations à l'œuvre dans l'histoire du tango. Un retour sur les premiers tangos recueillis par Lehmann-Nitsche, dont les thématiques sont associés aux maisons closes, qualifiés de « préhistoriques », et de ce fait marginalisés par la critique, nous permettra de rétablir les origines populaires du tango. Nous procéderons ainsi une étude comparative du

¹ Lehmann-Nitsche, Robert *TEXTOS ERÓTICOS DEL RÍO DE LA PLATA EN ESPAÑOL POPULAR Y LUNFARDO*. Buenos Aires. Libreria Clasica. 1981.

tango dit « préhistorique » et des tangos publiés jusqu'aux années 1935, dans le but de suggérer une redéfinition du tango.

Une fois le tango redéfini, on se penchera sur le tango sous sa forme officielle et largement publiée. La troisième partie sera alors consacrée à l'étude des paroles de tango faisant partie de la Guardia Vieja, afin de mettre en évidence les mythes et les discours fondateurs de cette première période de genèse du genre. Seront alors questionnées la construction des identités de genre et les discours nationalistes qui se jouent dans le tango à la lumière des discours dominants qui les informent.

L'analyse des discours sur les identités sexuées qui font autorité dans le tango fera l'objet de la quatrième partie. La question des rapports sociaux de sexe est en effet centrale dans l'établissement par des historiens et critiques tels que José Gobello, Ernesto Sábato et Andrés Carretero, d'une série de critères qui définissent la périodisation entre la Guardia Vieja et la Guardia Nueva. L'un des arguments récurrents consiste à postuler la redéfinition des rapports de genre entre les personnages *masculins* et *féminins*. Ces rapports deviennent ouvertement sentimentaux. Or cet argument est discutable car dans les rapports amoureux s'exerce une violence invisible et naturalisée qui occulte la domination d'une classe sexuelle sur l'autre.

Par ailleurs, dans cette quatrième partie seront mis en évidence les discours d'exclusion qui informent la construction des personnages féminins à travers une étude de la mise en scène récurrente de ces personnages comme assujettis, prisonniers de leurs passions, malades ou en situation de misère. Par la suite, seront analysés des tangos dans lesquels des personnages féminins autochtones sont mis en scène dans une situation d'exclusion métaphorique ou physique. Ainsi l'on constatera que dans le tango se manifestent des discours d'exclusion qui servent la naturalisation des rapports de sexe et font l'objet d'un *consensus* homogénéisant.

La cinquième partie sera consacrée aux tangos mettant en évidence une identité de groupe. Tous les groupes sociaux sont définis par un patrimoine, des pratiques institutionnelles ou traditionnelles, ainsi qu'une langue ou une religion commune. Nous verrons dans cette partie quels sont les enjeux attachés à la mise en scène de rituels communautaires dans les paroles de tango. Nous nous arrêterons également la question du lunfardo – en tant que manifestation linguistique vectrice d'identité dont la présence dans le tango est l'un des arguments majeurs qu'invoquent les historiens du tango pour affirmer que le tango est le principal produit culturel représentant l'argentinité.

Enfin, la sixième partie portera sur les objets culturels contemporains du groupe Gotan Project, ainsi que sur l'œuvre picturale de Juan Carlos Liberti centrée sur le tango. Il s'agira alors d'évaluer les permanences et les mutations qui marquent les discours identitaires véhiculés par le tango, au début du XX^e siècle et de nos jours.

1. CONSTRUCTION DE L'OBJET « TANGO »

Le tango, en tant qu'objet culturel émerge de façon « institutionnelle » sous forme de partitions publiées, entre les années 1900 et 1935 dans la région du Río de la Plata. Celles-ci ont une double page sur lesquelles sont inscrites les paroles et la musique du tango. Ici nous nous intéressons aux paroles des tangos car ces poèmes sont des écrits représentatifs d'une population géographiquement identifiée, soumise à de grands changements économiques, politiques et sociaux qui font d'elle une population hétérogène. Par ailleurs traiter à côté des paroles de tango, de la musique et de la danse aurait été une entreprise trop vaste pour nous. Le tango, en tant que poèmes chantés est un espace discursif qui réunit des codes comportementaux, linguistiques et culturels qui appartiennent à une minorité géographique de la province de Buenos Aires (le port et la capitale).

Les poèmes du tango peuvent se définir comme des objets culturels doublement polyphoniques. D'abord la polyphonie se manifeste dans les voix narratives rurales, urbaines, des immigrants et des autochtones qui, projetant leur réalité immédiate, tissent un socio-texte révélateur des structures mentales qui soutiennent la société argentine. Nous basons cette hypothèse sur la théorie sociocritique d'Edmond Cros² qui traite de l'incorporation de structures socioéconomiques dans les structures textuelles. C'est pourquoi nous allons considérer les changements socioéconomiques subis par l'Argentine pendant le premier quart du XXe siècle, ainsi que la modernisation qui a modifié les conditions de production de ce produit culturel. En deuxième lieu, la polyphonie concerne la sédimentation du langage de Buenos Aires et ses deux aspects : la transcription formelle des particularités portègues, puis la formation du *Lunfardo* comme un signe de la mutation socioculturelle inscrite dans une dynamique de création et d'ancrage d'une identité linguistique dans et par le tango.

La poétique *tanguera*³ apparaît donc comme un espace flexible, apte aux dynamiques de création impulsées par les mutations socioéconomiques et humaines qu'accueille Buenos Aires au début du XXe siècle. Le tango devient alors un espace d'indépendance culturelle ou encore de rupture avec le formalisme littéraire au bénéfice d'adaptations de mythes autochtones qui permettent la création de figures propres. La création du tango serait alors l'indice d'une existence sociale et culturelle argentine propre ou encore un espace virtuel de

² CROS, Edmond. *THÉORIE ET PRATIQUE SOCIOCRIQUE*. CERS, Montpellier, 1980.

³ Comprenez "*tanguera / o*" comme ce qui a trait au tango, nous empruntons cet adjectif à l'espagnol tel quel afin de faciliter la lecture.

création où fusionnent des us, des coutumes, des mythes et des idéologies des habitants de Buenos Aires. L'impact culturel du tango dans la société argentine a eu des répercussions étendues sur des objets culturels contemporains qui recherchent une filiation avec l'identité argentine qu'il construit et véhicule.

Selon Rosalba Campa⁴, les relations intertextuelles qu'entretient le tango avec de multiples sources littéraires mettent en évidence la présence de schémas d'évolution influencés par les modèles littéraires « acceptables » venant de la culture savante⁵. L'espace virtuel, où se rencontrent les discours modèles et les discours réactualisés, manifeste une zone d'impact commune à la culture savante et la culture populaire. Cette zone d'impact est à la fois un espace de transgression fertile et malléable où se développent de nouvelles typologies caractéristiques que le tango intègre ; ainsi qu'un espace de cohabitation et réactualisation d'objets culturels qui vont devenir modèles à leur tour. Dès lors, le tango requiert une redéfinition en tenant compte de la relativité des frontières formelles qui le particularise.

1.1 Homogénéisation du tango devenu patrimoine

Dans son introduction à l'ouvrage *L'écriture et la différence*. Jacques Derrida explique que « La forme fascine quand on n'a plus la force de comprendre la force en son dedans. C'est à dire de créer.⁶ » Ainsi, pour l'auteur, la création d'un objet tiendrait de la compréhension d'une force. Puis, c'est au moment où cette force créatrice n'est plus dans l'objet, qu'une fascination pour la forme se manifeste. De la sorte, à la suite du processus de création viendrait un temps de l'observation puis de la conservation de la forme. La constatation de l'auteur semble faire écho à la demande d'inscription du tango dans la liste du patrimoine immatériel de l'humanité reçue lors de la quatrième session du Comité Intergouvernemental de sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel qui a eu lieu du 27 septembre au 2 octobre 2009. En effet, la demande est accompagnée d'une *Convention pour la Sauvegarde du Patrimoine Immatériel*⁷, rédigées en espagnol, mais diffusées en français et en anglais sur le site de l'Unesco. Dans celle-ci les chercheurs sur le tango tels que Gustavo

⁴ CAMPRA, Rosalba. *Relaciones intertextuales en el sistema culto/popular. Poesía y Tango* Revista hispanoamericana n51, diciembre 1988; 18-32.

⁵ *Culture savante ou bien lettrée* par opposition avec la *culture populaire*.

⁶ DERRIDA Jacques. *L'ÉCRITURE ET LA DIFFÉRENCE*. Seuil. Paris. 1967.p 11.

⁷ <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00258>

Goldman, Gustavo Mozzi, Ana Sebastián et Carla Algeri⁸, cosignent et expliquent que le tango doit être sauvegardé:

Le but étant d'assurer la visibilité [du tango] en tant qu'un élément essentiel et un produit authentique d'une multiplicité de cultures avec d'expressions qui varient le long de l'histoire. [...] L'inclusion du Tango dans la Liste Représentative permettra l'enrichissement du patrimoine culturel immatériel de toute l'humanité et à la fois qu'elle réaffirmera le caractère d'élément essentiel de la culture de Buenos Aires et de Montevideo.⁹

Ainsi, si l'on s'en tient à la remarque de Jacques Derrida, le tango serait désormais hors de la phase de création, pour entrer dans une phase de conservation et de restauration de l'objet. En effet, les co-auteurs expliquent que les moyens pour parvenir à la conservation du tango consistent en la récupération, le rachat, la conservation et la restauration d'objets en relation avec le tango, tels que des instruments de musique, des partitions et des paroles de tangos perdues ou inédites ainsi que des lieux qui ont bercé la genèse de l'objet. En outre, Gustavo Goldman, Gustavo Mozzi, Ana Sebastián et Carla Algeri souhaitent organiser la : « création d'un registre qui s'occupe de faire l'inventaire et la recherche des éléments liés au Tango au plan international, dans le but d'unifier l'information dispersée entre les institutions, les collecteurs, les amateurs, etc. »¹⁰. L'inscription du tango dans les listes du patrimoine immatériel de l'humanité tendrait à uniformiser l'histoire du tango, afin de pouvoir l'écrire en lettres majuscules et au singulier. Or, d'après l'argumentaire de la demande, dans le tango semble se manifester l'identité du Río de la Plata ce qui constitue un déplacement partiellement naturalisé :

De nos jours, même si le tango est connu dans le monde entier, et que son esprit change et acquiert des nouveaux sens, il demeure l'un des symboles culturels les plus en vue, ainsi que la marque identitaire des habitants des deux rives du Río de la Plata¹¹.

Le travail de recherche que nous nous proposons d'effectuer ici, consistera à montrer que le tango est un objet culturel construit. De ce fait, il porte les traces du contexte

⁸ Ana Sebastián et Luis Labaña sont co-auteurs de l'ouvrage *TANGO UNA HISTORIA ARGENTINA*, Corregidor, Buenos Aires, 2000.

⁹ Extrait de la Convention pour la Sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel disponible sur le site <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00258> p 3

¹⁰ Extrait de la Convention pour la Sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel disponible sur le site <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00258> p 4

¹¹ <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00258> p1

socioéconomique dans lequel il est apparu, puis dans lequel il a évolué. En outre, grâce à sa diffusion massive et à sa popularité croissante, le tango a été un moyen de diffusion de discours qui tendraient à montrer une identité argentine normée et homogène, mais qui, elle aussi, reste une construction.

Les co-auteurs de la demande d'inclusion du tango dans le patrimoine immatériel de l'humanité expliquent encore :

Bien que le tango soit 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 exotique¹².

Ainsi, pour les chercheurs il existerait un tango authentique, enfoui sous plusieurs strates de publicités, images mentales et clichés. En effet, la multiplication de produits culturels touristiques dérivés du tango (vente de chaussures, de vêtements de tango, de livres, de cartes postales, de figurines, de t-shirts, de sacs, etc.) a trouvé un marché croissant ces dernières années à Buenos Aires. L'apparition de spectacles traduits en plusieurs langues, qui s'ajoutent aux spectacles en espagnol qui existaient déjà dans la capitale argentine depuis de nombreuses années, a donné encore plus de visibilité au tango. A l'étranger, les spectacles que l'on propose vantent l'identité argentine dans une mise en scène de danseurs de tango récurrente et infaillible, ayant pour accessoire des orchestres de tango. La passion et l'exotisme de la danse sont deux ingrédients majeurs de l'argument de vente, or, ce dernier impose de ne faire guère de différence parmi les identités qui cohabitent dans l'identité argentine. En outre, dans ces représentations artistiques sont véhiculées des relations de genres qui érotisent la violence et naturalisent les rapports de domination. Ainsi, il semblerait que le tango soit diffusé dans le monde de manière effrénée construisant une image mentale presque monstrueuse et difforme de cet objet culturel régional, au point de tromper les spectateurs en leur faisant croire qu'il s'agit de l'objet culturel qui représente et véhicule l'argentinité.

L'historien Felipe Pigna décrit l'argentinité comme l'ensemble de caractéristiques qui forment l'identité argentine, il semble associer cette notion à un trait de caractère commun à tous les argentins. Pigna l'explique en ces termes :

La argentinidad ha tenido y tiene entre nosotros por lo menos un sentido : es nuestra identidad y es la viveza criolla, aquellas características "argentas" que

¹² <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00258> p 2

nos distinguen, por ejemplo de la “viveza yanqui” que ha demostrado ser más descarada, cruel, efectiva y global. Creo que sin dejar de autoflagelarnos irónicamente con nuestros defectos que para algunos son virtudes, ganó un espacio considerable la otra argentinidad, la de la lucha, la solidaridad, la voluntad de cambio y progreso, aquella que abre la esperanza y que desmiente el fatalismo de los mediocres que aseguran con cierto placer perverso que “este país ni tiene solución” y que “siempre fue y será una porquería”.¹³.

Alors que l’historien décrit les traits de caractère d’une population argentine solidaire et positive, il évoque un côté obscur du caractère argentin en citant les paroles du tango *Cambalache* écrit en 1930 par Santos Discepolo. Ce lien que fait Felipe Pigna entre le caractère argentin, l’argentinité et le tango met en évidence que l’identité est une construction manifeste dans des objets culturels, puis une représentation dont le référentiel est commun à une population. Antonio Tello, explique l’évolution philosophique du concept d’identité en mettant en relation l’individu dans sa société :

En este sentido, la individualidad, además de actuar como recurso tal mecanismo, provoca consecuentemente al impulso civilizador. Así, en el contexto de la civilización y con el propósito de regular las relaciones entre los individuos y crear espacios de identidad fundados en determinado número de coincidencias circunstanciales (étnicas, geográficas, culturales, etc.), nacen las leyes y se organiza el Estado. Realizaciones convencionales éstas que son en sí parámetros de conducta y vinculaciones entre los individuos que ocupan determinados territorios y sobre los cuales ejercen una potestad omnímoda; una potestad capaz de crear una realidad absurda y angustiante que extraña de sí a los individuos que la habitan mientras más limitan sus aspiraciones hacia el Todo. Aspiraciones que se concretan en nociones como libertad, tolerancia, solidaridad, etc.¹⁴

De sorte que la construction de l’identité se réalise d’un mouvement parallèle qui implique les individus et une société toute entière. Pilar Gonzalez Bernaldo explique ce phénomène complexe de construction de l’argentinité par l’adoption d’un projet national nouveau qui dépasse la dichotomie décrite par Faustino Sarmiento et qui favorise le sentiment national dans le cadre de pratiques associatives:

El discurso de « sociabilidad » y de la « civilización » como nueva representación de la comunidad política surge como lo hemos visto, en el seno

¹³ PIGNA Felipe. *LOS MITOS DE LA HISTORIA ARGENTINA VOL 2, DE SAN MARTÍN A « EL GRANERO DEL MUNDO »*. Planeta Historia y sociedad. Buenos Aires. 2005.

¹⁴ TELLO Antonio: *EXTRAÑOS EN EL PARAISO*. Flor del viento, Barcelona, 1997. p 23

de las prácticas de sociabilidad asociativa. Las nuevas asociaciones culturales que se crean con el objeto de intercambiar conocimientos y opiniones sobre asuntos « que son del interés de todos » desarrollan un tipo de práctica cultural en torno a la utilización pública de la razón individual. [...] En otros [casos] como en el Río de la Plata, la difusión del movimiento asociativo responde más a la voluntad de asegurar una nueva cohesión del cuerpo social que al de fijar nuevos mecanismos de participación de la sociedad política. [...] Con la instalación del nuevo gobierno liberal del flamante Estado de Buenos Aires, asistimos a una verdadera « explosión asociativa » que supone no sólo un mayor desarrollo de las prácticas asociativas modernas entre la gente decente sino una ampliación del personal asociativo que integra ahora a sectores de la « decencia » más dudosa. Entonces las prácticas asociativas de la gente decente identificadas con la opinión liberal, se constituyen en modelo de la nueva sociabilidad urbana.¹⁵

Ainsi, pour Pilar Gonzalez Bernaldo, ce qui favorise la construction de l'identité argentine est la sociabilité, car celle-ci permet que des milliers d'individus, issus de l'immigration, tissent des liens et s'enracinent dans une collectivité en ayant l'illusion d'avoir participé à sa création.

Pero si estas prácticas asociativas que, a pesar del entusiasmo de la joven generación de la década del 40, siguen circunscritas en el Río de la Plata en principal soporte de la representación moderna de la colectividad nacional, es porque rompen con la estructura comunitaria tradicional y con el imaginario social que les da sentido; ofrecen así una red de relaciones alternativas construida a partir de nuevos vínculos y valores arraigados en el nuevo imaginario social de la nación como conjunto de individuos libres e iguales, unidos por una unánime voluntad de constituirse en sociedad.¹⁶

Dans l'argumentaire de la demande d'inscription à l'UNESCO, les co-auteurs expliquent que le tango a une nature populaire particulière, basée sur la forme testimoniale, puisqu'il a été transmis dans la culture orale jusqu'au début de XX^e siècle, ce qui semblerait montrer qu'il est le résultat d'un phénomène d'une pratique sociale associative, qui a provoqué l'intégration sociale et d'hybridation culturelle :

Le tango est conçu comme une manifestation culturelle particulière, créée par des individus et des groupes de différentes origines. Au début, les premiers créateurs du Tango, ont été obligés à vivre ensemble dans des situations

¹⁵ GONZALEZ BERNALDO, Pilar. *La nación como sociedad : El Río de la Plata 1820-1862. Cuadernos de Historia Latinoamericana.* N° 2. Lit Verlag Münster, Hamburg. 1994. 203

¹⁶ GONZALEZ BERNALDO, Pilar. *La nación como sociedad : El Río de la Plata 1820-1862. Cuadernos de Historia Latinoamericana.* N° 2. Lit Verlag Münster, Hamburg. 1994. 210

précaires, éloignés de leurs racines (les immigrés), de leur milieu (comme les anciens gauchos), en détriment de leur potentialité sociale (comme les descendants des Noirs du Río de la Plata). Dans cette vie en commun imposée, ils ont dû mêler leurs habitudes, leurs croyances, leurs rituels, leurs objets. En même temps ils se sont transformés et ont transformé la culture des deux villes au sens large. [...] Le tango est une expression artistique et culturelle résultant des processus « d'hybridation », qui constitue l'un des signes fondamentaux de l'identité culturelle du « Río de la Plata ».¹⁷

Afin de comprendre, en partie le rayonnement du tango en Argentine et dans le monde, nous nous sommes demandé comment fonctionne la poétique du tango. Nous nous sommes particulièrement intéressée aux paroles de tango, parce qu'elles sont considérées comme des écrits ayant une valeur testimoniale, révélateurs des us et coutumes de la région du Río de la Plata et tout particulièrement de Buenos Aires, comme M. Carretero affirme que le tango est un « témoin social »¹⁸. Ainsi les paroles de tango sont dans une certaine mesure, un code d'intégration et d'identification des argentins résidant dans le pays et à l'étranger, reconnu par tous à travers le monde, et désormais en attente d'être reconnu comme tel par le Comité Intergouvernemental de sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel de l'UNESCO.

Or, l'institutionnalisation du tango en tant que Patrimoine Culturel Immatériel de l'humanité, implique plusieurs étapes préalables et des conséquences sur l'objet. En effet, les chercheurs qui effectuent la demande, souhaitent recenser et recueillir le matériel existant mais dispersé par manque de coordination tout en ayant une idée prédéfinie des limites du tango. En somme il s'agit moins de rechercher et de questionner que de restaurer et conserver le tango tel qu'il existe déjà dans leur imaginaire. Cependant ce dernier s'est forgé à partir de témoignages et d'historiographies parfois romancées, ce qui attire l'attention sur la nécessité d'éviter le folklorisme et d'acquérir une distance critique.

1.2 Le folklore et le besoin de distance critique

¹⁷ <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00258> p 2. Notez que le texte est copié ici tel qu'il apparaît sur le document d'origine qui comporte des fautes d'orthographe.

¹⁸ CARRETERO M Andrés: *EL TANGO TESTIGO SOCIAL*, Colección Peña Lillo, continente, Buenos Aires, 1999.

Dans notre recherche de sources, nous avons trouvé un grand nombre d'ouvrages qui relatent la genèse du tango et les origines du terme « tango » avec plus ou moins de sérieux ou de rigueur scientifique. On peut citer la collection *Historia del Tango*¹⁹ en 20 volumes publiées par la maison d'édition *Corregidor* spécialisée dans le tango. L'ensemble de ces ouvrages recueille des témoignages de musiciens, de chanteurs, de paroliers qui ont une grande valeur, mais qui manquent de données chiffrées plus statistiques et qui réduisent le tango à une sorte « d'état d'esprit ». Cet ensemble composé de 20 volumes recueille des témoignages et des données par thème, ils ont contribué à organiser les premiers travaux de recherche dans ce domaine. Ainsi, ils ont représenté une première pierre dans l'édifice institutionnel du tango. Cependant la consultation exclusive de ces témoignages conduiraient au folklorisme qui alimente la fiction sous des formes différentes et qui élargit le spectre mythique du tango.

En effet de nombreux romans contemporains entrecroisent l'histoire politique argentine, et la sensualité de la danse ou le destin de chanteurs. En ces termes, construire une posture critique a représenté l'un des défis de ce travail. Il n'était pas question pour nous de tisser des liens ou de construire des ponts entre la littérature et le tango, ce travail a déjà été fait de manière tout à fait consciencieuse et complète dans la thèse de Diego Petersen²⁰. Par ailleurs, la thèse de Sol Villacèque²¹ à également contribué à montrer les liens étroits entre le tango et le roman *El Jugete Rabioso* de Roberto Arlt. Mais l'ouvrage qui confond le plus fiction et témoignage est celui de Francisco García Jiménez : *Así nacieron los tangos*²² car ce catalogue d'une centaine de tangos très connus, toutes époques confondues, reconstitue de manière romancée les circonstances de leur création. Notons que, dans le titre, l'utilisation du mot « naissance » personnifie l'objet, faisant de lui une allégorie de l'Argentine, au même titre que la Marianne peut représenter la France. Ce type de relations entre la fiction et le tango pose le problème des répercussions et influences que cet objet culturel a eu sur la littérature argentine. Les représentations que l'on projette d'un objet à un autre reconduisent les mythes et les règles comportementales que véhicule le tango, faisant de ce dernier un paradigme du fonctionnement des relations sociales argentines. Romans et historiographies

¹⁹ Varios Autores. *LA HISTORIA DEL TANGO VOL I A 20*. Corregidor, Buenos Aires, 1976.

²⁰ Diego Petersen. *TANGO ET LITTÉRATURE, LA CHANSON DE BUENOS AIRES. SIX ÉTUDES SUR LES APPORTS DU TEXTE DE TANGO À LA LITTÉRATURE ARGENTINE DE LA PÉRIODE 1960-1980*. Champs Social, Nîmes, 2006.

²¹ Sol Villacèque. *EL JUGUETE RABIOSO DE ROBERTO ARLT, OU LE MANIFESTE DE LA MODERNITÉ URBAINE : UNE « FLEUR DU MAL » DANS L'ARGENTINE DES ANNÉES VINGT*. Thèse de doctorat, Montpellier III, 1996.

²² GARCÍA-JIMÉNEZ, Francisco: *ASÍ NACIERON LOS TANGOS*, Corregidor, Buenos Aires, 1998.

romancés sont donc révélatrices de l'intégration des codes du tango dans le domaine institutionnel de la culture argentine, mais il ne s'agissait pas pour nous de creuser ces oeuvres, bien que nous en ayons tenu compte lors de notre réflexion, car en donnant un poids littéraire et institutionnel au tango elles ont rendu légitime cet objet, dont les origines remontent aux maisons closes. Il devient ainsi le représentant de la culture argentine.

Nous avons également consulté des ouvrages qui reprennent l'histoire argentine avec une vision relativement objective, malheureusement, comme le dit si bien Michèle le Dœuff²³, le savoir a un sexe et il semblerait être masculin. En effet, les ouvrages édités par le *Foro Argentino de Cultura*²⁴, celui écrit par l'historien Felix Luna²⁵, où encore celui de Felipe Pigna²⁶, institutionnalisent l'histoire par la vulgarisation de nombreuses données très sérieuses, des citations de textes d'origine ou encore des explications des principaux mouvements socio-politiques qui ont marqué le visage de l'Argentine, mais ils donnent toujours la parole aux éternels détenteurs de l'autorité : les hommes, condamnant les femmes qui ont fait l'histoire au silence, à l'occultation. En contrepartie, l'ouvrage collectif *Historia de las mujeres en Argentina*²⁷, ainsi que le livre *Mujeres en la sociedad Argentina*²⁸ de Dora Barrancos et *Mujeres en la política argentina*²⁹ de Mónica Deleis, Ricardo de Titto et Diego L. Arguindeguy, redonnent une place aux femmes qui ont participé à la construction sociale et politique du pays, sans pour autant les placer dans un contexte sexué, tel que le milieu de la prostitution ou encore dans une position mythico-maternelle. Ces ouvrages nous ont permis d'avoir une vision plus complète de l'histoire argentine, et nous ont amenée à construire une réflexion sur la nécessité de reconquérir un espace symbolique et scientifique jusque-là

²³ LE DŒUFF Michèle. *LE SEXE DU SAVOIR*. Aubier, Paris. 1998.

²⁴ ETCHEGARAY Natalio, MOLINARI Alejandro, MARTINEZ Roberto L. *TANGO Y SOCIEDAD, LA SOCIEDAD EL HOMBRE COMÚN Y EL TANGO 1580 –1917*. Buenos Aires. 2003. et ETCHEGARAY Natalio, MOLINARI Alejandro, MARTINEZ Roberto L. *TANGO Y SOCIEDAD, LA SOCIEDAD EL HOMBRE COMÚN Y EL TANGO 1916 –1943*. Buenos Aires. 2005.

²⁵ LUNA Félix: *BREVE HISTORIA DE LOS ARGENTINOS*, Buenos Aires, Booket, 2004.

²⁶ PIGNA Felipe. *LOS MITOS DE LA HISTORIA ARGENTINA VOL 2, DE SAN MARTÍN A « EL GRANERO DEL MUNDO »*. Planeta Historia y sociedad. Buenos Aires. 2005.

²⁷ OBRA COLECTIVA. *HISTORIA DE LAS MUJERES EN LA ARGENTINA*. Tomo II, SigloXX. Taurus. Buenos Aires. 2005.

²⁸ BARRANCOS, Dora. *MUJERES EN LA SOCIEDAD ARGENTINA*. Paidós. Buenos Aires, 2009.

²⁹ DELEIS Monica ; TITTO Ricardo ; ARGUINDEGUY Diego. *Mujeres de la política argentina*. Aguilar, Buenos Aires, 2001.

dominé par des détenteurs des discours dominants qui forgent des postures scientifiques verrouillées.

Dans le domaine du tango les mêmes stratégies d'occultation ont attiré notre attention. En effet, nous avons constaté que les chercheuses ne sont jamais citées, et les parolières de tango sont occultées. Les chanteuses, les parolières et les musiciennes du tango sont absentes des ouvrages sur l'histoire du genre, excepté pour ce qui est de Azucena Maisani, contemporaine de Carlos Gardel et compositrice de nombreux succès ; ensuite il faut attendre les années 70 pour entendre parler de Eladia Balzquez, poétesse reconnue à juste titre. Le cas de María Luisa Castelli alias Mario Castro, alias Luis Marlo est particulièrement révélateur de l'occultation et de la discrimination que pouvaient subir les femmes dans le milieu du tango, puisque c'est en changeant son nom qu'elle a pu publier ses partitions. Nous n'avons pas pris le parti de surexposer les auteures et les chercheuses dans notre travail afin de compenser leur absence dans l'histoire officielle du tango, nous avons pris le parti de traiter leur travail avec le même respect critique que tout autre matériel de recherche, en nous servant de la pertinence de leurs apports.

Ainsi, nous avons tenté d'enraciner notre réflexion dans des ouvrages universitaires, orientés par des thèmes très précis : ils ne prétendent donc pas porter un regard « total » sur le tango, mais abordent les témoignages et les données historiques. Ces ouvrages recensent le nombre de maisons closes en activité à Buenos Aires, le prix du pain au début du XX^e siècle, ou encore le montant des cachets que recevaient les musiciens de l'époque. Ces données peuvent expliquer, dans une certaine mesure, la production des tangos et en conséquence, la tendance à produire des textes ayant un fond social, politique ou économique quasi évident. Trois ouvrages sont à signaler ici, d'abord ceux d'Andrés Carretero, *El compadrito y el tango*³⁰ ainsi que *Tango testigo social*³¹ ; ensuite celui co-écrit par Luis Labraña et Ana Sebastián *Tango una Historia Argentina*³².

Les ouvrages de Noémi Ulla³³ et Pierina Moreau³⁴ ont particulièrement inspiré notre questionnement autour des paroles de tango. L'ouvrage de Noemi Ulla adopte un

³⁰ CARRETERO M Andrés: *EL COMPADRITO Y EL TANGO*. Buenos Aires, Colección Peña Lillo, continente, 1999.

³¹ CARRETERO M Andrés: *EL TANGO TESTIGO SOCIAL*. Buenos Aires, Colección Peña Lillo, continente, 1999.

³² LABRAÑA Luis, Sebastián ANA: *TANGO UNA HISTORIA ARGENTINA*, Corregidor, Buenos Aires, 2000

³³ ULLA Noemí. *TANGO REBELIÓN Y NOSTALGIA*. Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez S.A., 1967.

positionnement prudent et consensuel alors qu'elle évoque la « Rebelión y Nostalgia » dans le tango. De son côté Pierina Moreau rassemble ses études des paroles de tangos dans son ouvrage *La poesía del tango, fueron años de cercos y glicinas...* . Son positionnement est particulièrement intéressant puisqu'il rend explicite ce que bien des auteurs ne font que dire à demi mot ; ainsi, elle explique que : « El papel fundamental del tango en la sensibilidad y la cultura argentina puede demostrarse con la evocación de los innumerables versos conservados en la memoria colectiva y convertidos en proverbios, con un poder connotativo que se expande de norte a sur y de este a oeste ». Pour Moreau, l'image du tango est présente dans un espace symbolique sans frontières, mais surtout dans un inconscient collectif qui englobe la totalité de la population argentine. Or nous considérons que cette image de l'omniprésence du tango est comme un « paravent » déplié sur la culture argentine. Paradoxalement, plus ce paravent est déplié et donc visible, plus il cache les autres objets culturels appartenant à l'ensemble du pays et qui dans leurs partialités rassemblées comme un puzzle, représentent la sensibilité argentine dont parle l'auteure. Nous partons donc de l'idée que le tango est un objet culturel complexe, qui à la fois rassemble et impose un système socio-symbolique à un corps social. En effet, d'une part le tango rassemble parce qu'il propose des figures schématiques et récurrentes, puis des filiations systématiques entre des personnages. Ceci apparaît alors comme une construction poétique qui donne l'illusion d'une homogénéité sociale rassurante aux yeux du public récepteur qui se complaît dans un sentiment d'appartenance à un corps social. D'autre part le tango, alors qu'il impose un système socio-symbolique, propose des paradigmes réducteurs qui excluent et mettent le public récepteur face à un choix limité car extrêmement codé et rigide de figures et symboles antagoniques. Ainsi, le récepteur des paroles de tango, est également enfermé dans l'idée que la société dans laquelle il vit est, à l'image du tango, structurée de manière agonique, oscillant toujours entre deux options en opposition : la mère et la prostituée, le courageux et le couard, l'étranger et l'autochtone. Ainsi, le corps social argentin qui est, comme toutes les sociétés hétérogènes, est représenté et donc réduit dans les paroles de tango à des oppositions thématiques de personnages, que nous avons souhaité déconstruire le long de ce travail de recherche.

³⁴ MOREAU Lidia Pierina. *LA POESÍA DEL TANGO. FUERON AÑOS DE CERCOS Y GLICINAS ... Cátulo castillo*. Comunic.arte. Cordoba. 2003

Notons que la construction d'un imaginaire composé d'antagonismes n'est pas une nouveauté du tango, il s'agit de la reconduction du schéma proposé par Domingo Faustino Sarmiento³⁵ et résumé dans l'expression : « Civilización y Barbarie ».

Afin de vérifier ce qui en début de la recherche nous est apparu comme une intuition, nous nous sommes donc appuyée sur les ouvrages déjà cités et sur deux articles qui mettent en lumière deux systèmes opératoires, quoique discutables, dans la poétique du tango ; il s'agit de l'article de Rosalba Campra, « *Relaciones intertextuales en el sistema culto popular. Poesía y tango* »³⁶. Puis de celui de Eric Fisback « *La femme génératrice de l'univers manichéen du tango* »³⁷. L'article de Campra met en relief le dynamisme du tango, et sa capacité à intégrer des modèles de la littérature dans un espace symbolique où dialoguent et circulent les valeurs de la tradition populaire et celles de la tradition savante. Parmi ces modèles intégrés on trouve celui du personnage féminin qu'Eric Fisback considère, à tort selon nous, comme un générateur d'univers manichéen. Nous reviendrons sur ces articles qui semblent montrer combien ces mécanismes mettent en évidence l'enjeu de la construction et de l'interprétation des modèles littéraires intégrés dans le tango.

Ainsi, après avoir examiné le champs critique que constituent les écrits sur le tango, on s'est efforcée de construire une posture propre, qui appréhende le tango comme un objet évolutif, dans lequel s'expriment des discours pluriels qui ont été présentés sous un aspect manichéen et dichotomique. C'est pourquoi nous avons eu recours à des théories critiques qui ouvrent la voie de la coexistence de discours pluriels dans le tango.

1.3 Sociocritique

Face à une multitude d'ouvrages et d'articles dont le thème est le tango, il s'agissait de forger notre propre postulat scientifique de manière cohérente. En effet, parmi les ouvrages consultés, beaucoup reconduisaient le folklorisme. Celui-ci consistait d'une part, à réécrire

³⁵ SARMIENTO, Domingo Faustino. *FACUNDO O CIVILIZACIÓN Y BARBARIE*. Centro editor de cultura. Buenos Aires. 2005. (1845)

³⁶ CAMPRA, Rosalba. *Relaciones intertextuales en el sistema culto/popular. Poesía y Tango* Revista hispanoamericana n51, diciembre 1988; 18-32.

³⁷ FISBACH, Erich. *La femme génératrice de l'univers manichéen du tango*. Les langues neo-latines, n 254. 1985, 43-53.

sans cesse l'histoire du tango, ou bien à la décrire en rendant mythiques les circonstances vécues par les paroliers, les musiciens ou encore les chanteurs alors qu'on les décrivait dans un processus de création. Ces écrits qui ont forcé notre prise de position critique, ont formé un conglomérat discursif, composé de faits et anecdotes à propos du tango qui contribuent à la construction d'une image hypertrophiée de cet objet culturel. La sociocritique d'Edmond Cros proposait une méthodologie pour analyser les constructions discursives que nous avons appliqué aux paroles de tango.

Ainsi, la sociocritique, tout en donnant toute son importance au structuralisme en tant que méthodologie et tout en fondant ses stratégies argumentatives sur les notions de polarités constitutives et donc des tensions et des contradictions, se donne comme objectif de mettre à jour les modalités qui gèrent l'incorporation de l'histoire dans les structures textuelles. La Sociocritique – pour qui l'histoire est le fondement de toute structure - n'utilise l'analyse structurale que pour pouvoir accéder à l'analyse dialectique.³⁸ ».

Nous avons situé le contexte du processus de création du tango, sans prétendre pour autant faire de cet objet un « témoin social³⁹ », ni proposer une étude ethnologique de la société Argentine. Nous nous sommes particulièrement intéressée à la sociocritique à cause de la définition que propose Edmond Cros des mots et des opérations sémiotiques qui semblent expliquer la formation d'une conscience sociale collective :

Que l'opération sémiotique qui concrétise, à un moment déterminé, l'activité mentale soit organisée ou non autour du mot on considérera que cette expression procède de toutes façons de l'extérieur de la conscience et que sans cet apport extérieur du signe aucune activité psychique n'eut été possible. Or le signe est d'essence sociale, il ne peut être échangé que par des individus qui relèvent d'une communication et en investissant la conscience il y trace en conséquence les marques d'un certain type de sociabilité.⁴⁰

Pour des paroliers de tango comme Horacio Ferrer⁴¹, actuel président de la *Academia Nacional del Tango*, parce que cet objet est fait de mots, de paroles, de signes, il est l'essence même de l'argentinité:

En otro orden, en otra escala, en otra era y otro destino, el Tango es flor y gracia de la germinación plural de fundamentos en los pueblos de la región

³⁸ CROS Edmond. *LA SOCIOCRIQUE*. l'Harmattan. Paris. 2003. p13

³⁹ Expression qui fait référence à l'ouvrage de Andrés M Carretero: *EL TANGO TESTIGO SOCIAL*, Colección Peña Lillo, continente, Buenos Aires 1999.

⁴⁰ Ibid p 106

⁴¹ auteur du prologue de l'ouvrage écrit par Etchegaray, Molinari et Fernandez

nacional del Río de la Plata, bien entendido, antes que como el arte, como aura ser nuestro emblema emocional y diferenciándose en la diversidad cultural del mundo [...] El Tango no reconoce otro origen que nosotros mismos. Nuestra comunidad y sus hijos han sido y son sus creadores en el talento anónimo de trasanteayer y en los talentos ya venerados por un siglo de historia⁴².

En d'autres mots pour les écrivains et représentant de l'Academia Nacional del Tango, le tango n'est pas seulement une musique, des poèmes ou encore une danse, mais c'est littéralement le médiateur d'un peuple qui naît à travers lui. Ainsi le peuple argentin peut enfin avoir sa particularité. Le tango, selon la définition du poète Ferrer, est donc l'essence même de l'Argentine. Ferre fait ainsi du tango le bastion de la culture argentine trans-générationnelle, qui pose les fondements dans chacun des individus argentins, lui y compris. Il était donc légitime que suite à cette définition viscérale du tango et de l'argentinité, on s'intéresse à cet objet culturel qui est à l'origine de discours homogènes, sédimentés et sclérosés. En effet, les auteurs de cet ouvrage, Roberto Martínez, Alejandro Molinari et Natalio Etchegaray pensent, eux aussi, que le tango est « la principale expression culturelle argentine⁴³ ». Ils ajoutent qu'il est le résultat le plus représentatif de la formation et du développement de la société urbaine du Rio de la Plata « Fruto, tal vez el más representativo, del proceso de nacimiento, formación y desarrollo de la sociedad urbana rioplatense, el tango constituye sin duda, la principal expresión cultural de estas tierras »⁴⁴. L'une des inquiétudes de cette thèse était donc, d'examiner ce que le tango transcrit dans ces poèmes puis de comprendre comment et pourquoi a été construit un discours critique qui a contribué à l'hypertrophie de cet objet allant jusqu'à le définir en tant que principale expression culturelle de l'Argentine. Car il semblerait que les conséquences immédiates aient été l'occultation de toutes les autres expressions culturelles, ou encore, l'élimination de la possibilité de co-existence d'autres objets culturels potentiellement assimilables à l'argentinité.

Le tango sera étudié à partir des notions sociocritiques, dont deux principalement. La première est le texte sémiotique que Cros définit comme :

⁴² ETCHEGARAY Natalio, MOLINARI Alejandro, MARTÍNEZ L Roberto: *DE LA VIGÜELA AL FUEYE*, Corregidor, 2000.p 7

⁴³ ETCHEGARAY Natalio, MOLINARI Alejandro, MARTÍNEZ L Roberto: *DE LA VIGÜELA AL FUEYE*, Corregidor, Buenos Aires, 2000. L'expression :*El tango, principal expresión cultural Argentina* est le titre du chapitre 6 de l'ouvrage, p 167.

⁴⁴ Op Cit p 167

[Le texte sémiotique] Sera défini par l'existence d'un rapport coréférentiel progressivement mis au point par des réductions sémiotiques successives. [...] Ce rapport coréférentiel se traduit dans toute la mesure du possible en termes d'oppositions de concepts ou de convergences. On considérera qu'il sémantise en retour de façon homogène tous les signes qui l'ont produit. Chaque point de co-référence autour duquel s'organise le texte sémiotique étant ainsi formulé, sera considéré à son tour dans une seconde phase de regroupement comme signe pertinent susceptible d'entrer lui-même dans un second processus de réduction sémiologique, appelé à baliser un nouveau champ de coïncidence.⁴⁵

Les structurations idéologiques permettent, dans un premier temps, d'identifier des discours dominants dans chaque tango. Les notions complémentaires employées sont celles de phénotexte et de génotexte définies par Edmond Cros:

J'utiliserais= ici une métaphore spatiale en suggérant d'imaginer le point d'intersection de deux axes, un axe vertical et un axe horizontal. Plaçons sur le premier *l'interdiscours* qui matérialise, répétons-le, à la fois des structures mentales et les formations idéologiques produites par une formation sociale. Sur cet axe se lit le discours du temps sur le temps, ou dit autrement, cet interdiscours traduit en opérations sémiotiques, à travers de multiples tracés idéologiques, les conditions sociohistoriques dans lesquelles se trouve immergé un locuteur. On situera à l'opposé, sur l'axe horizontal, l'intertexte, le préasserté, le préconstruit, le précontraint, c'est-à-dire tout le matériau langagier destiné à matérialiser le sens et à l'informer. Sur ce nouvel axe, comme sur le premier d'ailleurs, se trouvent marqués des trajets de sens préétablis qui vont offrir une résistance plus ou moins grande à la modélisation textuelle au sein de laquelle ils maintiendront des îlots sémiotiques, des microespaces de lectures, susceptibles d'engendrer sous l'effet de l'éventuel projet monosémique de l'instance narrative, des zones conflictives.⁴⁶

Ainsi, ces outils de la sociocritique nous permettront d'observer les discours en tension, présents dans la poétique du tango à partir desquels nous pourrions constater une évolution qui mène de la polyphonie à l'unisson, de l'hétérogénéité discursive, vers l'homogénéisation des discours au moyen de la répétition quasi incessante des formes. Cette manière de procéder mettra donc en évidence des sens « autres » par rapport à ceux mis en exergue par la critique et les spécialistes du tango. Par exemple, dans le tango *Mi noche triste*, là où la critique argentine voit un tango dont le principal argument est sentimental, nous voyons une reconfiguration des relations de genre. Cet exemple de l'opérativité des notions sociocritiques aura permis de mettre en lumière les discours « institutionnels », émis par la critique et des instances de légitimation telles que *l'Academia Nacional del Tango*, qui se

⁴⁵ CROS, Edmond. *THÉORIE ET PRATIQUE SOCIOCRIQUE*. CERS. Montpellier. 1980. p 128

⁴⁶ Ibid p107

manifestent dans la construction des objets culturels et qui témoignent de l'idéologie dominante de chaque époque. Dès lors, il s'agira de déceler les enjeux idéologiques qui interviennent dans la construction d'un objet culturel, en tenant compte d'autres objets culturels et d'autres champs avec lesquels le tango entre en relation : la production littéraire, cinématographique et journalistique contemporaine des deux périodes de notre corpus.

Cette théorie critique que propose Edmond Cros, tente de mettre en évidence les discours contradictoires et donc les idéologies en tension à partir de l'observation des formes et des systèmes de modélisation. Ainsi, nous avons tenté de mettre en évidence le mythe ou l'illusion que dans le tango se manifestent des discours à l'unisson, qui favorisent la perception d'une identité argentine homogène et englobée dans cet objet culturel. Par ailleurs, la sociocritique permet d'aborder l'apparition d'une classe populaire nouvelle, qui se rassemble à travers la pratique sociale de la fête dans laquelle le vecteur est le tango. Cependant au sein de cette classe sociale s'établissent des rapports de genre qui assujettissent la classe des femmes à celle des hommes.

1.4 Genre

A coté du support culturel sociocritique, je souhaite me situer dans la perspective des Etudes Genre telles que les définit Teresa De Lauretis :

En fait le terme *genre* renvoie à la représentation d'une relation, de l'appartenance à une classe, à un groupe, à une catégorie. Le genre est la représentation d'une relation ou, si je peux empiéter un instant sur ma seconde proposition, le genre construit une relation entre une entité et d'autres entités, qui sont déjà constitué comme classe, et cette relation est de l'ordre de l'appartenance. Le genre, assigne donc à une entité, disons à un individu, une position dans une classe et une position par rapport à d'autres classes préconstituées. J'utilise ici le terme de *classe* en toute connaissance de cause, bien que ce ne soit pas dans le sens exact de *classe sociale*. Ce que je veux garder de la conception de la classe de Marx, c'est la définition de la classe comme un groupe d'individus liés par des déterminations et des intérêts sociaux qui ne sont ni librement choisis ni arbitrairement donnés en y incluant de manière tout à fait significative l'idéologie. Le genre ne représente donc pas un individu mais une relation, une relation sociale ; en d'autres termes, il représente un individu en fonction d'une classe sociale⁴⁷.

⁴⁷ DE LAURENTIS, TERESA. *THÉORIES QUEER ET CULTURES POPULAIRES. DE FOUCAULT À CRONENBERG*. La Dispute le genre du monde. Paris 2007.p 44

Ces remarques de l'auteure féministe, mettent en évidence le rapport complexe et occulte qui lie les hommes et les femmes. Dans les paroles de tango on a assumé non seulement qu'il était « naturel », mais en outre on a assumé qu'il ne pouvait être déconstruit. En effet, avant même de pouvoir passer à l'étape de déconstruction du genre, il fallait admettre que le personnage féminin représente un « Autre » tout à fait particulier.

En termes de littérature et de représentations, études genre, sont en partie fondées sur les écrits de Simone de Beauvoir qui permettent de mettre en évidence que dans le système des personnages du tango, il est une relation de dominant / dominé qui place la « classe des femmes » en marge de l'humanité. Simone de Beauvoir expose cela en ces termes :

Ainsi, la femme ne se revendique pas comme un sujet parce qu'elle n'a pas les moyens concrets, parce qu'elle éprouve le lien nécessaire qui la rattache à l'homme sans en poser la réciprocité, et parce que souvent elle se complaît dans son rôle de l' *Autre*.⁴⁸ [...] Or ce qui définit d'une manière singulière la situation de la femme, c'est que, étant comme tout être humain, une liberté autonome, elle se découvre et se choisit dans un monde où les hommes lui imposent de s'assumer comme l'Autre : on prétend la figer en objet, et la vouer à l'immanence, puisque sa transcendance sera perpétuellement rescindée par une autre conscience essentielle et souveraine. Le drame de la femme, c'est ce conflit entre la revendication fondamentale de tout sujet qui se pose toujours comme l'essentiel et les exigences d'une situation qui la constitue comme inessentielle.⁴⁹

Dans les paroles du tango, cette position de la classe assujettie se traduit à partir des années 1915 (après l'établissement d'un nouveau canon poétique) par la représentation de personnages féminins qui n'ont plus accès au discours, à moins qu'il ne soit mis en scène par un auteur masculin. Ainsi, les personnages féminins du tango font écho à la situation professionnelle des artistes femmes qui sont marginalisées et occultées. Par ailleurs, la théorie du genre, permet de desceller une potentielle déconstruction des rapports de genre, car elle est basée sur un principe critique et d'appel à l'action. En effet, Lauretis explique à propos des théories de la posmodernité:

Au contraire, la théorie féministe a un besoin encore plus urgent de poursuivre sa critique radicale du discours dominant sur le genre dont font partie ces discours, même s'ils essaient de faire complètement sans la différence sexuelle, depuis que le mot postféminisme a été prononcé et non en vain. Cette sorte de déconstruction du sujet est effectivement une manière de recontenir les femmes dans la féminité (La Femme) et de repositionner la subjectivité féminine dans le sujet masculin, quelle que soit la manière dont on le définit. Mieux encore,

⁴⁸ BEAUVOIR Simone. *LE DEUXIÈME SEXE, LES FAITS ET LES MYTHES*. Gallimard. Paris, 1949. tome I, p. 24

⁴⁹ BEAUVOIR Simone. *LE DEUXIÈME SEXE, LES FAITS ET LES MYTHES*. Gallimard. Paris, 1949. p. 34

c'est claquer la porte au visage d'un sujet social qui émerge et à qui ces discours cherchent soit disant à s'adresser, à un sujet constitué par une multiplicité de différences au sein d'une hétérogénéité discursive et matérielle. De nouveau donc je réécris : *Si la déconstruction du genre effectuée inévitablement sa (re)construction, la question est, dans quels termes et en fonction de quels intérêts la dé-construction est elle effectuée ?*⁵⁰

Cette nouvelle perspective théorique, aura des conséquences au sein de ce travail de recherche. D'abord, elle permet d'éviter les pièges du folklorisme et de l'idolâtrie des paroliers, des artistes divers et des interprètes de tango, qui auraient reconduit le schéma patriarcal qui consiste à mythifier des figures masculines de l'art privant ainsi les artistes féminines de l'émission d'un discours propre. Ainsi, nous verrons comment les paroles de tango sont des créations collectives où se manifestent divers discours formant un réseau nationaliste qui, malgré des formes variables dans une certaine mesure, promeut des valeurs faussement modernistes et libérales. Ces discours renouvellent et solidifient l'idéologie conservatrice.

Cette approche va nous permettre de reconsidérer le principe d'historicité qui se manifeste dans les ouvrages dédiés au tango, afin de produire une perspective critique par rapport au discours sur le tango. En effet, dans les ouvrages dont le thème est l'écriture et la réécriture de l'histoire du genre musical, on trouve une étonnante cohérence guidée par une segmentation de l'Histoire du tango, conduisant à l'occultation de certain-e-s artistes, à la classification par périodes figées des normes poétiques du tango, et au verrouillage des polyphonies possibles.

C'est ainsi que la combinaison de la théorie sociocritique et des études genre, aura contribué à questionner les a priori mais plus exactement les certitudes à propos de cet objet culturel considéré comme le représentant d'une identité argentine au discours homogène. En découle une relative redéfinition de l'objet *tango*.

1.5 Corpus et Périodes

Le corpus de ce travail est vaste et problématique. Il est composé de certains textes transcrits par l'ethnologue et linguiste Robert Lehmann-Nitsche⁵¹ qui les a publiés dans son

⁵⁰ DE LAURENTIS, TERESA. *THÉORIES QUEER ET CULTURES POPULAIRES. DE FOUCAULT À CRONENBERG*. Editions La Dispute le genre du monde. Paris 2007. p 89 -90

⁵¹ Le pseudonyme du chercheur sur la couverture du livre est Victor Borde. L'ouvrage ne présente pas d'explication sur la raison de cet emprunt, cependant le contenu érotique et censurable ainsi que la renommé du

recueil : *TEXTOS ERÓTICOS DEL RÍO DE LA PLATA EN ESPAÑOL POPULAR Y LUNFARDO*⁵². Cet ouvrage est la transcription de vers classés par catégories : devinettes, dictons populaires, chansons au ton érotique et picaresque. C'est en somme une compilation ethnologique sans parti pris de l'auteur, proposant dans certains cas des variations sur la même strophe ou sur le même thème, comportant également le lieu de provenance et des notes explicatives. Les chercheurs tels que José Gobello mentionnent que ces paroles de tango du début du XXe siècle ont pour thématique principale le lupanar. Nous pensons qu'elles fournissent des informations quant aux relations sociales dans cette société en gestation puisqu'elles ont une valeur testimoniale car elles sont d'abord improvisées et s'inspirent directement du vécu des auteurs. Donc, sous leur forme écrite, les paroles de tango fixent le schéma typologique des personnages qui cohabitent dans le tango. Ainsi que les dynamiques d'interaction et de positionnement entre les personnages via les relations discursives qu'ils entretiennent. Ce matériel a pourtant été peu utilisé. Les administrateurs de l'Académie Nationale du Lunfardo à Buenos Aires, ont assuré que l'ouvrage a été consulté par une étudiante allemande en thèse, mais aucune publication de travaux sur ces documents n'a été trouvée à ce jour. Les transcriptions sont des énonciations figées par la publication, elles formalisent des codes d'un langage oral du début du XXe siècle en Argentine. Ce code est utilisé par la population masculine et féminine qui fréquentait les lupanars des grandes villes dont Buenos Aires, Jujuy, Mendoza, La Plata. C'est dans ces conditions régionales que le tango a trouvé une origine. Le parallélisme entre quelques énonciations de ce recueil et des paroles de tango reste à faire afin de décrire un mouvement évolutif de certains personnages et de certaines caractéristiques d'énonciation. Nous avons tenté d'établir le mouvement d'évolution des énoncés, et de mettre en évidence ce qui peut être considéré comme le tango « censuré » et le tango « acceptable ». L'intérêt d'établir ces limites entre la censure et l'acceptation des codes

chercheur peut l'avoir forcé à se cacher derrière un pseudonyme. Le site internet de l'Institut Hétéroaméricain de Berlin <http://www.iai.spk-berlin.de/es/biblioteca/legados/legados-individuales/lehmann-nitsche-robert-1872-1938.html>. retrace la carrière du chercheur allemand dont voici les grandes lignes. Robert Lehmann-Nitsche devient Docteur en Sciences Naturelles, en Anthropologie et en Philosophie en 1894. Puis il devient docteur en Médecine en 1897. Il s'installe en Argentine en 1897 pour travailler dans *El Instituto de Investigaciones del Museo de la Plata* où il dispense également des cours d'anthropologie. Il donne des cours d'anatomie dans le musée de Ciencias Naturales, dans la *Universidad Nacional de Buenos Aires* et la *Academia Nacional de Bellas Artes*. Il a effectué des travaux de recherche dans le domaine anthropologique et linguistique. Il a recueilli des entretiens, des enregistrements de contes et de légendes de la région du Chaco et Tierra del Fuego.

⁵² Le titre en allemand de ce recueil est : *Texte aus den La Plata-Gebieten in volkstümlichen Spanisch und Rotwelsch*. Librería clásica. Buenos Aires. (1^o édition 1923) édition de travail: 1981.

du tango est de comprendre les caractéristiques normatives du tango traditionnel dans un premier temps, puis de réfléchir aux enjeux liés à la construction du tango comme un objet culturel largement répandu.

Trois ouvrages ont été consultés pour établir le corpus de la thèse. L'ouvrage de Hector Angel Benedetti⁵³ classe les paroles de tango par thème, l'auteur complète l'ouvrage de détails anecdotiques sur les circonstances de création ou d'enregistrement des tangos. Il comporte des commentaires qui peuvent concerner des paroliers peu connus, parfois des poètes non inclus dans le panthéon des auteurs prolifiques du tango.

Les deux autres recueils de paroles de tango consultés sont complémentaires et signés respectivement par José Gobello⁵⁴ et Eduardo Romano⁵⁵, auteurs de nombreux ouvrages sur les origines du tango. Chaque auteur a classé les titres selon l'année de publication ou l'année d'enregistrement des titres, selon les sources dont il disposait, c'est pourquoi il y a parfois des dates différentes pour certains tangos. Le classement devient donc indicatif, il correspond à des périodes d'activité variable des paroliers et des interprètes. L'objet n'étant pas d'établir une chronologie des paroles de tango, nous avons tenu compte des différences de classements, mais nous avons privilégié la filiation de ces poèmes à des styles ou des thèmes récurrents. Nous avons consulté ces trois ouvrages dans le but d'avoir une vue panoramique de la production de paroles de tango du début du XXe siècle, mais il s'agit là d'anthologies et de sélections, ce qui implique qu'il reste de nombreuses paroles de tango auxquelles nous n'avons pas pu avoir accès. On regrettera en particulier ne pas avoir eu accès aux paroles de tango écrites par des femmes. Ce corpus occulté est parfois mentionné de manière anecdotique dans certains articles publiés dans le site web *todotango.com*, malheureusement les poèmes ne sont pas publiés sur le site.

Les textes, classés par thème, mettent en évidence une population de personnages caractérisés, ainsi que leur évolution. Ce classement révèle des nœuds thématiques qui peuvent être identifiés à une localisation spatiale (le bar, le cabaret, l'hippodrome) ou à une activité particulière (la danse, le jeu, les peines de cœur). Au sein des nœuds thématiques où

⁵³ *LAS MEJORES LETRAS DE TANGO . ANTOLOGÍA DE DOSCIENTAS CINCUENTA LETRA, CADA UNA CON SU HISTORIA. SELECCIÓN PRÓLOGO Y NOTAS HECTOR ANGEL BENEDETTI.* Booket. Buenos Aires. 2003.

⁵⁴ *LETRAS DE TANGO, SELECCIÓN (1897-1981).* Biblioteca de la cultura argentina. Nuevo Siglo. Buenos Aires. 1995.

⁵⁵ *LAS LETRAS DEL TANGO, ANTOLOGÍA CRONOLÓGICA 3° EDICIÓN COORDINACIÓN Y PRÓLOGO DE EDUARDO ROMANO.* Fundación Ross. Buenos Aires. 1991.

sont décrits les comportements des personnages, on notera que les personnages sont toujours mis en situation d'inclusion ou exclusion par rapport à un groupe social, car ils adhèrent à un code social. Ceci a pour effet de reproduire de texte en texte la même problématique d'homogénéisation des personnages et donc de construire une vision réductrice de la réalité dans le tango.

L'organisation chronologique des textes permet d'observer les personnages caractérisés afin de constater leur évolution par rapport à des événements sociaux, culturels, économiques ou politiques de l'Argentine. La conjugaison de ces deux modes de classification thématique et chronologique, ouvre une vision globale sur les textes de tango.

Enfin, le corpus est également composé d'œuvres contemporaines qui concernent le domaine de la musique et de la peinture. Dans le cas de la production musicale de Gotan Project, nous avons centré notre attention sur les composantes linguistiques issues des textes repris de la littérature fondatrice argentine, des extraits de paroles de tango, des extraits de discours de Ernesto Che Guevara, Eva Perón, Juan Domingo Perón, des extraits de conversation de Carlos Gardel et des captations auditives dans des lieux mythiques pour le tango comme le Café Tortoni. Ce corpus n'a pas été étudié à ce jour.

Assemblés en deux albums ces textes forment un dialogue intertextuel à plusieurs dimensions puisqu'ils renvoient à des références culturelles argentines au sens large. En effet, les textes littéraires, les bribes de discours officiels où encore les captations sonores dont se sert Gotan Project mettent sur un pied d'égalité des discours dont l'origine est la culture savante, le discours officiel, et le discours de la culture populaire. Ainsi, le groupe donne de la légitimité à des discours souvent occultés par les idéologies dominantes, tout en mettant en évidence la nécessité de reconstruire un dialogue entre des sphères sociales dont le principal signe de rupture est le crash économique, politique et social de 2001. L'intérêt de travailler ce corpus est de mettre en évidence les liens qu'il y a entre le tango traditionnel, et la dernière forme d'évolution du genre : le « techno-tango ». Il nous paraissait également pertinent, d'apprécier jusqu'à quel point il y a dans l'œuvre de Gotan Project reconduction ou rupture des discours du tango traditionnel.

Enfin, l'œuvre *tanguera* de Liberti à laquelle nous avons eu accès, a été facilitée en partie par l'artiste sous forme de catalogues qui recensent les différentes expositions dans auxquelles il a participé. Celles-ci ont eu lieu en Argentine et à travers le monde. L'œuvre *Tanguera* existante est composée de 42 toiles et 56 dessins qui portent des noms de tangos ou des titres composés d'expressions tirées de tangos existants ; ici nous avons eu accès à 29 toiles et 17 dessins. Dans un souci de commodité de lecture, les œuvres de Juan Carlos Liberti

auxquelles nous avons eu accès et qui ont été étudiées, sont répertoriées dans le tableau annexé. Les toiles et les dessins représentent, dans un style de peinture surréaliste, des scènes de danse et des personnages, ce qui fait de ce corpus un ensemble homogène.

Il existe une étude picturale effectuée par la professeure d'histoire de l'art Carol Damian, spécialiste de l'art latino-américain de l'Université Internationale de Florida aux Etats Unis. Cependant nous avons analysé la peinture de Liberti en tant que discours sur le tango, nous ne prétendons pas nous inscrire dans le sillon des critiques d'arts, ni aborder la peinture avec un oeil d'expert. Cette partie du corpus nous aura permis d'élargir notre regard sur les produits culturels qui émanent du tango et les discours qui peuvent se construire sur le tango autrement que par le media musical, poétique ou chorégraphique.

L'ensemble du corpus de cette thèse est éclectique, puisqu'il concerne donc des paroles de tango, des refrains recueillis par Lehman-Nitschte, des poèmes de Gotan Project et de la peinture de Juan Carlos Liberti. Cette variété de supports permet de ne pas se cantonner à des réflexions sur la littérature, mais de considérer ces œuvres comme des objets culturels argentins, porteurs des manifestations de l'identité sous différentes formes. Ainsi nous allons appréhender les problématiques liées à l'identité argentine depuis une perspective culturelle plurielle.

Enfin, nous avons noté que le tango en tant qu'objet culturel dynamique et transcendant, a eu une répercussion sur l'art contemporain argentin. Ceci s'est manifesté sur des objets divers tels que la musique électronique et la peinture, c'est pourquoi nous nous sommes intéressée au discours construit à propos du tango. L'un des buts était de définir si le techno-tango pouvait être considéré comme un descendant du tango des origines, ce qui nous a emmenée à rechercher les traces génétiques communes de ces deux objets, et nous a permis de comprendre les particularités de la production du groupe Gotan Project. L'autre but étant de comprendre si dans le techno-tango se manifestait l'identité argentine de la même manière que dans le tango traditionnel.

En ce qui concerne la peinture de Juan Carlos Liberti, le choix nous est apparu comme une évidence car ces œuvres n'offraient pas une vision figurative et conventionnelle du tango. En revanche, il nous semblait que le peintre recherchait une déconstruction des idées reçues sur le genre musical. Ceci est certainement dû à la vision surréaliste du peintre qui travaille le thème *tanguero* avec une liberté et une flexibilité qui se manifestait dans les corps déstructurés des danseurs et la re sémantisation des instruments de musique. Ainsi, l'ensemble du corpus de cette thèse, nous offre la possibilité d'un regard multiple sur la problématique de la construction de l'identité à travers des media divers.

Cette thèse présente donc l'intérêt des supports, mais également de la périodisation dans laquelle ils sont inscrits. La découpe des époques stylistiques est problématique puisqu'elle ouvre le chapitre des appréciations personnelles très discutables. Nous avons donc tenté de résoudre ce problème en prenant comme référence, pour le début du XXe siècle, la découpe relative au style musical marqué par un changement rythmique du tango. Ainsi, on considère que la période allant entre 1900 et 1915, correspond à la « Guardia Vieja » (la vieille garde), en opposition avec la « Guardia Nueva » (la nouvelle garde) qui va de 1915 à 1917. Pour les spécialistes de la *Academia Nacional del tango*, cette découpe correspond également à un changement poétique, c'est le moment où les personnages du tango expriment des sentiments amoureux. Nous reviendrons sur ce point, mais nous pouvons avancer déjà que cette position qu'assume *l'Academia*, rend légitime un tango respectable parce que ses protagonistes sont dotés de sentiments amoureux. Ainsi est occultée une partie de la poésie du tango dont les thèmes principaux sont les relations sociales dans le milieu marginal. Cette poésie construit des relations de dominations naturalisées par l'esthétique manifeste des paroles de tango.

L'année 1915 est également un tournant dans l'histoire du tango car les moyens techniques de l'époque ont élargi le public récepteur et par conséquent ont eu une influence sur les thèmes abordés et la forme poétique. En effet le développement de moyens de communications massifs, tels que les journaux, la radio, le cinéma a influencé la production culturelle en Argentine et a véritablement stimulé la formation d'un marché artistique aux enjeux économiques. Nous reviendrons également sur les mouvements socioéconomiques qui se sont déroulés en Argentine et en Europe entre 1915 et 1935, qui ont également modifié les données de la production du tango. Par ailleurs l'intégration de millions d'immigrants européens, les premiers mouvements syndicalistes et les dures répressions, ainsi que les changements législatifs qui ont marqué le début de l'alternance entre démocratie et dictature. A cette période de genèse du tango nous avons juxtaposé l'époque contemporaine tout aussi mouvementée, qui va de 1996 à 2008. Le début de cette période correspond aux premières toiles surréalistes peintes par Juan Carlos Liberti qui proposent des images de la danse, de la musique et des paroles de tango, constituant ainsi une synthèse de ce que le tango est et de ce qu'il représente pour le peintre. Puis, 2008 correspond à la date de sortie du dernier album de Gotan Project, groupe qui, dans sa musique, propose une réinterprétation du tango, suivant la tendance héritée d'Astor Piazzolla. Cette dernière période est marquée par le renforcement de la démocratie en Argentine, et le développement du néo-capitalisme sous le gouvernement de Carlos Menem. Cette période va culminer avec la banqueroute économique déclarée par l'un

de ses successeurs, Fernando de la Rúa, laquelle fut suivie par la crise de pouvoir présidentiel et les différentes tentatives de reconstruction du maillage économique, social et culturel. Mais tout de suite, suivons l'ordre chronologique dans lequel sont apparus les objets culturels, ainsi commençons par l'étude du tango non institutionnel et « préhistorique » recueilli par Lehman-Nitschte.

2. HÉTÉROGÉNÉITÉ : DES ORIGINES POPULAIRES DU TANGO

(LEXIQUE ET TYPES)

Les spécialistes de l'*Academia Nacional del Tango* considèrent que l'histoire du tango débute dans les années 1915, lorsque les personnages expriment des sentiments les uns pour les autres. La période de 1900 à 1915 est appelée la pré-histoire du tango par José Gobello car les premières partitions labellisées « tango » datent de cette époque. Cette périodisation rend compte de la rationalisation du contenu des tangos, mais on ne peut définir de manière aussi tranchée l'apparition du genre, sans rétablir les liens qu'il a avec la culture de tradition orale, déjà porteuse des fondements de celui-ci. Or le passage de la tradition orale à la tradition écrite (sous forme de partitions) implique une médiation, un changement stylistique puis formel qui a pour conséquence le « polissage » ou encore l'autocensure des auteurs.

Afin de comprendre quels sont les enjeux de l'institutionnalisation du tango, on s'attachera à rétablir les liens entre le tango de la pré-histoire et les transcriptions de la culture de tradition orale à partir des textes recueillis par Robert Lehmann-Nitsche. Dans un premier temps, on s'intéressera aux exclamations populaires, en rapport avec les paroles de tango en se demandant quelles sont les caractéristiques formelles des exclamations longues et courtes relevées par le scientifique allemand. Puis, on considérera l'attribution de noms, prénoms et surnoms dans le recueil de Lehmann-Nitsche par rapport aux noms, prénoms et surnoms attribués dans les paroles de tango, afin d'y voir les correspondances et ainsi définir une zone d'impact entre les deux objets.

2.1 Origines populaires et multiples

Nombreuses sont les « légendes » qui déterminent les origines du tango, toutes les spéculations le situent dans un lieu clef de Buenos Aires : le bordel. Les maisons closes sont le point de rencontre privilégié des hommes alors que la capitale devient moderne et urbaine. Afin de rendre plus affable l'attente des clients, les orgues à manivelle interprètent des airs

européens dans la devanture des maisons close. Des musiciens se rassemblent et improvisent des mélodies anonymes. Ces mélodies sont dansées par les clients, ainsi le tango est d'abord, par manque de femmes, une pratique masculine.

La musique est accompagnée d'exclamations destinées à encourager les danseurs, elles font aussi référence aux prostituées et au bordel. Alors ces exclamations qui apparaissent comme des manifestations orales sont éphémères et souvent anonymes. Celles-ci ne constituent pas véritablement un corpus « poétique » ou encore des paroles formelles du tango, parce que leur caractère éphémère et anecdotique n'a permis de conserver que peu de traces. Néanmoins il reste quelques titres des premiers tangos, qui constituent un premier ensemble linguistique à la façon d'« expressions populaires » formulées dans le cadre décrit précédemment, pour le moins suggestif.

L'étude de certaines strophes du recueil du chercheur Robert Lehmann-Nitsche dont le contenu évoque le tango permettra de mettre en relation les topiques hétérogènes de la préhistoire du tango. Le recueil du docteur allemand Robert Lehmann-Nitsche⁵⁶, où se trouvent transcrits des textes de la culture de tradition orale de 1923 est intitulé : *TEXTOS ERÓTICOS DEL RÍO DE LA PLATA*, cet ouvrage est qualifié par l'éditeur, de répertoire « costumbriste⁵⁷ » et anthropologique de cette époque. Nous tirons de là les fondements d'un corpus qui ne se veut pas exhaustif, mais qui nous permettra d'esquisser les grandes lignes de la culture de tradition orale dont est issu le tango. Nous avons trouvé dans ce recueil des strophes considérées comme du tango par des incontestables spécialistes tels que José Gobello et Blas Matamoro, pourtant ils ont censuré les paroles de tango et s'en expliquent :

« Tenemos a la vista varios fragmentos de aquellas letras, correspondientes a los tangos en boga hace alrededor de cuarenta años. En la imposibilidad de transcribirlas tal cual son, nos vemos en la imperiosa necesidad de suprimir o cambiar algunas palabras, hasta frases enteras para disimular su significado⁵⁸ ».

La censure sur les paroles de tango dont le thème est la prostitution est appliquée et revendiquée par les historiens, elle a altéré les textes d'origine et a motivé l'intégration à cette

⁵⁶

⁵⁷ « Costumbriste » adjectif formé à partir du nom « costumbrisme » qui définit le mouvement littéraire qui consiste à décrire les mœurs d'une région. Mouvement littéraire sur lequel nous reviendrons alors que l'on évoqua la formation d'un champs culturel argentin.

⁵⁸ Gobello, José. Rivera Jorge, Matamoro Blas, *LA HISTORIA DEL TANGO, SUS ORÍGENES*, Corregidor, Buenos Aires, 1976. p105.

étude, de quelques unes des strophes incomplètes afin de restaurer un lien direct avec les discours véhiculés par les paroles de tangos « acceptables » (non censurées) publiées à partir des années 1980. Notons que le tango a donc subi deux modifications formelles importantes, la première conditionnée par le passage de l'oral à l'écrit, la seconde opérée par la plume des historiens du tango. Mais la censure qu'exercent les historiens concerne les allusions à l'acte sexuel. En revanche elle ne s'applique pas à la relation de genre entre la prostituée et son proxénète, ce qui laisse supposer que ce qui est en jeu dans les paroles de tango censurées est la relation sexuelle de laquelle dépend la relation de genre.

Mais la censure n'est pas une pratique exclusive des historiens du tango, lorsqu'elle est exercée et assumée, elle met en évidence les idéologies qui la manipulent ainsi que le secteur champ culturel en péril d'occultation. En effet, autour des années 1900 la modernisation de Buenos Aires atteint tous les secteurs, et l'écriture va figer, à mesure qu'il se développe, ce que Lilia Jorge⁵⁹ appelle « el campo cultural argentino ». Ce champ culturel argentin est constitué par diverses publications importantes, dont le premier journal du Río de la Plata : *El telégrafo mercantil, rural politico, económico e historiógrafo del Rio de la Plata*⁶⁰ qui date de 1801 et la *Gazeta de Buenos Aires*, premier journal argentin fondé par Mariano Moreno en 1810. Par la suite, premières publications de strophes aux allures de « payada » (métrique octosyllabique) datent des années 1830, 1840. Mais ce développement est ralenti par Juan Manuel de Rosas qui, en 1832, fait promulguer une nouvelle loi qui détermine le contrôle des journaux. Alors la censure s'installe mais épargne le domaine du culturel, s'il aborde des thèmes purement esthétiques. La presse touchant des thèmes féminins est également exempte de censure.

Après les luttes entre libéraux et conservateurs, vient l'unité nationale qui date de 1862, année pendant laquelle Bartolomé Mitre devient président. Il propose l'existence d'un impôt sur les postes douaniers de Buenos Aires, qui assureront les frais qui entraînent l'installation de la capitale provisoirement dans cette ville. Cette année là débute la rédaction du code du commerce et du code civil. Dans un climat d'après guerre civile, les président Bartolomé Mitre puis Sarmiento (années 1868 – 1874) lancent un élan politique à but éducatif, ils préconisent également l'ouverture des frontières et la mise en place des infrastructures gouvernementales nécessaires à l'Argentine ; l'idée maîtresse étant de peupler

⁵⁹ JORGE, Lilia. *ORIGEN Y DESARROLLO DEL CAMPO CULTURAL ARGENTINO*. Oxímoron. Buenos Aires. 2004.

⁶⁰ <http://www.argentina.gov.ar/argentina/portal/paginas.dhtml?pagina=2902>

le pays puis de créer une cohésion nationale grâce à l'éducation donc au partage d'un patrimoine culturel commun.

Jean Andreu⁶¹ explique que la littérature *Gauchesca*⁶² représente des valeurs comme la pampa et le gaucho sous un angle positif et que le héros marginal de cette littérature a influencé le tango à partir de la publication du *El gaucho Martín Fierro*, en 1872, *La Vuelta del Martín Fierro*, en 1879, puis l'œuvre de Ricardo Güiraldes *Don segundo sombra*, publié en 1929. Le chercheur explique que la population immigrante essentiellement ouvrière a représenté un danger social et économique pour l'oligarchie et que de ce fait, le tango a contribué à réconcilier les idées de modernité et urbanité émanant de la capitale avec les idées conservatrices. Pour Jean Andrieu cela s'est produit lorsque le tango a intégré le thème de la ruralité, le gaucho et la pampa :

« Le tango suit les grandes lignes de cette évolution. Les thématiques antérieures se maintiennent, mais le *compadrazo* des origines fait maintenant une large place au gaucho national ou du moins au campagnard, et les sombres banlieues s'ouvrent vers la verdoyante et bucolique Pampa. [...] La ruralisation du tango est une sorte de nationalisation par les enfants d'immigrés du tango anonyme de leurs ascendants déracinés. Avec l'insertion de la pampa et du gaucho dans le tango se forme un archétype de l'Argentine auquel les argentins eux-mêmes s'identifient et par lequel ils sont reconnus comme tels ».⁶³

Ainsi le tango apparaît comme un espace d'expressions plurielles dans lequel coexistent des idéologies parfois contradictoires. De ce fait, le tango apparaît comme un objet culturel qui représente l'intégration et la réconciliation d'idéologies antagoniques.

Dans le domaine scolaire et universitaire se mettent en place des programmes d'éducation et de recherche en sciences sociales. Pendant cette période de construction sociale et de projets idéologiques, José Ingenieros influencera le domaine de la sociologie en particulier avec son ouvrage *Evolución de las ideas argentinas*⁶⁴. L'intérêt pour les sciences sociales et l'explication des phénomènes de construction d'identités culturelles se reporte logiquement sur des objets culturels de tradition populaires. Ainsi commencent à se multiplier les publications de feuillets d'inspiration stylistique et linguistique populaire qui décriront les mœurs quotidiennes le courant littéraire : *costumbrismo*. Notons que dans la région du Río de

⁶¹ Jean Andreu. *AUTOUR D'UN PARADOXE : LA RURALITÉ DU TANGO*. In Borrás Gerard (dir). Musiques et sociétés dans les Amériques. Presses universitaires de Rennes. Rennes. 2000. p251-259.

⁶² Gauchesca : poésie dont les thèmes s'articulent au tour de la vie rurale en argentine.

⁶³ Ibid p 259

⁶⁴ INGENIEROS, José. *Evolución de las ideas Argentinas*. Claridad. Buenos Aires. 1918.

la Plata, ce courant littéraire est en étroite relation avec le *costumbrismo* espagnol que Correa Calderón, cité par Eduardo Romano définit en ces termes: « Un tipo de literatura menor de breve extensión, que prescinde del desarrollo de la acción, o ésta es muy rudimentaria, limitándose a pintar un pequeño cuadro colorista, en el que se refleja con donaire y soltura el modo de vida de una época, una costumbre popular o un tipo genérico representativo ⁶⁵» Ce courant littéraire a dépeint des tableaux de la vie quotidienne de Buenos Aires. Eduardo Romano décrit le style narratif et les discours véhiculés de la sorte :

Son, en su gran mayoría, diálogos que aluden a cuestiones sociales o políticas del momento y donde uno de los interlocutores –suelen ser dos y masculino– lleva la voz cantante que aconseja, explica o arenga, ante la pasividad del otro, aunque ocurra a veces que el último fije un criterio de realidad a los delirios del hablante. Con menos frecuencia, el personaje critica directamente algún vicio o establece los rasgos del que sería un comportamiento ideal⁶⁶

Notre propos n'est pas de traiter la vaste question du costumbrisme, il s'agissait de situer les connexes littéraires avec lesquels le tango aura une certaine interaction. En effet, bien qu'on ne puisse pas parler de récit costumbriste pour ce qui est des paroles de tango, on peut retenir que les deux supports ont cette caractéristique commune qui consiste à dépeindre des tableaux, parfois des clichés de la réalité sociale argentine. Ce discours narratif littéraire a eu une telle portée que pour certains critiques comme Andrés Carretero, le tango est devenu, selon son expression, un « témoin social ⁶⁷». Nous reviendrons sur ce point, mais retenons déjà que la mythification du tango et donc l'ampleur de sa portée dépend en partie de discours critiques qui tendent à prendre les paroles de tango à la lettre, comme s'il s'agissait véritablement de témoignages de personnes ayant existé.

Pourtant cette confusion entre témoignage et construction poétique s'explique lorsque l'on considère que la construction d'une identité nationale est possible en partie, grâce à un catalyseur tel que le tango. En effet, cet objet culturel doit sa mythification aux canaux de diffusion. De nombreuses historiographies du tango le rappellent : « Los cafés, el cine mudo, la industria discográfica, el cabaret, el varieté, el teatro, la incipiente radiotelefonía, las giras en Europa constituyen las vías de comunicación del tango, que por entonces logra una amplia

⁶⁵ Romano, Eduardo. *FRAY MOCHO, CARLOS PACHECO Y OTROS, LOS COSTUMBRISTAS DEL 900*. Centro Editor de America Latina. Buenos Aires. 1980. p1.

⁶⁶ Ibid p 4

⁶⁷ Expression tirée de l'ouvrage de Carretero M ANDRÉS: *EL TANGO TESTIGO SOCIAL, ARGENTINA*, Colección Peña Lillo, continente, Buenos Aires, 1999.

popularidad.⁶⁸ ». L'engouement et la reconnaissance du tango dans les revues mondaines, a également contribué à la formation d'un discours qui rend officielle l'histoire du tango, intégrée lors de représentations artistiques telles que les saynètes, le cirque, et les carnivals. Carmen Bernard remarque que :

Le terme (tango) existait au moins dès le début du XIXe siècle, et on le dansait dans les défilés de Monserrat, qu'on « allait jouer le *tango* ». Au milieu du XIX e siècle on dansait le tango au premier acte d'une pièce, *Ambassadeur et Sorcier*, représentée pour la première fois au théâtre *Argentino*. En 1856, le journal *La Prensa* signalait le succès du musicien José Palazuelos, qui avait composé à Chivilcoy son tango *El Negro Chicoba*, présenté au théâtre de la *Victoria*. Le titre de ce tango était une allusion au parler des Noirs du Río de la Plata, notamment aux vendeurs de balais (*escobas*) dont Bacle avait immortalisé le sabir, au temps de la dictature de Rosas ; la musique était un *candombe*, et les paroles avaient été écrites par un Panaméen , Geman Mackay.⁶⁹

L'auteure de l'ouvrage *Histoire de Buenos Aires*, retrace la trajectoire des genres musicaux *candombe* et *tango* dans un contexte marginal. Elle met en avant l'entrée progressive du tango dans le champ culturel argentin ainsi que le rôle des artistes de couleur dans le processus de création et de diffusion. Par ailleurs, José Gobello remarque également le caractère intégrateur du tango lorsqu'il affirme :

« Los compadritos han aportado la estructura musical, tomada de los bailes convencionales, y el enlazamiento de la pareja; los negros, por su parte, el ritmo y los quiebros del cuerpo. A su vez, los músicos negros que tocaban en las academias comienzan a interpretar partituras de polcas, mazurcas, habaneras etc. De un modo propicio para la nueva forma de bailar de los compadritos.⁷⁰ ».

Selon Gobello, le tango est donc un objet culturel dont l'une des caractéristiques est que le processus est collectif et pluriel. En opposition à ces postures nuancées concernant l'apparition progressive du tango, les historiens de la *Academia Nacional del Tango* tranchent de manière abrupte en situant la naissance du genre :

Es un lugar común en la historia del tango, dar simbólicamente como fecha de nacimiento del tango-canción que en 1917 realizó Carlos Gardel de *Mi Noche Triste*. No es que los tangos anteriores fueran exclusivamente instrumentales,

⁶⁸ ETCHEGARAY Natalio, MOLINARI Alejandro, MARTÍNEZ L Roberto: *DE LA VIGÜELA AL FUEYE*. Corregidor, Buenos Aires, 2000. P 179

⁶⁹ Carment Bernard. *HISTOIRE DE BUENOS AIRES*. Fayard. Paris. p. 199

⁷⁰ Gobello José. *BREVE HISTORIA DEL TANGO*. Corregidor, Buenos Aires 1999. p. 16

sino que se les incorporaban letras ocasionales, generalmente de alabanza en primera persona, sin mayor trascendencia que la de cantar hechos circunstanciales o cuando no cuestiones prostibularias, por lo que se rescata *Mi Noche Triste* como primea expresión de una letra argumentada.⁷¹

Les auteurs et historiens qui enseignent au sein de l'Academia Nacional del Tango, considèrent que le tango n'est digne d'être étudié qu'à partir du moment où il est porteur d'un discours qui promeut les relations amoureuses hétéro-normées. L'enjeu de ce discours critique est de sortir le tango de la marginalité dans laquelle il a émergé alors que celle-ci se caractérisait par l'acceptation et la coexistence de discours hétérogènes concernant les relations de genre. Il s'agira donc, d'observer les discours du milieu marginal de la prostitution en partant des exclamations transcrites dans le recueil de Lehmann-Nitsche afin de constater l'hétérogénéité des discours qui disparaît progressivement du tango enregistré par les historiographies.

Rappelons pour cela que les publications de paroles de tangos sous forme de partitions musicales, datent d'un peu avant l'année 1900, mais deviennent massives à partir des années 1920. La fixation du tango sur ses partitions de musique a lieu dans la confusion des droits d'auteurs, et les mélodies populaires accompagnent les improvisations des musiciens. Le passage du tango improvisé, donc sans support matériel, vers le tango écrit, publié et devenu formel implique l'action d'une censure de la part des auteurs de l'époque. Ce qui se traduit par la codification de titres de tango dans le but de les rendre moins explicites quant à l'acte sexuel auquel ils font allusion. Horacio Salas en recueille quelques exemples car leur signification est ambiguë :

Ainsi *La Clavada* (La Bagatelle), *La Franela* (Le Flirt), *Sacame el molde* (Ote mon moule), *Con que tropiza que no entra* (Qu'est qu'il y a que ça ne rentre pas), *El Serrucho* (La Scie), *Siete Pulgadas* (Sept pouces), *Cachucha pelada* (Chatte pelée), *Concha sucia* (Sale chatte) qui prendra plus tard le titre de *Cara Sucia* (Sale gueule), *La concha de la Lora* (La Figue de Lora) que l'on prononçait *La C... de L...* et qui obtint ses lettres de décence en étant éditée sous le nom de *La C...ara de la L...una* (La F...ace de la L...une), titre dont les points de suspension rappelaient sans équivoque possible le titre original.⁷²

De ces tangos il ne reste que les titres, les textes correspondants ont été soit travestis, soit oubliés car les mélodies ont été attribuées à des poèmes qui ne transgressaient pas la morale de l'époque.

⁷¹ ETCHEGARAY Natalio, MOLINARI Alejandro, MARTÍNEZ L Roberto: *DE LA VIGÜELA AL FUEYE*. Corregidor, Buenos Aires, 2000. p.172

⁷² SALAS Horacio. *LE TANGO*. Acte Sud. Paris. 1989. p.58

Le contexte festif des réunions dans lesquelles on joue le tango, explique que dans les paroles des ces derniers, on interpelle des personnes présentes. En effet, à ce stade, le tango joué encourage les danseurs et fait des salutations aux participants, c'est pourquoi l'on retrouve des noms de prostituées célèbres et de clients assidus des maisons closes. Lors de la publication des partitions qui devient massive, les règles de la bienséance auront une influence sur l'écriture des paroles de tango, ainsi les décors et les personnages changent et deviennent plus « acceptables ». Alors que s'opère ce changement de support du tango, on constate que la transcription des paroles de tango permet la fixation et donc l'installation dans un imaginaire social. Celui-ci est composé de personnages, de lieux et de circonstances du tango, ce qui fait basculer les représentations de ce qui est du domaine de l'intime (les rapports sexuels) sur le domaine du public (le bal). En d'autres termes il s'agit, de comprendre quels sont les enjeux du passage du tango sous sa forme orale, donc improvisée, vers sa forme écrite et susceptible d'être largement diffusée.

Avant d'avancer dans l'étude des strophes recueil, il est utile de rappeler que la culture orale se transmet par des récits qui prennent différentes formes, par exemple : la légende, le conte, le poème épique etc. Pour qu'elle puisse se transmettre et perdurer, malgré l'instabilité due à la phonation, les énonciateurs utilisent des moyens d'accroche qui structurent l'énonciation établissant ainsi un imaginaire culturel particulier. Peter Burke, qui a fait des recherches dont le thème est la culture populaire de l'Europe Moderne explique que celle-ci est d'abord constituée par une corporation qui vit et exerce une activité professionnelle, et que de ce fait sa transmission compte chaque individu des corporations :

Cada artesano y cada campesino – así como sus madres, esposas e hijas—estaban involucrados en la transmisión de la cultura popular. La mayoría de su tiempo lo pasaban contándose unos a otras historias tradicionales, mientras que la educación de sus hijos comportaba necesariamente el transmitirles los valores de su cultura o subcultura. La vida en la sociedad preindustrial se organizaba alrededor del trabajo manual autosuficiente en un grado difícilmente imaginable desde nuestros días [...] Todos los que se enfermaban o tenían accidentes, eran curados en sus hogares. La mayoría de las diversiones también se organizaban con un criterio de autosuficiencia.⁷³

⁷³ BURKE, Peter. *LA CULTURA POPULAR EN LA EUROPA MODERNA*. 1991. Alianza. Madrid p. 145.

Ce mécanisme de transmission de la culture populaire que Peter Burke décrit dans l'Europe moderne aide à comprendre les transmissions du tango lors de son époque « préhistorique ». En effet, rappelons que selon Tulio Carella⁷⁴ et bien d'autres historiens du genre, le tango est apparu d'abord dans les lupanars alors que les moyens de communication massifs, tels que le journal ou la radio, n'atteignaient pas encore tous les foyers argentins. Dans ces conditions et en considérant la prostitution comme une activité professionnelle dont les caractéristiques sont celles d'un emploi artisanal, et destiné à demeurer parallèle vis-à-vis de l'activité économique d'une société, il est aisé d'admettre que c'est dans des conditions de diffusion limitées que le tango s'est d'abord répandu. Ceci implique que la transmission de valeurs morales, ainsi que leurs limites, sont plus flexibles dans des objets culturels dont la portée est moindre par rapport à des objets culturels à réception massive tel que le tango le deviendra par la suite.

Le recueil de Lehmann-Nitsche fournit un matériau dont l'origine est la culture populaire qui a été peu étudié. Ce matériau, n'est pas défini par les historiens du tango comme une composante officielle du genre, cependant, il en est question dans de nombreux ouvrages de manière ambiguë, nous reviendrons sur le classement qu'on en fait, ainsi que sur les enjeux dans le débat d'inclusion de ces strophes dans l'ensemble de l'historiographie du tango. Le Recueil de Lehmann-Nitsche est composé de devinettes, poésies, poèmes épiques, comparaisons, proverbes populaires, contes et jeux de mots. Toutes ces formes discursives sont à la limite du pornographique et du grivois, scatologique ou faussement innocent, elles se présentent sous forme de strophes plus ou moins courtes ayant parfois des liens de corrélation. On étudiera d'abord des strophes, puis des exclamations qui présentent une particularité polysémique, et enfin des textes qui avaient un lien direct avec le monde du tango. Le but étant de définir quelques dynamiques propres à la culture de tradition orale du XX^{ème} siècle, encore présentes dans le tango. On s'intéressera ensuite à l'identification de personnalités ayant existé, mentionnées dans les expressions ou strophes du recueil et que l'on retrouvera dans le tango sous forme de personnages afin de voir comment se dessinent les axes discursifs communs entre ces deux objets culturels. Enfin, on tentera de mettre également en avant quels sont les mécanismes qui fixent des caractérisations stéréotypées conduisant le tango vers la reproduction de discours homogènes.

⁷⁴ CARELLA Tulio. *PICARESCA PORTEÑA*. Siglo Veinte. Buenos Aires. 1966

2.2 Présence de la tradition orale, lexicale et topiques récurrents

Les nombreuses études sur la structure de la culture de tradition orale ont montré que les strophes populaires, les contes, les devinettes et les « tournelanges » ont un style, un codage propre et une fonction. Pour les strophes, le style consiste à répéter une phrase en particulier qui rythme la strophe et accentue une partie importante du récit. On a également remarqué que les « vers » de ces strophes préféraient avoir un nombre pair de pieds compris entre 12 et 14. En ce qui concerne les contes, il peut s'agir de la répétition d'une strophe entière ou encore, d'une phrase incantatoire. Ces récurrences forment un balisage interne et permettent aussi de maintenir une structure stable du texte. Ceci permet que le conte circule en gardant une certaine stabilité structurelle malgré son énonciation par des émetteurs différents. En outre cette récurrence d'un topique permet la mémorisation des strophes et ainsi leur pérennité dans l'inconscient collectif. C'est le cas des strophes dont le personnage principal est Bartolo que l'on étudiera par la suite. De la sorte, on observe l'importation de strophes populaires espagnoles dans la culture populaire argentine ainsi que l'adaptation de celle-ci à son contexte culturel. En effet, nous n'avons pas trouvé de thèse ou d'ouvrage qui concerne l'étude de strophes et refrains de la culture populaire espagnole, parmi lesquelles se trouverai le personnage de Bartolo. Cependant, nous pouvons avancer que ce personnage fait partie de l'inconscient collectif ibérique, et que l'ouvrage *Bartolo o la vocación*⁷⁵ roman écrit en 1936 par Luis Santullano en témoigne. Ainsi nous prétendons ici montrer que les strophes de culture populaire où le tango prend racine se composent d'espaces « flexibles » où l'énonciateur peut introduire des variantes locales, juxtaposées à un balisage commun qui structure le texte et permet sa transmission.

Afin de comprendre le processus de transmission de la culture orale présent dans le tango, nous allons étudier quelques strophes citées dans l'ouvrage de Horacio Salas et dans le recueil de Lehmann-Nitsche qui ont un lien morphique et thématique à savoir l'onanisme. Edmond Cros définit les éléments morphiques en ces termes :

[L'élément morphique est une] Composante du champ morphogénétique constitué par la façon dont se structure, sous la forme de deux opposites, une valeur morale ou sociale ou encore une notion abstraite.⁷⁶ [...] Le champ morphique est un espace virtuel où opèrent différents éléments morphiques

⁷⁵ SANTULLANO, Luis. *BARTOLO O LA VOCACIÓN*. Espasa-Calpe S.A. Madrid. 1936.

⁷⁶ CROS Edmond. *LA SOCIOCRIQUE*. Editions l'Harmattan. Montpellier. 2003. p. 196

constitués en un système qui est, lui-même, géré par une dominante essentiellement dynamique, c'est à dire changeante. D'autre part ce dernier [système] est un produit de l'histoire, ce qui signifie qu'il incorpore un matériau historique, suivant les modalités que je viens d'évoquer, d'où l'intérêt d'une faire une lecture sociocritique⁷⁷.

L'onanisme est une composante du champ morphogénétique car cette pratique est interdite par des discours scientifiques et religieux. En opposition à cet élément morphique se trouverait la pratique sexuelle reproductive, la relation sexuelle hétéro-normé préconisée et autorisée par les mêmes discours scientifiques et religieux.

Puis, nous allons étudier des strophes dont le personnage est Bartolo, mais qui sont devenues des comptines pour enfants. Elles sont tirées du site internet de Fabrice Hatems⁷⁸. Pour des questions de commodité de désignation nous allons appeler (B + n) toutes les strophes dans lesquelles Bartolo est le personnage principal. (B1), (B2), (B3), (B4)⁷⁹ ont un contenu pour le moins érotique, alors que (B5), (B6), (B7)⁸⁰ ont un ton faussement innocent. Tout ce matériel poétique n'a pas été étudié à notre connaissance. En revanche strophes et titres sont évoqués sur un ton anecdotique dans certaines historiographies du tango, sans être exploitées.

(B1)

Bartolo toca la flauta
De un agujerito solo,
Y la madre le decía
¡tocá la flauta Bartolo!

(B2)

Bartolo toca la flauta
La hermana la bandurrieta
Y la hermana más chiquitita
Se toca la cajeta.

⁷⁷ op cit p.73

⁷⁸ http://fabrice.hatem.free.fr/index.php?option=com_content&task=view&id=250&Itemid=46

⁷⁹ SALAS Horacio. *LE TANGO*. Acte Sud. Paris. 1989. p.59

⁸⁰ LEHMANN-NITSCHKE, ROBERT *TEXTOS ERÓTICOS DEL RÍO DE LA PLATA EN ESPAÑOL POPULAR Y LUNFARDO*. Libreria Clasica. Buenos Aires 1981. p.24

(B3)

Bartolo dejó a Celina
Yo no la quiero dejar
Porque me viste y me calza
Y me da plata para farrear

(B4)

Bartolo come carne
Bartolo va a morir
Ya tiene cajón comprado
En la calle Junín

(B5)

Bartolo tenía una flauta
Con un aujerito solo,
Y su mamá le decía:
Dejá la flauta Bartolo!

(B6)

Bartolo quería casarse
Para gozar de mil placeres,
Y entre quinientas mujeres
Ninguna buena encontró

(B7)

Pues siendo muy exigente
No halló mujer a su gusto,
Y por evitar disgustos
Solterito se quedó.

2.21 La version impudique de Bartolo

Les quatre premières strophes sont indépendantes les unes des autres, elles reprennent le personnage Bartolo qui, à mesure des strophes, s'étoffe. Il semble évident de mettre en

relation les strophes B1 et B2, puis B3 et B4 puisque leurs thématiques respectives montent une certaine cohérence.

Dans B1, Bartolo joue d'une flûte à un seul petit trou. Bartolo est encouragé par sa mère qui lui dit « vas-y, joue de la flûte Bartolo ». Ici, on a recours à la description d'un instrument musical dont la particularité installe une ambiguïté, puisque la flûte est en fait le pénis du personnage et que son penchant n'est pas de jouer de la musique mais de se masturber. Le langage périphrastique et métaphorique caricature les organes génitaux. Celui-ci dénote une forme de pudeur en plus d'une volonté de désacralisation de la masturbation et de l'organe sexuel. La scène décrite dans cette strophe est équivoque et érotique, elle transforme la masturbation en un acte acceptable, alors qu'à l'époque de l'écriture du texte, elle était considérée comme une pathologie sexuelle pratiquée par des personnes anormales ou attardées selon les notes de l'éditeur en fin d'ouvrage : « Psicopatía sexual : Al terreno de las aberraciones y desviaciones sexuales pertenece seguramente un grado muy restringido el onanismo.[...] al onanista se lo denomina masturbador, popularmente *pajero* [Villamayor] lenguaje del bajo fondo, p 104: se le dice también al individuo lerdo y sin viveza ⁸¹». Cette définition que donne l'éditeur du recueil⁸² en reprenant un éclairage du dictionnaire lunfardo de Luis Contrera Villamayor et Enrique R. Del Valle⁸³, met en relief les origines de l'onanisme défini comme une perversion dont la pratique provoquerait des maladies telles que la surdité, l'aveuglement, le retard mental ou la folie.

A partir de là, on peut identifier ce que Edmond Cros appelle des ph notextes⁸⁴, qui manifestent des systèmes idéologiques tels que les instances médicales, les instances ecclésiastiques puis les instances linguistiques. En effet l'essai de Samuel Tissot⁸⁵ sur l'onanisme a été édité six fois entre 1785 et 1905. Le médecin y il décrivait une série de

⁸¹ Robert LEHMANN-NITSCHKE. *TEXTOS ERÓTICOS DEL RÍO DE LA PLATA EN ESPA OL POPULAR Y LUNFARDO*. Libreria Clasica. Buenos Aires 1981. p311

⁸² op cit p.322

⁸³ VILLAMAYOR, Luis Contrera, Del Valle Enrique Ricardo. *EL LENGUAJE DEL BAJO FONDO, VOCABULARIO LUNFARDO*. Schapire. Buenos Aires.1915.

⁸⁴ CROS Edmond. *LA SOCIOCRIQUE*. Harmattant. Montpellier. 2003. p 55 « J'emploi celui de g notexte pour décrire l'espace virtuel où les structures originelles programment le processus de productivité sémiotique, en empruntant le terme à la géographie humaine qui oppose le génotype (méditerranéen par exemple) aux divers phénotypes (andalou, catalan, languedocien, provençal italien, maghrébin, etc., si je m'en tiens au même exemple) ».

⁸⁵ Tissot, Samuel. *L'ONANISME, DISSERTATIONS SUR LES MALADIES PRODUITES PAR LA MASTURBATION*. Grasset. Lausanne. 1823-1989.

conséquences pathologiques que la masturbation pouvait entraîner. A l'époque d'écriture de cet ouvrage médical, le monopole en connaissances et recherches sur les herbes médicinales et les maladies étaient encore détenus par l'église. Ainsi, le discours moralisateur de l'église qui est à l'origine de la croyance qui stipule que la masturbation entraîne de nombreuses maladies. Par ailleurs, le terme médical « onanisme » trouve son origine dans l'ancien testament, au chapitre 38.7-9 de la Genèse dans lequel Onan, refuse de féconder l'épouse de son frère décédé, comme l'exigeait la loi. Ce qu'il ressort de cet épisode est une condamnation qui s'abat sur toute personne qui ne pratique pas la sexualité dans le but de la reproduction de l'espèce humaine. Ce qui est en cause est la nécessité de rendre fertile tout rapport sexuel, c'est pourquoi l'onanisme est interdit et a été considéré jusqu'au XXe siècle comme une perversion dangereuse pour la santé. Cette pratique sexuelle n'est plus considérée de la sorte, en revanche, elle peut être interprétée comme le signe d'un renfermement intellectuel et social conduisant à la frustration puis à la possibilité d'avoir un comportement dangereux pour soi ou pour autrui. De nos jours, l'onanisme est défini en un sens premier comme un « attouchement des parties sexuelles d'un partenaire ou de ses propres parties sexuelles, destiné à procurer une jouissance à ce partenaire ou à soi-même⁸⁶ ». La neutralité de cette définition n'inclue pas l'aspect péjoratif de cette activité, elle ne dit rien non plus des persécutions historiques, ce qui prouve l'évolution de la pensée et l'acceptation de nouvelles mœurs sexuelles. Cependant, à la suite, une définition figurative propose l'exemple de la *masturbation intellectuelle* comme étant une « réflexion interminable et stérile », ce qui reconduit l'idée de fertilité nécessaire dans le rapport sexuel et la réflexion. Tout ceci laisse à penser que l'allusion à l'onanisme dans le cadre de ces strophes d'origine prostibulaires était une forme de transgression énonciative et idéologique.

Dans B2, Bartolo joue de la flûte, sa sœur joue de la mandoline espagnole, et sa sœur la plus jeune, joue avec sa boîte à musique. On pourrait faire une lecture au sens premier de cette strophe, pourtant, l'analogie des instruments étant instaurée et la pratique de la masturbation ayant un précédent, on comprend aisément la corrélation entre ces strophes. De plus l'ouvrage de Lehmann-Nitsche définit dans le lexique le mot *cajeta* ainsi que ces dérivés ainsi :

Por lo menos tan menos frecuente como la anterior [concha] pero más grosera, es la denominación de *cajeta*, utilizada aquí para la vulva (...) *Cajetilla*,

⁸⁶ Sous la direction de Bruno Bourbon. Dictionnaire Flammarion de la langue Française. Edition Flammarion. Paris.1999.

sustantivo masculino que significa dandy, elegante probablemente no se deriva de aquella, pues en España designa a un paquetito de cigarros. Si, en cambio es la palabra *cajetudo* citada por Villamayor, en el Lenguaje de los bajos fondos p 46, para la denominación de un individuo elegante pero desmañado⁸⁷.

La pluri-accentuation du mot suggère un cryptage à double sens. Bartolo est présenté alors qu'il s'adonne à une pratique qui le particularise lui et sa famille, puisque la masturbation est encouragée par la mère et pratiquée par sa petite sœur. Le personnage s'épaissit dans l'imaginaire des écoutants puisque de strophe en strophe, on découvre sa famille se livrant à une pratique analogue. De par la solitude de la masturbation, c'est tout le noyau familial qui est coupé d'une potentielle sociabilité, faisant apparaître le spectre d'une autre perversion également répréhensible : l'inceste. Celui-ci est, selon Freud, à l'origine de pratiques de différenciation de familles et tribus entre elles, la peur de l'inceste et de la consanguinité est l'un des moteurs de la régulation des mariages dans toute société : « Les prohibitions tabous les plus anciennes et les plus importantes sont représentées par deux lois fondamentales du totémisme : on ne doit pas tuer l'animal totem et on doit éviter les rapports sexuels avec des individus du sexe opposé appartenant au même totem⁸⁸ ». Or, l'onanisme, pratiqué dans le cadre familial sans expression d'interdiction, mais au contraire comme une activité ludique et communautaire, qui fait apparaître le tabou de l'inceste, a pour but d'exciter les écoutants dans les lupanars. Alors c'est dans la construction d'un discours transgressif que se manifeste l'ordre social traditionnel dans lequel l'énonciation même de cette pratique interdite est problématique. En effet, Freud continue son explication : « L'homme qui a enfreint un tabou devient tabou lui-même, car il possède la faculté dangereuse d'inciter les autres à suivre son exemple. Il éveille la jalousie et l'envie : pourquoi ce qui est défendu aux autres lui serait-il permis ? Il est réellement contagieux, pour autant que son exemple pousse à l'imitation, et c'est pourquoi il doit être évité⁸⁹ ». Ainsi, le cadre privé du lupanar permet l'énonciation détournée de discours pluriels, qui concerne des pratiques sexuelles transgressives. Mais l'explication concernant l'habileté de contagion du tabou qu'acquiert un transgresseur explique la censure du tango, alors que celui-ci n'est plus condamné à rester dans le cadre privé du lupanar, mais qu'il est exposé à un public massif.

⁸⁷ Robert Lehmann-Nitsche. *TEXTOS ERÓTICOS DEL RÍO DE LA PLATA EN ESPAÑOL POPULAR Y LUNFARDO*. Argentina. Edición Librería Clásica. 1981. p311

⁸⁸ FREUD, Sigmund. *TOTEM ET TABOU, INTERPRÉTATION PAR LA PSYCHANALYSE DE LA VIE SOCIALE DES PEUPLES PRIMITIFS*. EDITIONS PAYOT. France. 1965. p 56

⁸⁹ Ibid p 57

Dans B3 et B4, la description de la vie de Bartolo s'étend à un domaine social plus large encore que celui de sa famille. En B3, se manifeste une voix narratrice qui se positionne par rapport à Bartolo puisqu'on dit « Yo no » afin de différencier son attitude. Ensuite apparaît un personnage fictif : Celina. Ce prénom est une référence, par un jeu de sonorités, à l'utilisation de la vaseline lors de rapports sexuels par voie anale. Pour comprendre cela il convient de rappeler le titre du tango « va celina en punta⁹⁰ » cité dans l'ouvrage de *Le Tango* de Horacio Salas. Il faut donc interpréter que Bartolo se prostitue puisqu'il utilise de la vaseline, mais contrairement au narrateur, il a arrêté. Nous savons également que c'est de la prostitution dont il s'agit puisque le narrateur dresse une liste de tout ce que « Celine » (donc l'utilisation de la vaseline) lui apporte : « me viste », « me calza », « me da plata ». Dans ce cas, est mis en avant une double transgression, celle de la prostitution masculine et celle de la sodomie. Les deux sont des pratiques nécessairement encodées puisqu'elles atteignent la définition de *masculinité* des émetteurs. En effet, comme l'explique Collete Guillaumin, la masculinité est une construction sociale au même titre que la féminité, or cette dernière repose sur l'idée que la femme est d'abord une classe sociale qui se caractérise par sa soumission à la classe sociale masculine :

Ce qui est dit et uniquement dit à propos des êtres humains femelles, c'est leur position effective dans les rapports de classe : celle d'être en premier et fondamentalement des femmes. (...) Femmes nous sommes, ce n'est pas un qualificatif parmi d'autres, c'est notre définition sociale (...) Or c'est un *fabriqué*, auquel on nous signifie sans cesse de nous tenir. Ce n'est pas le début d'un processus (au « départ », comme nous le croyons) c'en est la fin, c'est une clôture.

Dans le cadre de cette clôture symbolique qu'est le statut de femme, il va de soit que la domination de l'autre classe (la masculine) sur la féminine s'exerce à plusieurs niveaux et sous diverses formes, ainsi la prostitution est une des relations dans laquelle on constate ce rapport de force. Simone de Beauvoir met sur un pied d'égalité la relation sociale qui se joue dans le cadre du mariage avec celle entre un maquereau et sa prostituée :

Du point de vue économique, sa situation [celle d'une prostituée] est symétriquement celle de la femme mariée. (...) Pour toutes deux l'acte sexuel est un service ; la seconde est engagée à vie par un seul homme ; la première a plusieurs clients qui la paient à la pièce. Celle-la est protégée par un mâle

⁹⁰ Horacio Salas fait la citation de ce titre dans son ouvrage p 58, mais dans cette historiographie du tango, ainsi que dans toutes les autres que nous avons consulté, les paroles du tango sont introuvables.

contre tous les autres, celle-ci est défendue par tous contre l'exclusive tyrannie de chacun.⁹¹

Pourtant cette condition d'esclavage dans le cadre du mariage et de la prostitution peut se produire lorsqu'une autorité s'exerce sur une femme, il est plus difficile qu'elle s'exerce sur un homme car pour cela il faudrait que l'homme devienne la propriété d'une femme ou bien d'un autre homme, or cela n'est ni pris en compte dans la loi (sous forme de mariage entre deux hommes par exemple) ni existant sous forme de pratique courante. A ce propos, Collette Guillaumin explique :

« Or, le fait pour l'individu d'être la propriété matérielle d'autrui l'exclut de l'univers du contrat, on ne peut pas être à la fois propriétaire de soi-même et être la propriété matérielle d'autrui. La nature des rapports sociaux tels que le sexage ou l'esclavage est d'une certaine façon invisible car ceux qui y sont engagés comme dominés n'ont pas un degré de réalité très différent de celui d'un animal ou d'un objet⁹² ».

Il est aisé de considérer une femme comme la classe sociale dominée, puisque dans le cadre du mariage elle passe de la tutelle du père à celle de son époux, la réciproque n'est jamais vraie. Puis dans le cadre du célibat, la femme appartient à toute la société. Or dans les strophes B3 de Bartolo, c'est un homme qui est l'objet se livrant à la prostitution, c'est donc un homme qui incarne le dominé, ce qui en termes de discours reflète un premier degré de transgression vis-à-vis de l'idéologie dominante.

La seconde transgression, celle de la pratique sexuelle qu'implique la sodomie, est replacée dans son contexte historique par Michel Foucault au moment où dans la Grèce antique on a questionné la légitimité des relations homosexuelles alors que l'un des deux partenaires n'avait pas le même statut que l'autre. En d'autres termes, elle était remise en question lorsque la relation concernait par exemple, un maître et son disciple dont l'esprit critique n'était pas formé.

« L'essentiel de l'attention est focalisé sur une relation 'privilegiée' – foyer de problèmes et de difficultés, objet de souci particulier : c'est une relation qui implique entre les partenaires une différence d'âge et, en rapport avec celle-ci, une certaine distinction de statut. [...] C'est l'existence de ce décalage qui

⁹¹ DE BEAUVOIR Simone. *LE DEUXIÈME SEXE, LES FAITS ET LES MYTHES*. ED Gallimard. 1949. p. 425

⁹² GUILLAUMIN Colette. *Sexe, Race et Pratique du pouvoir*. Paris, Coté femmes, 1992. p 34

marque la relation sur laquelle les philosophes et les moralistes s'interrogent.⁹³ ».

Michel Foucault décrit dans la société grecque la discussion sur la légitimité des relations homosexuelles, en opposition avec les relations hétérosexuelles dans le cadre du mariage. Ainsi, c'est la morale qui tranchera de la validité des relations sociales :

« [La question de la valeur, de la beauté de la supériorité morale] Avec ces diverses conséquences qui modifient considérablement la question de l'Érotique, de sorte qu'on admet : que l'amour pour les femmes et singulièrement le mariage font, de plein droit, partie du domaine de l'Éros et de sa problématisation ; que celle-ci prend appui sur l'opposition naturelle entre l'amour pour son propre sexe et l'amour pour l'autre ; et enfin que la valorisation éthique de l'amour ne pourra plus s'effectuer par l'élimination du plaisir physique.⁹⁴ ».

Dans cette strophe B3 où l'interlocuteur de Bartolo explicite qu'il pratique la prostitution et s'adonne à la sodomie, la transgression des mœurs est donc double vis-à-vis de la morale. Ce qui explique le tabou cristallisé par le jeu de métaphores et périphrases mettant en avant la pluriaccentuation discursive. Ainsi, bien qu'elle soit encodée, la pratique sexuelle, et donc les relations de genre, restent plurielles et possibles sans que la morale vienne inhiber ou condamner les rapports sociaux. Alors quoique se hisse une barrière linguistique délimitant un public de néophytes en opposition avec des usages de l'espagnol contemporain de Buenos Aires, on remarque que dans le tango de la « préhistoire » les discours pluriels et sans jugement de valeur morale non seulement sont possibles, mais en outre, ils se construisent sur une position marginale.

Dans B4, Bartolo mange de la viande⁹⁵, cette action a l'air d'avoir une conséquence sur la phrase suivante qui est l'annonce de la condamnation à mort « Bartolo va a morir ». En fait, l'allusion à la viande indique que Bartolo est un « carnero⁹⁶ » un charognard, défini selon

⁹³ FOUCAULT Michel, *HISTOIRE DE LA SEXUALITÉ*, tome 2, Gallimard. Paris. 1984.p. 251

⁹⁴ FOUCAULT Michel, *HISTOIRE DE LA SEXUALITÉ*, tome 3. Gallimard. Paris. 1984.p. 155

⁹⁵ José Luis Alonso Hernandez explique que le mot *carne* signifie viande, signifie « corps de l'autre » dans le cadre des maisons closes, il en résulte des expressions telles que *comer carne* qui signifient le coït, cependant, le recueil de cette strophe dans la ville de Buenos Aires, nous fait opter pour la définition de Gobello cité ci-dessous. HERNANDEZ José Luis Alonso *EL LENGUAJE DE LOS MALEANTES ESPAÑOLES DE LOS SIGLOS XVI Y XVII : LA GERMANÍA (INTRODUCCIÓN AL LÉXICO DEL MARGINALISMO)*. Ediciones de la Universidad de Salamanca. España 1979. p.58

⁹⁶ Carnero: Esquirol, obrero que se presta a realizar el trabajo abandonado por un huelguista. Carnear, trabajar cuando los compañeros están en huelga. Définition tirée du *Novísimo Diccionario Lunfardo*. p.72

le dictionnaire de Lunfardo comme « un briseur de grève », en d'autres termes, c'est son lien avec une instance patronale qui va précipiter sa mort. L'expression « tiene cajón comprado » a un double sens, d'abord elle indique que son cercueil l'attend, ensuite elle dénote qu'un piège mortel l'attend à la rue Junín. Cette strophe dénonce donc les stratégies de corruption des ouvriers par les patrons dans le but de manipuler la masse ouvrière et déstabiliser leur organisation ; on retrouve ici encore la frustration de la volonté de composer une entité communautaire telle qu'un syndicat. Cependant la récurrence du personnage mis en scène semble être la cristallisation d'une mémoire collective circulant dans la culture populaire.

En effet, après étude des strophes, on constate que Bartolo est présenté comme un personnage « joker », une sorte de bouc émissaire aussi appelé Jaimito⁹⁷ (Toto dans la culture française) à qui l'on attribue des histoires drôles, des dérives sexuelles, des anecdotes salaces ou encore des implications politiques. Bartolo est un personnage défouloir à travers lequel s'expriment toutes les frustrations des clients des maisons closes. Il est également révélateur du paradigme idéologique de la société dans laquelle il est situé. En attribuant à Bartolo un discours transgresseur, il canalise les frustrations et les interdits de l'idéologie dominante. Le personnage dans le tango de la préhistoire est symbole d'une relative liberté qui se joue dans un contexte semi privé, tel que la maison close. Il est également la preuve d'une certaine hétérogénéité discursive du tango qui lors de sa formalisation et de sa diffusion à échelle massive a eu tendance à être occultée par l'idéologie hégémonique et la bourgeoisie bien pensante. Nous reviendrons sur ce point, cependant notons qu'en identifiant les discours hétérogènes (le discours médical, le discours théologique, le discours de l'institution linguistique que représente le dictionnaire) auxquels font référence les strophes de tango de Bartolo, on constate un décalage par rapport à l'idéologie dominante. En effet, les strophes énoncent les pratiques sexuelles tabous. Alors selon la définition que fait Edmond Cros du phénotexte, on peut dire que la syntaxe des messages préalablement programmés dans les strophes de Bartolo que l'on vient d'étudier est régie selon un mot d'ordre, la transgression. En effet Edmond Cros définit le travail de l'écriture responsable de mettre en évidence le phénotexte de la manière suivante : « Le travail de l'écriture consistera à déconstruire sans cesse ce mixte sous la forme de phénotextes voués à réaliser, à tous les niveaux textuels, en fonction de la spécificité de chacun d'entre eux, la syntaxe des messages préalablement

⁹⁷ ALVAREZ BARRIETO Joaquín ; RODRÍGUEZ SANCHEZ DE LEÓN, Ma José ; DE LA FUENTE BALLESTEROS, Ricardo. *DICCIONARIO DE LA CULTURA POPULAR ESPAÑOLA*. Ediciones Colegio de España. Salamanca. 1997. p. 102

programmés.⁹⁸» On peut conclure que les différentes tensions proposent une écriture de la marginalité.

Ces strophes, recueillies dans des lupanars, peuvent être considérées, selon Horacio Salas, comme du tango car :

Les titres des premiers tangos montrent qu'on les chantait dans les maisons closes. Les exemples, parfois piquants, parfois pornographiques, font allusion aux organes génitaux au physique des prostituées d'un bordel précis ou à l'acte sexuel [...] Mais surtout il y avait Bartolo qui avec le temps a fini par devenir une comptine au grand scandale de certains parents qui, eux, connaissaient l'origine du célèbre couplet sur la masturbation.⁹⁹

La classification que fait Salas de ces strophes dans le domaine de la pornographie est discutable car, lorsqu'on mentionne la masturbation et les organes génitaux on utilise des métaphores. En outre, bien que la barrière soit mince entre les deux catégories, il serait plus juste de les classer dans le domaine du grivois si l'on s'en tient à la définition qu'en donne Dominique Maingueneau:

La grivoiserie est une manière immémoriale et universelle de dire la sexualité. Sa finalité n'est pas que premier chef la représentation précise d'activités sexuelles, mais leur évocation transgressive dans des situations bien particulières. Elle s'appuie sur un patrimoine partagé par les membres d'une même communauté culturelle. Ses pratiques foncièrement conviviales, fondées sur une connivence, s'enracinent dans l'oralité. Certes, rien n'empêche que des chansons ou des plaisanteries grivoises soient accessoirement rassemblées dans un livre, mais leur réalité communicationnelle fondamentale est celle d'un plaisir partagé par un groupe de pairs.¹⁰⁰

La définition qu'en fait le chercheur laisse à penser que la pratique de la grivoiserie contribue à l'évocation transgressive de pratiques sexuelles, donc par association à leur acceptation dans un cadre privé. Ainsi, un discours grivois serait une forme d'action subversive vis-à-vis de l'ordre moral de la société. On peut déduire donc que l'évocation de la pratique transgressive que constitue la masturbation dans ces couplets, que Salas considère comme du tango, laisse clairement établi que pendant cette période informelle de la « préhistoire » du tango, celui-ci avait un discours transgresseur et pourtant acceptable. En outre, de par la diversité des pratiques évoquées, ce tango était un espace de circulation de discours hétérogènes.

⁹⁸ CROS Edmond. *LA SOCIOCRIQUE*. l'Harmattan. Paris. 2003. p 55.

⁹⁹ SALAS Horacio. *LE TANGO*. Acte Sud. France. 1989. P 58

¹⁰⁰ Maingueneau Dominique. *LA LITTÉRATURE PORNOGRAPHIQUE*. Armand Colin. Paris. 2007. P 21

La même définition de Maingueneu laisse à penser que le grivois favorise la formation et le renforcement d'un lien social, puisque les strophes de Bartolo auront pour effet de faire connaître le code langagier et comportemental partagé par un groupe. Pourtant, dans le cadre de diffusion restreinte (par le bouche-à-oreille en opposition à l'impression et la vente des partitions de tango) le discours sur les rapports de genre est moins soumis à la pression sociale ou encore à l'auto-censure au regard de la morale bien pensante. De sorte que l'énonciation d'un discours moralisateur qui favorise la « normalité » en termes de relations sociales et l'« hétéro-normativité » des rapports de genre, ne semblent pas être un argument suffisant pour justifier la solidification d'une identité communautaire. Mais alors, on peut se demander pour quelle raison, Horacio Salas a classé ces strophes dans le domaine de la pornographie ? Michel Bozon, nous apporte un élément de réponse :

Vers la moitié du XXe siècle, une distinction des genres s'est ainsi cristallisée, opposant l'érotisme, considéré comme un genre propre, de bon goût, évoquant le désir et l'amour sans en dévoiler la réalité de la pornographie, sale, vulgaire, montrant et disant les actes sexuels de la manière la plus explicite. (...) L'opposition entre une évocation « propre » et une évocation « sale » de la sexualité a toujours été une géométrie variable. Tout d'abord parce que les seuils de la pudeur évoluent en permanence.¹⁰¹

En effet, la limite entre le discours pornographique et le discours érotique ou grivois est variable selon le contexte dans lequel il est énoncé. L'opposition que décrit Michel Bozon entre les deux champs de classification possibles, implique que la pornographie est méprisée et ne peut produire que des objets culturels méprisables en opposition avec l'érotisme dans lequel les objets culturels sont sublimés. En conséquence la pornographie serait le lieu de l'abject, où le tango ne peut être totalement inclus. En effet, bien que les historiens puissent affirmer que le tango est né dans les maisons closes, ils passent rapidement sur cette étape d'évolution des paroles du tango en déclarant : « Mais le tango chanté reste, sans aucun doute *Mi Noche Triste* de Pascual Contursi. Tout ce qui a existé avant n'est que préhistoire ».¹⁰² Ainsi ils séparent la « préhistoire » du tango inacceptable, pornographique ou encore abjecte et l'opposent à un tango avec une majuscule (comme dans le titre de l'ouvrage de Horacio Salas) qui lui est poétique, digne d'être diffusé à grande échelle mais surtout moralement recevable puisqu'il n'est pas porteur d'un discours transgresseur. La disqualification des strophes de Bartolo dans le domaine du discours pornographique a donc plusieurs effets.

¹⁰¹ BOZON, Michel, *SOCIOLOGIE DE LA SEXUALITÉ*. Armand Colin. Paris. 2005. p 99

¹⁰² Salas Horacio. *Le tango*. Acte Sud. Arles. 1989. p 66

D'abord elle rend légitime l'occultation de discours parallèles. Ensuite elle prépare le champ culturel à accueillir un canon consensuel tel que celui qu'incarne le tango *Mi noche triste*.

Notons que lorsque Horacio Salas présente les strophes de Bartolo, il les disqualifie en les reléguant au domaine de la pornographie d'une part. Puis, en présentant leur évolution dans un domaine qui s'adresse à un public dont la voix est illégitime puisqu'elle est littéralement infantile. Ceci nous permet de passer à l'étude des strophes que nous avons dénommées (B5), (B6), (B7). Celles-ci racontent sur un ton faussement innocent des anecdotes du personnage. Etudions ici la version « infantile » des strophes de Bartolo, dans lesquelles nous soupçonnons trouver l'action d'une censure populaire qui inhibe les discours pluriels pourtant présents dans les strophes à teneur grivoise précédemment étudiées.

2.22 Bartolo version infantile

Les strophes (B1) et (B5) sont très similaires à quelques exceptions près. L'utilisation du verbe *tocar* conjugué à la troisième personne du singulier du présent de l'indicatif : *Toca* implique le fait d'exercer l'activité musicale liée à la flûte de Bartolo. En revanche la présence du verbe *tener* conjugué à la troisième personne du singulier de l'imparfait, dénote une certaine passivité dans l'action de posséder cette flûte. Ainsi le discours sur la possession ou la pratique d'un instrument de musique est pour la première strophe métaphorique, en opposition avec la dimension littérale de la seconde strophe.

Puis, les verbes *tocar* et *dejar* sont conjugués à la troisième personne du singulier à l'impératif, ce qui oppose *Tocá* à *Dejá*. Les deux verbes sont conjugués selon le *voceo* argentin. Le locuteur qui énonce ces verbes est la mère, mais l'action est contradictoire sur le plan sémantique dans les deux strophes, puisque dans le premier cas elle encourage l'enfant, dans le deuxième elle interdit l'usage de la flûte. On assiste donc à un glissement sémantique entre la strophe 1 et la Strophe 5, ce qui a pour conséquence de mettre en tension un discours permissif avec un discours frustrateur. Pourtant, dans la strophe 5, Bartolo, ne fait que posséder la flûte, sans en faire usage, tel qu'il le faisait sur la strophe 1, alors l'interdiction de jouer de l'instrument pourrait se justifier soit parce qu'il s'agit d'un ton rhétorique, soit parce qu'il s'agit d'une interdiction faisant allusion au sens métaphorique corrélatif à la strophe 1. Ainsi, bien que la strophe 5 fasse partie des versions destinées aux enfants, elle n'en reste pas moins connectée avec l'imagerie sexuelle de la strophe 1.

Dans la strophe 5, la configuration familiale est traditionnelle puisque la mère de Bartolo est celle qui pose les limites du discours moral et médical. Dans les deux cas, en (B1) et (B5), on fait référence à la masturbation et le tabou repose sur l'objet périphrasé : « una flauta con un aujerito solo ». Mais en (B5) le tabou est sous-entendu et masqué par le changement délibéré des verbes qui s'appliquent toujours à l'instrument équivoque. Ce sous-entendu occulté apparaît comme un recours langagier frustré ou encore une autocensure. C'est dans cet acte sémiotique visant à crypter le message, que se matérialise le contre discours, que nous avons trouvé dans les strophes pornographiques de Bartolo où la masturbation était encouragée.

Les autres variantes entre les strophes B1 et B5 concernent le lexique. En effet, « aujerito » en (B5) est la transcription, qui a gardé la déformation phonétique, du mot « agujerito » en (B1), celle-ci est une trace de la difficulté phonétique que rencontrent les enfants en prononçant ce mot puisque leur perception sonore ne correspond pas tout à fait à la norme de l'écriture. Ensuite, le mot « la madre » dans (B1) définit le statut social du deuxième personnage de l'énoncé, alors que dans (B5) il est remplacé par « su mamá » ajoutant ainsi une connotation affective de par l'adjectif possessif puis par l'usage du langage familial. Ces variations mettent en évidence les usagers et le public parmi lequel circulent les strophes à savoir des enfants. En outre, le ton affectif réactualise la relation entre Bartolo et sa mère dans un cadre privé et quotidien. C'est donc dans un cadre familial et moral, où l'autorité est représentée par les chefs de famille, ici la mère, que se manifeste la tension entre les strophes étudiées et les discours qu'elles véhiculent. Le changement lexical rend présent phonétiquement l'enfant, ce qui a pour effet de mettre en scène la mère dans une construction sociale hiérarchique et autoritaire. Cette figure de la mère interdit dans la strophe 5 un geste d'autosatisfaction sexuelle sémantiquement absente du texte, car elle ne peut concevoir qu'un enfant soit sexué et s'adonne à ce que la morale sociale réprime, même pour les adultes. Ainsi, cette strophe, innocemment enfantine, reconduit d'une part la construction d'une famille hiérarchisée où l'enfant n'a droit ni à une intimité, ni à une sexualité. En outre, Bartolo, est accablé de fantasmes d'adultes, puisqu'il n'évoque pas la masturbation de manière explicite comme dans la strophe 1, cependant l'enfant narrateur est condamné et frustré. Le discours de la strophe enfantine est donc normatif dans le sens de l'idéologie dominante imposée par la mère sur l'enfant, faisant du rôle maternel, un rôle castrateur. Dans ce cas, la différence entre les strophes se situe dans la diffusion d'un discours transgresseur de la morale en B1, de ce fait il permettait une certaine liberté de propos, en opposition avec (B5) qui véhicule un discours normatif. On observe en B5 que du fait même du public et des

utilisateurs (mineurs) s'exerce déjà une forme de censure et la reconduction d'un schéma social normatif.

En (B6) on introduit dans l'argumentaire une règle sociale moralisatrice et une contrainte qui associe le mariage au plaisir dans l'exclusivité : « casarse para gozar de mil placeres » grâce à la préposition *para* indiquant le but. Mais cette association semble être contrariée par la construction d'un réseau sémantique de la quantité, qui est gradué et mène à l'impossibilité de la réalisation : « mil », « quinientas », « ninguna ». Ainsi, on passe de *mille plaisirs* dont deux sont attribués à chacune des femmes rencontrées (puisque Bartolo a rencontré cinq cent femmes), mais ils ne peuvent être accomplis par aucune femme (dans le texte on dit : *ninguna*). L'exigence de Bartolo est impossible à satisfaire puisqu'il souhaiterait qu'une seule femme lui livre mille plaisirs. La femme que recherche Bartolo est donc idéalisée. De plus il en a rencontré cinq cent, mais aucune ne convient, cela signifie qu'il les a toutes « testées » pour en arriver à sa conclusion. D'un point de vue grammatical, l'anticipation et l'antériorité de la volonté de Bartolo s'expriment par l'utilisation du verbe à l'imparfait *quería*. Son désir est frustré par l'action plus récente et terminée, manifestée par le passé simple *encontró*. Dans cette version destinée à un jeune public, Bartolo exprime le désir d'une relation dans un cadre hétéro-normé et légal, alors qu'il évoque le mariage. Le personnage énonce une frustration proportionnellement croissante au nombre de rencontres et au délai de réalisation du désir de mariage. Ainsi se manifeste un discours social normatif, qui opprime le personnage de Bartolo, ce qui le place aux antipodes des discours énoncés dans les strophes pornographiques qui, elles, cristallisaient le discours, transgresseur et marginal mais à la fois encouragé par sa mère. Le public récepteur a donc une influence dans le contenu et la construction des discours qui leurs sont adressés. Ainsi, alors que le tango pornographique de Bartolo assume une perspective transgressive, le tango, comptine infantile de Bartolo forme un conglomérat sémantique dans le sens des discours normatifs.

En (B6) et (B7) on respecte la cohérence logique de l'anecdote narrée ainsi que la concordance grammaticale grâce aux liaisons logiques telles que : *para, y, pues, y por*. La frustration du désir de mariage est toujours présente et matérialisée par l'utilisation des passés simples : *halló, se quedó*. En outre le passé simple implique également le déplacement psychologique du personnage qui s'est détourné de la quête première énoncée en (B6). En (B7), Bartolo constate un décalage entre ce qu'il recherche et ce qu'il trouve. La femme est donc un objet (littéral et métaphorique) de sa quête. En tant qu'objet, le personnage féminin est donc soumis à des critères qui dépendent exclusivement du désir masculin. Or, non seulement la réciproque n'est pas vraie, mais en outre, l'exigence de Bartolo met le

personnage dans un rapport de force. A ce stade s'exerce une forme de violence occultée qui obligerait le personnage féminin à opérer un changement ou encore se soumettre afin de cadrer avec le désir de Bartolo. En d'autres termes, dans cette strophe, on décrit les relations de genre en conflit à cause d'une évolution sociale qui empêche la concrétisation du désir du personnage de Bartolo, ainsi que la reconduction de la formation de couples hétéro normés dans la société. L'origine de la frustration du personnage réside dans les exigences qu'il a. Bartolo est donc présenté comme victime d'un système dans lequel la femme ne correspond plus avec ce que l'on attend d'elle. Bartolo serait alors le demandeur et exécutant d'une exigence sociale qui consisterait d'abord à concrétiser le mariage, mais avec une femme qui corresponde aux critères de la bonne épouse. Cette strophe infantile diffuse donc les règles hétéro-normatives ainsi que le paradigme féminin de soumission au désir masculin. La strophe met également en évidence l'idéologie dominante auprès du public infantile auquel elle s'adresse.

Cette idéologie dominante qui se manifeste dans la version infantile de Bartolo, n'est autre que le reflet des lois proclamées à la fin du XIXe siècle qui avaient plusieurs objectifs. D'une part, il s'agissait d'établir le cadre de l'ordre social et renforcer le pouvoir de l'Etat Argentin. D'autre part, il était nécessaire de donner un cadre stable et favorable à la reproduction et l'accompagnement des enfants d'un couple, dans le but de fonder une nation comme on fonde une famille. Ainsi, en 1885, la loi 1420 aussi appelée « La docta latinoamericana » permettait à des maîtres et des éducateurs Européens d'exercer leur métiers dans les écoles argentines. Cette loi poursuivait l'œuvre lancée par Sarmiento qui consistait à promouvoir le peuplement et la « civilisation » du territoire argentin, en injectant une immigration choisie censée apporter le savoir et les bonnes mœurs dans le pays. Puis en 1888, la loi n° 2393 prévoit que le mariage devient la responsabilité de l'Etat, il devient ainsi un contrat social et laïque, qui facilite l'organisation de la cellule familiale à laquelle fait référence Bartolo dans les strophes au ton infantile. De cette manière, dans les strophes de Bartolo qui sont destinées aux enfants, devient manifeste l'idéologie dominante de l'époque. Pourtant, bien que le discours soit normatif, Salas remarque que ces strophes provoquaient le scandale des parents avertis de son origine. Ainsi, l'écrivain, au même titre que les parents des enfants, devait considérer, tout comme le remarque Christine Delphy, que dans nos sociétés modernes, les enfants font partie d'une espèce sociale à part, qui n'a pas les mêmes droits qu'un adulte, par conséquent ils n'ont pas le droit d'avoir une sexualité.

Ecrire que les enfants n'ont aucun droit, dans la culture de plus en plus droit-de-l'homme, était mal venu. Un 'défenseur des enfants' m'a écrit que je disais

des bêtises : 'les enfants ont des droits ; simplement ils ne peuvent pas les exercer.' J'étais en effet bien bête de considérer que les droits qu'on ne peut exercer sont bien proches de l'inexistence. Dans une société qui prétend se préoccuper presque avant tout du bien-être des enfants, il ne faut pas dire que les enfants sont traités comme des possessions.¹⁰³ »

Bien que la remarque de Delphy s'applique à nos sociétés contemporaines, rappelons que la déclaration de la constitution argentine s'est inspirée de la déclaration des droits de l'homme, ce qui réduit l'anachronisme qui pourrait affaiblir cette remarque sur la législation concernant les droits des enfants. Ainsi, la remarque que fait Horacio Salas, sur l'appartenance des strophes de Bartolo au monde de l'enfance, sont un moyen de les disqualifier, et par conséquent de les exclure de l'histoire officielle du tango. Classer ces strophes de Bartolo comme étant un objet du domaine de l'enfance élimine la possibilité de discuter de la relation qu'ils peuvent avoir avec le tango.

Ainsi, les strophes de Bartolo dont la teneur peut être qualifiée de grivoise, pornographique ou infantile, sont mentionnées dans les historiographies du tango, tout en les excluant d'un canon. Reléguées à une préhistoire cloisonnée, ces strophes sont rejetées d'une évolution de l'histoire dans le but de mieux établir le moment exact de la naissance du tango. Ce qui est en jeu dans cette conception cloisonnée de l'histoire est la définition de l'origine de la culture et donc de l'identité argentine. Ainsi, la naissance de l'objet culturel en question, ainsi que de l'identité argentine qu'il véhicule fait l'objet d'un fantasme de pureté qu'il est logique d'établir et revendiquer à travers un canon spécifique et déterminé.

Nier le sérieux du travail effectué par Horacio Salas serait une erreur, cependant on peut remarquer qu'il y a une différence dans la manière dont il conçoit l'histoire du tango. En effet, alors qu'il établit de manière quasi irréfutable que le tango a connu un avant et un après *Mi Noche Triste*, d'autres auteurs tels que Blas Matamoro ont nuancé leur propos en décrivant, sur un ton hypothétique, les possibles origines du tango, en considérant les strophes de Bartolo. Blas Matamoro explique :

Estudiando su figuración y su línea melódica, Vega concluye que, convenientemente mejorado por la ciencia musical, es el tango que, en 1900, Hargreaves (autor de la primera opera argentina : *La gata blanca*) publicó con el nombre de Bartolo. Otra hipótesis es que, comparsas de carnaval por medio,

¹⁰³ DELPHY Christine, *L'ENNEMI PRINCIPAL TOME 1 : ÉCONOMIE, POLITIQUE DU PATRIARCAT*. Syllepse. Paris. 2009. p. 19

Andate se hubiera metamorfoseado en letra y música en Bartolo (toca la flauta, etc) y que Hargreaves se hubiese limitado a recopilar y armonizar¹⁰⁴

Notons dans cette citation, que Blas Matamoros suppose que Hargreaves est un auteur possible ou transcripteur des strophes de Bartolo, en indiquant que celui-ci à également écrit le premier opéra argentin. C'est bien la preuve que les historiens du tango, malgré leur sérieux, éprouvaient le besoin de rendre digne et présentable le tango, ses auteurs et ses interprètes, dans le but de rendre de plus en plus acceptable cet objet au risque de troubler l'histoire. Notons également que l'opacité dans laquelle est resté le cas des strophes de Bartolo, visait à occulter ou faire tomber dans l'oubli ce tango qui, dans sa « préhistoire », a abrité une potentialité de discours pluriels.

Par ailleurs, à propos du recueil qui contient ces strophes qui pourraient être incluses dans l'histoire évolutive du tango, José Gobello adopte une position quelque peu ambiguë :

« Era aconsejable esta transcripción, porque de ella surge que siendo el tango, en su origen, un baile de lupanar, la letra también era prostibularia. Pero paralelamente a las letrillas obscenas que se coreaban en los lugares de prostitución más o menos disimulada, floreció por entonces en Buenos Aires una poesía rufianesca que aún no se ha estudiado adecuadamente. [...] Robert Lehmann-Nitsche recogió una vasta colección de esos poemas infames en su libro *El Plata Folklore* del que circulan muy pocos ejemplares, cuidadosamente guardados por sus felices poseedores¹⁰⁵.

Le ton ironique du chercheur laisse à supposer que ce recueil a peu de valeur culturelle. Pourtant le thème évoqué est l'activité dans les maisons closes. Gobello juge le contenu ethno-littéraire : « infame », mais il se contredit car quelques lignes plus haut dans le même article car il ne condamne pas la poésie dont le thème est la vie des malfrats. En effet, le chercheur établit le parallèle entre les strophes du recueil et la poésie dont le thème est la vie du *Rufián*, le maquereau, alors que son activité principale consiste à l'exploitation sexuelle d'une ou plusieurs prostituées. Par ailleurs, notons que dans l'historiographie postérieure à cet article : *Breve historia crítica del tango*¹⁰⁶, l'auteur ne mentionne plus l'existence de ces strophes dont l'origine est le lupanar et qui ont contribué à la formation du tango. Pourtant, ces strophes permettent de mettre en évidence que dans le tango « préhistorique » les rapports sociaux, qui se jouent au sein des rapports sexuels entre les prostitués et les clients, sont

¹⁰⁴ Rivera JORGE, Matamoro BLAS, Gobello JOSÉ, *LA HISTORIA DEL TANGO, SUS ORÍGENES*. Corregidor, Buenos Aires. 1976. P 93

¹⁰⁵ Gobello, Buenos Aires 1967. op. cit., p. 106-107

¹⁰⁶ Gobello José. *BREVE HISTORIA DEL TANGO*. Corregidor. Buenos Aires.1999.

pluriels. En effet ces strophes mettent en scène la pluralité des rapports de genre qui se jouent à l'intérieur d'une maison close, dans la configuration de ce que Michel Bozon appelle les « scénarios du désir » :

Ces scénarios fonctionnent comme des guides d'orientation ou de lecture, permettant aux individus de se situer et de donner un sens sexuel à des sensations, à des situations à des propos et à des états corporels. Ils interviennent ainsi dans la production du désir sexuel qui dans la société individualisée contemporaine, est devenue une composante importante de la construction de soi. De cette scénarisation de la sexualité, une des meilleures expressions théoriques est la perspective des « scripts sexuels », élaborée par les sociologues américains John Gagnon et William Simon.¹⁰⁷

Ces scénarios du désir construisent l'identité individuelle, car ils permettent au sujet de se projeter que ce soit dans le cadre du plaisir solitaire ou bien dans le cadre d'une relation sexuelle avec un partenaire. Ainsi, dans une mise en scène érotique l'individu prend position et se construit comme acteur dans une situation donnée. Or, les strophes, où Bartolo est le personnage principal, sont destinées à attiser le désir de ceux qui les écoutent et les chantent, ce qui a pour conséquence de construire des scénarii de désir et des identités individuelles non hétéro-normés. Ces strophes véhiculent un discours transgresseur parce qu'elles mettent en lumière une sexualité alternative et interdite. Elles ouvrent la possibilité à des pratiques sociales et sexuelles plurielles, qui construisent des identités hétérogènes. C'est sans doute pour cette raison que ces strophes ont été censurées, parfois réécrites ou encore évoquées avec dédain, dans les historiographies officielles du tango.

Dans l'historiographie du tango, José Gobello donne encore des détails sur les origines de premières paroles de tango : « Supongo, que la primera letra de tango registrada, aunque no haya sido cantable, ni siquiera musicable, fueron las exclamaciones de admiración que exhalaban los compadritos cuando algún compinche se lucía con su compañera »¹⁰⁸. Ainsi, le tango de la première période n'était pas seulement instrumental, mais il est vrai que la musique prenait une grande place par rapport aux paroles. L'oralité s'est retrouvée dans ce tango sous forme d'exclamations destinées à encourager les danseurs ou encore pour exprimer l'effervescence de la fête. Ces exclamations étaient relatives à la fête et à ses participants. Elles n'ont pas été relevées en tant que discours dans un ouvrage spécifique, cependant dans

¹⁰⁷ Bozon, Michel, *Sociologie de la sexualité*. Armand Colin. Paris. 2005. p 103

¹⁰⁸ Gobello Buenos Aires. 1967. op. cit., p102.

l'ouvrage *Breve historia del carnaval porteño*¹⁰⁹, on peut relever quelques spécimens à titre d'exemple d'étude. Énoncées dans le cadre du carnaval portègne, ces exclamations ont circulé dans le milieu de la fête et se sont répandues dans la capitale selon Enrique H. Puccia :

Desde principio de siglo hasta 'el año del centenario', el carnaval prosiguió agregando eslabones a su ya larga cadena de éxitos. Los corsos se fueron extendiendo a los barrios más apartados, desbordando de carruajes y de gente que acudía a extasiarse ante el paso de los conjuntos y a divertirse con las bromas de las máscaras. Los centros gauchescos, muchos de cuyos componentes no habían salido nunca de la ciudad, se multiplicaban y desparramaban generosamente su "canejo", "ahijuna", "apacero", "amalhaya", y 'hasta la cuelta pratroncita".

Quelques paragraphes plus loin, le même auteur remarque que le tango a transcrit le contexte du carnaval duquel il s'est nourri et grâce auquel il est sorti dans la rue pour intégrer le milieu théâtral :

Carlos M. Pacheco supo reflejar en *Los disfrazados*, cuya acción transcurre precisamente en un carnaval de principios de siglo y en el patio de un conventillo, mucho de aquel ambiente; y aún con la exageración lógica de quien traza una escena de efecto directamente teatral, que busca impactar al espectador, es interesante transcribir el pasaje de los compadritos.

Notons par ailleurs que le tango compte de nombreuses paroles qui reprennent l'histoire de son évolution. Celles du tango *El Torito* indiquent qu'il était joué dans les fêtes parmi d'autres rythmes musicaux d'origine rurale propices à l'interruption de la pièce musicale dans le but de laisser s'exprimer les danseurs ou d'autres participants en énonçant des exclamations :

Lo mismo bailamos tango
Que gato con relación
La zamacueca, el cielito
La huella y el pericón.¹¹⁰

Ainsi, il semblerait tout à fait plausible que le tango ait été influencé par ces rythmes ruraux, en intégrant des exclamations de plus en plus longues puis des strophes qui ont pris la

¹⁰⁹ PUCCIA, Enrique H. *BREVE HISTORIA DEL CARNAVAL PORTEÑO*. Cuadernos de Buenos Aires, Edición de la municipalidad de Buenos Aires. Buenos Aires. 1974.p 97

¹¹⁰ Tango El torito, paroles et musique écrites par Angel Villoldo en 1910.

forme de poèmes du tango. Ceci tendrait donc à prouver qu'il n'existe guère d'Histoire ou de « préhistoire » du tango, mais une histoire évolutive, non cloisonnée qui intégrerait des discours divers aujourd'hui occultés. Enrique Puccia, restitue un peu de ce maillon manquant de l'histoire du tango lorsqu'il rappelle :

Al finalizar los corsos, la gente acudía a los teatros a los clubes o bien a alguna residencia amiga, donde encontraban la cordial bienvenida de los dueños. Estos últimos lugares una vez comentadas las alternativas de las fiestas callejeras se improvisaban bailes de alto vuelo u modestos, realizados en suntuosas salas o en humildes patios emparrados, pero todos alegres y sanos y ventanas abiertas como invitando a entrar. Las mazurcas, las polcas y lanceros hacían las delicias de las damiselas, cuyas polleras barrían los pisos de largas que eran, y de los mancebos con bigotes de retorcidas guías, signo entonces de inconfundible elegancia ¹¹¹»

La reconstitution qu'en fait Puccia recrée le contexte festif dans lequel le tango s'est formé. Celui-ci était improvisé et ouvert à chacun, ce qui a favorisé sa popularité. Ainsi, le tango a côtoyé diverses musiques, folkloriques ou encore d'origine espagnole. La mode vestimentaire que décrit l'auteur rappelle l'influence de la culture espagnole et montre que le tango de cette époque là ne pouvait être constitué de discours homogènes, mais bien au contraire de discours pluriels. En outre, cela réaffirmerait notre hypothèse selon laquelle dans le tango il existerait des discours hétérogènes qui auraient disparu ou auraient été occultés dans le but de construire et véhiculer des discours qui rendent compte d'une société homogène et stéréotypée. Dans le but de montrer les enjeux du dialogisme des discours pouvant circuler dans le tango « préhistorique » on proposera de faire une brève étude micro sémiotique d'exclamations courtes et longues.

2.23 Les exclamations courtes

En voici quatre exemples tirés de l'ouvrage *Breve historia del carnaval porteño*: « ahijuna » « aparzero » « amalhaya » « canejo » qui attirent notre attention car elles sont utilisées dans un contexte festif pour acclamer les danseurs ou les musiciens dans un sens positif, pourtant les sèmes de ces interjections renvoient à un référentiel péjoratif.

¹¹¹ Puccia ENRIQUE H. *BREVE HISTORIA DEL CARNAVAL PORTEÑO*. colección cuadernos de Buenos Aires xlv. Ediciones de la municipalidad de Buenos Aires. Buenos Aires. 1974. p 93

« Ahijuna » vient d'une exclamation plus longue : « hijo de una gran siete » ou bien « hijo de una gran puta ». La *siete* est défini par le DRAE¹¹² : « 6.col. Rasgón en forma de ángulo que se hace en los trajes o en los lienzos. 7.Vulg. Arg ; ano. » Par ailleurs, le *Novísimo Diccionario Lunfardo*, définit : « 1. Marca o herida en el rostro. 2. rasgadura que puede producirse en una tela o un papel. 3. Ano. Aparece en la expresión ¡Gran siete ! eufemismo de ¡la gran puta ! ». La définition qu'en donnent les deux dictionnaires renvoie directement à la morphologie du sexe féminin semblable à une cicatrice, une ouverture, un trou. Dans les deux cas, les expressions sous-entendent que peu importe la provenance exacte de ce que produit une génitrice, son enfant est par avance, considéré impur (parce qu'il s'agit de matière fécale, ou parce que sa mère n'est pas vierge, elle est donc impure). Ainsi, cette expression qui dans un cadre festif sert d'encouragement aux artistes, musiciens ou danseurs présents, reconduit d'une part la fonction reproductrice féminine ainsi que sa disqualification. Ceci représente un paradoxe sémantique qui laisse entrevoir la pluri-accentuation des mots dans le cadre de la culture orale.

« Canejo » est synonyme de « carajo » défini par le DRAE en ces termes : « 1. Miembro viril. 2. Para suplir el nombre de un hombre que no se quiere mencionar para desvalorizarlo. [...] *importa un carajo*, No importarle nada. *Irse al carajo*, Echarse a perder, tener mal fin»¹¹³. Bien que le sens de ce mot soit péjoratif, il ne sous-entend pas que le possesseur du membre en question soit en cause ou bien qu'il soit responsable d'une quelconque difformité comme dans le cas précédent. En revanche, l'assimilation du pénis au néant ou au mal, signifie la castration de son propriétaire ce qui constitue en soit l'insulte. Cette définition et cette expression prononcée dans un contexte festif pour encourager les participants de la fête met en évidence à nouveau la polysémie du terme dans le cadre de la culture orale. Par ailleurs, cette expression met en relief le fait que l'homme est possesseur d'un membre viril, alors que la femme est associée à son organe génital. Nancy Hutson remarque que les injures portent des marques de la pensée masculiniste envisageant les hommes et les femmes dans un schéma dissymétrique. La femme est définie par une périphrase « la nature de la femme » qui signifie son organe sexuel alors que l'homme, lui, est défini par son identité individuelle :

Elle [cette dissymétrie] relève de et révèle la conviction très répandue – caractéristique non seulement du XIXe siècle mais de l'idéologie patriarcale en général– que la femme *est* son sexe (c'est sa « nature » même qui se trouve

¹¹² http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=siete

¹¹³ http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=carajo

entre de ses jambes), tandis que l'homme a un sexe (qui ne constitue qu'un des « membres » de son organisation physiologique).¹¹⁴

Pour autant, dans le cadre de la culture orale, et donc dans les origines du tango, ces expressions situées à la limite polysémique entre l'injure et l'éloge, intègre les mots dont le référent est masculin et féminin. En conséquence on peut affirmer que dans le cadre de la culture orale, les exclamations courtes ont une nature flexible et polysémique dont le référent est indifféremment l'organe reproducteur féminin et masculin. Dès lors, on peut supposer que dans le cadre de cette même culture orale, les discours ne sont pas figés, ils sont potentiellement producteurs de sens pluriels et hétérogènes en opposition avec les discours plus formalisés et univoques de la culture savante.

« Apacero » est une interjection ancrée dans une réalité rurale d'actualité au début du XX^e siècle puisque c'est à cette époque que les *gauchos* et les *peones*, les vachers se voient contraints d'abandonner leur vie nomade pour se sédentariser dans les villes comme Buenos Aires. Le DRAE n'inclue pas ce terme dans son lexique, en revanche le Mentor Diccionario de Lengua Española propose la définition suivante du verbe *Apacentar* qui est à l'origine de l'adjectif et néologisme: « Apacentadero : Dar pasto a los ganados. Fig. Dar pasto espiritual, instruir, enseñar. Fig. Satisfacer los deseos, sentidos o pasiones»¹¹⁵. Cette interjection appropriée au milieu rural, est en décalage par rapport au contexte citadin dans lequel l'auteur Enrique Puccia la situe. Toutefois, elle se répand dans Buenos Aires dans la bouche des *gauchos* qui s'y installent rappelant ainsi leur présence dans les réunions de l'époque. La thématique rurale est encore présente dans des tangos tels que *La Morocha*, *Matasano* ou encore *Nogoyá*. Elle exprime à la fois la surprise et l'admiration des spectateurs face au spectacle du carnaval.

« Amalhaya » viens de l'espagnol « Malaya ». Le DRAE explique qu'il s'agit de la contraction de *ah mal haya*. Le dictionnaire la définit ainsi : « Para maldecir, expresar disgusto o conmiseración. Ojalá. Para expresar ira, deseo o lamentación»¹¹⁶. Ainsi cette interjection est pluri accentuée et exprime des sentiments contradictoires.

L'usage de ses variations lexicales pour exprimer ce sentiment d'exaltation et de réprobation à la fois, montre le caractère malléable et parfois contradictoire de l'oralité qui s'installe dans le tango via ces interjections. Ce double sens, transcrit un double rapport à

¹¹⁴ HUSTON, Nancy. *DIRE ET INTERDIRE*. Payot et Rivages. 2002. Paris. p 164

¹¹⁵ Mentor Diccionario de Lengua Española. Oceano. Barcelona. 1999. p 69

¹¹⁶ http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=amalaya

l'autre dans, et par le lexique employé. En effet, en partant de l'usage que l'on faisait de ces interjections pour parler à des musiciens, des femmes, des rivaux, ce qui s'établit entre l'énonciateur et le récepteur est un rapport ambivalent d'admiration et de dédain à la fois. Ceci aboutit à une relation de concurrence (danseurs / rivaux ; prostituée / danseuses, etc.) qui sert de fondement à une dichotomie récurrente du tango : amour/haine ; dominant / dominé. La transcription de ses usages ainsi que leur emploi courant institutionnalisent une dualité présente dans les sèmes présents.

Ces interjections dont les usagers sont des gauchos, sont relevées dans le cadre du carnaval portègne que décrit Enrique Puccia. Mais alors que le monde rural se désagrège au rythme de la modernisation des villes argentines, l'héritage culturel des jouteurs oratoires est transcrit dans l'une des œuvres fondatrices de la littérature Argentine *El Gaucho Martín Fierro*, écrit par José Hernandez. Dans cette oeuvre épique, l'auteur transcrit un langage à mi-chemin entre l'orthographe canonique et la perception phonétique des dires du personnage. Bien qu'il s'agisse d'une construction littéraire, l'oeuvre est considérée comme un reflet de la réalité rurale de l'époque et la conservation des us et coutumes de la vie du gaucho. Il existe une relation étroite entre les interjections relevées par Puccia et la poétique gauchesca. En effet, toutes deux témoignent des particularités du langage propre à la culture des gauchos argentins qui trouve son origine dans les *Payadas*. Ces dernières sont des duels oraux où les gauchos s'affrontaient en improvisant des poèmes sur un thème donné. Ces dissertations improvisées avaient pour but la confrontation d'idées. Elles étaient donc ancrées dans la vie quotidienne et dans un savoir non institutionnalisé. En outre, le langage des gauchos est affecté par leur condition en marge de l'éducation nationale, ainsi la prononciation et la graphie de leur discours sont aussi flexibles que plurielles. Une comparaison de la figure de l'indien d'Amérique avec celle du gaucho, puis une analyse de cette figure est proposée par Rosalba Campra en ces termes :

Pero el indio es una presencia, una llaga no resuelta. El gaucho, en cambio, hoy existe tan sólo en las páginas de los libros que a su gusto pueden inventarle un sentido. Puesto que la historia ya resolvió el problema numéricamente menos relevante que el indio, carente de una tradición orgánica que reivindicar, la eliminación física transforma al gaucho en una figura perteneciente sólo al pasado, una esencia atemporal que puede dar cuerpo a la necesidad de definir un arquetipo argentino. Se trata sin embargo de una imagen ideal, despojada de toda problemática : ocasión de una nostalgia no comprometida. El proceso que lleva a la construcción del mito es ejemplar. La literatura se hace vehículo de la metamorfosis del gaucho en una abstracción: el gaucho de la literatura gauchesca, y no otro, que se transforma en paradigma de la argentinidad. [...] Los programas económicos y culturales en acto no prevén una colocación para

él. Nómade o poco menos, no sometido a un trabajo regular, insistente como grupo social, portador de valores considerados como indicio de barbarie, el gaucha es expulsado por la sociedad civil, sólo servirá para defender la frontera contra los ataques de los indios. [...] La literatura gauchesca es obra de autores cultos pero que conocen, por haberla compartido de algún modo, la vida del gaucha. Tal vez este origen ambiguo del género –la voz del gaucha, en efecto está siempre mediatizada por otra voz– es lo que permite el desarrollo de una lectura mistificante¹¹⁷

Selon l’auteure, le gaucha est une réalité sociale figée dans les œuvres littéraires qui ont tenté de transcrire l’oralité hors norme. De ses discours se dégage l’expression linguistique de l’argentinité dans un cadre littéraire. Le gaucha, devient alors un personnage dont la figure a été idéalisée car elle est porteuse de valeurs morales, tout en mettant en relief la marginalité et la particularité de la vie rurale. Il est juste de revendiquer et intégrer à l’histoire évolutive du tango, l’apport de la culture orale, au travers de la figure du gaucha. Celui-ci apporte au tango le caractère marginal du personnage car il vit en marge de la société et des lois qui la régissent. Puis, le personnage du gaucha apporte une vision positive de la vie marginale, car elle est montrée sur un ton descriptif, à la manière d’un témoignage, or dans le tango, la description de la vie des maquereaux sera acceptée par son ton pittoresque et drôle. Par ailleurs, dans le tango le gaucha devient le *compadrito*, qui se particularise par son langage pluri accentué qui deviendra le lunfardo. Ainsi on reconstitue le maillon manquant entre le tango purement instrumental et le tango chanté en mettant en avant l’évolution progressive des paroles du tango. Cette progression s’est manifestée dans les tangos alors qu’ils ont eu des paroles courtes, sous forme d’exclamations, puis des paroles encore plus élaborés qui ressemblaient à des exclamations longues.

2.24 Les exclamations longues

Enrique Puccia arrache de l’oubli des exclamations plus longues que les interjections précédemment étudiées. Elles constituent un maillon de plus de la chaîne des paroles de tango, car elles furent prononcées lors des festivités du carnaval où l’on écoutait le tango. Reconstituer cette chaîne permet de mettre en perspective le processus de mythification de cet objet culturel. En effet, l’occultation d’une partie conséquente de l’évolution du tango

¹¹⁷ CAMPRA Rosalba. *AMÉRICA LATINA : IDENTIDAD Y LA MASCARA*. Siglo XXI ediciones. México. 1982. p.

favorise l'idée que la naissance du tango correspond à celle de l'argentinité. Ainsi, le tango serait un produit purement argentin et nouveau, comportant un discours homogène, qui représente une identité ancrée dans un territoire urbain mythique censé valoir pour tout le territoire national. La preuve du contraire réside dans cette exclamation longue qui met en relief les tensions qui opposaient des populations habitant dans la capitale.

¡Háganse a un lao, se lo ruego,
que soy de la tierra e'juego!¹¹⁸

Cette exclamation énoncée par une voix anonyme est devenue populaire. Elle met en scène un code d'appartenance identitaire propre au milieu de la fête où les participants fanfaronnaient des domaines dans lequel ils excellaient. Enrique Puccia Explique :

En las últimas décadas del siglo pasado y en la primera del presente, Palermo fue famoso por sus "barras" provocadoras. La zona limitada por las calles Las Heras, Centro América (avenida Pueyrredon actual), Coronel Díaz y Avenida Alvear, era conocida con el nombre de "Tierra del Fuego". Escribe A. Taullard que *'sus elementos eran quisquillosos y pendencieros. Las serenatas solían terminar a garrotazos y las rencillas a puñaladas'*. Bien lo había definido un caudillo del barrio: *'Después de todo, en la Tierra del Fuego tenemos las tres cosas necesarias para esta clase de aventuras: tenemos hospital, tenemos cárcel y tenemos cementerio'*. Se refería al hospital Rivadavia, a la Penitenciaría y a la Recoleta¹¹⁹.

L'expression *Tierra e'juego* fait référence à un quartier de Buenos Aires qui au début du XXe siècle était appelé *Tierra del Fuego* (terre de feu) à cause des groupes violents qui faisaient régner la terreur. En effet le quartier de *Palermo* se trouve au Nord de la capitale, il donne sur une sortie maritime et aérienne de la ville, c'est une zone qui comporte actuellement des grands espaces verts mais qui à l'époque de cette expression était très peu peuplée et boisée. Il en reste pour preuve l'enceinte du cimetière, la réserve naturelle avec des marécages, l'hippodrome et le parcours de golf, tous ces lieux sont situés autour du carré décrit par les rues mentionnées par Puccia. Cette zone peu peuplée se trouvait en marge de la ville, elle a été emménagée et investie par les familles de la haute société suite à l'épidémie de la fièvre jaune de la fin du XIX^e siècle. Les anciennes propriétés de ces familles étaient de style colonial, elles étaient localisées plus au sud de la capitale et sont devenues les

¹¹⁸ Puccia ENRIQUE H. *BREVE HISTORIA DEL CARNAVAL PORTEÑO*. colección cuadernos de Buenos Aires xlv. Ediciones de la municipalidad de Buenos Aires. Argentina. 1974. p. 97

¹¹⁹ Puccia. Buenos Aires. 1974. Op. cit., p. 97

conventillos qui ont accueilli les immigrants qui louaient des chambres. De nombreux historiens du tango expliquent que le tango s'est répandu rapidement dans la ville dans le milieu populaire composé d'immigrants qui partageaient des chambres dans ces *conventillos*. L'expression renvoie également à la marginalité de la province de la Terre de Feu, située dans la zone la plus australe du pays. Cependant utilisée dans un sens plus métaphorique, cette expression fait référence à l'imaginaire de l'enfer où des flammes dominent. La distorsion phonétique se manifeste dans l'échange de la lettre « F » en « J ». Ce changement peut s'expliquer d'une part par l'ignorance orthographique du mot, de la part de l'énonciateur qui s'exprime. Ainsi, l'énonciateur répète un mot dont la perception phonétique est erronée. D'autre part, il se peut que la violence du quartier soit perçue comme un jeu de codifications or la même distorsion du mot *Fuego* en *Juego*, peut mettre l'accent sur cette double identification.

L'émetteur investit une identité territoriale dont la réputation est violente. En d'autres termes, l'émetteur revendique et adhère à la communauté de la Terre de Feu ; par association, si cette zone est caractérisée par la violence, l'émetteur se définit par cette même violence qui en devient un signe distinctif. Le ton de l'exclamation n'est pas explicitement menaçant, pourtant l'émetteur demande à ce que l'on s'écarte de son chemin en justifiant l'urgence d'obtempérer parce qu'il est aussi violent que le territoire d'où il est originaire. Ainsi, cette expression faisant partie de la culture populaire met en scène les rapports de force et donc de violence qui se jouaient dans les manifestations populaires dans le cadre de la fête.

Robert Lehmann-Nitsche recueille encore des strophes qui rendent compte des comportements dans le cadre de la fête. Cette strophe courte peut être mise en relation avec les manifestations orales que Puccia citait dans le cadre du carnaval portègne :

La vieja que vaya al baile
y no lleve las muchachas,
permita Dios que le coman
las chancletas las vizcachas¹²⁰.

La forme de cette strophe est analogue à celles où le personnage principal est Bartolo. La thématique abordée est celle de la prostitution dans la fête et des rapports de domination

¹²⁰ La vieille qui va au bal sans y emmener des jeunes filles, Dieu permette que les viscaches lui mangent les pantoufles.

qui s'y jouent. En effet, un rapport hiérarchique se manifeste entre les deux figures féminines. Ces figures sont antagonistes et stigmatisées, il s'agit d'une matrone, désignée *la vieja* de laquelle dépendent des jeunes femmes désignées *la muchachas*. La désignation des figures féminines par un nom qui indique leur âge respectif, démontre une volonté de hiérarchisation et de reconduction d'un schéma social qui donnerait légitimité à une représentation de la maturité ou la sagesse. Paradoxalement, la figure qui représente la sagesse et la maturité est celle en charge de la prostitution des jeunes femmes, ce qui réinvesti la figure du sème de la corruption. Dans le texte, une voix narratrice reproche à la vieille d'aller seule au bal, cette voix narratrice à donc un rang d'autorité morale et sociale dans la strophe.

Notons, que la nomination *La vieja*, peut faire référence au surnom donné au personnage de Célestine dans l'œuvre de Fernando de Rojas¹²¹. Ce personnage, datant de la fin de l'époque médiévale espagnole, est très célèbre encore aujourd'hui. Il est le paradigme de la matrone qui initiait les jeunes femmes à la prostitution, leur offrait protection et arrangeait des mariages. La figure de Célestine dans cette strophe tirée du recueil de Lehmann-Nitsche, réactualise la figure de la prostituée et de la matrone dans l'imaginaire collectif. Cette présence dans des strophes appartenant à la culture populaire met en relief l'influence du patrimoine culturel espagnol en Argentine. En effet, cette strophe du recueil de Lehmann-Nitsche fait partie d'une série de strophes dont le thème est la matrone, souvent trop âgée pour exercer le métier de prostituée, mais déployant le rôle de gestionnaire des affaires des jeunes femmes. Cette strophe dépeint une réalité sociale puisque dans le cadre de la prostitution, c'est la prostituée la plus âgée qui administrait les rencontres des jeunes prostituées. Elle veillait à ce que ne s'établissent pas des relations « affectives » entre les professionnelles du sexe et les clients, elle collectait les gains de la besogne et proposait les services aux messieurs. Dora Barrancos, qui expose les conditions de vie des femmes en Argentine, explique que l'une des conséquences de la modification du code civil en 1869 a été la restriction du droit des femmes mariées. Ceci a provoqué une idéalisation des femmes dans le cadre du mariage, puis en parallèle, la prolifération de maisons closes où les maris allaient assouvir leur désir accru. Par ailleurs, l'auteure remarque que l'arrivée massive d'immigrants européens en Argentine, suite à la loi de population et civilisation du pays¹²², accentua le déséquilibre des pratiques sexuelles :

¹²¹ ROJAS, Fernando. *LA CELESTINA, COMEDIA O TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA*. Edición Peter Russel. Clasicas Castalfía. Madrid. 2008.

¹²² *Ley de inmigración y población n° 817, de 1876.*

La prostitución aparecía entonces como la fórmula apaciguadora; problemas que limitaban la vida regular de la pareja podían encontrar solución en los burdeles que se desparramaron en todo el país de manera excepcional en número y niveles. El desequilibrio sexual que producía el arribo de inmigrantes en su mayoría varones fue un enorme incentivo a la implantación de casas de tolerancia, reglamentadas en la década de 1870 en ciudades como Buenos Aires y Rosario. El comercio sexual fue regentado por la conocida figura del proxeneta que concentraba un cierto número de mujeres a cargo de una *madame*, una mujer que por lo general tenía larga experiencia en el negocio (...). La denominada 'Trata de Blancas' la esclavitud a la que eran sometidas cientos de mujeres en su mayoría son dificultades para acceder a otra forma de trabajo, fue una experiencia que se profundizó gravemente a inicio del siglo XX¹²³.

Ces données historiques qui montrent la modification de la société Argentine au XX^e siècle, sont également exploitées par Andrés Carretero. Dans son ouvrage *El Tango, testigo social*¹²⁴ il retrace l'histoire du tango en indiquant que la prostitution a eu son incidence dans l'évolution du genre poétique et musical.

Rescatada la parte memorial de los cuartos de las chinas, hay que reconocer que otras mujeres allí cerca se alojaban y que no tenían vinculación estable con los soldados, pues eran prostitutas disimiladas y sus alojamientos, lupanares o garitos. [...] A su alrededor se fueron dando cita los guapos y compadritos imponiendo su presencia física o destreza cuchillera desplazando a quienes no estaban dispuestos a disputar una supuesta hombría a punta de cuchillo, para controlar el ingreso de las mujeres o de los garitos. [...] Prevaleció en esos momentos la cantidad de hombres blancos que deseaban bailar, que aprendieron y lo hicieron tan bien o mejor que el negro. Esto se patentizó en 1869 al formar algunos blancos de la 'Sociedad de los Negros' como comparsa carnavalesca

Ainsi, il y a un lien évident entre les changements sociaux qui ont eu lieu dans le début du XX^e siècle à Buenos Aires, la formation d'un secteur culturel identifiable tant dans les fêtes dans le cadre du carnaval que lors des rencontres dans les maisons closes. Il en résulte une ébullition culturelle qui a accompagné le processus de formation du tango qui s'est cristallisée par la présence de discours hétérogènes dans les strophes de la culture orale.

¹²³ BARRANCOS, Dora. *MUJERES EN LA SOCIEDAD ARGENTINA*. Paidós. 2009. Buenos Aires. p. 106

¹²⁴ Carretero M. Andrés. *EL TANGO TESTIGO SOCIAL*. Colección Peña Lillo. Continente. Buenos Aires 1999.

Revenons aux strophes. Le couple *muchachas/vieja*, suppose une relation de travail caractérisée par la hiérarchisation qui reconduit une pratique sociale, celle qui prévoit le respect des personnes plus âgées. Ainsi s’instaure entre la jeune et la vieille une relation entre un dominant et un dominé dans laquelle la vieille représente l’ordre, l’employeur ou encore un responsable par rapport à la jeune femme qui elle est l’employée soumise. Pourtant, bien que la relation entre les deux personnages soit de domination, elle reste explicite, elle est clairement établie et ne présente pas d’ambiguïté, ce qui indique deux choses. D’une part cette relation professionnelle peut être formalisée de manière légale, en conséquence elle peut être désamorcée si les règles du contrat ne sont pas respectées.

Un personnage présent dans la strophe ancre ses discours dans le contexte local car il ravive des référents quotidiens et littéraires. En effet, la viscacha est un rongeur de la pampa, animal mythique du Nord-Ouest de l’Argentine, au même titre que le puma et le renard. La présence de ce rongeur caractéristique de l’Argentine ancre la strophe dans la réalité quotidienne et rurale des énonciateurs dans ce décor. Par ailleurs, la viscacha est aussi le nom d’un personnage du *Martín Fierro*. Il s’agit du vieil homme à qui l’on confie la formation de *Martín Fierro*. Le vieillard et le jeune forment un tandem picaresque analogue à celui formé par *Lazarillo de Tormes* et le vieil aveugle. Tantôt sage, tantôt fourbe, le vieillard est craint et aimé à la fois, il est une figure paternelle pour *Martín*. Le personnage de *Vizcacha*, est caractérisé entre autres, par son goût de la conservation d’objets inutiles. Dans le poème *gauchesco* il est décrit de la sorte : « Luego comenzó el alcalde / a registrar cuanto había, / sacando mil chucherías / y guascas y trapos viejos, / temeridá de trebejos / que para nada servían¹²⁵ ». L’allusion à la figure de *Vizcacha* affirme le lien intertextuel qui unit la culture populaire et la littérature fondatrice, sous forme des strophes.

Cette strophe, extraite du recueil de *Lehmann-Nitsche*, rétablit un des maillons de la chaîne dans l’évolution du tango. La strophe donne la possibilité d’évoquer, d’une part des rapports sociaux hiérarchiques ; d’autre part les liens intertextuels engageant la littérature espagnole médiévale ainsi que la littérature *gauchesca* fondatrice. Ainsi cette exclamation contribue à mettre en relief la formation de l’imaginaire argentin nourri non pas d’une matière discursive unique et homogène, mais d’éléments pluriels, provenant de discours hétérogènes.

La longueur des exclamations offre plus d’éléments de réflexion quant au discours véhiculé par la culture de tradition orale, qu’on appelle aussi culture folklorique dont ces extraits font partie. Le ton menaçant que prend l’énonciateur du premier exemple met en

¹²⁵ HERNÁNDEZ, José. *MARTÍN FIERRO*. Cátedra letras hispánicas. Madrid. 1997.

évidence une volonté de prendre position par rapport à l'autre, de prendre une place donc dominante en s'appropriant une identité réputée. Ce recours au positionnement offensif dénote un milieu hostile qui nécessite une attaque comme meilleur moyen de défense ou d'existence de l'énonciateur. Ceci nous conduit sur la piste d'un milieu normé et hiérarchisé qui se manifeste dans le rapport entre la jeune femme et la vieille. L'âge, et donc la notion de temps est une référence réelle ou topique, elle régit les relations sociales puisqu'elle délimite des espaces conceptuels en lien avec le bon sens, le bien et le mal, l'ordre le chaos. Dans ce cas, la vieillesse est une notion pluri-accentuée qui signifie à la fois la sagesse qui légitime l'ordre hiérarchique et la corruption qui reconduit la prostitution.

Les exclamations courtes et longues de la tradition orale répondent à des règles implicites suivant une certaine logique d'ordre social. Ce dernier est fluctuant, les règles qui le déterminent tolèrent des comportements sociaux qui tantôt incluent ou excluent. Cette tension entre des discours qui incluent ou excluent se manifestent dans les rapports de force mis en évidence dans les expressions étudiées. L'apparente irrationalité ou contradiction de ces expressions de tradition orale ou folklorique met en évidence la flexibilité des discours qui reconduisent des rapports de domination. La constitution de paroles de tango à partir de ces exclamations laisse supposer que l'on trouvera les mêmes caractéristiques formelles dans les paroles de tango, bien que pour des raisons de support et de production, les poèmes chantés du tango deviennent de plus en plus longs avec l'évolution du genre. Voyons maintenant les exclamations de la culture populaire qui ont pour thème spécifique le tango.

2.3 Ponts entre la culture populaire et le tango

D'exclamation en exclamation, et de tango en tango, les strophes se sont stabilisées et apparaissent comme des réminiscences de la tradition orale, bien que le tango soit contraint à un processus de création dont les paramètres deviennent modernes. En effet, dès lors que le tango devient de plus en plus populaire, les musiciens forment des orchestres qui écrivent la musique et commandent à certaines occasions des poèmes pour le tango. Ainsi, les paroles de tango ne sont plus improvisées, elles se soumettent à des paramètres non envisagés jusque-là. Pour être enregistrés, et diffusés à la radio, les tangos doivent durer trois minutes, ce qui donne un espace plus grand au poème. Les exclamations dans le tango deviennent des unités poétiques rassemblées les unes avec les autres à partir d'un thème conducteur. Ce dernier reste le milieu festif et ces participants qui, le plus souvent, se présentent à la première

personne du singulier. Cependant, il reste parmi les tangos très célèbres des réminiscences de ces exclamations qui dynamisaient les bals. Prenons l'exemple des paroles du tango *Arrabalera* de Francisco Canaro:

¡Sacáale viruta al piso,
hasta romper los zapatos!
¡Sacal'el hilo a esa chaucha
si es que tenés buenas uñas!¹²⁶

Dans ce tango, la partie instrumentale prend une grande place, les strophes sont mises en valeur par un silence de la musique et l'exclamation de l'interprète. Bien que la strophe n'évoque pas directement les éléments constitutifs du bal, le thème est l'ambiance des lieux de rencontre. En effet deux métaphores sont utilisées. Nous en proposons une traduction approximative. La première met en scène l'usure du bois causé par les pas de danse : « Tire des copeaux au parquet, jusqu'à user les chaussures ! » ; puis, la seconde est plus hermétique et relève de l'univers culinaire : « Enlève le fil de cet haricot, si tu as de bons ongles ! » Le propos des deux métaphores est celui d'encourager à la danse.

La première partie de la strophe donne l'exemple des traces du tango dans la vie culturelle argentine, puisque aujourd'hui de nombreux bars, associations et sites internet en relation avec des activités autour du tango, reprennent le nom « la viruta ». L'analogie de la structure des deux phrases et le rythme régulier, donne l'apparence de dicton populaire à toute la strophe. Ainsi, on constate que le tango, malgré sa formalisation, garde un caractère populaire. La conjonction « hasta » qui d'habitude délimite le temps, a également ici une valeur de but puisqu'elle précède le verbe « romper » conjugué à l'infinitif. L'action apparaît d'autant plus longue qu'elle dépend d'une action antérieure, celle de danser. Cette phrase n'est pas une menace mais un défi lancé à la foule de danseurs dans le but de montrer leur endurance sur la piste. La compétition entre les danseurs est implicite. Les codes comportementaux dans le cadre du bal s'établissent sur le mode de la domination des uns sur les autres.

L'action principale de la seconde phrase est celle de tirer le fil du haricot, elle est suivie de la conjonction : « si » qui introduit une subordonnée de manière. Cette dernière détermine la qualité physique nécessaire au sujet pour accomplir l'action principale à savoir : avoir de bons ongles. Cette strophe garde une structure classique mais le message est codé

¹²⁶ http://www.todotango.com/spanish/las_obras/partitura.aspx?id=703

différemment, il est ainsi re-accentué. Dans la strophe sont mises en évidences deux actions quotidiennes, d'abord le bal ensuite l'épluchage du haricot. Mais les phrases ont des connotations particulières. Alors que la première phrase encourage à la danse en mettant en avant l'action d'usure des chaussures et du parquet à force de danser, la deuxième phrase se prête à une double interprétation.

En effet, la métaphore culinaire peut être comprise comme l'encouragement de l'acte sexuel car le haricot, à cause de sa forme, peut faire référence au sexe masculin. Il est récurrent que de nombreuses métaphores soient utilisées pour évoquer les organes génitaux. L'utilisation à ces fins de produits alimentaires, spécialement des fruits ou des légumes est une constante. La deuxième interprétation découle du sens équivoque du mot « chaucha » puisqu'en lunfardo c'est un synonyme d'argent. Il faudrait donc comprendre qu'il faut profiter de l'argent quand on en a les moyens. Les deux interprétations sont possibles, le message véhiculé est celui de vivre le moment présent, sans penser aux conséquences. Dans le contexte de la fête s'établit donc un code langagier qui transcrit les comportements d'un groupe social. En conséquence, ce tango semble garder la polysémie propre aux strophes grivoises recueillies par Lehmann-Nitsche, car on y détourne le référent premier dans le but d'évoquer des actions équivoques. Cette strophe polysémique brouille les repères lexicaux tout en les remplaçant par des repères immédiats de l'action banale de danser et d'éplucher les haricots. Les paroles du tango de Canaro posent les modalités d'une pratique langagière commune au tango et à la culture de tradition orale. Le langage est imagé et par conséquent polysémique. Les strophes sont régulières et possèdent un style poétique. Le lexique est marqué par la particularité du lunfardo. Ces caractéristiques du tango de Canaro sont communes à certaines strophes du recueil de Lehmann-Nitsche. Les strophes¹²⁷ ne font pas partie d'une chanson, pourtant, dans le recueil elles sont séparées par des lettres en minuscule ce qui les identifie comme groupe dans un ensemble thématique. En effet, deux axes thématiques communs les réunissent, le premier étant la rencontre de danseurs dans un bal, le second étant l'appel à la transgression des normes sociales.

Les strophes suivantes ont pour personnage principal le *Canfinfla*, qui est fondateur de la première étape officielle du tango. Ce personnage et ces strophes qui lui sont relatives sont évoqués dans le l'ouvrage de José Gobello¹²⁸, car en 1906 a été édité un feuillet contenant

¹²⁷ Lehmann-Nitsche, Robert *TEXTOS ERÓTICOS DEL RÍO DE LA PLATA EN ESPAÑOL POPULAR Y LUNFARDO*. Argentina. Librería Clásica. 1981. p. 40

¹²⁸ Rivera JORGE, Matamoros BLAS, Gobello JOSÉ, *LA HISTORIA DEL TANGO, SUS ORÍGENES*. Buenos Aires, Corregidor, 1976. p. 107

une version moralement acceptable signé par Juan de la Calle. Accordons aux strophes du recueil de Lehmann-Nitsche un espace afin de restituer leurs caractéristiques et les replacer ainsi dans la chaîne d'évolution des paroles du tango.

(a)

Vamos a ver, milongueros,
La milonga está formada,
Meta en dedo en el culo
Y salga a las disparadas.

(b)

Vamos a ver milongueros,
La milonga está formada
Y el que sea más corajudo
Que se anime y la deshaga.¹²⁹

Dans la strophe (a) se définissent deux interlocuteurs distincts. D'abord celui qui parle est représenté par « vamos a ver » cette voix est celle d'un tout, comme une conscience collective identifiée dans et par le bal. La foule interpellée est mise au défi à la troisième personne du singulier en utilisant le vouvoiement « meta », « salga » considéré comme étant un langage respectueux. Le locuteur, qui fait partie de la foule se dédouble afin de faire apparaître sa voix individuelle. L'utilisation de l'impératif formule un ordre indirect, ce qui accentue la pression sociale qu'exerce le locuteur sur la foule qu'il défie.

Le défi en lui-même « meta el dedo en el culo » transcrit une relation sexuelle tabou puisqu'il s'agit de la sodomie, qui a été interdite et réprimée par la loi dictée par l'église catholique. Dora Barrancos note que malgré la prise de pouvoir d'un gouvernement libéral au milieu du XIXe siècle, l'Argentine reste très fortement influencée par l'église catholique avant et après l'indépendance coloniale. L'auteure explique : « Para evitar mayores roces con la iglesia – que recelaba con razón de la avanzada laicizante liberal– no se modificó el rito matrimonial que siguió siendo católico hasta la década del 1880». ¹³⁰ Malgré les changements politiques et idéologiques de l'époque où ce texte a été transcrit, le tabou de la sodomie reste fort et semble avoir une double incidence. La sodomie gestuelle vise à dominer l'un des participants de la fête, ce qui aura pour conséquence de troubler la fête et déconstruire le groupe social précédemment formé.

¹²⁹ LEHMANN-NITSCHÉ, ROBERT *TEXTOS ERÓTICOS DEL RÍO DE LA PLATA EN ESPAÑOL POPULAR Y LUNFARDO*. Buenos Aires. Librería Clásica. 1981. p. 40.

¹³⁰ BARRANCOS, Dora. *MUJERES EN LA SOCIEDAD* Buenos Aires. Paidós. 2009. p. 101

Ainsi, le défi qui est lancé d'une sodomie gestuelle (puisqu'on demande à ce qu'elle soit exécutée avec le doigt) est la formulation d'une transgression des règles de la bienséance en public : « la milonga ». Notons que le tango et la milonga avaient la même base musicale. Ce qui les différençait était la cadence plus rapide de la milonga. Cette musique est considérée comme la grande sœur du tango, le même nom commun désigne la musique, la danse et le lieu de réunion. De ce nom commun découle le surnom des participants de la fête : « Milongeros ». La foule, à qui l'on s'adresse est donc identifiée comme faisant partie d'un groupe qui se reconnaît par un nom, un vocabulaire donc des codes et des pratiques sociales. Les dérivés du mot *Milonga* cristallisent une agglomération sémantique et une identité de groupe dont l'origine est la musique. Ainsi on trouve ici une forme d'identification au moyen de la musique. Ceci pourrait donc expliquer le sentiment d'identité argentine dont parlent de nombreux historiens du tango, bien que celui-ci soit d'une part une construction littéraire d'autre part une identité artificielle naturalisée. A partir de ce même mot, le *Novísimo Diccionario Lunfardo* propose des dérivés¹³¹ tels que : « milongero » (amateur de la milonga) « milongón » (adjectif qualificatif pour ce qui est de la milonga) « Milonguita » (surnom féminin d'un personnage mythique du tango des années 1920).

L'encouragement à la transgression sociale ne semble pas avoir de motif, il n'est pas non plus le signe d'une revendication idéologique. Au contraire, il semblerait qu'une forme de lâcheté soit revendiquée puisque suite à l'action l'interlocuteur dit « salga a la disparada ». Ce jeu entre hommes est analogue à celui appelé *trinraja* qui consiste à sonner aux portes avec insistance puis à partir en courant. Ce jeu a pour but de déranger les habitants des maisons. Le but du défi dans la milonga, n'est pas explicite, mais l'expression, « vamos a ver » (voyons voir) dénote que la raison du jeu est celle de se faire voir, donc d'exister par son apparence. L'action aura une conséquence non dite mais évoquée par la constatation « la milonga está formada » (la réunion est formée, prête, structurée) ; le but de la transgression est donc de déformer ou bien, de déstructurer la réunion afin d'avoir un lieu propice au recommencement.

Dans cette première strophe se jouent donc une tension entre la voix individuelle et la voix collective, la transgression et le respect des règles sociales. Cette strophe transcrit donc la possibilité de déconstruire un groupe social dont les règles sont préalablement établies. La

¹³¹ Gobello José, Olivari Nicolas. *NOVÍSIMO DICCIONARIO LUNFARDO*. Corregidor. Buenos Aires. 2004. p. 202

transgression se heurte à la frontière signifiée par un discours moral qui condamne des pratiques sexuelles pourtant encouragées par le locuteur.

La strophe (b) reprend textuellement les deux premiers vers de la strophe (a). La variation implique une vision radicalement différente du premier exemple examiné. D'abord le ton est hypothétique puisqu'on utilise la formulation : « *el que sea* ». Ensuite, la transgression sexuelle n'est pas mentionnée et le défi est plus abstrait, il consiste à défaire la milonga, le but reste le même mais ici, il est formulé clairement « *la deshaga* ». Enfin, contrairement à la strophe antérieure, l'accent est mis sur les qualités de celui qui relèvera le défi « *más corajudo* », « *se anime* » ; ici, on encourage donc l'audace et la bravoure.

Cette strophe serait donc une version atténuée de la strophe précédente, qui n'admet pas la transgression des règles sociales mais qui exprime l'ambivalence de la volonté du locuteur. En effet, ce dernier est partagé entre la solidité de la formation du groupe *milonguero* et la volonté de le déconstruire. L'interlocuteur ne propose pas de moyen concret pour arriver à cette fin.

Cet exemple de variation de strophes est un parmi tant d'autres, car le tango est le fruit de l'improvisation tant instrumentale que langagière. En effet, les droits d'auteur n'étaient pas encore institutionnalisés à l'époque, de sorte que les mélodies, les arrangements ou encore les paroles étaient reprises et modifiées à chaque exécution. Cet exemple illustre le caractère ambivalent des éléments morphiques dans la culture orale. Il montre comment de texte en texte se constituent des pôles sémiotiques qui se neutralisent mutuellement. Cette particularité est due à la spontanéité de la phonation, et au caractère utilitaire des strophes en situation de communication. En effet, une fois publiées et largement diffusées, les paroles de tangos étaient fixées ce qui facilitait leur transmission mais limitait les possibilités de modifications ultérieures. Ainsi, le tango de la « préhistoire », dont cette strophe fait partie, permettait la reformulation de discours pluriels. Ces derniers pouvaient être contradictoires, ils pouvaient parfois se neutraliser les uns les autres, mais ils n'étaient ni formatés ni censurés par une pensée moralisatrice. D'autres strophes extraites du recueil de Lehmann-Nitsche¹³² illustrent diverses variations, qui révèlent la pluri-accentuation lexicale.

(a)

Canfinfle andate al tambo

Que ya te espera la mina

¹³² Lehmann-Nitsche, Robert *TEXTOS ERÓTICOS DEL RÍO DE LA PLATA EN ESPAÑOL POPULAR Y LUNFARDO*. Buenos Aires. Librería Clásica. 1981. p 53

Para refilearte el vento
Que ha sacado de propina

(b)

Canfinfla andá para el tambo
Que allá te espera la mina
Para refilearte el vento
Que ha ganado de propina

Ces strophes ne font pas partie d'une chanson mais ont une corrélation évidente, puisqu'elles abordent toutes deux le thème de la prostitution et du proxénétisme. Ainsi, elles mettent en évidence une relation clairement professionnelle entre deux individus de la société. Les personnages marginaux, sont mis en scène dans le cadre de la codification du lunfardo qui sera présente dans les paroles de tango publiées au début du XX^e siècle. Les feuillets écrits par Juan de la Calle, mentionné un peu plus haut, avaient ce même personnage principal : le proxénète, ou *canfinfla*. Plus tard, dans les poèmes écrits par Villoldo, ce nom commun sera synonyme de *compadrito*. Cette modification lexicale occultera le proxénétisme.

Ces strophes recueillent un ensemble lexical lunfardo récurrent dans le tango qui se trouve catalogué et expliqué dans le *Novísimo Diccionario Lunfardo* ainsi que d'autres ouvrages qui recueillent l'argot du Río de la Plata¹³³. Cette présence dans ces strophes est représentative des usagers de l'argot de Buenos Aires, elle a servi d'argumentaire aux historiographes du tango qui prétendent que son existence est la preuve irréfutable de l'existence d'une identité argentine dans le tango. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point, il s'agit à présent d'éclairer la lecture de ces strophes en décryptant le vocabulaire. Ainsi, *canfinfla* ou *canfinfle* signifie crapule, proxénète ou souteneur. Toute personne qui exploite une femme, ce mot provenant du dialecte vénitien *fiolo* et du génois *stocchefisce* qui veut dire poisson. En français et en anglais respectivement, le terme reste sur le même registre sémiologique : *maquereau* et *stuck-fish*. L'utilisation de ces adjectifs a donné les variantes suivantes : *cafishio*, *cafiolo*, *canfinfle*. Par ailleurs, *mina* est utilisé pour dire la femme, ce mot admet sur un ton affectif *minusa*. A partir du nom commun *mina* utilisé pour la prostituée on utilise, par analogie *mino*, dont le référent est le mot : gigolo. En outre, un jeu de sonorités admet le mot *ministro* qui est vidé de sons sens premier qui désigne un fonctionnaire

¹³³ CAMMAROTA, Federico. *VOCABULARIO FAMILIAR Y DEL LUNFARDO*. Buenos Aires. Gráfico Standart. 1963. Casullo Fernando Hugo, *Diccionario de voces lunfardas y vulgares*. Buenos Aires. Ultra Plus. 1964.

d'Etat, et ici signifie pédéraste. Puis, *vento* est utilisé comme synonyme d'argent, ses dérivés sont : *ventolín*, *viaraza*, *ventolina*. L'adjectif qui correspond à ce nom est *ventudo* pour désigner une personne aisée. Le verbe *Réfilan* est un italianisme accepté par le lunfardo, qui signifie donner et soustraire selon l'emploi. Enfin, notons le mot *tambo* serait à l'origine du mot *tango*. En effet d'après le chercheur Ricardo Rodríguez Molas¹³⁴, le mot *tambo* désigne, en plusieurs dialectes africains, un lieu fermé, un cercle ou bien encore un lieu clôturé. Ce mot sera utilisé ensuite pour se référer à des lieux de réunion où s'est organisé le commerce des noirs près du port tant en Afrique qu'en Amérique. Puis, lors de l'abolition de l'esclavage, en 1813, c'est dans le *tambo* que les communautés noires faisaient leurs célébrations religieuses et s'organisaient en communautés d'entraide. Les mots *tambo* et *tambito* sont présents à de nombreuses reprises dans les strophes recueillies par Lehmann-Nitsche, ainsi que dans les paroles de tango, ils désignent le pandémonium.

Ces strophes ont une forme transitoire vis-à-vis du tango formalisé dans les partitions de musique. De fait, elles pourraient être considérées comme des paroles de tango avant la lettre « préhistoriques ». Ainsi, elles feraient partie de ce maillon de l'évolution du genre que l'on s'efforce de reconstituer ici. En effet, le thème des maisons closes, les personnages mythiques et les relations de genre entre ces derniers, sont déjà présents. Cependant les strophes sont encore trop courtes pour qu'elles puissent narrer l'histoire des personnages dans toute leur dimension. Ces strophes peuvent être considérées comme des chapitres monothématiques de la vie des personnages du tango. Leur particularité est l'absence de censure alors qu'est abordé le thème des relations professionnelles entre prostituée et proxénète. En effet, par la suite, dans les paroles de tango publiées et diffusées, les manœuvres de censure ou occultation transformeront les thématiques des paroles de tango.

Par ailleurs, l'acceptation d'un lexique polysémique et hors frontière, témoigne de la flexibilité de la culture orale ainsi que de son dynamisme. Au contraire, les paroles de tango sous leur forme écrite et destinée à la diffusion, admettront peu la réécriture ou l'adaptation de poèmes au genre de son interprète. En outre, l'intégration massive et soudaine de nombreux vocables de l'argot argentin sera rare. En revanche, le tango tendra, selon les auteurs et les époques, à polir son langage afin d'être compris par un large public hispanophone tout en gardant quelques vocables lunfardo dans un souci d'exotisme.

¹³⁴ Rivera JORGE, Matamoro BLAS, Gobello JOSÉ, *LA HISTORIA DEL TANGO, SUS ORÍGENES* ARGENTINA, EDICIÓN CORREGIDOR, 1976. P 57, Ricardo Rodríguez Mola, historien noir, auteur de l'ouvrage : *Africana del tango*, cité par Blas Matamoro.

Cependant, le dynamisme et la pluri-accentuation sont des caractéristiques importantes dans l'histoire du tango puisque après l'étape d'improvisation, c'est à dire lors de la période de publication et fixation des paroles de tango, le genre poétique en gardera des traces. En effet, dans la formalisation de l'écriture des partitions de musique, le Lunfardo, lieu de pluri-accentuation des mots, est toujours présent. Nous reviendrons sur l'institutionnalisation du lunfardo, mais on peut déjà remarquer que *l'Academia Porteña del Lunfardo* a été fondée en 1962 et qu'elle a garanti la conservation et la promotion de l'argot. L'institution retrace les différentes étapes de formation du lexique Lunfardo à diverses époques. Les chercheurs de l'institution recensent les vocables lunfardos dans le tango, la littérature, les articles de presse. Le lunfardo présent dans ces strophes, témoigne d'un éclatement du sens et d'une nouvelle codification car la pluralité des néologismes qui seront intégrés au lunfardo, constituent de tango en tango, un lexique de plus en plus ample et complexe. Ainsi, le signifiant demeure intact, mais les signifiés se diversifient. Dès lors, une multiplicité de représentations correspond à une même réalité et cela équivaut à la recherche de modélisations parallèles par rapports aux représentations officielles et normées. En d'autres termes, le lunfardo, est la nouvelle représentation des choses par rapport à la langue de référence en Argentine, l'espagnol. Ces vocables représentent la possibilité de reconfigurer la réalité à partir du matériau langagier. Pourtant, les paroles de ce tango « préhistorique » ont également une composante immuable. En effet, la structure des strophes reste la même malgré la variation rythmique et mélodique de la musique.

Les exemples présentés jusqu'ici ont une constante rythmique. La strophe peut être assimilée à la *colpa*, ou *cuarteta asonada* qui se caractérise par la présence de quatre vers de huit pieds et une rime située au deuxième et quatrième vers. Dans les deux cas les vers octosyllabiques ont des voyelles élidées, qui consiste en la suppression d'une, ou plusieurs voyelles en fin de mot, lorsque le mot suivant commence par une voyelle. Ainsi, lors de la lecture, on constate une liaison phonétique et le maintien du rythme régulier même si le décompte des syllabes dépasse la forme octosyllabique. Dans la première strophe l'élision se manifeste entre les mots *andate al ; refilarte el et que ha*. Dans la deuxième strophe l'élision se produit entre les mots suivants : *canfinfla andá ; para el ; te espera ; refilarte el et que ha*. Cette fixation d'un rythme commun est la marque de constantes circonstancielles dues au bal où s'exprimaient musiciens, prostituées et clients. De la sorte se formalise une particularisation phonétique due à la pratique sociale de l'improvisation poétique conditionnée par la rythmique de l'énonciation. Le chercheur Lucien Abeille, auteur de la première thèse de recherche qui s'intéresse à l'idiome national des argentins explique la

particularité des variations phonétiques qui se produisent dans le castillan employé en Argentine en ces termes :

Nada extraño por lo tanto, que en un país cosmopolita como lo es la República Argentina los sonidos del castellano hayan experimentado y experimenten transformaciones a causa de las costumbres auditivas de los individuos que forman la población de esta nación [...] La educación primitiva del oído hace que los miembros de colectividades extranjeras residentes en el Río de la Plata recibe impresiones auditivas alteradas cuando oyen hablar el *idioma nacional de los argentinos*. Esta circunstancia es una causa de cambios fonéticos: hay alteración en la sensación auditiva, la hay también en la conservación de las imágenes auditivas, y a causa de la correlación íntima que existe entre la *impresión* y la *expresión* se producen las transformaciones fonéticas que paulatinamente invaden el argentino.¹³⁵

En conséquence, la pluri-accentuation qui se mise en évidence dans le lunfardo, ainsi que la modification phonétique du castillan employé en argentine, serait le résultat de perceptions de réalités plurielles manifestées à ce stade de l'évolution du tango.

La mise en relation des strophes et exclamations relevées par le linguiste et anthropologue Lehmann-Nitsche avec ces paroles de tango occultées, a montré qu'elles avaient des éléments morphiques communs. En effet, ces strophes, que les historiographes du tango se sont contentés d'évoquer présentent les caractéristiques suivantes. D'une part, parce qu'elles sont des variations axées sur un même thème ou bien un même personnages, elles font circuler des discours transgresseurs à propos des pratiques sexuelles, considérées comme des anomalies comportementales à l'époque de leur transcription. Par ailleurs, les strophes ont offert un espace de pluri-accentuation mis en évidence grâce aux néologismes qui ont enrichi le vocabulaire lunfardo.

Mais, il semblerait que des caractéristiques de ces strophes décrivent un discours masculiniste au sein même de cette pluralité de dimensions. Effectivement, d'une part, la notion de compétition entre les personnages est récurrente dans les strophes. La dérive de cette notion est la comparaison qui conduit à la nécessité de la mise en place d'un système de domination. Ce dernier est déjà observable alors que l'on note que tous les locuteurs sont des personnages masculins. Ceci tendrait à montrer que dans le milieu de la prostitution qu'au début au XX^e siècle, les travailleuses du sexe n'ont pas le droit d'avoir ou d'émettre un discours. Par ailleurs il est notable que les voix narratrices de ces strophes utilisent un ton

¹³⁵ ABEILLE, Lucien. *IDIOMA NACIONAL DE LOS ARGENTINOS*. Colección los raros, Biblioteca Nacional. Buenos Aires 2005 (1^o édition Paris. 1900). p 354

faussement neutre et véritablement masculiniste alors qu'elles évoquent les épisodes de personnages masculins dans un contexte de fête ou de quotidienneté.

Ces strophes mettent en évidence les tensions formelles qui perdureront au sein de la morphogenèse du tango. Il convient de réaliser à la suite une étude comparative de l'onomastique présente dans le recueil de Lehmann-Nitsche car elle représente des personnalités ayant réellement existé dont certaines appellations sont encore présentes dans les paroles de tango. Il s'agira de montrer que dans les paroles de tangos publiées et distribuées massivement, il reste des traces évidentes de la culture populaire. En outre, l'onomastique met en évidence un système de hiérarchisation qui définit également les relations de genre construites dans le tango.

2.31 Phénomène d'antonomase

Le phénomène d'antonomase dans le tango est particulier, car les noms des personnages des paroles de tango appartiennent à des personnes ayant existé. Dans un premier temps il s'agit de prostitués, des policiers à qui on dédiait les tangos ou encore des clients des maisons closes. Dans un second temps seront cités dans les paroles de tango des musiciens, des chanteurs ou encore des personnages provenant de la littérature. Ainsi les personnes ayant existés qui ont été cités dans des tangos deviennent des célébrités, soit des icônes ou des personnages du tango. De ce fait, avant d'étudier les relations entre les personnages désignés dans les tangos « préhistoriques » par rapport aux paroles de tango, l'on doit revenir sur les méthodes et significations du phénomène d'antonomase. En effet, en littérature l'attribution de noms prénoms et surnoms est un acte très important. Il permet l'identification de personnages, il contribue à situer l'histoire dans un contexte spatiotemporel. En outre, le baptême d'un personnage n'est jamais anodin, il correspond à l'attribution d'un certain nombre de qualités ou capacités que le personnage incarne.

En revanche dans les cultures de tradition orale, le prénom correspond à une marque de l'individu qui appartient à un groupe désigné comme étant celui d'une famille. Par le prénom s'exprime le désir et la volonté des parents. Alors que le nom de famille désigne plusieurs personnes appartenant à un groupe défini par leur activité professionnelle ou leur particularité physique. Le deuxième prénom et les surnoms sont souvent dus à une classification de l'individu dans un nouveau groupe. Esther Kats explique que les rituels de naissance et d'attribution de prénoms peuvent correspondre au même moment. Dans les

cultures mésoaméricaines, l'attribution des prénoms correspondait à la combinaison d'un chiffre avec un animal ou bien un élément naturel qui allait protéger l'enfant durant toute sa vie, Esther Kats explique ce phénomène :

Pour éviter qu'un bébé ait une 'frayeur' dans le bain de vapeur [rituel qui reproduisait la naissance et soignait les enfants de nombreuses infections] 'on prononce son nom'. Il est possible qu'un nom soit attribué juste après la naissance, peut-être en rapport avec l'identification *nahual*– puisqu'on observait les traces 'pour savoir comment l'enfant allait s'appeler'– mais qu'il ne soit pas révélé ou prononcé en public.¹³⁶

Plus loin, la chercheuse note que le rituel du baptême assume plusieurs fonctions. En effet, il sert à purifier l'enfant et le faire reconnaître comme un membre de la famille chrétienne ; il permet de sceller des alliances entre les parents et les parrains de l'enfant ; il est le moment d'attribution d'un nom de saint à l'enfant afin qu'il soit protégé :

Avant son baptême, l'enfant, encore nourrisson (*criatur, yiki*, es considéré comme un païen (*moro* 'maure' *tiumini*), et 'il ne porte pas encore de nom' (*no tiene nombre*), on l'appelle simplement *nené*, 'le bébé'. Le baptême lui fait accéder à un statut d'être social 'chrétien' (*cristiano*). Son parrain (*padrino*) et sa marraine (*madrina*) doivent jouer un rôle important à son égard mais aussi vis-à-vis de ses parents, sont ils deviennent le compère (*compadre*) et la commère (*comadre*) renforçant des liens de solidarité.¹³⁷

Ainsi l'attribution de prénoms dans les sociétés est un acte qui a un sens profond pour l'enfant mais également pour la collectivité dans laquelle il se situe. L'attribution d'un prénom dans les sociétés de tradition orale s'effectue autour d'un rituel qui établit la place que ce nouvel individu aura dans la société et quel sera son rapport avec les autres individus qui la composent. L'attribution d'un prénom dans les sociétés de culture populaire vaud donc comme l'assignation de la place de cet individu au sein d'un groupe. Par ailleurs, Sarah Leroy examine dans la littérature les règles de l'antonomase et explique que ce phénomène peut prendre diverses formes :

La présentation canonique de l'antonomase dans les traités de rhétorique, traités de figures et ouvrages stylistiques s'articule autour d'un double mouvement qui va du NC (nom commun) au Npr (nom propre) et du Npr au Nc. [...] L'antonomase de Nc, qui emploie un Nc pour un Npr, est majoritairement interprétée en termes d'excellence ou de type. [...] L'emploi d'un Nc pour désigner un individu est donc motivé par l'excellence de cet

¹³⁶ KATZ Esther. *Rites de vie, rites de mort (enfants mixtèques du Mexique)*. Du soin au rite dans l'enfance.2007. Erès. Paris. p 284

¹³⁷ KATZ Esther.Paris. 2007. Op. cit., p 285

individu dans un certain domaine. [...] L'antonomase de Npr, inversement, use d'un Npr pour un Nc. L'antonomase d'un Npr pour le Nc réalise donc 'l'incarnation d'une vertu dans une figure (Barthes 1970 :201), cette vertu ou cette qualité étant dans un contexte culturel donné, la caractéristique essentielle du porteur du Npr.¹³⁸

Le phénomène d'antonomase est donc plein de sens dans un contexte littéraire. Il facilite l'identification des personnages en leur attribuant de vertus essentielles ou en les désignant selon un domaine dans lequel ils excellent. Ce phénomène facilite également l'identification des lecteurs ou des spectateurs à un héros puisque ce dernier incarne littéralement des valeurs morales. Plus loin la chercheuse explique une particularité de l'antonomase qui concerne l'attribution de surnoms et sobriquets de toute sorte, qui concernent le relevé du recueil de Lehmann-Nitsche ainsi que le tango.

On trouve enfin, chez certains auteurs l'emploi d'une périphrase pour un Npr il s'agit alors d'un aspect de l'antonomase du Nc. Pour Meyer et Dubuc (1987 : 60) ce type d'antonomase constituant une description plus qu'une appellation et faisant, par les compléments du Nc-tête, appel au contexte textuel et situationnel, semble relever plutôt de l'antonomase paradéminative que de l'antonomase d'excellence. On peut également penser que s'exprime ainsi une forme d'excellence du sujet en lui-même, et non du sujet vis-à-vis du groupe, une excellence inverse de l'antonomase du Nc.¹³⁹

Bien que cette dernière remarque mette en avant l'aspect descriptif et paradéminatif de la périphrase pour un nom, on considérera d'une manière générale que les différentes formes d'antonomase mettent en évidence des relations de genre qui se cristallisent par la constitution d'un ordre hiérarchique qu'il est possible de desceller en étudiant de plus près les dénominations et les pronominations¹⁴⁰.

On notera que les textes qui composent le recueil de Lehmann-Nitsche ont été transcrits en préservant l'anonymat des émetteurs, ce qui rend impossible de déterminer s'ils étaient féminins ou masculins. Par ailleurs il est impossible de savoir comment l'émetteur se considérait par rapport à la personne nommée. En revanche on ne peut nier la dimension poétique des strophes, qui révèle l'importance du paraître et de la mise en scène des interlocuteurs dans ce milieu à la fois marginal et festif. Le texte suivant met en évidence un parallèle entre le corps de militaire et le corps de la prostitution :

¹³⁸ LEROY Sarah. *DE L'IDENTIFICATION À LA CATÉGORISATION. L'ANTONOMASE DU NOM PRORE EN FRANÇAIS*. Peeters Louvain. Paris. 2004. p. 12 et 13.

¹³⁹ LEROY Sarah. Paris. 2004. p. 14.

¹⁴⁰ Terminologie propre à Fontanier (1968 :326) cité par Leroy, p. 13.

Medio batallón de putas
Dicen que va a marchar
Bajo el mando de un alcahuete
Que a Chile las va a llevar.

Enriqueta la cojonuda
Dejó brillar su valor,
La napolitana Aurora
Que fue el primer tambor.

Grita la puta Nieves,
Por ser la puta más vieja,
Que le pongan de teniente
A Isidora la Pendeja.¹⁴¹

D'autres textes dont le thème principal est la vie dans les maisons closes figurent dans ce recueil, mais il n'est pas utile de tous les citer, nous nous contentons d'élaborer un tableau récapitulatif afin de voir comment s'articule l'attribution de noms, prénoms et surnoms dans la culture de tradition orale. Pour une plus grande commodité de lecture, les tableaux commentés sont annexés, ils font partie du même tableau de relevé de données, mais ils ont été divisés en trois afin de mettre en relief les données pertinentes. Un total de 48 personnes ont été identifiées tantôt par leurs noms, leurs prénoms ou leurs surnoms uniquement ou alors par une combinaison de : nom/prénom, nom/surnom, prénom/surnom ; dont voici le détail.

Le premier tableau nous permet de constater que les personnalités citées qui ont un nom de famille, sont des hommes dans une grande majorité (11 hommes pour 2 femmes) et qu'ils ne portent pas de prénom. Parmi ces 13 noms de famille, 7 semblent être des noms de personnes ayant existé, 6 seraient des noms propres utilisés par antonomase. En les observant, se dégagent quelques remarques concernant les relations de genre qui se jouent dans le milieu de la prostitution.

Le nom de famille servait à différencier un clan d'un autre. Il a été transmis jusqu'à très récemment, exclusivement par l'homme. Elisabeth Badinter, qui décrit certains

¹⁴¹ Lehmann-Nitsche, Robert. *TEXTOS ERÓTICOS DEL RÍO DE LA PLATA EN ESPAÑOL POPULAR Y LUNFARDO*. Argentina. Librería Clásica. 1981. p.102

mécanismes du patriarcat explique l'une des fonctions de la femme dans les sociétés primitives lorsqu'elle cite Levi-Strauss: « Là, [dans le cadre du mariage] la fonction de l'épouse ne se limite pas aux gratifications sexuelles. Son apport économique est essentiel puisque hommes et femmes se consacrent à la production de différents types de nourriture. Seul le couple peut produire une alimentation complète »¹⁴². Plus loin, l'auteure explique l'enjeu de la passation des pouvoirs à exercer sur la femme, entre le père de famille et le mari : « En la mariant [la fille ou la femme], le père transmettait tous ces droits à son époux, et si l'on ne lui refusait pas directement sa part de l'héritage paternel, on l'empêchait d'en disposer en la soumettant à l'autorité de son mari »¹⁴³. Dans le cadre du mariage, la femme prend donc le nom de son mari par coutume, contrairement à ce qu'on croit car ce n'est pas une obligation légale, ainsi elle change d'identité. Ceci signifie une violence infligée aux femmes. Cette violence est naturalisée par la coutume. Sur le plan symbolique l'adoption du nom du mari par la femme est une forme de marquage qui signifie qu'elle lui appartient, de la sorte elle est chosifiée. Par ailleurs, au début du XX^e siècle, dans le code civil argentin, la femme était considérée irresponsable puisque lorsqu'elle était célibataire, elle était sous la tutelle de son père ; lorsqu'elle était mariée, elle était sous la tutelle de son mari. Les produits que donne la femme à l'homme lui sont également annexés car les enfants portent d'office le nom du père à condition d'être conçus dans le cadre du mariage. En revanche, il faut qu'ils soient reconnus dans la maternité par leur père, s'ils ont été conçus dans le cadre d'une union libre. Ainsi, dans un couple hétérosexuel, et selon le cadre légal argentin du XX^e siècle, celui qui ne porte pas l'enfant s'assure que celui-ci lui appartient au moment où il lui transmet sa propre identité grâce à son nom de famille. En conséquence, femme et enfants représentent des possessions de l'homme.

Dans le tableau, les noms de famille des femmes sont *Gomez* et *Ruiz*. Leurs noms sont assortis des pronominaux *señora* et *la desdentada*. Ces pronominaux apportent une information supplémentaire à leur porteuse, la première indique qu'il s'agit d'une femme mariée, la seconde se distingue par une déformation physique. L'addition de ces pronominaux semble indiquer que les noms de familles ne suffisent pas à les identifier, c'est pourquoi on a recours à leur spécificité. Ainsi ces femmes sont toutes deux désignées par

¹⁴² Badinter Elisabeth. *L'UN EST L'AUTRE, DES RELATIONS ENTRE HOMMES ET FEMMES*. Odile Jacob. Paris. 1986. p. 139

¹⁴³ *Ibid* p142.

une qualité qui les montre en position d'infériorité, l'une parce qu'elle est mariée, donc sous la responsabilité de son mari ; l'autre parce qu'elle n'a pas de dents.

Ensuite, les noms de familles célèbres mettent en relief l'antonomase du nom propre, ils servent à composer des rimes scabreuses dans la strophe. Tel est le cas de *Pilato* et *Herodes*, qui sont cités et représentent des figures d'autorité. Pilate est le procureur de Judée qui condamna à mort Jésus. Hérode est le roi qui a massacré des enfants à la naissance de Jésus. Pilate et Hérode sont des figures d'autorité ambivalentes qui représentent à la fois l'ordre social et qui persécutent le désordre représenté par la figure de Jésus. Puis les noms *Garibaldi*¹⁴⁴ et *Machado* contribuent à élargir la thématique du pouvoir des personnalités cités, puisqu'il s'agit là d'un général et un colonel, tous deux membres du corps militaire. Ces deux personnages représentent des guerriers, ils incarnent la bravoure, l'agilité au combat et le rang haut placé dans la hiérarchie militaire. Enfin, deux noms de familles font référence à des personnalités mythiques ayant existé qui ont inspiré la littérature gauchesca argentine : *Vega* et *Morera*. Ces deux noms de famille ont été attribués à des gauchos dont le destin a été narré respectivement dans *Santos Vega*¹⁴⁵ puis *El gaucho Juan Moreira*¹⁴⁶. Ces deux personnages sont le prototype de la bravoure, la virilité et l'orgueil. Dans les ouvrages les concernant se trouvent des épisodes dans les maisons closes. Ces deux marginaux perpétuent le mythe des gauchos argentins, qui se battent pour une justice illusoire et fuient la répression policière. Ainsi, les noms de famille sont fortement connotés par les notions d'autorité, virilité et bravoure. Ces caractéristiques s'appliquent à des noms de famille d'hommes et personnages masculins, ce qui cristallise un système de domination basé sur la réputation des personnages invoqués puisque les noms de famille ont une histoire ou sont susceptibles d'être reliés à des pronominaux désignant un grade militaire. Notons que les onomastiques utilisés pour les noms propres ont des origines diverses, ce qui implique un bagage d'images mentales plurielles, faisant référence à des discours pluriels.

Il y a dans ce tableau qui classe les noms de famille, une moindre utilisation de la combinaison Nom/Prénom (4 occurrences) pour identifier les individus. Les prénoms servent à distinguer deux membres de la même famille qui par conséquent portent le même nom. Or, le lieu de la locution, ne se prête pas aux réunions familiales, ce qui justifie que les personnes soient appelées d'une manière courte par leur nom. Dans ce même milieu de la prostitution,

¹⁴⁴ Garibaldi, général du *Risorgimento* italien en 1807. Il a contribué à la construction de l'Italie.

¹⁴⁵ Rafael Obligado *Santos Vega*. Editorial Kapeluz. Buenos Aires. 1996. Première édition en 1890

¹⁴⁶ GUTIERREZ Eduardo *EL GAUCHO JUAN MOREIRA*. Editorial homenaje a la revolución de mayo. Buenos Aires. 1961. Premières éditions publiées entre 1878 et 1880

les liens de familles ne sont pas une priorité qui détermine l'identité des individus, puisqu'on a recours plus le souvent à la combinaison Prénom/Surnom (21 occurrences dans le troisième tableau). Alors l'une des fonctions essentielles du nom de famille est neutralisée, ainsi le surnom ou pronomination servira à identifier à partir de caractéristiques personnelles les personnes homonymes.

Dans le tableau classifiant les prénoms il y a 32 occurrences. Le nombre de personnalités féminines représentent deux tiers du total, soit 21 occurrences pour les prénoms féminins contre 11 pour les hommes. Rappelons que les hommes étaient, dans la plupart des cas, les émetteurs des strophes du recueil, l'objet qu'ils observent, décrivent et vantent étaient les femmes des maisons closes, ce qui explique la quantité supérieure d'occurrence de prénoms féminins.

La classification des prénoms de ce tableau peut se présenter selon différents critères. D'abord seront regroupés les prénoms qui se répètent tels que : *Rosa*, *Elvira* et *Flora*. La récurrence de ces prénoms dans des poésies différentes témoigne de la popularité de ces prostituées à l'époque. En outre, ces noms sont parfois présents dans des paroles de tango tels que *En lo de Laura* écrit par Enrique Cadícamo en 1943.

Milonga que en lo de Laura
Bailé con la parda Flora ...
Milonga provocadora
Que me dio cartel de taura ...
Ah ... Milonga 'e lo de Laura¹⁴⁷

Par ailleurs, le tango *Los disfrazados* écrit par Carlos Mauricio Pacheco en 1906, a fait partie du numéro musical de la pièce de théâtre qui porte le même titre. Dans ce tango seront citées des prostituées qui ont également existé et ont été citées dans le recueil de Lehmann-Nitsche. Ceci illustre le dialogue permanent entre la culture orale, le tango qui se publie au début du XXe siècle et la culture savante représentée par le théâtre.

Bailando en lo de la Vasca
Y en lo de la negra Rosa
He marcao las doce en punto
Por este corte cantor
De la escuela de mi flor.

¹⁴⁷ http://www.todotango.com/Spanish/las_obras/Tema.aspx?id=TWw/WsGU340=

Ainsi, le tango « préhistorique » et le tango publié massivement au début du XX^e siècle sont connectés à travers les prénoms de personnes qui par la suite deviendront la base de personnages plus ou moins stéréotypés. La mention dans les paroles de tango de ces prostituées ayant existé, est ce qui a créé l'illusion que le tango figé sur la partition gardait une dimension testimoniale alors que l'auto-censure que chaque auteur, historien et éditeur a appliquée aux paroles de tango a construit le genre.

Puis, parmi les prénoms classés par le tableau, il en est : *Bartolo* et *Céline*, qui sont notables car ils sont passés dans le domaine de la culture populaire à cause d'un jeu de mot et des strophes consacrées à Bartolo. En outre, ce sont les exemples les plus cités dans les historiographies du tango telles que *El Tango*¹⁴⁸ écrite par Horacio Salas ; *Historia del tango, primera época*¹⁴⁹ co-écrite par José Gobello ; puis *Picaresca Porteña*¹⁵⁰ dont l'auteur est Tulio Carella. Ces deux personnages ont marqué l'histoire du tango car ils cristallisent une volonté de purification des topiques du genre qui justifie du respect de la morale pour censurer les tangos de la « préhistoire » et ainsi les exclure de l'histoire officielle et normée du tango.

Dans le troisième tableau qui classe à la fois les surnoms, les pronomination ou encore les précisions périphrasiques, les personnalités féminines sont plus nombreuses, puisqu'elles sont 22 femmes contre 7 hommes. Dans 23 cas, la désignation basée sur le surnom est précédée de l'article défini *La* ou *El*. L'utilisation de l'article défini peut servir pour rendre exemplaire une personnalité. Ainsi, le porteur de ce surnom serait exceptionnel dans un domaine qui lui est assigné, prenons l'exemple de *El estudiante*. Cependant, l'article remplace la fonction de la particule qui précède les noms de famille à savoir celle de détacher ou distinguer d'une communauté son porteur. La particule suivie d'un nom atteste du lieu d'origine ou bien du rang de propriétaire d'une terre de celui qui la porte. Ici, les personnalités mentionnées reproduisent ce schéma, elles indiquent plus particulièrement leurs origines et leurs fonctions ou encore ce qui les caractérise physiquement. Ainsi le surnom (ou la pronomination) gagne en légitimité et marque d'autant plus celui qui le porte, qu'il lui sert d'identifiant équivalent à un nom de famille. Voici le regroupement sémantique de ces surnoms :

¹⁴⁸ SALAS Horacio. *LE TANGO*. Acte Sud. Paris. 1989.

¹⁴⁹ GOBELLO José. *BREVE HISTORIA DEL TANGO*. Corregidor. Buenos Aires. 1999.

¹⁵⁰ CARELLA Tulio. *PICARESCA PORTEÑA*. Ediciones siglo veinte. Argentina. 1966.

Corps de métier : el coronel ; la doña (2) ; el estudiante ; el tigrero; la boladora; la voladora; la camarera; la lunfarda; la puta (2); la señora (2)

Origine territoriale et ethnique : el mulato; la mulata; el Napolitano; la Napolitana; la vasca; la parda (3)

Singularité physique : la tuerta ; la zurda ; la cojuda; la desdentada; la parda (3)

Ce regroupement utilise le Lunfardo qui a une grande flexibilité. Il admet deux versions pour le synonyme de prostituée : *voladora/boladora*. Grâce au procédé métaphorique, à partir du mot « bola » qui désigne dans un langage familier les testicules, la prostituée est identifiée à une partie du corps qui appartient à son client. Ainsi elle est réduite à sa fonction et à sa pratique de la fellation.

Le regroupement admet aussi, *tigrero* et *lunfarda* comme étant des métiers de la rue, respectivement : balayeur et voleuse. *Tigrero* vient de la couleur des excréments que nettoie l'employé, la recherche du surnom est donc marquée par la perception visuelle du travail. *Lunfarda* est un terme synonyme de voleur, il a servi à donner le nom à l'argot de Buenos Aires au XIX^e siècle à cause de ses premiers usagers.

Le regroupement admet également les surnoms non précédés d'article indéfini : *melambas/melambes* dont le jeu phonétique et sémantique évoque la fellation. En effet, le verbe *lamer* admet une forme transitive qui en castillan à la deuxième personne du singulier se dit *me lamés* ; par déformation phonétique d'usage cette forme est devenue *lamber* et la conjugaison du présent de l'indicatif à la deuxième personne du singulier donne : *me lambes*. Ces exemples de cacophonie et d'acceptation du nouveau lexique mettent en avant une nouvelle forme de désignation des individus basés sur la création phonétique et le recours métaphorique. Les individus et leurs désignations se réfèrent tous à un espace extérieur, celui de la rue et à des pratiques marginales, les personnalités sont ainsi stigmatisées en accord avec leurs actions et leurs fonctions.

Certains surnoms font référence à une activité professionnelle ou à un rang social supérieur comme *coronel*, *estudiante*. Les pronomination *señora*, et *doña* renvoient à la notion d'irresponsabilité civile de la femme au regard de la loi. Ce point a été évoqué un peu plus haut, il culmine sur la mise en évidence d'un système de hiérarchisation que les pronomination et périphrases ajoutées au nom de famille reconduisent.

Les signes se rapportant à l'origine territoriale se concentrent sur des foyers d'immigration en destination d'Argentine à l'époque de transcription du recueil. Ces surnoms identifient les prostituées dans l'idée d'un exotisme attrayant pour le client. Ainsi, *la vasca*

fait référence au Pays Basque en Espagne ; *la Napolitana* est celle provenant de Naples en Italie. Andrés Carretero explique que le caractère exotique d'identification des prostituées fait partie, à l'époque, d'un exotisme attractif pour la clientèle :

Algunas de ellas prestaban servicios en Junín 545, uno de los prostíbulos más prestigiosos de entonces. En cuanto a las mujeres extranjeras, muchas se hacían llamar con nombres franceses, aún cuando fueran de otra nacionalidad europea. En algunas memorias de diplomáticos que visitaron la Argentina en esa ocasión, recuerdan su paso por Buenos Aires y dedican más espacio a las prostitutas que conocieron y visitaron, que a los actos oficiales a los que concurren, asombrados por la variedad, calidad y lujo de los prostíbulos que pudieron frecuentar. Estas mujeres, además de distinguirse en el oficio más viejo del mundo, sobresalían por ser muy buenas bailarinas de tango, siendo algunas de ellas preferidas por los bailarines prominentes.¹⁵¹

En outre, une autre forme d'exotisme s'exprime alors que les surnoms se rapportent à l'origine raciale des prostituées. Ces désignations mettent l'accent sur la gradation de la couleur de la peau des indiennes d'Amérique et des descendantes du peuple Africain. *La parda* selon la définition du dictionnaire RAE signifie : « de color de la tierra, o de la piel de oso común, intermedio entre blanco y negro, son tinte rojo amarillento, y más oscuro que el gris ». *La mulata* est définie par le dictionnaire RAE ainsi : « Dicho de una persona que ha nacido de negra con blanco o al contrario ». L'identification ainsi faite par rapport à la couleur de peau ou bien aux origines, était une façon de mettre en avant un éventail de choix dans les maisons closes, c'était parfois un argument publicitaire. Par exemple les polonaises et les françaises étaient réputés plus libertines et plus exotiques de par la couleur de leur peau et leur chevelure, c'est pourquoi elles étaient plus recherchées. Cette forme d'identification par l'origine est restée dans l'usage populaire pour attribuer des surnoms, il n'est pas rare que les nationalités se reportent sur des objets typiques, ainsi l'on appelle *gaita* les personnes qui sont soit *gallegos* soit espagnoles d'autres provinces espagnoles. L'usage de surnoms basés sur la terre d'origine, identifie avec plus de précision la provenance de l'individu, il peut ainsi bénéficier d'une réputation stéréotypée donc réductrice mais qui n'est pas forcément péjorative. En revanche la dénomination de personnes de couleurs à partir de signifiants disant une teinte de couleur est plus réductrice parce que c'est réduire ses individus à des noms communs (pour exprimer la couleur), donc leur enlever en plus de leur identité raciale, territoriale, leur identité humaine. Ainsi d'une part l'on peut noter que l'identité des femmes

¹⁵¹ CARRETERO M. Andrés: *EL TANGO TESTIGO SOCIAL*. Buenos Aires. Colección Peña Lillo. continente. 1999. p. 88

est traversée par plusieurs constructions sociales qui se croisent telles : la race et le genre. En effet, les prostitués masculins n'ont été évoqués que dans un seul cas, celui de Bartolo qui a été expliqué plus haut. Par ailleurs, notons que la pratique de discrimination selon un critère national, a été encouragée par la loi de *inmigración y colonización* n° 817 de l'année 1876 dans laquelle il est indiqué que l'Argentine devenait terre d'accueil pour les immigrants d'origine dans le but de peupler les étendues désertes et sauvages du territoire. Cette loi a été inspirée par l'argumentaire qu'a fait Faustino Sarmiento dans son ouvrage fondateur : *Facundo o Civilización y Barbarie*. Dans l'ouvrage, l'auteur décrit l'Argentine de manière bucolique, ainsi se construit l'image mentale d'un pays vaste et désert, qu'il est légitime de peupler et de civiliser :

Esta llanura sin límites, que desde Salta a Buenos Aires, allí a Mendoza, por una distancia de más de setecientas leguas, permite rodar enormes y pesadas carretas, sin encontrar obstáculo alguno, por caminos en que la mano del hombre apenas ha necesitado cortar algunos árboles y matorrales, esta llanura constituye uno de los rasgos más notables de la fisonomía interior de la Republica.¹⁵²

Quelques paragraphes plus loin, l'auteur oppose la civilisation et la barbarie, deux concepts qui vont marquer l'histoire du pays, le développement des villes par rapport aux campagnes et qui construiront l'imaginaire national. Cette opposition entre deux pôles antagoniques va être reconduite dans tous les objets culturels argentins, même ceux considérés comme modernes. Elle rendra quasi-impossible la pluralité discursive dans tous les domaines :

La elegancia de los modales, las comodidades del lujo, los vestidos europeos, el frac y la levita tiene allí su teatro y su lugar conveniente. No sin objeto hago esta enumeración trivial. La ciudad capital de las provincias pastoras existe algunas a veces ella sola, son ciudades menores, y no falta alguna en que el terreno inculto llegue hasta ligarse con ellas.¹⁵³

Ainsi, alors que l'immigration est devenue massive en Argentine, les intellectuels locaux continuaient de rêver de civilisation tout en étant témoins de l'organisation de la traite des blanches, femmes européennes destinées à la prostitution. Le cas du réseau international

¹⁵² SARMIENTO, Domingo Faustino. *FACUNDO O CIVILIZACIÓN Y BARBARIE*. Centro editor de cultura. Buenos Aires. 2005. p. 26. 1^{ère} édition de 1845.

¹⁵³ Ibid. p. 29

Zwi Migdal a fait scandale au début du XXe siècle. Andrés Carretero retrace le fonctionnement du réseau de traite des blanches qu'il justifie par la situation économique précaire :

Este ambiente de miseria material fue caldo propicio para reclutar mujeres para Zwi Migdal. (...) En realidad fue una organización de malhechores para la explotación de mujeres. Era una reunión de delincuentes que si bien no admitían el ingreso a los cargos directivos a otros que no fueran judíos, no tenían ningún escrúpulo en tener tratos comerciales con no judíos, que solicitaban mujeres para los prostíbulos del interior. Tampoco tenían inconveniente en reclutar argentinas, uruguayas, francesas, egipcias, etc; siempre que se sometieran a las reglas impuestas en la organización. Si bien la dirigencia de la Zwi Migdal ponía mucha atención para traer mujeres judías con engaños, el número real de mujeres así logradas fue reducido (no más de 1000). En cambio, las mujeres no judías que estaban trabajando para la Zwi Migdal en los prostíbulos de Buenos Aires, eran más de 5000.¹⁵⁴

La pluralité des nationalités des prostituées ne répondait pas seulement à une demande d'exotisme croissant, ni à une certaine ouverture d'esprit qui reflète l'ouverture des frontières du pays à toute personne de nationalité européenne. Mais cette pluralité de nationalités évoquées par les prénoms et pronomination des prostituées est également la conséquence de l'organisation du réseau de prostitution Zwi Migdal qui imposait la subordination des femmes.

Le relevé de l'ensemble de pronomination montre qu'il sert à mettre en place une forme de hiérarchisation qui classe les individus surnommés dans un ordre dont le critère est une partialité croissante de l'identité. Ainsi l'identité serait complète lorsqu'elle est composée d'un surnom dont l'origine est leur prénom, par exemple *José*, aussi appelé *Pepe*. Ensuite se apparaît une identité partielle, qui se caractérise par la focalisation du surnom sur une partie du corps, par exemple *Elvira* est borgne, elle est surnommée *la tuerta*. Enfin l'on trouve la formulation d'une identité aliénante ou clairement réductrice fondée sur la création d'un surnom à partir d'un nom commun désignant une particularité raciale ou ethnique, voici l'exemple de *Mariana* aussi appelée *la parda*. Cette hiérarchisation est un « héritage » idéologique du système social instauré après la colonisation et posé comme un principe fondateur dans l'ouvrage de Sarmiento. Par ailleurs, notons que cette dichotomie entre Civilisation et Barbarie est la reconduction du système hiérarchique du temps de la colonie du

¹⁵⁴ ¹⁵⁴ CARRETERO M. Andrés: *EL TANGO TESTIGO SOCIAL*. Buenos Aires. Colección Peña Lillo. continente. 1999. p.106

Río de la Plata. Cet ordre de la société place les personnes à la peau blanche, en haut de la pyramide ; les personnes de couleur sont situées en bas ; alors qu'entre les deux couches sociales se déclinent un nombre plus ou moins grand de désignation du métisse selon l'impact historique du commerce des personnes dans les pays d'Amérique Latine. En outre, non seulement est reconduite la hiérarchisation raciale dans ce classement, mais également est reconduit le système de commerce des personnes, qui a fait scandale au début du XXe siècle. En conséquence on peut dire que l'attribution de surnoms contribue à l'attribution de nouvelles identités fondées sur un classement dont les paramètres sont pluriels. Ainsi, dans le cadre de la prostitution, une femme possède des caractéristiques physiques raciales et ethniques qui sont mises en lumière par les surnoms et qui contribuent à la chosifier.

Revenons en aux surnoms, qui constituent un regroupement sémantique se rapportant au physique qui dépendent de la perception visuelle immédiate, et permet la création d'une image mentale stigmatisée de la prostituée. Cette perception visuelle guide la vue vers des membres du corps qui normalement vont par paire ou bien font partie d'un ensemble mais l'on met en avant le fait du manque de l'un ou plusieurs éléments : *la desdentada*, *la tuerta*, *la zurda*, remarque la main qui utilisée par une minorité sociale. Le manque d'une ou plusieurs parties du corps fait apparaître les « estropiés » alors que ce sont des personnalités communément marginalisées à cause de leur stigmat. Ce procédé met en avant encore une fois une forme de découpage social qui oppose les valides aux invalides. Celui-ci a pour conséquence de montrer et de faire ainsi exister les personnages rejetés de la société. Dans ce système d'identification qui prend appui sur la caractérisation physique au moyen des surnoms, les personnages partagent des traits communs avec les caricatures monstrueuses des carnivals qui provoquent et transgressent les règles sociales.

Quelques conclusions s'imposent concernant le classement des formes d'identification des personnes qui fréquentaient les maisons closes. Le classement et l'explication des types de l'antonomase met en évidence que toutes ces formes de dénomination fonctionnent de façon homogène ici pour désigner une population mixte bien que hiérarchisée. Le recours aux noms propres ayant une histoire dans la mémoire collective, sert à établir un système hiérarchique ambivalent. Cet ordre implique une relation de genre fondé sur un rapport de force institutionnalisé puisque l'écart entre femmes les et les hommes qui portent des noms de familles donne l'avantage à ces derniers. En outre, les personnages littéraires évoqués par les noms de famille font référence à des valeurs masculinistes, alors qu'il n'y a pas de personnage féminin de la littérature. Ainsi, les noms de famille relevés dans le recueil de Lehmann-

Nitsche occulte l'identité féminine ce qui apparaît comme une forme de domination et de violence.

Les prénoms sont pratiquement indissociables de noms de famille ou bien de surnoms, ce qui indique leur restreinte autonomie. Par ailleurs nous avons remarqué qu'ils identifient d'avantage des prostituées plutôt que des hommes ce qui révèle l'amputation d'une partie de l'identité des femmes puisqu'elles sont rares à porter des noms de familles. Leur droit à posséder une identité sociale signifiée par leur nom de famille leur est retiré, ce qui constitue une forme de marginalisation et un non respect de leur droit fondamental.

Enfin les surnoms sont chargés d'une fonction identificatrice qui normalement aurait dû être assurée par le nom de famille. Les surnoms permettent une identification claire des personnes, cependant ils sont formés à partir d'une perception réductrice, car ils se focalisent sur les particularités physiques ethniques ou raciales de leurs porteurs. Dès lors, les surnoms représentent une forme de re-sémantisation des personnes puisque en attribuant des surnoms on occulte une identité civile. Les nommés, les prénommés et les surnommés deviennent dépendants et redevables d'une identité qui ne leur est pas propre. Par la même occasion, ils sont asservis à la volonté du donneur de surnom qui prend de l'importance et existe de par son rôle de « créateur d'identité ». Or, ce dernier est un observateur masculin, qui attribue une identité nouvelle à ses créatures, les femmes. Ceci instaure à nouveau, une relation de dépendance entre le créateur et la créature, l'homme et la femme. Par ailleurs, on peut rappeler que pour Pierre Bourdieu, l'acte de codification dans lequel on peut inclure l'antonomase, répond à des règles précises et instaure un système de domination. Ainsi, lorsqu'on identifie, on rend explicite ce système de domination. Pierre Bourdieu explique :

La langue n'est pas un code à proprement parler : elle ne le devient que par la grammaire, qui est une codification quasi juridique d'un système de schèmes informationnels. [...] La codification est un changement de nature, un changement de statu ontologique, qui s'opère lorsqu'on passe de schèmes linguistiques maîtrisés à l'état pratique à un code, une grammaire, par le travail de codification qui est un travail juridique.

L'attribution de noms prénoms et surnoms correspond à une forme de codification dans un système social, qui a un impact sur leurs porteurs. Alors, dans les tangos de la « préhistoire » transparait un classement d'individus basé sur leur identification qui utilise l'antonomase.

L'étude du phénomène d'antonomase des personnes qui sont citées dans les paroles de tango « préhistorique » a permis de mettre en évidence les rapports de genre entre les

individus qui ont fréquenté les maisons closes. Or, dans la mesure où les tangos se sont d'abord inspirés du thème de la prostitution, il est probable que ces relations sociales soient reconduites dans les tangos publiés entre 1900 et 1935 de la même manière.

2.32 Antonomase et création de personnages dans le tango.

De même que pour l'identification de personnes, l'identification de personnages relève d'un phénomène d'antonomase. Cependant les personnages des paroles de tango seront probablement porteurs de valeurs diverses qu'on se propose d'étudier ici afin de mettre en évidence l'évolution des prénoms cités dans les tangos « préhistoriques » par rapport à ceux cités dans les tangos « officiels ». Les noms, prénoms surnoms des tangos du corpus relevé représentent un total de 99, dont 43 identifient des personnages féminins, 48 des personnages masculins, 6 identifient des animaux et 2 identifient une ville. Ces désignations ont été classées de la même façon que les mêmes données relevées dans le recueil de Robert Lehmann-Nitsche étudié précédemment afin de voir si les modes d'utilisation sont les mêmes, et si ce n'est pas le cas, quelle en sont les raisons. Les tableaux correspondants se trouvent annexés.

L'usage du nom de famille représentent 16 occurrences, dont 15 s'appliquent à des personnages masculins et 1 à un personnage féminin. Dans ce total, 2 noms sont accompagnés de surnoms et 5 sont accompagnés de prénoms. Étant donnée l'utilisation unique du nom de famille, on peut déduire qu'il ne s'agissait pas d'identifier plusieurs membres d'une famille ou bien de faire apparaître un clan déterminé, tout comme les noms de familles cités dans le recueil. En revanche le nom de famille sert de référence socio-historique, d'autant que les noms cités appartiennent en grande partie à des personnalités connues de par leur participation à l'histoire ou bien à la culture argentine, c'est le cas de San Martín, héros patriotique ; Contursi, Carlos de la Púa, Linning, auteurs importants du tango. Le tango cite donc des noms de héros ou des artistes hautement appréciés, les mettant ainsi sur un pied d'égalité, et élevant au rang de héros national ces artistes du tango. La citation de ces personnalités, devenues des personnages dans le tango contribue au prestige de la forme poétique. Cette forme d'auto-référence des paroliers dans les paroles de tango est une forme de revendication des constructeurs artistiques du genre.

Dans d'autres cas, les noms de familles cités appartiennent à des personnages fictifs tels que Margarita Gauthier et Juan Tenorio. Ces personnages appartiennent à des œuvres littéraires adaptés pour l'opéra. Puis on cite également le nom du compositeur russe Igor

Stravinsky. Par cette évocation du réseau référentiel de la culture savante, dans le tango, celui-ci s'élève dans la culture élitiste et construit une image respectable du tango en opposition avec les origines obscures et censurées. Les tangos qui citent des noms de familles ont été écrits pendant la période de la *Guardia Nueva*, alors que le tango est accepté par la société bourgeoise argentine, ce qui provoque un changement stylistique dans le but de le rendre plus respectable, voire prestigieux. En effet, les tangos ayant des citations de noms de familles se situent à partir des années 1915, où les paroliers du tango s'émancipent de la musique, pour créer des poèmes indépendants orchestrés façon tango par la suite. Cette période d'expérimentation littéraire du tango tend à intégrer des codes de la culture d'élite en citant des noms de personnalités et personnages prestigieux. Le tango ainsi subira des métamorphoses que l'on étudiera par la suite, mais on peut déjà dire que ce changement thématique et stylistique se trouve reflété dans les noms cités. Dans la construction fictionnelle que représentent les poèmes du tango, le nom de famille n'a donc pas la même fonction que dans la pratique quotidienne. Les personnalités citées servent de référent culturel, en les incluant dans les textes du tango, on inclut aussi leur prestige, et on fait appel à la mémoire collective des interlocuteurs qui adhèrent au tango.

Notons par ailleurs, que les noms de famille cités n'appartiennent pas à des personnalités associées avec un corps militaire comme dans les strophes du recueil de Lehmann-Nitsche, excepté le général San Martín. Les personnages et les personnalités font référence à l'histoire même du tango, afin de proposer au public qui va écouter le tango, dans les moyens de communication modernes, de nouvelles figures à adorer. Ainsi, on dénote un système de domination par l'occupation du champ poétique, dont le tango fait partie, de figures masculines portant des noms de famille.

L'attribution des prénoms est une pratique particulièrement délicate dans la littérature, puisqu'elle est plus répandue que l'attribution d'un nom de famille ou que d'un surnom, selon le genre. Dans les paroles de tango étudiées, 39 prénoms sont cités, 5 sont répétés : *Juan, Carlos, María, Laura, Rosa*. Ces deux derniers appartiennent à des prostituées déjà citées par le recueil de Lehmann-Nitsche. L'ensemble des prénoms cités implique une mise en scène de personnalités réelles, de personnages emblématiques qui deviennent ainsi des icônes du tango. Notons enfin que les prénoms concernent des hommes, des femmes, mais aussi des animaux qui sont toujours des chevaux ainsi que la ville mythique de Buenos Aires, ce qui construit une image réduite des habitants du microcosme du tango.

Certains prénoms cités font référence à la culture et la littérature tels que : *Ivette, Griseta, Rodolfo, Mimi, et Mireya*; ou encore même à la religion, c'est le cas de prénoms

bibliques *Jesús* et *Judas*. Ces derniers servent à identifier des éléments culturels fédérateurs. Les prénoms relevés se situent tous dans la période de la Guardia Nueva, ils participent de la construction des personnages du tango lorsqu'ils ne sont pas connotés culturellement. Cependant lorsque les prénoms sont connotés, ils servent à placer des personnages porteurs de bagages culturels dans un nouvel environnement, celui du tango, citons l'exemple concret du tango *Si volviera Jesús* (1935) dans lequel on extrapole sur le retour du messie à l'époque contemporaine :

Veinte siglos hace, pálido Jesús,
que miras al mundo clavado en tu cruz;
veinte siglos hace que en tu triste tierra
los locos mortales juegan a la guerra.
(...) Si volviera Jesús,
otra vez en la cruz
lo harían torturar.¹⁵⁵

Le phénomène d'antonomase du nom propre établit un anachronisme entre l'époque où Jésus a existé et l'époque où le tango a été écrit, dans le but d'établir un parallélisme entre le chaos passé et le chaos que décrit le tango. Ainsi, la figure du messie est évoquée parce qu'il représente la transgression d'un ordre (donc une forme de chaos institutionnel) et l'apparition d'un ordre nouveau. Cette transition entre les deux ordres est visible à l'agencement de la bible qui compte l'ancien testament (qui intègre les principes de la Tora) et le nouveau testament (qui intègre les actes des apôtres). Ainsi la figure de Jésus est ambivalente car elle représente à la fois l'ordre (puisque'il est juif et respectueux de la loi sur certains aspects) puis le désordre (dans la mesure où il est celui qui instaure un nouvel ordre, le chrétien). Cette vision peut paraître réductrice, mais l'objet n'est pas ici de travailler l'idéologie religieuse, il s'agissait de montrer l'ambivalence de la figure de Jésus. L'évocation du nouveau messie dans le tango sert à évoquer et comparer des périodes de trouble social. En effet, notons que ce tango en particulier a été écrit en 1935, date à laquelle les séquelles du crash boursier de 1929 ont provoqué des dégâts économiques conséquents en Argentine. Cette période qui commence en 1930 et va jusqu'à la fin de la décennie a été baptisée *Década infame* ou encore *Mishiadura* par les historiens argentins tels que José Gobello¹⁵⁶ ou encore

¹⁵⁵ Benedetti Hector Angel : *Las mejores letras de tango*, Buenos Aires, Edición Booket, 2003. p. 45

¹⁵⁶ GOBELLO José. *BREVE HISTORIA DEL TANGO*. Corregidor. Buenos Aires.1999.

Andrés Carretero¹⁵⁷, à cause du désordre économique que traverse le pays. L'évocation d'un moment de fragilité institutionnelle à travers la figure de Jésus, fait écho avec la conjoncture économique des années 1930.

L'attribution d'un prénom dans une forme littéraire comme les poèmes du tango vient d'influences diverses dont la culture religieuse, la littéraire ou encore la populaire. Ce sont des pôles dont l'idéologie est forte. C'est le cas des prénoms bibliques qui font référence à un ordre social moralisateur. En effet, le tango cité évoque l'épisode du sacrifice de Jésus, exécuté par Ponce Pilate, le gouverneur qui le condamna à la mort, et Judas le disciple qui le livra. La présence de personnages marqués par leur référent historique, idéologique, témoigne d'une réflexion sur la condition humaine au travers d'un épisode biblique, qui au départ n'était pas incluse dans les préoccupations du tango. Cette évocation est également une reconduction d'une thématique de la culture populaire, puisque Ponce Pilate était également présent dans les strophes du recueil de Lehmann-Nitsche. Les prénoms qui connotent une culture populaires, renforcent l'idée des influences extérieures au noyau thématique du tango. Ce qui montre l'ouverture du champ thématique du tango, qui englobe aussi bien des sujets purement empiriques autour des lupanars, que des sujets plus délicats comme la religion, et la condition humaine. Par ailleurs, notons que l'ordre social auquel fait référence le tango *Si volvierá Jesús* (1935) est basé sur l'opposition binaire du bien et du mal, qui aura tendance à se renforcer au sein des paroles de tango au détriment d'une certaine pluralité discursive rencontrée dans les strophes du recueil de Lehman-Nitsche.

Les surnoms relevés sont au nombre de 68, dont 32 sont attribués à des personnages féminins, 7 à des animaux et 26 à des personnages masculins, 2 à la ville, 1 à l'allégorie de la mort. La catégorie qui comporte le plus grand nombre de signes est celle qui regroupe les spécificités capillaires, épidermiques ou corporelles avec 10 occurrences au surnom des personnages. Dans cette catégorie on retrouve donc : *Morocha* (2 fois), *Rubia* (3 fois), *mulato*, *negra*, *rubio*, *moro*, *padrino pelao*, *Pie chico*, *cuero de alambre*. Non seulement cette catégorie met en avant les spécificités physiques des personnages, mais elle souligne que la formation des surnoms dépend de la perception visuelle des personnages, à la manière des surnoms du recueil de Lehmann-Nitsche. Cependant, les surnoms fondés sur une catégorie professionnelle tels que *puta* ou *negrero* n'y figurent pas, car la bienséance ne devait pas permettre de les publier dans les partitions de tango. On peut en déduire que l'importance du

¹⁵⁷ CARRETERO M Andrés: *EL COMPADRITO Y EL TANGO*. Buenos Aires, Colección Peña Lillo, Continente, 1999.

paraître est très grande lorsqu'il s'agit de s'identifier et de se placer dans un groupe social tel que celui des milongas. Ici, contrairement aux surnoms attribués dans le recueil de Lehmann-Nitsche, le surnom ne centre pas l'attention sur un défaut physique, mais sur le caractère racial des personnages. Les répétitions des surnoms sont très nombreuses. Parmi les 7 occurrences qui se répètent, grand nombre d'entre elles font allusion à la couleur des yeux ou celle de la chevelure, c'est le cas de *la rubia*, *la morocha*, *la vasca*, ce qui reconduit la hiérarchie dans la classe sociale basée sur des stéréotypes physiques. En outre rappelons que dans la littérature classique, le modèle de description pétrarquiste commençait par le haut du corps, orientant ainsi l'attention sur la couleur de la chevelure des personnages. Ainsi, la construction des personnages du tango semble subir une influence conséquente de la littérature classique qui favorise la stigmatisation des personnages d'après des critères physiques. L'utilisation de l'article indéfini est également une constante avec 22 occurrences dont 7 pour les personnages masculins et 15 pour les féminins. L'utilisation de l'article défini devant le surnom est une manière de le rendre exemplaire et de favoriser l'identification du public avec ceux-ci. L'article défini favorise également la stigmatisation du personnage car il devient l'exemplaire unique d'une notion référentielle basée sur un caractère physique, ainsi lorsque dans un tango on décrit les qualités de *la morocha*, on peut transposer et penser que toutes les *morochas* correspondent à ce modèle. Or, cette identification est réductrice, mais les occurrences sont plus nombreuses pour les personnages féminins par rapport aux personnages masculins. On peut donc en déduire que l'attribution de surnoms, la pronomination ou encore l'antonomase par nom commun, reconduisent le système de domination déjà existant dans les mêmes données relevées dans le recueil de Lehmann-Nitsche.

D'autres catégories ont un nombre égal, elles regroupent des objets en rapport avec la musique, puis des objets d'usage quotidien. Il semblerait que ces deux pôles sémantiques identifient les personnages avec des objets qui n'ont pas de valeur marchande ni de valeur symbolique. Les catégories qui ont un nombre de signe égal sont les suivantes ; la musique : *Milonguera* (2 fois), *Milonguita*, *Milonga*, *Milonguerita*, *Cascabel*, *Cascabelito* ; les objets de la vie quotidienne : *Muñequita*, *Polvorín*, *Ladrillo*, *Anyulín*, *Chiche*, *Muñeca Brava*, *La Parca*. Le regroupement de surnoms de la musique reprend le nom du genre « Milonga », signe polysémique, puisqu'il identifie le genre musical, mais aussi le lieu de rencontre et donc les personnages féminins. Par l'utilisation de ce signe qui identifie un grand nombre de femmes dans des tangos différents, on donne forme à une icône féminine qui marquera la mythologie propre au tango, et sur laquelle nous reviendrons par ailleurs.

Le regroupement concernant des objets, se concentre particulièrement sur des objets de jeu, comme *chiche*, *muñeca* et *muñequita*. Selon le dictionnaire, la Poupée est l'objet fabriqué de bois, pâte et chiffons, ce signe est aussi un adjectif qualificatif figuré avec lequel on désigne une personne de peu de caractère ou bien un jeune légèrement efféminé. L'utilisation de cet adjectif pour des femmes n'est pas une marque péjorative, au contraire c'est une façon de qualifier la relation entre celui qui emploie cet adjectif, et la personne pour laquelle il est employé. En effet, la poupée tout comme le pantin et la marionnette, sont des objets de jeu, des créations sur lesquelles l'enfant peut exercer une manipulation, servant parfois d'objet de transfert, pour remédier à un manque. En somme la poupée est dans le tango, comme le nom *Milonguita* (et ses dérivés) un signe qui représente la femme sous un aspect artificiel, irréel, symbolique. Les surnoms dérivés de ce nom commun attribuent ces caractéristiques au personnage qui le porte, en somme il est assimilable à un objet sans vie, manipulable, avec lequel on peut jouer et sur lequel peuvent se transférer des sentiments. Ainsi, l'attribution de ce type de surnoms à des personnages féminins contribue à renforcer le système sémiotique qui chosifie et stigmatise les représentations de la féminité.

A l'opposé de la poupée, objet relativement fragile et de jeu, l'homme est représenté par des matériaux de construction tels que : *Ladrillo* et *Polvorín* ; respectivement brique et poussière qui évoquent la rudesse. Par ailleurs les surnoms de personnages masculins sont formés à partir de noms d'animaux qui évoquent la force, la férocité ou encore la nuisibilité : *Torito*, *Matasano*, *Chimango*, *Zaino*, *Pato*, *Langosta*, *Pulguita*. D'une manière générale, ces animaux ajoutent au personnage du proxénète un caractère péjoratif. Nous avons relevé aussi *gata*, utilisé pour les femmes, il est synonyme de « prostituée ». *Torito*, est un diminutif de l'animal hostile et mythologique, qui représente la fougue, la force, la virilité. Le personnage masculin représenté par cet animal acquiert donc ses qualités. *Chimango* est un nom commun pour des faucons, des rapaces donc, des animaux particulièrement craints de par leur agressivité et l'usage alimentaire qui les force à se nourrir de cadavres. *Matasano* est une plante nuisible à cause de la rapidité avec laquelle elle se reproduit car elle envahit les jardins. A travers la représentation de ces animaux, les surnoms accentuent la valeur symbolique des sèmes que l'écrivain Umberto Eco définit ainsi : « Un symbole peut être soit une chose très claire (une expression unique, au contenu définissable), soit une chose très obscure (une expression polysémique, renvoyant à une nébuleuse de contenus.¹⁵⁸ » Ainsi chaque culture a ses propres valeurs symboliques, ici, les surnoms se fondent sur des sèmes dont les référents

¹⁵⁸ Eco, Umberto. *DE LA LITTÉRATURE*. Bernard Grasset. Paris. 2002. p. 182.

sont des animaux, ce qui ravive la culture rurale argentine et relie le tango à la tradition littéraire de la gauchesca. Certains des animaux utilisés pour surnommer les personnages sont connotés d'une dimension néfaste, violente et agressive. Ceci reconduit et renforce le mythe de la masculinité brute et austère, qui rappelle la dureté et l'austérité des matériaux à partir desquels on désigne d'autres personnages masculins. De la sorte, les personnages sont identifiés par des caractéristiques qui définissent un paradigme de la masculinité basé sur l'animalité, la nature et la rudesse de celle-ci. Par ailleurs, parmi les valeurs paradigmatiques des personnages masculins sont récurrentes la fertilité et la force virile. Ces deux valeurs contribuent à construire une image de puissance masculine. Notons que *Pato* et *Pilguita* sont des animaux qui ajoutent au personnage du proxénète une dimension péjorative mais quasi ridicule.

Puis l'antonomase du nom propre fait apparaître dans les paroles de tango les prénoms dont le contexte sont la littérature, le théâtre, le compte populaire et l'opéra. Les voici : *Pierrot dormido*, *melenita de oro*, *Museta*, *Mimi*, *Manon*, *Don juanes*. Cette antonomase forme une plateforme communicante entre des modèles de personnages établis et des modèles de personnages en devenir. De par leur connotation, ils injectent une dimension littéraire au tango, leur invocation contribue à associer le tango avec la culture savante, ainsi, le genre poétique peut être considéré respectable. Le tango *Melenita de oro* offre un exemple évident de ces liens car cette pronomination renvoie au personnage du conte de fée *Ricitos de oro*. Le lien entre les deux personnages est une reformulation de la périphrase formée à partir de la chevelure blonde du personnage. Le conte *Ricitos de oro y los tres ositos*, est selon Bruno Bettelheim une métaphore de la recherche de l'identité des petites filles qui s'aventurent au sein d'une cellule familiale constituée d'oursins. Ce conte, sur lequel nous reviendrons plus longuement, aurait porté de nombreuses ambiguïtés et serait destiné à cantonner les enfants dans leur peur face à la recherche de leur identité¹⁵⁹. Ce personnage désigné avec différentes périphrases est récurrent dans les tangos écrits par Samuel Lining¹⁶⁰ ou bien Eloisa d'Herbil de Silva¹⁶¹. Il renvoie également à un problème d'identité manifesté par le personnage de la blonde dans le tango. Ce personnage féminin blond semble être un bourgeon sémantique fertile qui admet une complémentarité de caractéristiques, qui donnent du relief au personnage dans le tango. Dans cette même catégorie se trouvent des personnages de la commedia

¹⁵⁹ BETTELHEIM, Bruno. *PSYCHANALYSE DES CONTES DE FÉES*. Robert Lafont. Paris. 1976. p. 319- 331

¹⁶⁰ Auteur du tango *Milonguita* aussi appelée *trenzas de oro* an 1922.

¹⁶¹ Auteure de *Yo soy la rubia* en 1907.

dell'arte comme *Pierrot*, et puis ceux de l'opéra de Puccini, *La Bohème : Mimi, Grisette, Rodolphe*. Ils sont les référents de modèles canoniques, ils imprègnent les personnages d'une dimension culturelle forte, ils témoignent d'une reconnaissance mutuelle entre le tango et d'autres genres musicaux et littéraires en établissant un dialogue sémantique. Ils permettent également d'aborder des publics d'horizons culturels divers, ce qui élargit d'autant plus la popularité du tango.

Enfin, la pronomination de certains personnages peut être regroupée selon une catégorie qui dénote les origines géographiques des porteurs : *Porteñoito, Vasca del arrabal, galleguita, Palermo, La Uruguayita*. La pronomination *Galleguita* fait référence à la région de Galice, principal point de départ des bateaux qui ont emmené des milliers d'immigrants espagnols dans le monde et en Argentine en particulier. Ce lieu laissa une trace sémantique dans le langage des argentins, puisqu'un *gallego/a* est par extension tout immigrant venant d'Espagne, et non seulement ceux de cette province. *La Vasca* reprend le surnom d'une prostituée que nous avons mentionné auparavant dans l'étude des surnoms transcrits dans le recueil de Lehmann-Nitsche. Cette pronomination apparaît à deux reprises dans des tangos différents. Dans le tango *No aflojés* le pronom est suivi de la précision géographique *del arrabal*. On met en évidence son lieu d'adoption territorial, *l'arrabal* étant les quartiers de la banlieue de Buenos Aires. Le personnage est construit ici, à partir d'une réalité enrichie par une plus valeur culturelle, qui transforme le personnage de base.

Enfin la pronomination *Porteñoito*, trouve une définition dans le dictionnaire RAE de **porteño, ña.** : « adj. Natural de algunas de las ciudades de España y América en las que hay puerto. // adj. Natural de la ciudad de Buenos Aires, capital de la Argentina. » La définition s'étend aux habitants ou aux originaires de villes ayant un port. « Le petit portègne¹⁶² », outre la dimension affective qu'acquiert l'utilisation du diminutif, le fait que le tango soit devenu populaire au moment où la capitale argentine se déploie et se modernise, fait que la ville, le tango et donc ce personnage sont intimement liés. En effet, la scène du tango se déroule toujours dans Buenos Aires, dans des cabarets, épiceries, bars, et dans les ruelles du port. En outre, les vagues d'immigrant ont débarqué directement dans la capitale, ils ont eu un contact direct avec la danse, la musique et les paroles du tango, ils y ont laissé une empreinte linguistique, musicale et culturelle. Le portègne est donc, la figure symbolique qui représente à la fois l'habitant et celui qui est originaire du port de Buenos Aires. Ce signe regroupe donc à ce moment de l'histoire argentine une population non homogène composée d'autochtones et

¹⁶² Je propose cette expression pour ce titre de tango, traduit dans le livre de Horacio Salas : le Portègne.

d'immigrants. Étant donné que la capitale était peu habitée et que la masse d'immigrants était équivalente au nombre d'autochtones à l'époque, le processus d'intégration s'est transformé en processus de peuplement. La capitale Argentine est donc devenue un espace de cohabitation de cultures plutôt que de l'absorption d'une culture par une autre. Le signe « Porteño » porte une charge historique liée à la capitale, au tango et aux habitants de la ville.

L'antonomase du nom commun est une figure rhétorique particulièrement utilisée et fertile dans les paroles de tango. Elle permet d'identifier et de caractériser efficacement et rapidement un personnage au risque de le rendre stéréotypé. Les surnoms proposent des espaces ou des pôles symboliques particulièrement féconds dans les paroles du tango, ils sont composés de sèmes culturellement chargés qui se connectent par des intertextes à des réalités orales, littéraires, culturelles diverses. Ces surnoms sont comme des points d'impact virtuels où se rejoignent des canons esthétiques, tels que la chevelure féminine ; de symboles interculturels, tels que les animaux porteurs de sens ; de signes d'identification, tels que les lieux d'origine et/ou d'habitation. Les surnoms fonctionnent alors comme des noyaux sémantiques à partir desquels sont distribuées des identités des personnages dans le tango. Ces pronomination reflètent un ordre hiérarchique puisque les porteurs sont investis des qualités, capacités et pouvoirs des parties corporelles, objets ou animaux sur lesquels les surnoms sont formés. De la sorte, à partir de l'observation des surnoms on constate un rapport de force entre les individus car leur dénomination est connotée par l'excellence, la concurrence ou encore la menace dont ils sont investis.

L'analyse de l'utilisation de l'antonomase relevée dans le recueil de Lehmann-Nitsche, ainsi dans des paroles de tango, aura permis de constater que, bien que la pratique soit commune, elle a des visés et des portées différentes. Dans les strophes du recueil, il s'agissait d'identifier quelques clients et quelques professionnelles, en connotant leurs fonctions et leurs capacités. Les personnes étaient identifiées selon leur profession, leur statut social ou encore leur apparence physique, sans exercer une discrimination positive qui idéalise les corps. En revanche, les pronomination dans les paroles de tango ouvrent des possibilités de symbolisation propres au support. En outre, les personnalités portant des surnoms étaient identifiées par leurs défauts physiques, restant ainsi dans le cadre de la marginalisation, alors que les surnoms des personnages du tango, sont positifs ou bien neutres. En effet ils ne dénotent pas qu'il s'agit d'estropiés, mais que ceux sont des personnages qui ont des particularités repérables visiblement, mais qui ne sont pas repoussantes. Les personnages des paroles de tango sont donc toujours en lien direct avec les

personnalités mentionnées dans les strophes recueillies, mais ils sont plus variés et nombreux, ils sont porteurs de plus de sens car leurs noms, prénoms et surnoms forment des intertextes avec d'autres objets culturels dans le domaine de la musique, la littérature et même l'histoire. En conséquence, c'est bien la citation récurrente de certaines personnalités des maisons closes qui fait le lien entre le recueil anthropologique et la poésie du tango, mais c'est dans cette dernière que les personnalités deviennent des personnages littéralement « imagés » car leurs noms, leurs prénoms et leurs surnoms sont des noyaux de concentrations de sens qui se nourrit de l'imaginaire collectif. Ainsi, sont réadaptés, cités et représentés des personnages venant de la littérature, la musique, la culture orale dans les poésies de tango. Ceci a pour effet, de rendre acceptables, pittoresques voire attrayants des personnages marginaux. En outre, les rapports de domination entre les prostituées, les clients et les proxénètes, sont naturalisés au moyen de symboles, métaphores et occultation.

Rétablir les liens entre la culture orale et le tango formalisé par les publications des partitions de musiques permet de mettre en évidence les différents maillons de la chaîne qui aboutissent à la reconduction des systèmes de domination.

En effet, dès lors que les poèmes du tango sont stabilisés par leur publication sous forme de partitions de musique, les paroliers se censurent et les historiens tels que José Gobello, rendent légitime la censure au nom de la moralité. Cet acte est expliqué par Michel Foucault ainsi :

De nouvelles règles de décence, sans aucun doute, ont filtré les mots : police des énoncés. Contrôle des énonciations aussi : on a défini de façon beaucoup plus stricte où et quand il n'était pas possible d'en parler [de la sexualité], dans quelle situation, entre quels locuteurs, et à l'intérieur de quels rapports sociaux ; on a établi ainsi des régions sinon de silence absolu ; du moins de tact et de discrétion : entre parents et enfants par exemple, ou éducateurs et élèves, maîtres et domestiques.¹⁶³

Selon ce critère, on considère que les strophes de Bartolo destinées aux enfants doivent occulter leur fond pornographique. Puis est définie une période de l'évolution des paroles de tango appelée la « préhistoire » du genre poétique, qui englobe et occulte les tangos dont le thème principal sont les maisons closes ainsi que les relations sexuelles et professionnelles qui s'y jouent.

Or, dans les strophes de cette période dite « préhistorique » du tango, recueillies par Lehmann-Nitsche, les pratiques sexuelles évoquées n'ont pas de tabou, elles transgressent la

¹⁶³ FOUCAULT Michel, *HISTOIRE DE LA SEXUALITÉ, TOME I*. Editions Gallimard. France. 1984. p. 26

morale ainsi que les discours théologiques et scientifiques qui dans la société argentine régulaient les rapports sexuels. Par ailleurs, les rapports sexuels sont également des rapports sociaux. Alors, la possibilité de construire à travers des strophes de tango des scripts où les rapports sexuels transgressent les interdits moraux, scientifiques et théologiques, revient à offrir la possibilité de construire des scripts de relations sociales selon des configurations plurielles, hétérogènes et forcément en contradiction les unes avec les autres. A cela s'ajoute la possibilité d'exprimer des rapports professionnels établis entre le proxénète et la prostituée. Or bien que ce soit des rapports de dominations, du fait qu'ils sont clairement établis entre deux parties unies par un contrat de travail implicite, ce dernier est susceptible d'être rompu. Ainsi, la censure et l'occultation qu'à subi le tango de la préhistoire ont eu plusieurs visées et conséquences. La première est celle de ne pas heurter la morale. La seconde est celle d'ordonner les rapports sociaux même si en faisant cela les censeurs réduisaient la possibilité qu'avait le tango de manifester des rapports pluriels et atrophiait sa potentialité à exposer des identités plurielles.

Cependant, il serait faux de croire que le tango considéré comme « préhistorique » est composé de discours essentiellement hétérogènes car comme l'indique Ilana Löwy : « La domination masculine, comme les têtes des monstres, possède de remarquables capacités de régénération »¹⁶⁴. En effet, la culture orale argentine est encore très imprégnée du discours masculiniste véhiculé par la littérature gauchesca et les écrits politiques fondateurs tels que le *Facundo*¹⁶⁵ de Sarmiento. Ce qui explique que le relevé de l'antonomase des noms propres et des noms communs dans le recueil de Lehmann-Nitsche et dans les paroles de tango, indique qu'il existe un fonctionnement hiérarchique du genre. En effet, les antonomases de noms propres font référence à des figures militaires et littéraires dont la particularité est l'exaltation de l'identité nationale au moyen de l'exercice de la force et la domination.

Soulignons encore, que les origines du tango, sont dans tous les ouvrages d'historiographie que nous avons consulté, mythifiée voire réécrites. Construisant ainsi un discours acceptable et même esthétique sur la prostitution et des rapports de force qui vont avec. Il était donc important de replacer le tango dans ce contexte sémiotique et thématique afin de considérer avec plus de précautions les dérives idéologiques et nationalistes qui érigent le tango comme le principal représentant de l'argentinité. Rappelons en effet, que

¹⁶⁴ LÖWY Ilana. *L'EMPRISE DU GENRE, MASCLINITÉ, FÉMININTÉ, INÉGALITÉ*. La dispute. Paris 2006. p 243.

¹⁶⁵ SARMIENTO, Domingo Faustino. *FACUNDO O CIVILIZACIÓN Y BARBARIE*. Centro editor de cultura. Buenos Aires. 2005.

d'après Lilia Jorge¹⁶⁶ entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, le champ culturel argentin était en crise et que le développement des moyens de communication étaient en expansion. Dans ce contexte culturel apparaissent les premiers tangos formalisés et publiés à grand tirage et disponibles à la vente. Dès lors les tangos, dont les paroles décrivent la vie des *compadritos* prennent de plus en plus de place dans la vie culturelle de la capitale Argentine. Le *compadrito* devient alors l'héritier du *gaucho*. En effet le premier est brave et marginal comme le second. Le premier utilise un langage oral dont les variations et les incorrections sont reproduites sur le papier, ce qui d'après José Gobello et Nicolas Olivari¹⁶⁷ sert de fondement au lunfardo. Le *compadrito* apparaîtra alors comme un personnage qui contraste, mais ne s'oppose pas au *gaucho*. Tous les deux sont ambivalents, courageux rebelles et transgressifs, mais afin d'asseoir ses affirmations sur des données concrètes, il est nécessaire de mettre en évidence comment se forment les mythes fondateurs du tango dans une conjonction de textes et de discours. Dans cette perspective nous étudierons dans le chapitre suivant les tangos de la *Guardia Vieja* considérés comme fondateurs du genre poétique et musical.

¹⁶⁶ JORGE, Lilia. *ORIGEN Y DESARROLLO DEL CAMPO CULTURAL ARGENTINO*. Oxímoron. Buenos Aires. 2004.

¹⁶⁷ GOBELLO José, OLIVARI Nicolas. *NOVÍSIMO DICCIONARIO LUNFARDO*. Corregidor. Buenos Aires. 2004.

3. INTERDISCURSIVITÉ ET INTERTEXTUALITÉ:

ENJEUX DANS LA FORMATION DES MYTHES FONDATEURS DU TANGO

Les tangos de la Guardia Vieja, sont les premiers à avoir été formalisés par l'écriture et la publication, ils sont le résultat de transcriptions de tangos improvisés sur un même type d'accompagnement musical, c'est pourquoi ils ont un patrimoine formel commun. Les auteurs de *Tango y sociedad, el hombre común y el tango 1580-1914* recueillent le témoignage du parolier Horacio Ferrer afin de définir quelques caractéristiques des paroles de tango et de la musique de cette période de la Guardia Vieja :

Para Horacio Ferrer, en este periodo (1880-1920), se van desarrollando los elementos que luego definirán el tango, a saber : a) surgimiento de una nueva especie por natural hibridación de otras especies populares, de plena aceptación en las ciudades de Buenos Aires y Montevideo; b) utilización y paulatino abandono de instrumentos musicales hasta determinar los que serían los clásicos del género, enumerados en el párrafo anterior; c) el régimen de ejecución de los instrumentos es enteramente oral, no hay orquestación ni partituras, se improvisa sin solistas; d) no existe prácticamente el tango-canción o con letra argumentada; e) se define lo que sería en adelante la danza del tango; f) los músicos no están organizados profesionalmente, su retribución es arbitraria y las primeras "vedettes" son los bandoneonistas ; g) inicialmente patrimonio de grupos marginales, el auge del disco lo fue introduciendo en los hogares populares y de clase media, y merced a su éxito internacional logra durante este período insertarse como una moda en las "altas esferas"¹⁶⁸

Horacio Ferrer souligne que les paroles de tango de cette époque n'ont pas d'argumentaire. Or, bien que les paroles de la Guardia Vieja ne racontent pas une histoire précise, elles ont toutes une voix narrative qui se raconte à la première personne du singulier. En conséquence ces paroles de tango doivent porter un ou plusieurs discours. En revanche, une forme commune est reconnue à cette période d'évolution du tango car, bien que les anthologies et les ouvrages retraçant l'histoire du tango, classent les tangos selon un critère chronologique, on reconnaît que la Guardia Vieja est la période de stabilisation formelle du tango. Par ailleurs, Horacio Salas, constate que Angel Villoldo est le père du tango alors qu'il

¹⁶⁸ ETCHEGARAY Natalio, MOLINARI Alejandro, MARTINEZ Roberto L. *TANGO Y SOCIEDAD, LA SOCIEDAD EL HOMBRE COMÚN Y EL TANGO 1580-1917*. Buenos Aires. 2003. p 192

semble être d'accord avec Horacio Ferrer en indiquant que les tangos de la Guardia Vieja n'avaient pas une teneur poétique transcendante.

Figure éminente de la Vieille Garde, on peut dire qu'Angel Villoldo fut l'exemple du Portègne lié au milieu du tango. (...) Les textes d'Angel Villoldo sont gais et conservent la simplicité des chansons paysannes. Les personnages qu'ils mettent en scène sont parfois vaniteux et insolents, mais ils se meuvent toujours dans un climat allègre et sympathique. Démonstratifs, souriants, leurs fanfaronnades ne renferment aucune provocation. (...) Villoldo était également un observateur perspicace de la réalité et en particulier des petits événements de chaque jour. Ainsi, lorsque en 1906 la police décida de réactualiser un décret de 1889 punissant d'une amende de cinquante pesos ceux qui dans la rue lançaient des compliments aux femmes, il composa un tango qu'il intitula *Cuidado con los cincuenta* (fais gaffe, c'est cinquante balles). (...) Lorsque, le 14 octobre 1919, à l'âge de cinquante ans, Angel Villoldo mourut d'un cancer, il était devenu le symbole de la Vieille Garde. Il laissait une œuvre importante et avait accompli la dure tâche d'être un pionnier de la chanson.¹⁶⁹

Horacio Salas évoque la légèreté des paroles de tango de la Guardia Vieja pourtant, le thème central est la présentation des personnages tels que le marlou, le compère et les gouapes, que l'auteur lui-même prend soin de décrire et d'identifier avec précision dans son ouvrage. Alors il semblerait ainsi que l'attitude du chercheur face aux paroles de tango de la Guardia Vieja soit ambiguë. En effet, d'une part les paroles de tango de la Guardia Vieja sont dénigrées car elles manquent d'argumentation. D'autre part celles-ci sont saluées car, elles formalisent le tango lui donnant un statut poétique et offrent un panorama ethnologique d'une population masculine. Il semblerait donc que cette attitude soit liée à une volonté de revendiquer un tango plus respectable et argumenté tel que celui de Pascual Contursi *Mi Noche Triste*. Pourtant, les présentations que font les personnages des tangos de la Guardia Vieja, sont les seules à montrer des caractéristiques d'une argentinité et des revendications claires d'une identité autochtone. L'attitude ambiguë des historiens du tango est d'autant plus paradoxale, que nombreux sont ceux qui expliquent, que le tango est «la principale expression culturelle argentine»¹⁷⁰. Ainsi, il semblerait que l'argentinité ne soit pas perçue par ces historiens comme une manifestation concrète de l'identité dont les médiations seraient des signes distinctifs spécifiques, et cette manifestation identitaire ne serait présente que dans les tangos écrits après la Guardia Vieja.

¹⁶⁹ SALAS Horacio. LE TANGO. Acte Sud. France. 1989. p 100.

¹⁷⁰ ETCHEGARAY Natalio, MOLINARI Alejandro, MARTÍNEZ L Roberto: *DE LA VIGÜELA AL FUEYE*, EDICION CORREGIDOR, ARGENTINA, 2000. p 167 Les auteurs proposent le titre : “*Principal expresión cultural argentina.*”

En étudiant quelles sont les caractéristiques des personnages fondateurs ainsi que les textes auxquels ils se réfèrent, on tentera de montrer comment se construit le mythe de l'argentinité dans le tango. Dans un premier temps seront étudiés des tangos dont le personnage masculin est fondateur et prééminent. Ensuite seront étudiés les tangos dans lesquels la figure féminine est fondée puis développée. Enfin, sera étudié le tango *Mi Noche Triste*, car il est considéré comme le canon de la poétique *tanguera*. Ces études nous donneront également la possibilité de voir se manifester un champ critique et des discours à propos du tango, que l'on questionnera au fur et à mesure des études de cas. Pour ce faire, nous allons mettre en évidence comment l'intertextualité et l'interdiscursivité se manifestent dans le tango. Il apparaît pertinent ici de citer la méthode préconisée par Edmond Cros pour analyser les textes sémiotiques :

Le texte sémiotique sera défini par l'existence d'un rapport coréférentiel progressivement mis au point par les réductions sémiologiques successives. Bien que théoriquement il puisse s'organiser autour d'un champ lexical ou d'un champ sémantique, ce rapport constitue dans chaque cas cependant une polarisation qui dépasse ces catégories dans la mesure où il peut inclure des signes indirects dont il réactive la connotation.

Ce rapport coréférentiel sera traduit dans toute la mesure du possible en termes d'opposition de concept ou de convergence. On considérera qu'il sémantise en retour de façon homogène tous les signes qui l'ont produit.

Chaque point de co-référence autour duquel s'organise le texte sémiotique étant ainsi formulé, sera considéré à son tour dans une seconde phase de regroupement comme signe pertinent susceptible d'entrer lui-même dans un second processus de réduction sémiologique, appelé à baliser un nouveau champ de coïncidence. [...]

Nous voyons s'instaurer, dans chacun de ces cas, des chaînes de signes qui pointent un concept, une valeur, un discours et dont l'organisation se donne à lire comme une configuration d'oppositions conceptuelles comme dans la sémantique textuelle. Il se dégage des significations qui tiennent leurs capacités à signifier des *rappports* qui s'établissent entre les éléments, et non des éléments eux-mêmes. Autrement dit, c'est le système, une fois encore, qui focalise le sens et sémantise, en retour, d'une certaine façon, chacun des éléments qui le constituent. A l'intérieur de l'ensemble du système cependant, les sous-systèmes [qui ont été présentés soit comme des sous-ensembles, soit sous l'appellation de textes sémiotiques] constituent, à leur niveau, des foyers de sens qui pourront fonctionner de manière autonome par rapport à la totalité du système.¹⁷¹

Afin de faciliter le travail d'analyse, des catégories thématiques de paroles de tangos ont été constituées, dans lesquelles sera traité le paradigme du personnage masculin. L'étude

¹⁷¹ CROS, Edmond. *THÉORIE ET PRATIQUE SOCIOCRIQUE*. CERS. Montpellier. 1980. P 128

du personnage masculin est envisagée d'un point de vue global c'est pourquoi des ponts seront établis entre différents tangos qui décrivent ce personnage. Dans le cadre de cette analyse les tangos sélectionnés sont les suivants : *El Porteño* ; *Soy Tremendo* ; *El Torito* ; *Los Disfrazados* et *Matasano*. Les tangos choisis ont été écrits par des auteurs différents mais le thème commun est la présentation. Le but étant de comprendre comment se construit le personnage de base du tango. Nous allons étudier d'abord le tango *El Porteño* qui apparaît comme le modèle d'une part parce qu'il est chronologiquement le premier tango dont le personnage masculin est décrit, d'autre part, parce que le personnage rassemble des caractéristiques qui vont se réapparaître dans les autres tango. *El Porteño* ; *Soy tremendo* et *El Torito* sont des tangos écrits par Angel Villoldo, qui est considéré comme le père du tango. Ils ont été écrits entre 1903 et 1910, font partie des premières partitions publiées, et sont devenus très connus car ils ont été joués dans des saynètes ; puis, dans le premier film en musique de l'histoire du cinéma argentin. *Los disfrazados*, déjà cité dans le chapitre précédent, a été écrit par Carlos Mauricio Pacheco en 1906 pour la saynète du même titre. La trame fait le récit de la vie des *conventillos*¹⁷² pendant la période de carnaval à Buenos Aires, les personnages intervenant dans le tango se présentent tour à tour au public. Le tango *Matasano* a été écrit par Pascual Contursi en 1914. Ces tangos ont en commun de participer à la construction d'une figure masculine qui décrit ses origines et son quotidien. Ceci contribue à la formulation d'un discours nationaliste que nous nous proposons d'analyser.

3.1 Personnage masculin, et discours nationaliste

Tous les tangos sélectionnés respectent un schéma de présentation à la première personne du singulier ce qui établit un contrat de véracité et de confiance avec les écoutants, comparable à celui que l'on trouve dans les récits autobiographiques où les journaux intimes. Philippe Lejeune et Catherine Violet expliquent, dans leurs travaux de recherche *Genèse du Je, manuscrits et autobiographies*, que le contrat autobiographique donne un sentiment de légitimité car l'auteur s'engage à donner un objet de jouissance ou de réflexion au lecteur. Deuxièmement, l'auteur promet de dire la vérité de son histoire, or l'histoire du texte fait

¹⁷² Le *conventillo* est une grande maison coloniale dont les chambres ont été louées individuellement à des locataires, les forçant ainsi à vivre dans une certaine promiscuité puisqu'ils partagent les commodités sur le palier.

partie de l'histoire de l'auteur d'où la mise en scène d'un locuteur et d'un auteur dans le cadre d'un acte d'écriture. Enfin, l'engagement de vérité propose la possibilité de l'acceptation d'une vérification¹⁷³. Dans les tangos, la présentation des personnages est une forme d'affirmation du paradigme de la masculinité au sein d'un groupe. Cette affirmation a d'autant plus d'impact, qu'elle est basée sur une identité d'appartenance géographique. En effet, le personnage masculin, dit ses origines, décrit le milieu dans lequel il évolue et explicite la teneur des rapports qu'il entretient avec des personnages masculins et féminins. A ce titre, l'historien Horacio Salas confère un caractère testimonial aux paroles de tango car elles mettent en scène la vie de la pègre avec des personnages contrastés :

Le gouape était un *compadre* –les deux termes sont synonymes– et il acceptait qu'on l'appelle ainsi. Il n'aimait pas le diminutif de *compadrito* et moins encore celui, péjoratif, de *compadrón*, dont l'emploi pouvait provoquer un incident. [...] Cependant les *compadritos* ne s'inquiétaient guère des critiques dont ils étaient l'objet et, au contraire des gouapes, ils aimaient vanter leurs victoires, sans se rendre compte que dans leurs milieu prévalaient des demi-mots et le prestige bâti sur les louanges d'autrui. L'extraversion n'était guère appréciée. Certains tangos reproduisent les insolences lancées parfois avec naïveté par ceux ne qui ne prenaient pas toujours au sérieux la supériorité qu'ils affichaient. Ainsi, Angel Villoldo, pour défendre le coté souvent sympathique et gai du *compadrito*, écrivit en 1903, les paroles de ce tango composé par son ami Alfredo Gobbi [*El Porteño*].¹⁷⁴

Les premiers personnages dépeints par le tango sous sa forme écrite et publiée, font l'objet d'un paradoxe. En effet, bien que les poèmes soient écrits à la manière d'une autobiographie, et qu'ils comportent les premières revendications d'authenticité et de nationalité argentine, ils sont dénigrés par la grande majorité des historiens du genre. Rafael Flores décrit cette poétique :

Los tímidos ensayos de letras procaces, o las tonadillas de Angel Villoldo, intuían aquel deseo popular en gestación. Sin embargo, tardó muchos años en hallar la letra convincente. El tango-baile fue una celebración, la prueba de pertenencia ante propios y extraños, una ocasión no acertó en otra de las cosas que el efímero comentario de aquello instaurado en música y baile. Fueron letrillas procaces o ingenuas, intentos simpáticos por encontrar la palabra que

¹⁷³ LEJEUNE, Philippe et VIOLET, Catherine. *GENÈSE DU JE, MANUSCRITS ET AUTOBIOGRAPHIES*. CNRS. Paris. 2000.

¹⁷⁴ SALAS Horacio. *LE TANGO*. Acte Sud. Arles. 1989. p. 76

expresara el sentir de la orilla en el tango que había ganado el centro de las ciudades del mundo.¹⁷⁵

En outre, aucun historien ne semble relever cette trace d'argentinité qui se manifeste dans les tangos de la Guardia Vieja qui mettent en scène une pègre nationaliste. Voyons un extrait des paroles de tango qui exposent l'épisode de la naissance de personnages « autochtones » de l'Argentine, car ils revendiquent leurs origines *criollas*.

Soy hijo de Buenos Aires,
por apodo El porteño,
el criollo más compadrito
que en esta tierra nació. (*El Porteño*)

Yo he nacido en Buenos Aires
y mi techo ha sido el cielo.
Fue un único consuelo
la madre que me dio el ser. (*Matasano*)

3.11 La naissance des personnages

La naissance des personnages se manifeste à plusieurs reprises, et dans des textes sémiotiques qui réalisent au niveau textuel une polarisation conceptuelle de l'identité. Celle-ci fait référence à la dichotomie qui opposait les *criollos* aux *colonos*. Car, alors que les premiers étaient les habitants des Amériques nés dans les colonies, les seconds étaient des espagnols allés sur place dans le but de coloniser et de représenter la couronne espagnole. Le débat entre ces deux populations s'est centré sur la justification de la légitimité des uns par rapports aux autres. Felix Luna, explique que l'enjeu de ce débat est l'accès à des postes dans le gouvernement de l'époque : el Cabildo :

De toda maneras, el hecho más importante de la época en cuanto a la sociedad de entonces, es la aparición de una categoría humana que adquirió cada vez mayor importancia y mayores ambiciones: los criollos, hijos de españoles, que

¹⁷⁵ FLORES Rafael. *EL TANGO DESDE EL UMBRAL HACIA ADETRRO*. Catriel Madrid. 2000. p. 56

no eran mestizos (pues no tenía mezcla de sangre, al menos aparente) y a quienes antecedían tres, cuatro, cinco generaciones nacidas en tierra americana.

La existencia misma del criollo ya definía en sí una categoría humana muy especial: era activo, celoso del español al que ridiculizaba o cuya importancia intentaba atenuar y tenía un amor indudable por la tierra donde había nacido. En Santiago del Estero se encuentra un acta capitular de mil setecientos setenta y pico, donde relata –por supuesto que en un lenguaje de escribano, como se redactan todas las actas-, una lucha muy enconada por un problema de tipo ceremonial, de precedencia de un cargo en el Cabildo, entre un español y un criollo de apellido Bravo. Todo esto terminó con una pelea tan grande que la misma acta dice que este criollo, Bravo (que debía ser bastante bravo) dijo al español: “Váyase vuestra merced a la mierda”. Hasta tal punto, llegaban las peleas y las rivalidades.¹⁷⁶

Cette anecdote rapportée par l’historien argentin, rappelle les enjeux de la légitimité de l’identité dans l’histoire de l’Argentine. Il est alors aisé de comprendre que lorsque le personnage du tango proclame son appartenance à la terre, il reconduit dans son discours la notion de légitimité et de droit du sol. De la sorte s’établit un discours dont le nœud est la légitimation des droits des habitants par rapports aux natifs dans un territoire donné. Dans le tango *El Porteño* et *Matasano*, c’est le monde de la marginalité qui est représenté, puisque les personnages revendiquent leur appartenance au monde de la pègre et qu’ils sont tous les deux des proxénètes. Pourtant, les textes sémiotiques font apparaître une forte tendance à la légitimation de ces personnages par la forte récurrence de signes qui désignent l’appartenance territoriale tels que les fonctions énonciatives du verbe *ser* et des pronoms personnels, ainsi que le corps humain et ses fonctions. Afin de mettre en évidence la proximité des textes sémiotiques entre les tangos *El Porteño* et *Marasano*, nous les présentons en partialité et l’un après l’autre.

Voici une partie des textes sémiotiques du tango *El Porteño*

1. Essence / désignation : (24)

1.1 Fonction énonciative du verbe *ser* et pronoms personnels : (8)

- soy (2), yo (2), me (2), mi, es,

1.2 Désignation: (2)

¹⁷⁶ LUNA Félix: *BREVE HISTORIA DE LOS ARGENTINOS*, Booket, Buenos Aires, 2004. P 44-45

- apodo, formó,

1.3 Apparaître : (2)

- pareceres, encarada,

1.4 Objets désignés : (1)

- Porteñoito, criollo*,

1.5 Corps humain et ses fonctions : (11)

- hijo, criollo*, nació, engendró, caído, encarada, pisó, cuerpo, franelas, caído, salú.

* Le mot *criollo* peut correspondre dans deux textes sémiotiques

Voici une partie du texte sémiotique du tango Matasano

1. Essence / Désignation : (31)

1.1 Fonction énonciative du verbe ser et pronoms personnels : (10)

- soy (3), me (3), yo, mi (5), ha sido, fue, ser, destino, es

1.2 Espace géographique: (2)

porteñoito, nacional

1.3 Fonction énonciative du verbe hacer (1)

- he hecho

1.4 Corps et ses fonctions : (6)

- he nacido, cara, pecho, viva, visto, vivo

1.5 Savoir: (3)

- se trata, sabe, fama, manyao

1.6 Points de vu du collectif: (8)

- malevaje, madre, muchacha , quien, gente , tanguear, bailongo, bailar.

Les textes sémiotiques des deux tangos dont la réduction est l'essence et la désignation mettent en avant la dialectique entre être et paraître, ainsi dès la première apparition du personnage on note un déchirement fondateur entre ces deux états. Alors que l'être se définit par la perception que l'on a de soi-même, le paraître se définit, lui, par la perception que l'autre a de soi. Mais c'est l'union de ces deux visions qui matérialise la complexité de l'existence. D'un point de vue littéraire l'on peut constater que la présence de ces deux composantes témoigne d'une volonté d'exister et de définir la complexité réelle et humaine ; c'est pourquoi on peut penser que la figure du *Porteño* condense les différents personnages masculins du tango qui de texte en texte, vont alimenter le mythe fondateur.

La présence du même type de polarités évoquant l'essence et la désignation chez des auteurs différents, semble être symptomatique d'une forme d'écriture dans le tango. Ce qui nous fait dire qu'il y aurait une matrice d'écriture des paroles de tango, probablement porteuses d'une matrice collective qui s'appliquerait au genre poétique tango. Par ailleurs, cette récurrence des mêmes polarités serait la cristallisation d'une revendication de légitimation d'un droit à la parole donné par l'appartenance de l'instance énonciatrice à un espace géographique. Rappelons qu'à l'époque d'écriture de ces tangos, d'une part le tango circulait dans un milieu marginal, d'autre part, en le publiant, il devenait l'espace porteur à grande échelle, des valeurs de la population de Buenos Aires du début du XXe siècle. De la sorte, il semblerait que les tangos de la Guardia Vieja, que des critiques ont jugés vides d'argument, cristallisent une revendication identitaire relative à l'Argentine. Les causes de cette revendication se trouvent dans le contexte sociopolitique du début du XXe siècle. Ce moment correspond à l'arrivée massive d'une population immigrante qui s'est accentuée en Argentine depuis la fin du XIXe siècle en partie à cause de la fermeture des frontières étasuniennes aux immigrants. Par ailleurs, Félix Luna explique que les immigrants européens étaient encouragés à aller en Argentine par l'argumentaire de Sarmiento, même si en voyant une grande quantité d'immigrants polonais, juifs, arabes et syriens, il a exprimé son mécontentement :

Si bien los inmigrantes que desembarcaron no eran anglosajones— lo que provocó la protesta de Sarmiento cuando vio llegar a polacos, judíos, árabes, sirios: “Estos no son los inmigrantes que queríamos”—, fue de todas las maneras un tipo de inmigración que por lo general aportó mano de obra barata e incorporó nuevos elementos a una población todavía muy pequeña para la enorme extensión de nuestro país.

En ese sentido, la política de inmigración que llevaron adelante los gobiernos del Régimen Conservador fue muy amplia y nada discriminatoria. No se

pusieron trabas a ningún tipo de inmigración. Incluso Roca, durante su primer presidencia [1880-1886] nombró un agente especial de inmigración para que intentase desviar hacia Argentina la corriente de judíos rusos que huían *pogroms*, generalmente a Estados Unidos.¹⁷⁷

Bien que des dispositions aient été prises pour faciliter l'intégration des immigrants dans le pays, le processus a pris du temps et une certaine rivalité s'est installée entre les autochtones et les nombreux immigrants travaillant dans le port de la capitale. Cette dialectique met en évidence sa filiation avec la terre natale (Buenos Aires) ; ainsi, le personnage *El Porteño* s'inscrit dans une lignée mythique sortie des entrailles d'une terre. Son nom fait référence au port de la capitale, Buenos Aires. En héritant son nom de la terre qui l'a vu naître, le personnage se définit comme originaire et autochtone, il légitime ainsi son discours de présentation. Le lien mythique entre la terre des origines du tango et son premier personnage paraît avoir une relation évidente avec les récits des mythes de l'origine. Citons la mythologie grecque dans laquelle Gaïa et Ouranos sont à l'origine de la généalogie des Olympiens. Dans la religion catholique, le chapitre de la Genèse biblique décrit l'homme et la femme comme des créations de dieu constitués d'argile, donc également de terre. Ce lieu et ce matériau : la terre, concrétisent un lien entre le personnage et sa terre natale, mais lui donnent également une dimension de malléabilité essentielle, puisque si l'argile sert à modeler l'homme dans le récit biblique, elle sert également à modeler un grand nombre d'objets quotidiens, rituels ou sacrés dans les mythologies grecques, égyptiennes et aztèques.

Pour « El Porteño » la filiation à la terre est d'autant plus claire que son surnom y fait allusion. En outre, le personnage est également attaché par son surnom à l'eau, car il est formé à partir du nom *puerto* et signifie le port de la capitale : Buenos Aires. Ce surnom est transparent puisque « le petit portègne » est l'habitant du port de Buenos Aires, il cristallise donc l'essence même de la ville. Dans le cas du tango *Matasano*, le personnage du même nom, dit sa filiation avec une femme qui n'est pas la terre, mais il exprime cet attachement au territoire en insistant sur sa nationalité. Ainsi, la filiation à la terre équivaut à une revendication nationale, et établit de la sorte le premier critère d'identification du personnage masculin, celui du droit de la terre. Ainsi ces deux personnages masculins, sont les premiers à avoir figés dans l'imaginaire social une caractéristique géographique à travers les paroles de tango.

¹⁷⁷ LUNA Félix: *BREVE HISTORIA DE LOS ARGENTINOS*, Booket, Buenos Aires, 2004. p. 132

Revenons sur le choix de Buenos Aires. La capitale se trouve au bord de l'eau, elle joint les éléments de la naissance mythique (terre et eau) dans un lieu réel d'entrée et de sortie du pays. On peut supposer que si la terre fonctionne comme la mère du *Porteño*, le père serait l'eau : le personnage apparaît donc marqué par son ascendance mythique. Buenos Aires apparaît comme mythique elle aussi de par ses origines et son nom. Fondée à trois reprises, son nom complet est « Santa María de los Buenos Aires ». La ville a été appelée comme cela par le premier fondateur, Don Pedro de Mendoza, navigateur qui connaissait la légende de la vierge du même nom. En 1510, la vierge Santa María de los Buenos Aires avait une chapelle en haut d'une colline, loin des aires lépreuses du bas de l'île de Tripoli qui appartenait aux Espagnols à cette époque. En effet, les habitants de la ville souffraient de la lèpre, ils étaient en quarantaine cantonnés à vivre sur les terres basses de l'île, alors qu'en haut des collines, sur une place prédominante se trouvait la chapelle dédiée à la vierge. La vierge Santa María de los Buenos Aires, aurait sauvé du naufrage l'équipage de Césaro Fernandez Duro qui a juré de faire un pèlerinage en signe de remerciement et a propagé la légende parmi les marins¹⁷⁸. Se rappelant de cette légende, Pedro de Mendoza baptisa la capitale argentine de ce nom. La légende qui donne le nom à la ville, la mythifie et par corrélation, rend mythique le personnage *Porteño*. De la sorte le personnage est doublement mythique, d'une part par son ascendance car la terre est sa mère et l'eau est son père ; puis, parce que la ville qui est à l'origine de son surnom rappelle sa fondation également mythique.

Dans la même polarité appelée Essence et Désignation se trouve le regroupement dont le thème est le corps et ses fonctions. En tant que manifestation physique du personnage elle mérite que nous nous y arrêtions. Dans *El Porteño* et dans *Matasano* le corps est présenté de façon détournée. En effet ce qui manifeste le corps ce sont les actions que le personnage fait avec : le corps est présenté comme l'instrument servant à accomplir des tâches. Au contraire dans des tangos comme *Los Disfrazados* le regroupement sémiotique du corps : *mulato, pierna, ojos, miro, paso, vasca, negra, china* ; se concentre sur les membres de celui-ci car l'enjeu est la danse.

Le *Mulato*, la *vasca*, la *china* et la *negra*, sont quatre personnages de la maison close qui dansent le tango et qui étaient déjà présents dans le relevé de désignations du recueil de Lehmann-Nitzche. Les pronomination de ces personnages sont centrée sur la couleur de peau

¹⁷⁸ TORRE REVELLO, José. *EL NOMBRE DE BUENOS AIRES Y SU SANTO PATRONO*. Cuadernos de Buenos Aires. Municipalidad de Buenos Aires. Edición de la secretaría de cultura y policía municipal. Buenos Aires. 1945.

de chacun d'entre eux. Ce qui indique une reconduction du mode d'attribution des surnoms et une stigmatisation des personnages. Cela signifie également que ces personnages d'origines raciales diverses ne peuvent être considérés comme intégrés dans la micro société du tango car, leurs désignation les qualifient et leur attribuent une place dans celle-ci. Par ailleurs les membres du corps mentionnés matérialisent la réalité de la danse et le bal en tant que lieu de socialisation. En effet, la *pierna*, est l'élément de la danse, *los ojos* et *la mirada*, sont les éléments de contact premier pour l'invitation au bal. Les personnages du tango *Los disfrazados* n'ont d'autre sens que dans le cadre de la rencontre avec l'autre. Ils reconduisent ainsi, l'idée que leur existence dépend exclusivement de leur paraître. Ainsi, la spécificité des premiers personnages du tango se centrerait essentiellement sur la construction de personnages autochtones dont l'activité est principalement la danse et le soin du paraître.

3.12 Construction d'un énonciateur

Le tango *El Torito* présente quelques similitudes avec le tango *Los Disfrazados* sur le plan du texte sémiotique puisque son corps est également en relation étroite avec son activité, la danse, et les membres du corps sont mobilisés essentiellement pour cette activité : *ha pisao, hago ver, danza, baile, cuerpo, pierna, huella*. Dans les deux cas, le corps apparaît réduit à sa fonctionnalité et aux membres importants de l'action accomplie. En outre, afin de signifier l'importance de l'utilisation du corps, certains membres interviennent dans des expressions idiomatiques pour dire l'excellence dans le domaine de la danse en particulier, tel est le cas de l'expression « ser pierna » qui signifie « être excellent, être très bon, être entraînant ». Le corps matérialise donc l'action, le personnage et aussi ses qualités de danseur. De la sorte se cristallise la complexité de la construction du personnage masculin qui se condense en certains signes avec plus d'intensité que d'autres.

On remarque également que les textes sont tous auto-descriptifs. En employant la première personne du singulier, le personnage masculin se matérialise en tant qu'objet décrit et en tant que spectateur. Par conséquent il se met en scène, puisqu'il choisit quels sont les aspects qu'il souhaite mettre (en lumière. A propos de la formation du personnage dans la littérature et du rapport que celui-ci entretient l'auteur Julia Kisteva explique :

Le sujet de la narration, par l'acte de la narration s'adresse à un autre, et c'est par ce rapport que la narration se structure. (Au nom de cette communication, Ponge propose « Je pense donc Je suis » un « Je parle et tu m'entends, donc nous sommes », postulant ainsi le passage du subjectivisme à l'ambivalence). [...] Le sujet de la narration (S) y est entraîné, [dans un

système de code] se réduisant ainsi lui-même à un code, à une non personne, à un anonymat (l'auteur, le sujet de l'énonciation) qui se médiatise par un *il* (le personnage, sujet de l'énoncé). L'auteur est donc le sujet de la narration métamorphosé par le fait qu'il s'est inclus dans le système de narration ; il n'est rien ni personne, mais la possibilité de permutation de S [sujet] à D [destinataire] de l'histoire, au discours, et du discours à l'histoire. [...] A partir de cet anonymat, de ce zéro, où se situe l'auteur, le *il* du personnage va naître. A un stade tardif, il deviendra le *nom propre* (N) donc dans le texte littéraire, le 0 n'existe pas, le vide est subitement remplacé par 'un' (*il, nom propre*) qui est deux (sujet et destinataire)¹⁷⁹

Dans ces conditions le personnage se confond avec l'auteur pour dire la vérité de son histoire. Or l'histoire du récit fait aussi partie de celle du personnage et modifie donc autant la représentation qu'il a de lui-même que l'image qu'il renvoie à son entourage. A ce propos rappelons que lorsque Horacio Salas décrit la période de la Guardia Vieja, il associe à cette période Angel Villoldo qu'il qualifie d' « exemple même du portège » et « observateur perspicace de la réalité ». Ainsi pour Salas, l'auteur des premiers tangos publiés, Villoldo, a une relation intime avec ces personnages inspirés de sa propre réalité. Or, en disant cela, Horacio Salas oublie de dire que la poésie, et les paroles de tango en particulier sont des constructions littéraires, il induit donc en erreur en laissant supposer à ses lecteurs que le tango est le fidèle reflet de la vie de l'auteur ou encore celui de la société. De la sorte, l'expression de l'argentinité qui se manifeste dans le tango, ne serait qu'une perception erronée de la part des critiques et historiens du tango à laquelle les écoutants, le public s'identifierait parce que cette représentation est vraisemblable. Par ailleurs María Amoretti synthétise le concept « d'image spéculaire » dans son dictionnaire de la littérature. Ce concept éclaire la manière dont la représentation de soi, et l'image qu'on s'en fait sont strictement liées au moment où l'on observe sa propre image dans sa globalité. La chercheuse explique :

Espejularidad : Lacan relaciona la percepción del propio cuerpo como unidad no fragmentada y la experiencia espejular. Según él entre los seis u ocho meses el niño se confronta con su propia imagen reflejada en el espejo. En una primera fase confunde la imagen con la realidad, en una segunda fase se da cuenta de que se trata de una imagen, en una tercera comprende que la imagen es la suya, en esta 'asunción jubilosa' de la imagen, el niño reconstituye los fragmentos aún no unificados de su cuerpo. (...) La imagen espejular representa el icono absoluto, pues es capaz de ofrecer todas las propiedades del

¹⁷⁹ KRISTEVA Julia. *RECHERCHES POUR UNE SÉMANALYSE*. Seuil. Paris. 1969. p. 95

objeto representando. Este modo perceptivo totalizante sería el ideal de icono. Pero en realidad, la imagen especular es el doble perfecto¹⁸⁰.

On peut transposer la description que fait María Amoretti de l'expérience du miroir de Lacan, à la poétique du tango. Ainsi, dans les cas d'auto description dans ces premiers poèmes du tango, l'énonciation a pour fonction de construire l'image que l'énonciateur se fait de lui-même. De la sorte, il s'affirme aux yeux des écoutants, mais surtout il s'affirme par rapport à lui-même. Dès lors, la vision totalisante du personnage du *Porteño*, est celle que les écoutants ou les lecteurs perçoivent et acceptent comme étant la représentation d'un groupe social. La focalisation sur le récit que le personnage fait de lui-même, est un engagement de vérité, d'où ce sentiment de témoignage qui se manifeste dans le tango et qu'Andrés Carretero cristallise lorsqu'il donne pour titre à son ouvrage *Tango, testigo social*¹⁸¹. En effet, Carretero met sur un pied d'égalité le tango, des données des contemporains de l'époque du tango et ces poèmes du tango où le personnage principal se raconte. Mais, le format « témoignage » esquivé le doute et donc la possibilité de vérification. Traiter le tango comme le témoin d'une époque revient également à l'instaurer comme une autorité en matière culturelle et ethnologique. Ainsi il devient incontestable et indétronable de cette place consensuelle de « principal expression culturelle argentine »

Les topiques récurrents et les protocoles d'écriture de quasiment tous les tangos écrits pendant la période de la Guardia Vieja, conformeraient une matrice de la poétique dont les principales caractéristiques sont : la présentation à la première personne du singulier ; la localisation dans un présent et dans une scène proche de l'écouter (ici), la description physique et l'attribution de surnoms fondés sur des stéréotypes des personnages. La répétition de cette matrice d'écriture constitue le genre poétique du tango dans sa première période. Bien que celle-ci soit dénigrée par les historiens du tango, elle fait partie de la chaîne d'évolution du tango et porte un discours d'identification qui a contribué à la formation de l'idée que dans et par le tango se manifeste l'identité argentine.

¹⁸⁰ AMORETTI María. *Diccionario de terminos asociados en teoría literaria*. Editorial de la universidad de Costa Rica. San José. 1992. p. 46

¹⁸¹ CARRETERO M Andrés: *EL TANGO TESTIGO SOCIAL*, Colección Peña Lillo, Continente, Buenos Aires, 1999.

Soy hijo de Buenos Aires, por apodo “El porteño”,
 el criollo más que el compadrito
 que en esta tierra nació.

Cuando un tango en la vigüela
 rasguea algún compañero
 no hay nadie en el mundo entero
 que baile mejor que yo. (*El porteño*)¹⁸²

Aquí me tienen. Soy el Chimango,
 aficionado al peringundín,
 y aunque se chiven si me arremango
 me hago el gilberto,
 les bailo el tango
 con más floreos que capulín (*El Chimango*)¹⁸³

Soy el rubio más compadre,
 más tremendo y calavera, y me bailo donde quiera
 un tanguito de mi flor. (*Soy Tremendo*)¹⁸⁴

A mí me llaman Pié Chico
 y soy de Montevideo [...] [
 tengo fama de de ladino
 y tanguista compadrón. (*Los Disfrazados*)¹⁸⁵

Tous ces personnages reprennent la formulation autobiographique. Leur mise en scène prend une autre dimension alors qu’ils se nomment, d’autant qu’ils font précéder leur surnom de l’article défini « el » attribuant ainsi une certaine « exemplarité » au personnage.

La réputation et la comparaison avec des rivaux hypothétiques permet aux *compadritos* de prouver et de réaffirmer leur excellence. Ainsi, dans les tangos, on trouve une abondante utilisation de superlatifs, du comparatif « mejor », « más ». Puis les rivaux hypothétiques sont désignés par le pronom indéterminé « nadie » et par l’énonciation impersonnelle *se chiven*, *les bailo*. Les tangos représentent la professionnalisation de la danse qui culmine alors que *Pié Chico* décrit son activité par le néologisme « tanguista ». Ceci laisse supposer que les personnages sont constitués dans un souci d’excellence et de *captatio*

¹⁸² BENEDETTI Hector Angel : *LAS MEJORES LETRAS DE TANGO*. Booket, Buenos Aires, 2003. p. 20

¹⁸³ Ibid p. 49

¹⁸⁴ Ibid p. 27

¹⁸⁵ Ibid p. 22

benevolentiae des récepteurs. En effet, rappelons que les tangos connus jusque là abordaient des thèmes centrés sur la vie des maisons closes. Dès que les tangos furent publiés sous forme de partitions musicales, la sexualité n'a pas pu être exprimée de manière explicite. Les paroles de tango se sont centrées sur les personnages de maisons closes, en faisant allusion aux activités qui s'y déroulaient de manière détournée afin de ne pas heurter la morale du public récepteur. C'est ainsi que tous ces personnages parlent d'un ton joyeux, et leurs activités apparaissent comme pittoresques voire sympathiques.

La formulation d'un discours auto-descriptif, ainsi que le thème de l'excellence dans le cadre de la pratique de la danse, sont récurrents dans tous les tangos ce qui laisse supposer qu'il y a une correspondance entre les tangos *El Porteño*, *El Torito*, *Soy Tremendo*, *Los Disfrazados*. Alors que ces paramètres sont récurrents dans les tangos, les personnages masculins semblent être interchangeable, comme s'ils faisaient partie d'une même mosaïque dont la vue d'ensemble concorderait. Cependant, on doit remarquer que les personnages se différencient par certains détails, par exemple, *Pie Chico* affirme être originaire de Montevideo, capitale uruguayenne qui fait partie de la zone du *Río de la Plata*.

Par ailleurs, ce qui différencie les personnages les uns des autres sont les surnoms. Deux d'entre eux ont des surnoms formés à partir de noms communs désignant des animaux considérés menaçants et mythiques. En effet, le *torito* est un animal associé à la puissance et à la fougue. Il évoque le mâle impétueux, la fertilité et la force créatrice. En Argentine où la tradition rurale est encore très présente dans la capitale du début du XX^e siècle, l'évocation du taureau fait écho à l'étalon sauvage, aussi fougueux que lui. Le personnage *Chimango* est un rapace qui habite en Patagonie. C'est un charognard au cri strident, le personnage qui en prenant ce surnom, s'attribue ces qualités, démontre une ferme intention d'intimidation. Les deux autres surnoms évoqués font référence à l'aspect physique des personnages, en mettant en lumière les atouts pour la danse. En effet, le *Cuerpo de Alambre* et *Pie Chico* devraient être bons danseurs car leurs surnoms évoquent la souplesse et l'agilité. Les qualités connotées par les surnoms de personnages les mythifient et le dotent d'atouts masculinistes que Simone de Beauvoir décrit ainsi :

« La beauté virile, c'est l'adaptation du corps à des fonctions actives, c'est la force, l'agilité, la souplesse, c'est la manifestation d'une transcendance animant une chair qui ne doit jamais retomber sur elle-même [...] Tout mythe implique un Sujet qui projette ses espoirs et ses craintes vers un ciel transcendant. [or] [...] Ce sont les dieux fabriqués par les mâles qu'elles [les femmes] adorent¹⁸⁶ ».

¹⁸⁶ DE BEAUVOIR Simone. *LE DEUXIÈME SEXE, LES FAITS ET LES MYTHES*. Gallimard. Paris. 1949. p. 243

Toutes ces qualités lui permettront à travers le mythe, d'instaurer un ordre social dans lequel l'homme et la figure masculine domine. Ainsi, dans le tango alors que l'on construit les personnages masculins suivant un même patron, l'on construit également les règles sociales dans lesquelles il va se mouvoir et qui impliquent d'abord la réalisation des espoirs projetés dans ce ciel transcendant, en assujettissant l'Autre, la femme, aidé par les nombreuses qualités telles que la souplesse, l'agilité, la force et l'action qu'il est le seul à posséder. De la sorte, lorsque le personnage masculin du tango est modelé sous la plume des auteurs, se définissent les relations de genre sur lesquelles nous reviendrons plus avant.

Par ailleurs, le recours aux surnoms qui suggèrent l'animalité et les qualités requises pour la danse rend les personnages facilement identifiables et pittoresques. Ainsi, bien que la concurrence entre chacun d'entre eux et des rivaux hypothétiques soit forte, et que leur surnom suggère qu'ils sont menaçants, comme le « Petit taureau » ou encore « Chimango », ces personnages deviennent acceptables. Les récurrences formelles des paroles de tango, laissent supposer qu'à partir de la matrice du tango *El Porteño* se reconduit, de texte en texte, le même discours homogène qui véhicule et réaffirme les paradigmes du personnage standard du tango. Ainsi les personnages apparaissent comme interchangeables, car ils sont construits selon le même patron. Christine Delphy traite la question de la discrimination selon des critères de race, de sexe et de condition sociale. L'auteure explique que la division de la société selon des différences physiques est un discours qui relève d'un naturalisme sous-jacent.

Cet argumentaire, beaucoup utilisé par des personnes de bonne volonté pour lutter contre le racisme révèle, sous sa teneur de surface un naturalisme sous-jacent. D'autre part, il implique que si des différences d'aptitudes étaient démontrées –et c'est à quoi nombre de sociobiologistes s'emploient outre-atlantique– entre des individus morphologiquement différents, il serait légitime alors d'en faire la base d'une hiérarchie sociale. D'autre part, il pose que les différences physiques dont il est question et plus largement toutes différences, sont là, antérieurement à leur utilisation sociale.¹⁸⁷

L'analyse de la différenciation des personnages masculins du tango, dont la trame est l'auto présentation démontre donc que la société dans laquelle ils s'inscrivent est hiérarchisée et naturalisée par un discours progressiste énoncé d'abord par Domingo Faustino Sarmiento

¹⁸⁷ DELPHY Christine, *L'ENNEMI PRINCIPAL TOME 1 : ÉCONOMIE, POLITIQUE DU PATRIARCAT*. Syllepse. Paris. 2009. p 13

dans son *Facundo*¹⁸⁸. Cet ouvrage porteur de discours discriminatoires a fondé les principes de la société argentine or ces derniers sont reformulés dans la présentation des personnages masculins du tango. De sorte que ce qui est en jeu au moment de la construction des personnages masculins du tango est l'installation de discours nationalistes fondés sur le droit du sol. La représentation de personnages nés ou présents sur le sol argentin, leur donne une légitimité de discours, ainsi dans les paroles de tango sont associés les discours nationalistes et l'objet cet culturel en lui-même. La suite de l'analyse des paroles de tango de *El Porteño* ; *Soy Tremendo* ; *El Torito* ; *Los Disfrazados* et *Matasano* permettra de mettre en évidence les similitudes entre ces poèmes et l'homogénéité des discours qui y sont articulés.

3.13 Espaces et représentations des rapports sociaux dans le tango

Les lieux évoqués sont récurrents de tango en tango et ils définissent les relations sociales dans lesquelles vont s'inscrire les personnages, les uns avec les autres. Trois types de lieux sont évoqués dans les tangos étudiés, ils peuvent être classés selon une gradation qui sépare l'espace privé de l'espace public. En effet, *el mundo* et *el barrio*, sont des espaces publics, ils ne sont pas identifiables, mais cristallisent la sociabilité des personnages. En opposition à ces espaces ouverts et anonymes, se trouve *el bulín*. Cet espace évoque l'exotisme et l'intimité car le mot vient du lunfardo, il est donc compréhensible par les connaisseurs de cet encodage. Le mot signifie l'espace privé puisqu'il s'agit de la garçonnière. Entre ces deux espaces en opposition se trouve une zone intermédiaire de socialisation identifiée ainsi : *el baile*, *lo de la vasca*, *el victoria*. De ces mots, le premier désigne un bal et les deux suivants désignent des maisons closes connues à l'époque. Ces lieux de sociabilité deviennent mythiques de par leur récurrence et de par l'ancrage qu'ils effectuent de la fiction dans la réalité. Ces lieux contribuent à recréer l'illusion de réalité dans le texte. Notons également que les règles sociales ne sont pas les mêmes dans les espaces privés ou dans les espaces publics. De même, dans ces zones intermédiaires de sociabilité telles que les bals ou les maisons closes, les rapports sociaux peuvent être pluriels. Ainsi les Tulio Carella explique que les maisons close, et autres lieux de rencontres, pouvaient abriter des relations professionnelles entre prostituées et clients ; ainsi que des relations de camaraderie entre les clients ; puis, des relations d'échange qui rendait l'attente moins longue :

¹⁸⁸ SARMIENTO, Domingo Faustino. *FACUNDO O CIVILIZACIÓN Y BARBARIE*. Centro editor de cultura. Buenos Aires. 2005.

Los días de fiestas y fines de semana había tantos parroquianos que no cabían en el vestíbulo y debían esperar de pie, en filas que se prolongaban por el zaguán y la vereda (...) Antes de entrar era posible adquirir artículos variados que se relacionaban con esas actividades : grupos de vendedores ambulantes pregonaban la mercadería preservadora que llevaban en bolsitas o cajas horizontales colgadas del cuello por un cordón : voceaban el último número de ‘Caricatura universal’, o ‘Medianoche’, revistas picantes; o musitaban el ofrecimiento de librillos obscenos. (...) En la parte interior del prostíbulo había un reservado de fausto notorio : mesitas con flores de papel ‘crêpe’, sillas de Viena y palquitos para los músicos. Allí solían darse fiestas con champagne, orquestas típicas, baile, cuerpos condescendientes, monte criollo, pase inglés e intenciones políticas no confesadas¹⁸⁹

Ces lieux favorisaient des rapports clairs, qui étaient rappelés par la matrone si cela étant nécessaire, Tulio Carella¹⁹⁰ rappelle : « Si [la madama] veía que alguna perdida se demoraba en la conquista de un individuo, la amonestaba. El hacer relaciones, el intimar, el intercambio de pareceres le estaba vedado a la profesional. La voz de la regente sonaba como campana rajada : -Chicas, menos amor y más lata!¹⁹¹ ». Dès lors que les rapports étaient clairement établis, ils avaient la possibilité d’être désamorcés. Or la clarté de ces contrats sociaux dépendait également de l’espace dans lequel ils étaient ancrés. En effet, dans un espace public, la loi régit les comportements sociaux, alors que dans les espaces privés, les lois sont implicitement établies par les partenaires qui partagent cet espace. De la sorte, les espaces mi-privés mi-publics, tels que les maisons closes et autres lieux de sociabilité, offrent la possibilité de relations plurielles, non homogènes ou non normées. Or dans les paroles de tango, Andrés Carretero¹⁹² explique que les maisons closes avaient tendance à être « déguisées » sous des noms périphrastiques ou des noms respectables. Dans ce contexte s’exerçait la prostitution, parmi d’autres activités festives et artistiques telles que la danse, les tours de chants et les spectacles divers. La réglementation de la prostitution puis la fermeture des maisons closes, au début du XX^e siècle, a écarté la possibilité de ces relations plurielles, par ailleurs elle a favorisé la restriction de droits fondamentaux des femmes qui exerçaient cette activité sous prétexte de freiner la prolifération des maladies vénériennes et la

¹⁸⁹ CARELLA Tulio. *PICARESCA PORTEÑA*. Siglo Veinte. Buenos Aires 1966. p 16.

¹⁹⁰ Ibid p 18

¹⁹¹ La paie des prostitués se comptabilisait par des jetons en acier que les clients leurs donnaient puis qu’elles donnaient à la matrone. Ce jeton est appelé *la lata* à cause du matériau qui le constitue.

¹⁹² CARRETERO M Andrés: *EL TANGO TESTIGO SOCIAL*. Colección Peña Lillo, Continente, Buenos Aires, 1999.

préservation des bonnes mœurs. Ceci a signifié un changement des modalités de représentations des maisons closes et de la prostitution dans le tango, ainsi qu'un renforcement des discours moraux.

Dans les tangos étudiés, le temps est marqué par la répétition des conjonctions *cuando* qui marquent la continuité des actions et l'homogénéité du temps dans lequel est inscrit le personnage masculin. Ce dernier est présent dans des lieux et des occasions différentes où il explique ses réactions et son identité. Le manque de précisions concernant le découpage temporel donne une impression d'omniprésence et de présentation indirecte du personnage puisqu'il se situe en des temps et des lieux différents et parallèles à la fois. Parmi ces espaces et ces temps divers, le moment du bal reste central car il s'agit d'un espace à la fois public parce qu'il est ouvert à tous et privé par ce que l' *abrazo* des danseurs, au son du tango, permet une certaine intimité.

La pratique sociale dans le cadre du bal inclut deux volets articulés. D'une part elle facilite les rencontres entre les personnages masculins et féminins ce qui permet également qu'un rapport de séduction s'établisse entre eux. D'autre part, elle consent un rapport de rivalité qui se solde par la compétition entre danseurs et qui parfois pouvait se transposer en un duel au couteau, comme l'expliquait Andrés Carretero précédemment. Lors de la description de cette pratique sociale, qu'est la danse, entrent en compte les instruments de musiques et les danses évoquées dans les textes. Le tango n'est pas la seule danse évoquée, même si elle reste majoritaire par rapport aux danses folkloriques telles que : *la zamacueca*, *la huella* ou encore *el gato con relación*. Cette pluralité d'évocation de danses folkloriques correspond avec la réalité de l'époque, puisque le tango s'est formé selon un mouvement évolutif qui s'est appuyé sur diverses influences musicales que de nombreux historiens retracent. Les auteurs de l'ouvrage *De la vigüela al fueye, las expresiones culturales que conducen al tango* expliquent :

Por su veta campesina, la música del tango se nutre de la milonga pampeana y de los aires criollos bonaerenses, herederos éstos a su vez de la música española que trajeron los colonizadores. No le ha sido ajeno el influjo de la milonga montevideana y de los ritmos negros de las 'naciones' africanas de los antiguos esclavos. Tampoco omiten sus ancestros la habanera con pasaporte español, ni el tanguillo del mismo origen y por fin, toda la influencia de los maestros italianos y españoles que al amparo de la masiva inmigración de fines del siglo XIX, reclamaron por estas tierras, para transmitir su musicalidad a hijos y discípulos, pioneros criollos del tango, sin prejuicio de haber sido

muchas veces ellos mismos los compositores responsables de la riquísima producción de las primeras décadas del siglo XX.¹⁹³

Notons que l'histoire des paroles de tango n'est pas décrite selon cette manière évolutive. En effet selon tous les historiens consultés, les paroles de tango dignes d'être qualifiées de poétiques, commencent à apparaître à partir de 1915, lorsque Pascual Contursi écrit *Mi noche triste*. Les paroles de tango de la période de la Guardia Vieja sembleraient être dénigrées, car elles retranscrivaient la réalité de la population marginale qui fréquente les maisons closes, ce qui constitue un discours non moralisateur. En effet, les relations professionnelles et personnelles entre clients et prostitués n'étaient pas jugées immorales à cette époque. En outre, d'après José Gobello, la prohibition du tango dictée par le pape PI XI ne serait qu'une légende. En effet, le chercheur transcrit une lettre officielle qui lui est adressée par l'Épiscopat Argentin :

Tenemos el agrado de dirigirnos al Presidente de la Academia Porteña del Lunfardo y, en respuesta a la solicitud dirigida a la Junta de Historia Eclesiástica Argentina con fecha de 3 de octubre, sobre si existió una prohibición eclesiástica formal del tango, o si la santa Sede o la autoridad eclesiástica local condenó ese baile y qué carácter revistió la condena, en caso de haber existido, me manifiesto no tener conocimiento de prohibición expresa alguna sobre el particular ya que, bajo el aspecto moral, tanto éste como los de su género se hallan comprendidos en los principios generales de la moral¹⁹⁴.

Selon José Gobello, l'église n'a pas prononcé une condamnation du tango. L'institution ecclésiastique n'a pas formulé un discours moralisateur à propos de la danse. En revanche, un discours moralisateur s'est manifesté dans les paroles de tango qui décrivaient la vie des prostitués comme conséquences des abus de la fête. Le récit exploite alors le dramatisme et la fatalité pour condamner la vénalité des personnages féminins qui se prostituaient afin d'avoir une vie meilleure. Ce schéma évolutif des personnages menant toujours vers un mauvais destin sera l'une des caractéristiques des tangos de la période de la Guardia Nueva.

Dans le cadre des rapports qu'entretiennent les personnages masculins entre eux, la rivalité, la fanfaronnade et la provocation en duel de danse manifeste une violence qui dans

¹⁹³ ETCHEGARAY Natalio, MOLINARI Alejandro, MARTÍNEZ L Roberto: *DE LA VIGÜELA AL FUEYE*, Corregidor, Buenos Aires, 2000. p. 170

¹⁹⁴ GOBELLO José. *BREVE HISTORIA DEL TANGO*. Corregidor, Buenos Aires, 1999. p. 43

les tangos est esthétisée grâce aux expressions de l'excellence. La danse canalise la violence qui auparavant conduisait au duel au couteau. Dans les tangos étudiés, quelques expressions reflètent la violence de la provocation qui pouvaient se manifester : *Soy terror de los franelas (El Porteño); conmigo se purria minga*¹⁹⁵ (*Los Disfrazados*), *con corte*¹⁹⁶ *desafiamos (Los Disfrazados), más tremendo y calavera (Soy Tremendo), he deja acobardao (El Torito)*. Par ailleurs, Andrés Carretero met en rapport le caractère provocant des duels de danse et des duels au couteau :

Donde se bailó en público por la primera vez el tango en parejas enlazadas, fue en la llamada Batería, en el actual Retiro; para seguir las carpas de Santa lucía, en el barrio de Barracas. En la mayoría de ellos se realizaban duelos a cuchillo, muchos de los cuales ponían fin al baile, al provocar la llegada de la policía, que preventivamente antes de proceder a investigar, dispersaba la concurrencia.
¹⁹⁷

Cette violence était également présente dans les défis de *payada* mis en scène dans la plupart des romans *criollistas* de la fin du XIX^e siècle. Par exemple, le personnage *Martín Fierro* se bat à travers un duel rhétorique avec le personnage du *Moreno* ; pour Luis Sains de Medrano¹⁹⁸ ce duel n'a pas de raison d'être dans l'œuvre, sinon celle de réaffirmer l'intelligence et la bravoure du héros. Ceci a pour effet de magnifier encore la figure du gaucho car la *payada* va devenir, de roman en roman, une sorte de rite de passage qui confirme l'appartenance des héros à un monde rural dont la sagesse et l'intelligence n'est ni transmise ni cultivée par l'institution scolaire, mais par l'empirisme. Par ailleurs, le duel de la *payada* démontre l'existence d'un savoir intuitif et marginal qui s'oppose à la pensée positiviste et moderniste de l'Argentine du XX^e siècle.

En légère opposition avec cette remarque, Jean Andreu explique que dans le tango de la période de la Guardia Vieja et des époques postérieures, le thème rural était présent et avait contribué à deux choses. Premièrement à changer l'image du gaucho marginal et démodé en héros revendiqué. Ensuite, il avait favorisé dans un mouvement d'hybridation du tango, des populations qui paraissaient irréconciliables. Le chercheur explique :

¹⁹⁵ *Se purria minga*, expression du lunfardo qui signifie « on ne peut pas me battre »

¹⁹⁶ *Corte* a un double sens, il s'agit d'un pas chorégraphique du tango et une coupure au couteau par exemple.

¹⁹⁷ CARRETERO M Andrés: *EL COMPADRITO Y EL TANGO*, Colección Peña Lillo, continente, Buenos Aires. 1999. p 49

¹⁹⁸ HERNÁNDEZ, José. *MARTÍN FIERRO*. Cátedra letras hispánicas. Madrid. 1997.

L'Oligarchie libérale, avec l'immigration massive qu'elle a elle-même suscité, voit apparaître un nouveau danger : celui d'une classe laborieuse, cosmopolite et revendicative qu'il faut à tout prix contrôler et intégrer. D'où l'apparition de nouveaux symboles réconciliateurs et unificateurs, tirés des valeurs créoles ('criollos') qu'on va chercher dans le pays avant l'immigration massive : la pampa et le gaucho. L'ancien désert pampéen et l'ancien gaucho rebelle deviennent maintenant des valeurs positives.

Ce phénomène de récupération avait commencé, en littérature avec le *Martín Fierro* de José Hernandez : la première partie de cette œuvre (*El gaucho Martín Fierro*), de 1872, était une nette contestation du pouvoir établi, tandis que la 2^{ème} partie (*La vuelta de Martín Fierro*), de 1879 était nettement plus apaisée et conciliatrice. [...] Le tango suit les grandes lignes de cette évolution. Les thématiques antérieures se maintiennent, mais le 'compadrazo' des origines fait maintenant une plus large place au gaucho national ou du moins au campagnard, et les sombres banlieues s'ouvrent vers la verdoyante et bucolique Pampa¹⁹⁹.

Ainsi, pour Andreu l'influence de la littérature *criolla* se limiterait à des symboles et des thématiques dans le tango. Pourtant, il semblerait que le tango aie une relation formelle étroite avec ce genre littéraire. En effet, Raúl Dora²⁰⁰, considère que le *Martín Fierro* est le texte qui transcrit au plus près le déroulement de la poésie *payadoresca* car l'œuvre est basée sur l'énonciation d'un personnage à la première personne du singulier. Cependant il distingue la création littéraire qui met en scène le *gaucho* et la pratique de la *payada* qu'il décrit en ces termes :

El payador será, pues, el que acompañándose de la guitarra improvisa estrofas ya sea cantando a contrapunto con otro payador versos cuyos temas ellos mismos van eligiendo al calor del encuentro, o bien respondiendo, él solo, a lo que al público le solicita u por su propia iniciativa, anoticiando a los asistentes sobre episodios-trabajos e infortunios- de su propia vida o dando a conocer eventos de la vida social : bodas, batallas, tragedias y reconciliaciones familiares.²⁰¹

Le tango de la Guardia Vieja, s'approche de la poésie *gauchesca* car les personnages se présentent à la première personne du singulier. Cependant ils n'interagissent pas avec un public ou avec un rival de manière directe car le duel est parfois décrit ou bien il est inscrit dans un épisode elliptique. Le chercheur continue dans sa description des circonstances du

¹⁹⁹ ANDREU Jean. *Autour d'un paradoxe : la ruralité du tango*. In Borrás Gerard (dir). Musiques et sociétés dans les Amériques. Presses universitaires de Rennes. Rennes. 2000. p251-259.

²⁰⁰ DORRA Raúl. *El arte del payador*. Revista de literaturas populares VII-1. 2007. p. 112

²⁰¹ DORRA Raúl. *El arte del payador*. Revista de literaturas populares VII-1. 2007. p. 124

duel de la *payada*, en expliquant que les *payadores* saluaient le public et sollicitaient leur indulgence car le chant et l'improvisation étaient une épreuve difficile. Dorra mentionne la recherche lexicale effectuée par Leopoldo Lugones qui retrace les origines des mots *payada* et par dérivation *payador*.

Incluso, Lugones indica que el Diccionario de la Real Academia consigna que las voces *payador* y *payada* significan respectivamente 'trovador' y 'tensión' y se demora indagando en una investigación etimológica que lo lleva a afirmar que la relación entre los términos como balada, cuya raíz sería *bal* o *bail*, el cual, por un deslizamiento fonético, dio lugar al término *palhada*, cuyo parentesco con *payada* resulta obvio. Abundando en su argumentación, Lugones no deja de señalar que los trovadores se llamaron a sí mismos *preyadores* (de *pregar* 'rogar'), pues estaban siempre en actitud de *pregar* a su dama.²⁰²

Dans le tango de la Guardia Vieja, bien que les personnages proclament leur excellence avec une certaine fanfaronnade dans le but de capter l'attention des écoutants et des rivaux, ils ne construisent pas un art comparable à la *payada*, qui se base sur l'improvisation orale, la rapidité d'élaboration d'un discours et la réflexion sur des thèmes de société tel que l'indique Raúl Dorra :

La capacidad de improvisar, y sobre todo improvisar con rapidez, audacia y sentido de la oportunidad, es el atributo que define al buen payador. [...] Para la *payada* que estamos comentando, el jurado escogió que los temas a debatir fueran los siguientes : 'El descubrimiento de América', 'El hogar', 'El porvenir de la patria', 'La sociedad', 'La opinión pública', 'El trabajo' y 'la influencia de Sarmiento'. Esta selección es un claro reconocimiento de que el canto del payador debe estar siempre asociado a temas trascendentes de la historia, la política y el orden social.²⁰³

De la sorte l'on constate que la *payada* n'était pas une affaire de provocation pour le plaisir, mais qu'il s'agissait d'un moment d'affrontement intellectuel à partir duquel on pouvait tirer des apprentissages collectifs. En outre, l'enjeu était la forme au même titre que le contenu car le souci premier était la transmission de valeurs populaires communes. En ce sens, les *payadas* pouvaient être considérées comme des moments de reconduction d'une sagesse populaire. En effet, Dorra constate qu'à partir des premières décennies du XX^e siècle,

²⁰² DORRA Raúl. *El arte del payador*. Revista de literaturas populares VII-1. 2007. p. 120

²⁰³ DORRA Raúl. *El arte del payador*. Revista de literaturas populares VII-1. 2007. p.129

les *payadores* sont devenus des critiques littéraires qui figeaient l'art de la *payada* en faisant référence à la culture littéraire.

Es frecuente que a partir de este momento de apogeo, los payadores escriban en periódicos artículos sobre la estética literaria, que compongan poesías de metros cultos (incluso sonetos) y en ocasiones estampen sus reflexiones sobre temas históricos o sociales, e igualmente desarrollen una fuerte consciencia política.²⁰⁴

La représentation des *payadores* dans la littérature, puis dans le cadre de la pratique de la *payada* qu'en fait Dorra, montre ces hommes comme des détenteurs d'une habileté pour la poésie ce qui leur confère une forme de pouvoir. Leur sortie de l'anonymat pour interpréter des *payadas* devant un public d'auditeurs les mets dans une place de prépondérance par rapport aux autres individus. Dans le tango, cette exposition face aux rivaux du duel de danse reconduit une position prépondérante qui a pour conséquence de mettre en évidence un ordre social. En effet, le personnage qui s'auto décrit comme un excellent danseur se présente comme leader d'un système composé de danseurs inférieurs à lui-même. En faisant cela il met en relief comment, par la violence banalisée et mise à contribution pour l'esthétisme de la danse, émerge une organisation sociale dans le bal. Pierina Moreau dit à propos de la relation entre les personnages masculins : « En la poesía del tango este personaje [el guapo de los primeros tangos] se presenta con características algo distintas, pues siempre está por medio una mujer, su mujer, que es su propiedad y por la que esta dispuesto a todo »²⁰⁵. L'auteure omet dans son appréciation sur la rivalité masculine dans le tango, que le personnage féminin est là pour sublimer la danse et pour rendre sublime le danseur. Ainsi elle est soumise à la manière dont le personnage masculin mène la danse. Rappelons que la pratique du tango sous sa forme chorégraphique ne permet pas que la femme conduise la danse. Lorsque les danseurs sont enlacés, elle recule toujours, sans voir la direction dans laquelle elle est entraînée. La danseuse est donc physiquement contrainte au bon vouloir de l'homme. Cependant, bien que de nos jours existent des spectacles de tango où la recherche chorégraphique bouscule les codes de la danse, il est très rare de voir des danseurs ou des danseuses du même sexe danser ensemble. Il est encore plus rare de voir une femme guider les pas d'un homme. Dans les bals

²⁰⁴ DORRA Raúl. *El arte del payador*. *Revista de literaturas populares* VII-1. 2007. p. 130

²⁰⁵ MOREAU Lidia Pierina. *LA POESÍA DEL TANGO. FUERON AÑOS DE CERCOS Y GLICINAS ... CÁTULO CASTILLO*. Comunic.arte, Cordoba, 2003. p. 54

où se côtoient les amateurs de tango ces possibilités d'inversions des rôles ou de recherche chorégraphique n'est jamais possible.

Dans les paroles de tango étudiées ici, le rapport avec la partenaire de danse est double. D'une part, elle est qualifiée de *compañera* ; d'autre part elle est admirée par ce qu'elle est *pierna*. L'adjectif *compañera* implique un partenariat établi entre la danseuse où le personnage féminin accompagne et met en valeur son partenaire masculin sur la piste de danse. Le qualificatif *pierna*, signifie d'après le *Novísimo Diccionario Lunfardo* l'excellence de la danseuse. Mais sur le plan sémantique, cet adjectif implique que le personnage féminin fait littéralement partie du corps du danseur. L'image serait comparable à celle qui expliciterait qu' Eve est la côte d'Adam. Dès lors dans le rapport établi entre le personnage féminin et masculin il y a une interdépendance évidente, puisque sans ce membre du corps qu'est la *pierna* le personnage masculin serait incomplet. Ce discours théologique conduit à une reconstruction de la figure féminine traditionnelle dans le tango, orienté sur une dichotomie de base qui oppose la prostituée et la mère. La prostituée étant Marie Madeleine dans le discours biblique, la mère étant la Vierge Marie. La figure de la femme étant représentée comme le membre d'un corps, elle est privée de toute autonomie. En conséquence l'adjectif qui qualifie la femme dont les qualités de danseuses sont excellentes, transcrit la naturalisation, par le discours biologique, d'un rapport de « dominant / dominée » où la femme est une partie de l'homme. Ce rapport de domination exprimé par l'appartenance de la femme à l'homme, fait écho au rapport professionnel qu'entretenaient les prostituées avec leurs proxénètes. Celui-ci est transcrit dans les tangos par les périphrases : *Mi china (Los disfrazados)*, *tengo una morochita (El Torito et Soy Tremendo)*. Notons que le rapport de domination peut être rompu, dans la mesure où il est clairement exprimé par le dominant et par le dominé. Ainsi, même si une figure féminine est exploitée et soumise à la prostitution par un personnage masculin, il peut être désamorcé dans la mesure où il correspond à un cadre qui peut être signifié par un contrat légal ou bien un contrat social. C'est pour cette raison que l'espace dans lequel ce rapport est établi est essentiel. En outre, Christine Delphy explique que les rapports de genre représentés exclusivement par la binarité composé d'homme et de femme, excluent toute possibilité d'existence et de représentation de communautés minoritaires telles que les homosexuels féminins et masculins, les bisexuels et les transsexuels. Ceci a pour effet d'instaurer comme une norme, la relation hétérosexuelle puis, par corrélation, la relation légitimée dans un cadre légal afin d'officialiser cette relation ne laissant pas le choix du célibat ou d'une vie sentimentale et sexuelle plurielle. Christine Delphy s'exprime en ces termes :

Quand la personne de sexe ‘opposé’ est présentée comme le seul ‘autre’, les personnes de ‘même sexe’ étant toutes ‘identiques’, le lien hétérosexuel devient un ‘must’ éthique sauf à courir le risque d’être accusé-e d’autisme. Toute les autres relations humaines, et surtout les relations dites ‘homosexuelles’ sont frappées d’infamie – dans le jargon actuel psychanalytique, taxées d’infantilisme et de ‘régression’.²⁰⁶

Ainsi, la relation à l’autre dans le tango, devient hétéro-normée, contrairement aux relations auxquelles certaines strophes de Bartolo faisaient allusion. Dans le tango se met en place un discours dominant unique qui norme les relations de genre et les restreint à une binarité qui n’était pas présente dans le tango de la « préhistoire ». Ceci a pour conséquence de mieux affirmer l’ordre masculiniste, puisque, s’il y a division sexuelle, donc binarité des relations de genre, il y a de fait, une des deux parties qui définit et domine l’autre.

Par ailleurs, notons que les personnages se présentent avec un discours homogène, voire stéréotypé, mais ils n’expriment pas de désir, ils ne présentent pas une réflexion rétrospective où de quête quelconque. Juan José Saer propose une explication à cela : « De nombreux tangos parmi ceux qui ont eu le plus de succès et sont parvenus jusqu’à nous avec le statut de véritables classiques du genre, ont une origine théâtrale, qui explique la forme de monologue narratif et l’atmosphère mélodramatique de presque tous les textes »²⁰⁷. Pour autant, ces tangos ne présentent pas de désir avoué ou d’évolution psychologique des personnages, revendiquent une forme d’identité argentine, lorsque les personnages se proclament *Porteño* ou *Criollo*. Les textes transcrivent donc la volonté des personnages d’être ancrés profondément dans un espace géographique et symbolique qui leur a donné naissance. En outre, la forme poétique du tango, a des liens directs avec la pratique sociale de la *payada* et par corrélation, avec la littérature dite « fondatrice » de l’Argentine, qu’est la littérature *gauchesca*, ce qui signifie que le tango de la Guardia Vieja commence à se faire une place dans le champ littéraire argentin. Cette tendance va s’accroître avec la série de romans qui vont faire allusion à des tangos, ou vont reprendre les mêmes thématiques, tels que *Adán Buenosayres*²⁰⁸ ou encore *El Juguete Rabioso*²⁰⁹.

²⁰⁶ DELPHY Christine, *L’ENNEMI PRINCIPAL TOME 1 : ÉCONOMIE, POLITIQUE DU PATRIARCAT*. Syllepse. Paris. 2009. p. 30

²⁰⁷ SAER, Juan José. *Les paroles de tango dans le contexte de la poésie argentine*. In Borrás Gerard (dir). *Musiques et sociétés dans les Amériques*. Presses universitaires de Rennes. Rennes. 2000. p. 265

²⁰⁸ MARECHAL Leopoldo. *ADÁN BUENOSAYRES*. AGEA SA, Buenos Aires. 2000.

²⁰⁹ ARLT Roberto. *EL JUGUETE RABIOSO*. GZ editores. Buenos Aires. 2005.

En outre, il semble que dans ces tangos de la Guardia Vieja, la description des personnages soit basée sur la relation à l'Autre, ce qui rend les rapports sociaux interdépendants. Ce modèle relationnel a été largement diffusé par le tango, lorsque les publications et les partitions de musique sont vendues en Argentine et à l'étranger au début du XX^e siècle. L'ensemble de ces poèmes *tangueros* de la première période, véhiculent un discours unique qui ordonne les relations de genre selon le système de la domination masculine. Ce système impose le rapport de rivalité aux hommes, et le rapport de subordination aux femmes selon un contrat plus ou moins explicite entre prostituée et proxénète. De la sorte, bien que la forme poétique du tango soit nouvelle, elle reconduit les rapports sociaux de sexe. La construction d'une identité argentine dans le tango semblerait se faire parallèlement à de la reconduction de rapports de genre.

Une autre manifestation de l'identité argentine dans le tango, largement commentée par les critiques, est le lunfardo. Une partie bien plus large sera consacrée exclusivement à ce sujet, cependant, puisque on traite ici les premiers tango, on a souhaité constater quelles étaient les premières manifestations du lunfardo dans le tango. Le lunfardo semblerait être la conséquence de la mise en scène d'un personnage qui s'exprime à la première personne du singulier. Alors, le personnage masculin dans sa description réinvente son langage, en reprenant certains termes de la poésie *gauchesca*. Le personnage masculin intègre un lexique argotique particulier à la région du Río de la Plata, et en lien étroit avec les pratiques sociales dans lesquelles s'inscrit le tango. En voici les relevés.

Thème développé	La communication (6)	L'argent (2)	Les rivaux (4)	La femme (6)	L'excellence (9)
Lexique Argotique	<i>puro pico, afilo, formo un cuento, emberretinar, un chamuyo, engrupir,</i>	<i>el vento, el níquel</i>	<i>los franelas, guapo, el malevaje, la muchachada, un ñato,</i>	<i>mi china, la mina, la paica, una percantina, las turras, una hembra,</i>	<i>debute, soda, pierna, de mi flor, da calor, abro cancha, tengo linea, pedigré, chipé,</i>

Les signes relevés sont les plus récurrents, ils forment un réseau de synonymes pour décliner des thématiques qui deviennent dominantes dans le tango. Le lunfardo véhiculé dans le tango contribue à la construction d'une forme d'identité propre à la capitale argentine. *L'Academia Porteña del Lunfardo*, qui sera décrite plus longuement ultérieurement est

l'institution qui rend formelle cette identité. Par ailleurs, Lucien Abeille²¹⁰, explique dans son étude sur le langage argentin qui date de 1900, que celui-ci se trouve dans une phase de formation, mais déjà il rend manifeste l'âme des argentins. Ainsi, à l'époque où apparaît le tango, le lunfardo en tant que manifestation linguistique propre à la population de Buenos Aires, semble cristalliser une identité argentine. Or, José Gobello remarque que le lunfardo s'est constitué de vocables d'origines diverses :

En la letra *El Porteñito* (1903) debida a Angel Villoldo, conviven términos traídos por la inmigración, como *estrilo* y *vento*, con otros propios del llamado gauchesco : *china*, *vigüela*. [...] En *Los Disfrazados* (1906), de Carlos Pacheco, se juntan los gauchescos *china*, *ajuna*, *cuartas* con el dialectal italiano *purria minga* que constituía una muletilla de los compadritos.²¹¹

La gauchesca fait partie des langages qui alimente le vocabulaire du lunfardo, or celle-ci est une création littéraire dont l'intention est d'imiter la réalité, comme l'explique Luis Sainz de Medrano :

La intencionalidad realista ('copiar', 'retratar') es evidente, pero insistamos, se trata de un realismo muy distinto al que Hernández encauzaba por los canales periodísticos y parlamentarios. Recoger los juegos de imaginación del gaucho requería llevar a cabo también un acto de imaginación y, consecuentemente, de libertad. [...] La primera edición de cada una de las dos partes de Martín Fierro, de la que partimos para la presente ofrece muchas irregularidades, con variaciones a veces desconcertantes en la grafía. Ello es propio, en cierta medida de la inseguridad ortográfica de la época, existente aún entre las personas cultivadas (apreciable en los prólogos hernandianos), y también, consecuentemente, de la falta de escrupulosidad –diríamos que comprensible dada la índole del poema– por parte de la Imprenta de la Pampa y de la de Pablo F. Coni, que tuvieron a su cargo respectivamente la edición de la primera y segunda parte.²¹²

De la sorte, le lunfardo serait également une construction littéraire destinée à rendre exotique et autochtone un langage inscrit dans le tango. De cette manière le concept d'identité apparaît comme une construction artificielle présente dans les produits culturels qui se proclament les représentants d'une identité englobante. Par ailleurs, José Gobello signale que

²¹⁰ ABEILLE, Lucien. *IDIOMA NACIONAL DE LOS ARGENTINOS*. Colección los raros, Biblioteca Nacional. Buenos Aires 2005 (1^o édition Paris. 1900).

²¹¹ GOBELLO José. *BREVE HISTORIA DEL TANGO*. Corregidor, Buenos Aires 1999. p. 73

²¹² HERNÁNDEZ, José. *MARTÍN FIERRO*. Cátedra letras hispánicas. Madrid. 1997. p. 68 et p. 86

les termes lunfardo, comme n'importe quel lexique, deviennent caduques et disparaissent²¹³. Alors que les termes lunfardo font partie du langage courant des argentins, ils n'ont pas remplacé l'usage de termes neutres dans des documents officiels ou encore des manuels d'enseignement de la langue. Ce qui signifie que, le lunfardo, présent dans le tango pourrait être considéré comme la manifestation d'une identité qui serait englobée par l'identité argentine. Cependant on ne peut considérer ce lexique comme une preuve irréfutable de l'inexistence d'autres identités linguistiques régionales. Il ne peut en aucun cas être considéré comme le langage de tous les argentins.

Pour en revenir au relevé dans les tangos étudiés, notons que la thématique principale est la présentation du personnage, or, les verbes lunfardos n'expriment jamais cette thématique. En revanche, la catégorie de l'excellence est celle qui compte le plus grand nombre d'occurrences, ce qui met en relief un paradigme de l'excellence dans la marginalité. En d'autres termes, le lunfardo permet dans le tango de proposer une esthétique particulière propre au milieu marginal. Dans ce même ordre d'idées, la perception de l'homme et de la femme semble également être différente, puisque ce sont les catégories qui reçoivent de nombreuses occurrences. Cependant notons que la vision binaire de la société dans le cadre de la poétique du tango n'admet pas d'autres catégories que celle du masculin et du féminin. Enfin, les verbes exprimant la communication orale sont également nombreux, preuve que les relations sociales dans le milieu marginal, bien qu'elles soient codées, ne suivent pas un protocole institutionnel tel que la lettre ou le journal.

Des remarques plus amples seront apportées dans un chapitre suivant, concernant le lunfardo. Cependant on peut déjà dire que ce lexique a posé de nombreux problèmes alors que l'on tentait de lui donner un statut parmi les particularités du langage utilisé par les argentins, car, il relançait le débat sur la volonté politique de Sarmiento de construire un pays dont l'expression serait à la fois novatrice et libre. Or, rien ne se crée du néant, il existe toujours des antécédents culturels qui vont se conjuguer dans un contexte donné et vont favoriser l'apparition de pensées dominantes dont le médium sont des objets culturels nouveaux.

L'étude de différents aspects des tangos *El Porteño* ; *Soy Tremendo* ; *El Torito* ; *Los Disfrazados* et *Matasano* fait émerger un certain nombre de conclusions. D'une part notons que ces tangos forment un discours homogène dans le fond, puis dans la forme qui de tango en tango est commune. Fondé sur la revendication des personnages de la légitimité des

²¹³ Ibid p 73 "Los términos lunfardos, como cualquier léxico, caducan y desaparecen."

criollos, ce discours nationaliste tendrait donc à construire l'idée que le tango est porteur de traces de l'Argentinité.

En effet, l'énonciation d'une voix commune à la première personne du singulier, apparaît comme une première caractéristique de ces tangos. Cette forme est d'une part le résultat du contexte théâtral dans lequel les tangos étaient étreints et chantés. D'autres part, l'affirmation du personnage à la première personne du singulier met en évidence la revendication d'une identité autochtone dans le tango dont le discours est celui de la légitimité. Or, cette identité autochtone n'a pas été relevée par les critiques et historiens du tango, lorsqu'ils revendiquent que celui-ci était la principale expression culturelle nationale. Car les récits que font ces personnages sont mis en scène dans les maisons closes, lieux non respectables par la morale des critiques de la seconde moitié du XX^e siècle. Un discours moralisateur vis-à-vis des attitudes des personnages masculins des tangos de la Guardia Vieja semble donc émerger, puisque leur ton est qualifié de fanfaron mais aucune étude des paroles de ces tangos ne s'efforce de le prouver.

Il est également étonnant de constater que la revendication du tango en tant qu'objet culturel porteur de l'identité argentine de la part des critiques, n'est pas fondée sur la naissance mythique de ce personnage masculin littéralement sorti des entrailles du port de Buenos Aires. Pourtant, de tango en tango, ce mythe est récurrent, il met en scène la naissance d'un nouvel homme moderne, le *Porteño*, en lien avec le gaúcho, mais en passe de formuler une nouvelle identité régionale propre, centrée sur le trait caractéristique qui dépend de son contexte urbain. Notons que les ouvrages de référence de l'institution *Academia Nacional Del Tango*, sensée conserver la mémoire de ce phénomène culturel qu'est le tango, portent le label : *foro argentino de cultura urbana* ce qui revendique la spécificité urbaine du tango.

En outre, ce récit mythique de naissance du personnage masculin, instaure un ordre en théorie nouveau qui n'est pas relevé par les divers critiques et historiens du tango. En effet, l'ordre social dans lequel les rapports entre proxénète et prostitués sont clairs, offrent la possibilité d'être questionné. Ce qui aurait pu contribuer à renforcer le discours officiel selon lequel l'Argentine allait devenir une nouvelle nation libérale et démocratique.

Par ailleurs, le lien entre les tangos de la Guardia Vieja et la littérature *gauchesca* reste étroit. Or dans l'Argentine moderniste du XX^e siècle, l'image du gaúcho renvoie à la construction d'une nouvelle nation qui le dénigre et marginalise. Rappelons que dans tous les récits littéraires qui mettent en scène des gaúchos, ces derniers terminent inévitablement morts, poursuivis ou déçus. En conséquence, leur représentation reconduit leur statut marginal et construit l'idée qu'ils sont inadaptés à la société moderne argentine malgré leur

sagesse empirique. Dès lors, bien que le gaucho garde une place dans la construction d'une identité nationale, que Juan José Saer remarquait dans les paroles de tango dont le thème est rural ; l'avènement d'un héros citoyen sert l'idéologie dominante, mais celle-ci attendra que ce héros exprime des sentiments et des ambitions en accord avec la morale avant de le revendiquer.

Ainsi, le personnage qui, selon Juan José Saer, réconcilie le tango avec la tradition culturelle rurale de la littérature *gauchesca*, est tantôt moqué, tantôt dénigré par les critiques et les historiens du tango sous prétexte que ces tangos ne sont pas des récits poétiques dignes de ce nom. Pourtant, ces tangos fondateurs du genre, cristallisent l'étape de transition qu'est en train de vivre le pays et qui, selon l'historien Felix Luna, va profondément affecter la société. En effet la période qui va 1880 et 1910 qui paradoxalement a été appelé « étape conservatrice » sera marquée par des politiques libérales qui transformeront en pays moderne une Argentine qui n'avait pas de structure gouvernementale solide. Felix Luna explique ainsi :

Se ha dado a llamar el orden conservador o Régimen Conservador al período que media entre 1880 y 1910 o 1912, cuando se sanciona la ley Sáenz Peña instrumento legal que definió los límites de una época. El adjetivo no está bien empleado, porque la gente que animó los procesos políticos, económicos, sociales y culturales durante este lapso no fue en realidad conservadora, pues su intención no era la de conservar nada, sino, por el contrario la de modificarlo todo. [...] Este período de treinta años fue testigo del nacimiento de la Argentina moderna. Para decirlo en términos gráficos: si un argentino medio, que en 1880 o en 1879 tuviese veinte años de edad, hubiera echado una mirada sobre su país, habría visto un proyecto bastante promisorio, dotado de recursos naturales interesantes, pero que carecía de una capital y de un Estado Nacional; un país donde la tercera parte del territorio estaba ocupada por los indios y que no tenía moneda propia no presencia en el comercio mundial. Es decir, que alguna vez podía funcionar bien, pero que por el momento tenía muchas etapas que recorrer.

Treinta años más tarde, este mismo argentino, con apenas cincuenta años de edad, habría visto al país más adelantado de América del Sur, que tenía una inserción perfectamente lógica y redituable en los circuitos mundiales de la inversión, de la producción y del consumo; que tenía la red ferroviaria más larga de América Latina y una de las más largas del mundo; que tenía un sistema educativo admirable; que se distinguía de las naciones de América por la existencia de una gran clase media; y que gozaba de una estabilidad política e institucional que no había conocido durante toda la historia. Es decir que este argentino que a los veinte años había visto una Argentina en busca de su punto de maduración, en 1910, durante la fiesta del Centenario, podía estar orgulloso

de este país realmente logrado-donde sólo habría un aspecto negro, del cual ya hablaremos.²¹⁴

Le *Porteñito* du tango, pourrait être assimilé à ce prototype de l'homme nouveau dont parle Felix Luna, qui va être témoin de bouleversements sociaux politiques et économiques que va vivre l'Argentine. Or, il n'est pas reconnu en tant que tel par les critiques et les historiens du tango, car ce personnage est encore une forme hybride, qui établit des relations sociales plurielles et ne répond pas à un ordre social moralisateur. En effet, il n'exprime pas le désir de trouver un emploi, une place dans la société, ou d'établir une relation hétéro-normée stable. Ce personnage ne propose pas de réflexion sur sa propre existence, contrairement aux voix narratrices qui vont se manifester pendant la période de la Guardia Nueva. Au contraire, le *Porteñito* s'inscrit dans l'éphémère, son temps est comme les clichés, un instantané sur des moments précis qui n'ont pas de lien chronologique ou de cause à conséquence. Ce qui fait de lui, d'une certaine manière, la représentation d'un homme libre. Car aucun poids moral ou social ne guide ses agissements, il s'inscrit dans une société parallèle et marginale. L'ensemble des personnages qui sont construits selon ce même modèle, forme une constellation d'intertextes qui valident le modèle et le reconduisent, c'est pourquoi il y a tant de similitudes entre ces textes sur le plan de la forme. Par ailleurs, en reproduisant la même forme est également reconduit le même discours, créant ainsi un réseau discursif dans les poèmes de tango.

De la sorte, dans les tangos étudiés se manifestent un discours nationaliste qui revendique l'appartenance du *Porteñito* et des autres personnages construits selon ce même modèle, à un territoire géographique tout en étant situés à une place marginale. Cet état de marginalité est comparable à celui du gaucho, car celui-ci était chassé par les autorités et de ce fait il était considéré comme un hors la loi. Alors, plus le gaucho vivait un destin tragique et injuste (littéralement non soumis à la loi qui constitue le premier paramètre d'intégration dans la citoyenneté) plus, il devenait une figure mythique et nationale. Dans le cas du *Porteñito*, le personnage se trouve à une place marginale et assume cette condition, ce qui va à l'encontre du discours social et moralisateur d'intégration et de construction collective que proclamait Sarmiento, lorsqu'il souhaitait l'ouverture des frontières du pays à des immigrants européens afin de peupler et de civiliser le pays. Ce personnage paradigmatique a eu également son influence sur les personnages féminins qui en principe sont construits sur le même modèle,

²¹⁴ LUNA Félix: *BREVE HISTORIA DE LOS ARGENTINOS*, Booket, Buenos Aires, 2004. p. 122 et p.124

puis vont évoluer, influencés par des discours sociaux et des modèles littéraires provenant de la culture savante.

3.2 Ancrage du tango dans des récits masculinistes et construction du personnage féminin

Les personnages féminins du tango apparaissent simultanément aux personnages masculins. *La Morocha* est un tango très cité par les historiens du tango et sans doute celui qui marque le premier modèle à partir duquel se construit une foule de personnages féminins formant des dialogues intertextuels, notion qu'Edmond Cros définit ainsi :

« Intertextualité : correspond à tout matériau sémiotique pré-existant au travail de l'écriture et qui comprend non seulement les textes antérieurs mais aussi la matière historique re-transmise et la société représentée ou vécue à travers les différentes pratiques sociales.²¹⁵ »

L'intertextualité se manifeste dans le tango *Yo Soy la Rubia* écrit par Eloisa d'Herbil, car il est la réponse au tango *La Morocha* de Villoldo. En outre, le « père du tango » a écrit sa version du personnage blond : *La Rubia del tango*. Mais *La Morocha* n'est pas considérée par la critique et les historiens du tango comme étant le modèle qui fournit le paradigme du personnage féminin car comme le remarque Jean Andreu²¹⁶, il porte encore des traces de la culture rurale. Le chercheur donne à son article le titre à : *Autour d'un paradoxe : la ruralité du tango*, preuve que ce thème apparaît comme une antinomie dans le produit culturel qui fait l'apologie de la vie citadine. Or les historiens et critiques de tango ne donnent pas de transcendance au thème rural, car il représente le modèle politique et économique conservateur en opposition avec le positivisme et la modernité de Buenos Aires au début du XXe siècle. Pourtant, le tango *la Morocha*, présente un certain nombre de similitudes avec le tango *El Porteño*, précédemment étudié, ce qui confirme l'émergence progressive d'un personnage selon le même modèle qui contribuera à reconduire, par certains aspects, un ordre

²¹⁵ CROS Edmond. *LA SOCIOCRITIQUE*. L'Harmattan, Paris, 2003. p. 197

²¹⁶ Jean Andreu. « *Autour d'un paradoxe : la ruralité du tango* » In Borrás Gerard (dir). *Musiques et sociétés dans les Amériques*. Presses universitaires de Rennes. Rennes. 2000. p 251-259.

social hiérarchisé, mais dans lequel la figure féminine sera assujettie au personnage masculin. Par ailleurs on s'intéressera à la construction des personnages féminins faisant intervenir des textes culturels, tels que les décrits Edmond Cros²¹⁷. Enfin, nous traiterons la question de la place laissée aux auteures et parolières dans du tango dans l'industrie artistique.

Le corpus de cette partie, est composé du tango *La Morocha* et *La Rubia del Tango*, écrit par Angel Villoldo respectivement en 1903 et 1907. Puis, *Yo Soy la Rubia* écrit par Eloise d'Herbil Silva en 1905. Ces tangos composent un premier ensemble thématique qui construit le paradigme du personnage féminin en termes de caractéristiques physiques et morales. Ensuite, seront étudiés les tangos *Melenita de Oro* et *Milonguita*, deux tangos écrits par Samuel Linning en 1920 et 1922, ainsi que *Milonguerita*, écrit en 1929 par José María Aguilar. Ces tangos déclinent le personnage féminin selon un trait commun qu'est la chevelure blonde, mais au delà de ce détail capillaire qui compose le stéréotype de la beauté classique, va se manifester un destin fatal, récurrent pour ces personnages. Celui-ci met en évidence un ordre social moralisateur qui va éliminer les possibilités de représentations de destins pluriels enfermant ainsi les personnages dans un discours masculiniste homogène. L'enjeu est de comprendre comment les modalités discursives de la poétique du tango construisent des personnages féminins soumis à l'idéologie dominante moralisatrice, déjà présente dans d'autres objets culturels provenant de la culture savante et qui ont contaminé, dans un jeu d'intertextualité, la poétique du tango. Mais avant de se pencher sur l'intertextualité qui se manifeste à travers le personnage de « la blonde », il faut revenir au recueil de Lehmann-Nitsche, qui propose une version antérieure, et pornographique, du tango *La Morocha* écrit par Villoldo.

3.21 Cas particulier d'intertexte : *Las hechuras*

Le tango *La Morocha* présent dans le recueil de Lehmann-Nitsche est anonyme. Ce texte court n'a été ni étudié ni cité dans les travaux des historiens du tango, tels que Horacio Salas, José Gobello, Tulio Carella ou Pierina Moreau qui ont été déjà mentionnés ici. Ce tango n'a donc pas été mis en relation avec le tango homonyme, fondateur du personnage féminin dans la poétique *tanguera* dont les partitions ont été vendues, selon Horacio Salas, à cent mille exemplaires. Or, il évoque le thème de la vie dans les maisons closes depuis une perspective féminine et traite le problème de l'inactivité due à la maladie. Ce tango extrait du recueil de Lehmann-Nitsche n'a pourtant pas un ton moralisateur. Il ne fait pas, non plus,

²¹⁷ CROS Edmond. *LA SOCIOCRIQUE*. L'Harmattan, Paris, 2003.

l'apologie de la prostitution. Par ailleurs, il s'agit d'une catégorie de tangos que José Gobello désigne comme: « las hechuras » car ce sont des poèmes de tango alternatifs qui se chantaient sur des mélodies qui avaient un titre. José Gobello explique :

El tango, ya ha sido dicho muchas veces – fue una creación espontanea del compadrito. Sin embargo, la espontaneidad – es decir, la condición de lo que es debido al principio impulso- no es sólo característica del baile del tango, sino también del canto. La letra, no es en el tango un apósito aplicado a la música para disimular, sino para remediar su pobreza. Ni tampoco, como el caso de la Morocha, un recurso literario destinado a llevar el tango desde el peringundín al tabladillo del varieté. Las letrillas iniciales y anteriores aún a ellas las exclamaciones del bailarín que glosaban la urdimbre de los cortes eran el producto grosero de una creatividad aún en estado cerril. Entre ellas y las letras formales hay, sin embargo, una suerte de estadio intermedio, de tierra de nadie que merece ser explorada: las letras espontáneas surgidas a veces como contrahechuras de las formales y otras a veces como una anticipación.²¹⁸

Ces « contrahechuras » que décrit José Gobello seraient des paroles de tango mises à l'écart par la critique car elles ont un contenu pornographique ou encore, une valeur poétique peu reconnue. Or cela contribue à la subdivision de l'histoire du tango en fragments occultés par une critique moraliste. Avant même la critique, des auteurs tels que Villoldo ont écarté des poèmes au contenu pornographique dans le but de publier le tango et de le rendre de plus en plus populaire. Le tango *La Morocha* est une version dont le thème est la maladie de la prostituée contrainte à l'arrêt de travail. Ce tango est encodé par le lunfardo et par des expressions métaphoriques, ils sera occulté par la suite par le succès du tango *La Morocha* écrit par Villoldo, vendu à des milliers d'exemplaires sous la forme de partitions musicales.

L'intérêt d'étudier la version pornographique du tango *La Morocha* réside dans le rétablissement du lien entre ce personnage féminin et celui que Villoldo a rendu fondateur, de la version censurée, occultée par la critique et les historiens du tango, car elle renvoie à la réalité de la promiscuité des maisons closes. En outre, ce poème permet de montrer que le tango a subi des influences idéologiques conditionnées par la nature de son support et de son contexte de diffusion. Voici le texte:

Yo soy la morocha
mujer de la vida,
me encuentro aburrida
en este trabajo

²¹⁸ GOBELLO José. *BREVE HISTORIA DEL TANGO*. Corregidor, Buenos Aires, 1999. p. 61

enferma de abajo
por un compadrito,
me hizo la mineta
y me pegó un chanclito.²¹⁹

La *Morocho* s'exprime à la première personne du singulier et expose son identité dans un mouvement d'affirmation ritualisé par la formule *Yo Soy*, de la même manière que les personnages masculins qui faisaient leur auto présentation. Ce texte a donc la même logique de construction que celle des personnages masculins. Le personnage féminin s'auto-affirme et décrit son état de santé de manière métaphorique, pourtant le personnage ne se met pas en scène sous un angle de vue avantageux. Contrairement aux personnages masculins, qui ont une désignation simple pour dire leur état de proxénète : *Compadrito*, la figure de la *Morocho* a recours à une périphrase pour décrire son emploi dans le milieu de la prostitution : *mujer de la vida* qui signifie prostituée. Le surnom *la Morocho* centre notre attention sur le haut du corps et cet attribut féminin qu'est la chevelure brune, symbole de la sexualité débordante. Ces deux désignations détournées composent déjà un personnage basé sur la perception visuelle qu'on peut en avoir au premier abord tout en révélant un cryptage périphrastique centré sur l'exercice de la prostitution.

La *morocho* décrit son état passager en indiquant son oisiveté due à sa maladie. Elle spécifie sa maladie en précisant quel organe est atteint mais de manière encodée : elle désigne le sexe féminin en utilisant l'expression : « *abajo* ». Ce terme implique une position opposée : « *arriba* », qui serait identifiée comme étant la tête ou la chevelure précédemment mentionnée.

Michel Bozon explique que cette différenciation entre des pôles géographiques est due à la différenciation des sexes qui attribue à la femme une série de notions négatives, qui lui signifient sa subordination à l'homme :

La plus part des cultures, même celles qui n'ont pas produit des mythes de justification sur la place des hommes et des femmes, ont traduit la différence des sexes en un langage binaire hiérarchisé. D'après Françoise Heritier, c'est le corps, et dans le corps l'observation des différences liées à la reproduction, qui est à la base de cette dichotomie. Ces classements dualistes, qui ordonnent les corps ainsi que toutes les choses dans le monde, produisent un système général d'oppositions, haut/bas, chaud/froid, sec/humide, clair/sombre, soleil/lune, droite/gauche, droit/courbe, aîné/cadet, majeur/mineur. Dans cette logique différentialiste, le féminin est toujours assigné au pôle inférieur. Les organes

²¹⁹ LEHMANN-NITSCHKE, ROBERT *TEXTOS ERÓTICOS DEL RÍO DE LA PLATA EN ESPAÑOL POPULAR Y LUNFARDO*. Libreria Clasica. Buenos Aires. 1981. p 59

sexuels masculins et féminins, pour lesquels toutes les langues usent de métaphores expressives, sont perçus selon cette logique binaire.²²⁰

De la sorte, la codification du corps de la prostituée apparaît comme une manifestation de la domination idéologique masculine car la désignation de ses organes génitaux est connotée négativement. Enfin, la *morocha* expose la raison pour laquelle elle est malade : la pratique du cunnilingus a provoqué une infection génitale. Autant pour la pratique sexuelle que pour la maladie, l'auteur a utilisé des moyens détournés de désignation. Le cunnilingus est signifié par le substantif *mineta* ; Le *Novísimo Diccionario Lunfardo* de Gobello et Oliveri, attribue les origines de ce terme à l'argot d'origine française: « minette ». Cette désignation argotique dans la langue espagnole donnée à la pratique sexuelle transcrit la nécessité de codage car à l'époque elle était interdite et figurait dans une liste de perversions au même titre que la fellation et la masturbation. Michel Bozon explique que dans la société Grecque, puis Chrétienne, les pratiques sexuelles peuvent être licites ou illicites, c'est-à-dire qu'elles sont soumises à des règles rendues plus ou moins formelles. Mais, bien que l'égalité entre l'homme et la femme soit un point de départ théorique, dans la pratique dans ces deux sociétés le désir et le plaisir féminin, donc les pratiques sexuelles dont le but n'est pas l'engendrement de la vie, sont condamnables : « Sont condamnables toutes les situations où l'homme libre se comporte de manière 'molle' ou se laisse traiter sexuellement comme un garçon, un esclave ou une femme, c'est-à-dire comme un inférieur : celui qui se laisse pénétrer, qui accomplit une fellation ou un cunnilingus, qui se laisse chevaucher par une femme est un 'impudique' »²²¹. Bozon décrit ainsi la formalité de la confession qui concrétise la condamnation de la recherche du désir et du plaisir féminin :

Par la pratique de la confession, qui devient au Moyen Âge le lieu d'un interrogatoire approfondi sur les péchés de chair, l'Eglise et ses clercs entreprennent de contrôler la vie morale des fidèles, avec l'objectif d'empêcher l'activité sexuelle hors du couple marié et de la limiter, au sein du couple, à des pratiques qui permettent l'insémination de la femme. [...] Dans la chrétienté médiévale la recherche du plaisir étant exclue de la sexualité licite, ce n'est que dans la transgression que celui-ci pouvait être expérimenté ; si cette transgression était largement tolérée pour les hommes, la recherche du plaisir par les femmes était moralement inacceptable.²²²

²²⁰ BOZON, Michel, *SOCIOLOGIE DE LA SEXUALITÉ*. Armand Colin. Paris. 2005. p. 12

²²¹ BOZON, Michel, *SOCIOLOGIE DE LA SEXUALITÉ*. Armand Colin. Paris. 2005. p. 21

²²² BOZON, Michel, *SOCIOLOGIE DE LA SEXUALITÉ*. Armand Colin. Paris. 2005. p. 13

Ainsi, l'écriture de ces paroles de tango dans lesquelles est explicite la pratique du cunnilingus, transgresse les règles de la morale, mettant en évidence la possibilité d'évoquer une sexualité moralement condamnée et le tabou de la maladie sexuelle.

L'évocation de la maladie sexuellement transmise à la prostituée fait aussi l'objet d'une distorsion phonétique. Le texte dit *chanclito*, une note en bas de page indique que l'on a voulu faire référence au *chancro*, ainsi le mot *chanclito* est la fusion de *chancro* et *clitoris*. De la sorte, le clitoris, organe de jouissance féminin, est associé à la maladie. Par ailleurs, le *chancro* n'est pas une maladie, mais le symptôme d'une lésion cutanée typique de certaines maladies vénériennes. La maladie est donc associée au symptôme et à la conséquence qu'est l'arrêt du travail. La vision que propose le texte de la prostitution est celle d'un milieu où la maladie est portée par la femme exclusivement. Sont ainsi diabolisés la prostitution et le cunnilingus, responsable de la transmission de la maladie. Tulio Carella explique que dans les maisons closes, les femmes avaient un livret de santé et que les rencontres sexuelles faisaient l'objet d'un examen médical austère et peu efficace des clients :

Pocos varones usaban preservativo. Dejando de lado el signo de hombría que significaba contraer una gonorrea, la razón obvia era: ningún lazo afectivo existía entre los coparticipantes del hecho. [...] El hombre no podía ver la novia ni la mujer ideal en esas casas pendangas que antes del ayuntamiento examinaban y estrujaban el miembro con fuerza deshumana para ver si *lloraba* –esto es, para ver si manaba pus, lo cual indicaría una blenorragia. [...] La ramera enferma era inútil. La asistencia Pública le retiraba la libreta de sanidad. Se las excluía del servicio. Perdía el amor de su canfinflero al mismo tiempo que la protección de las autoridades. Se convertía en el peligro público, quedaba deshonrada y no siempre podía solventar los gastos de la cuarentena forzosa.²²³

Le tango *La Morocha*, dans sa version pornographique et anonyme, reflète donc une réalité dans le milieu de la prostitution. Quoique crypté, le poème montre la précarité de ce travail sans pour autant porter un jugement négatif sur la prostituée et sur la maladie. Le thème sera repris dans les tangos de la Guardia Nueva mais sur un registre métaphorique et moralisateur qui condamne la jeune femme à l'avenir prometteur qui, vieillie avant l'âge et malade, est abandonnée par ses amis et son souteneur. Notons que pour dire la contagion, le personnage dit : *pegó*, qui exprime une certaine violence. Le verbe est réaccentué, le verbe *pegar* prend ainsi le sens de contaminer.

²²³ CARELLA Tulio. *PICARESCA PORTEÑA*. siglo veinte. Buenos Aires, 1966. p. 22

Ce texte réunit de nombreuses expressions encodées pour réaliser la présentation du personnage féminin. Car le texte contient de nombreux mots lunfardos. En outre, l'antonomase du nom commun *morocha* qui s'applique au personnage féminin, est réducteur et favorise la stéréotypie. Pourtant la crudité des propos que tient le personnage contraste avec les tangos traditionnels de l'époque de la Guardia Nueva, qui abordent le même sujet en ayant recours à des recours à des métaphores qui esthétisent le destin décadent de la prostituée malade. La marginalisation due à la quarantaine n'est pas condamnée par la morale mais considérée comme un ennui puisque la prostituée se dit *aburrida*. Ce-ci banalise la prostitution et sous-entend que la pratique de cette activité est un choix fait par goût du divertissement, et donc pour fuir l'ennui. Dans le cadre de la description que fait Tulio Carella de l'époque où ces maisons closes ont été interdites et fermées, l'auteur évoque les conditions professionnelles qui s'offraient alors aux femmes à l'époque :

En el nombre de la dignidad de la persona humana, la prostitución fue oficialmente prohibida; pero de la mano de los macró, del cafte, del fioca, del vividor, arrojaban a esas esclavas en las manos no menos terribles de las amas de casa, donde debían emplearse como sirvientas para sobrevivir. Por lo menos hasta ver qué posibilidades de trampa ofrecía la nueva ley. Por lo general, la mujer de la vida, si bien de formas atractivas, tenía escasa construcción y ausencia de oficio. La época no alentaba al sexo débil a trabajar y sus esperanzas esposaban en el matrimonio. Todas recibían una preparación adecuada para la carrera hogareña, y dependían de los padres, hermanos o parientes varones. Si les faltaba ayuda pecuniaria, sólo podían aspirar a realizar tareas subalternas²²⁴

Dora Barrancos évoque également cette situation de domination et de restriction des emplois que les femmes pouvaient accomplir dans son ouvrage *Mujeres en la sociedad Argentina*²²⁵. Dans ces conditions, le tango où le personnage féminin *Morocha* assume son statut de prostitué et l'ennui qu'elle ressent car elle ne peut exercer la prostitution, apparaît comme une construction poétique qui fait la propagande de la prostitution tout en stigmatisant la femme car *La Morocha* est porteuse d'une maladie. Malika Nor auteure de l'ouvrage *Idée reçues : La prostitution*, explique les trois principales raisons qui poussent les femmes à exercer cette activité :

Hamadou Asnaoui, de l'ANRS (Association Nationale de Réadaptation Sociale) a établi une 'grille d'évaluation' des parcours qui mènent) a la prostitution. Elle distingue trois types de facteurs :

²²⁴ CARELLA Tulio. *PICARESCA PORTEÑA*. Siglo Veinte. Buenos Aires, 1966. p. 32.

²²⁵ BARRANCOS, Dora. *MUJERES EN LA SOCIEDAD ARGENTINA*. Paidós. Buenos Aires, 2009.

- les facteurs de base (terrain potentiel) comme les accidents biologiques traumatiques, la maltraitance, le chômage et le manque d'autorité des parents, la fragilité psychologique, les carences affectives et l'isolement social ;
- le facteur median, facteur qui prend en compte la rencontre directe avec la prostitution. Elle peut se faire par l'intermédiaire d'une personne ou d'un événement, comme par exemple, un emploi de serveuse qui se relève être un poste d'entraîneuse.
- des facteurs facilitant : les ruptures sociales, familiales, territoriales, l'errance relationnelles (multiplication des partenaires) ou urbaine (personnes qui vivent entre les centres d'hébergement d'urgence, les cages d'escalier, la rue), l'absence d'alternative économique, de travail, de suivi social ; les problèmes de santé ou de dépendance (drogue, alcool), la fréquentation de groupes à risques.

Un seul facteur ne suffit pas, tous ne mènent pas au trottoir, mais la conjonction de ces trois types de facteurs est fréquente chez les personnes prostituées. [...] Se prostituer relève donc moins d'un choix volontaire que d'un cheminement, le plus souvent douloureux.²²⁶

De la sorte, dans ce tango anonyme *La Morocha*, la théorie de l'ennui de la prostituée ne tient pas, elle constitue une alerte qui dévoile qu'il s'agit d'un discours construit et qui reconduit la domination masculiniste. En outre, Gail Pheterson confirme, dans son ouvrage *Le prisme de la prostitution*, qu'aussi longtemps que la prostitution sera occultée, périphrasée, cryptée, encodée, son abolition sera impossible :

« C'est la transparence du comportement prostitutionnel qui lui donne à la fois son relief en tant que transgression et son caractère distinctif dans les rapports de genre. Contrairement à ce qui a lieu dans les relations légitimes comme le mariage, dans la prostitution les rapports sexuels avec les hommes sont explicitement reconnus comme étant, pour les femmes, du travail ; dans des bonnes conditions, lorsque la femme agit, de façon indépendante, le travail est négocié en fonction du temps (une durée limitée et comprise dans des horaires de travail choisis par elle, au lieu d'une durée illimitée et à la demande), des actes précis (selon un accord préalable) et un prix (en argent ou en biens) (Tabet, 1987 ; 1991). La femme entre de cette façon en tant que sujet dans une relation avec des hommes où existe davantage de réciprocité que dans la situation conjugale de service non reconnu et illimité. Néanmoins, la réciprocité demeure asymétrique : elle a besoin d'argent, il veut du sexe.²²⁷ »

De la sorte, dans ce poème anonyme qui se caractérise par l'encodage et la banalisation d'une pratique sexuelle qui stigmatise la femme, est mis en évidence la construction d'une voix narratrice féminine, dont la mise en scène reconduit les rapports de

²²⁶ NOR Malika. *IDÉES REÇUES: LA PROSTITUTION*. LE CAVALIER BLEU EDITIONS. Paris. 2001. p. 52

²²⁷ PHETERSEON Gail. *LE PRISME DE LA PROSTITUTION*. L'Harmattan. Paris. 1994. p 23

domination masculine. Plus loin dans son ouvrage, Gail Pheterson explique sa position : « Je suggère que la catégorie ‘prostituée’ elle-même est d’avantage fondée sur des représentations symboliques et légales de la femme mauvaise où de la putain que sur un véritable ensemble de caractéristiques propres à un groupe de personnes »²²⁸. De la sorte, la construction d’un personnage féminin dans le tango, est déjà fondée sur cette dichotomie mythique de la femme mauvaise, malade, futile qui exerce la prostitution par recherche du plaisir et goût de la chair en opposition avec la femme insérée dans un cadre quotidien, ayant une relation hétéro-normée stable, telle que Angel Villoldo la présente dans son tango *La Morocha*, écrit en 1903.

Afin de ne pas confondre les deux personnages, et dans le but de faciliter la lecture, le personnage de la *Morocha* de Villoldo sera désormais appelé *La Morocha V*. D’un point de vu poétique, le personnage de *la Morocha de V* se présente, à la manière des personnages masculins de la Guardia Vieja, en utilisant le verbe être conjugué à la première personne du singulier et en commençant son discours par la phrase récurrente dans les textes de la même époque : *Yo soy*. Ceci semble être une caractéristique de l’écriture de Villoldo, ainsi que de l’auteur anonyme de la strophe *La Morocha* du recueil de Lehmann-Nitsche. En conséquence Cela permettrait d’émettre l’hypothèse que Villoldo est l’auteur des deux versions de *La Morocha*. Par ailleurs, la thématique et le déroulement du tango correspondent au modèle des textes où les personnages masculins se présentent. En effet, elle se nomme en utilisant l’article défini « la », ce qui accentue l’unicité du personnage et son exemplarité. *La Morocha* s’autoproclame unique dans son genre et la meilleure dans son domaine de la même manière que le *Porteño* le faisait. Ce qui indique que le personnage féminin va se construire dans un rapport de force et de rivalité vis-à-vis des autres personnages. Elle décline son identité en utilisant toujours l’article défini et en l’accompagnant d’adjectifs qualificatifs : *soy la morocha argentina ; Soy la gentil compañera ; [soy] la más renombrada*. Ainsi le personnage féminin est identifié comme une femme autochtone modèle puisqu’elle se proclame argentine de grande renommée. *La Morocha* décrit ses qualités en utilisant les superlatifs *más* à trois reprises, ainsi elle est noble, vaillante, gentille et gracieuse. Toutes ces qualités renvoient à la pureté et à la noble lignée, ce qui constitue le paradigme de la beauté d’âme dans le cadre de la littérature classique. Dans la pratique usuelle, Dora Barrancos²²⁹ remarque que, dans le cadre du mariage, la pureté de sang et l’appartenance à une noble lignée faisait partie des critères enregistrés dans les actes légaux de Cordoba. Les documents de cette province

²²⁸ *ibid.* p 47

²²⁹ BARRANCOS, Dora. *MUJERES EN LA SOCIEDAD ARGENTINA*. Paidós. Buenos Aires, 2009. P 61

montrent que'entre 1788 et 1809 45% des cas de refus de la célébration du mariage étaient dus à l'impureté de sang et 26% étaient dus à des problèmes de lignée. La pratique de discrimination selon un critère de pureté de sang et de noble lignée aurait disparu durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Ceci conduit à penser que la pureté qui se manifeste parmi les caractéristiques du personnage de *La Morocha* serait une réminiscence de ce critère social. Dans le texte celui-ci se manifeste par une série d'adjectifs qualificatifs : *gentil, agraciada, dulce*. Le mot « *gentil* » fait référence aux qualités physiques et morales de la femme. Il exprime l'idéal d'une certaine époque de la civilisation grecque, celui-ci préconisait l'harmonie d'un corps sain dans un esprit sain. Le mot « *agraciada* » vient du participe *agraciar* et signifie tout autant que quelqu'un a de la grâce, qu'il a une bonne fortune ou encore qu'il est beau. Le mot *dulce* vient du latin, *dulcis* et se dit de ce qui est doux ou agréable. Tous ces adjectifs font donc une double référence à l'aspect extérieur, visible du personnage, mais aussi à ses qualités morales. En donnant à voir ce double aspect du personnage, le texte lui confère une profondeur et un relief propres aux personnages de la littérature classique, qui vont se caractériser par un dilemme opposant ces deux aspects de leur être. On remarquera également des expressions qui font référence à cette profondeur d'âme qui est le siège des sentiments et de tout ce qui a trait à la vie intime : Lorsque *La Morocha* dit : « *[soy] de mirar ardiente, la que en su alma siente el fuego de amor, [soy] la que conserva el cariño para su dueño* » elle exprime l'intériorité du personnage ainsi que la relation amoureuse réciproque et passionnelle qu'elle entretient avec un personnage rural par excellence, le Gaucho. Celui-ci est idéalisé puisqu'il est *noble y valiente*. Les qualités de *La Morocha*, mais également de la femme idéale, sont louées par un gaucho mythique de la littérature : *Martín Fierro* qui décrit le paradigme de l'éternel féminin dans le chant V :

Cuando en su camino va
no hay peligro que la asuste;
ni hay una a quien no le guste
una obra de caridá

No se hallará una mujer
a la que esto no le cuadre.
Yo alabo al Eterno Padre
no porque las hizo bellas,
sinó porque a todas ellas
les dio corazón de madre.

Es piadosa y diligente
y sufrida en los trabajos.
Tal vez su valor rebajo
Aunque la estimo bastante.²³⁰

Pour le gaucho *Martín Fierro*, les femmes sont vaillantes, belles et pieuses. Elles sont également généreuses et travailleuses. Ces qualités sont le résultat de l'œuvre de Dieu, puisque c'est le Père Eternel qui les a créées ainsi. Dans le paradigme féminin que décrit le personnage *gauchesco*, est reconstruite l'image de la Vierge Marie, dont la vocation est la maternité et donc la constitution d'un foyer familial hétéro-normé. Dora Barrancos explique qu'au XIXe siècle, la maternité était devenue quasiment obligatoire et de ce fait ce statut a été mieux considéré dans la société :

Las obligaciones de la maternidad se hicieron más expresivas, más reconocidas y también más estrictas. El estatuto de 'madre' se elevó a mayor consideración y por doquier se expandieron manuales, instrucciones y predicados científicos que se unieron a los religiosos, ponderando los atributos de esta notable función femenina.²³¹

Par ailleurs, *Martín Fierro* est plus explicite quant à l'idéal familial, lorsqu'il décrit tout ce qu'il a perdu :

Yo he conocido esta tierra
en que el paisano vivía
y su ranchito tenía
y sus hijos y su mujer....
Era una delicia el ver
Cómo pasaban sus días²³²

Dans le tango *La Morocha*, une vie de couple hétéro-normée est également évoquée. Le personnage féminin est placé dans un espace restreint, le cadre bucolique et rural du *ranchito*. Ce mot est celui utilisé dans le discours de *Martín Fierro*. Ce mot participe à la

²³⁰ HERNÁNDEZ, José. *MARTÍN FIERRO*. Cátedra letras hispánicas. Madrid. 1997. p 221

²³¹ BARRANCOS, DORA. *MUJERES EN LA SOCIEDAD ARGENTINA*. Paidós. Buenos Aires, 2009. p. 54

²³² *Ibid.* p 115

construction du topique de l'espace rural que Jean Andreu²³³ soulignait dans son article, à propos de la présence paradoxale du thème de la ruralité dans le tango. Par ailleurs, l'allusion à des espaces enfouis sous la nature touffue *bajo la enramada* situe l'action dans un lieu propice à la confiance et à l'intimité, comme un monde symbolique intérieur. L'espace est rural, intime et quotidien à la fois, il est très différent de l'espace urbain et surpeuplé où évoluent *Porteñito* et ses acolytes. On notera donc une discordance de lieux pour des personnages du tango qui a priori devraient se rencontrer. En effet, *La Morocha* n'est pas un personnage mondain et extraverti comme *Porteñito*, elle ne fait aucune référence à la capitale argentine, ni aux duels sur la piste de danse bien que les notions de compétition et d'excellence soient présentes. De la sorte, le personnage de *La Morocha* est construit en plus grande adéquation avec les personnages de la littérature *gauchesca*.

L'activité quotidienne et rurale qui enracine le personnage dans un construit littéraire propre à la *gauchesca*, est la préparation du maté. Dans le texte le terme utilisé est d'origine *gauchesco* : *el cimarron*. Ce terme a deux sens, il désigne la pratique sociale qui consiste à la préparation du maté et identifie un animal sauvage, qui dans la réalité rurale est le cheval. Le *Novísimo Diccionario Lunfardo* donne la définition suivante : *Mate amargo. Castellano, procedente del taíno. Tomar mate. Cimarronear*. Le dictionnaire de la RAE, donne la définition suivante : *Dicho de un animal doméstico : que huye al campo y se hace montaraz*. Ce terme renvoi donc à un double référentiel, celui du maté et celui de l'animal caractéristique de la Pampa. Le partage du maté est une pratique largement présente dans la littérature *gauchesca*. Elle est pratiquée par toutes les couches de la société, bien qu'elle renvoie à la réalité d'une population de classe sociale moyenne ou basse à cause de son prix très peu onéreux.

Selon Rosalba Campra, dans la littérature *gauchesca*, le chant est une activité exclusive et une qualité essentielle du gaucho. L'auteure remarque la mise en scène de Martín Fierro alors qu'il chante son histoire. Puis elle note que le duel chanté entre Santos Vega et Juan sin Ropa sont des moments clés qui mythifient le personnage. En effet le chant est le dernier recours du gaucho et sa qualité essentielle :

A diferencia del gaucho de los *Dialogos* de Hidalgo, escritos medio siglo antes, el de *Martín Fierro* está reglamentado fuera de toda acción posible. De su condición de hombre libre valiente, generoso, poeta, sólo le ha quedado la posibilidad de la poesía. En el *Santos Vega* (1885) de Rafael Obligado se

²³³ Jean Andreu. *Autour d'un paradoxe : la ruralité du tango*. In Borrás Gerard (dir). Musiques et sociétés dans les Amériques. Presses universitaires de Rennes. Rennes. 2000. p251-259.

completa la parábola del desposeimiento : la facultad de cantar ya no será el privilegio natural del gaucho sino que terminará transformándose en el terreno mismo de su derrota. Santos Vega aparece en este poema en despojado de toda caracterización histórica. Es un payador legendario cuya única definición es justamente ésa : la de ser poeta. La esencia del gaucho ha quedado reducida al canto ; y en el canto se produce su derrota.²³⁴

La mise en scène du chant de *Martín Fierro*, fige le mythe de l'homme rural, dont la caractéristique est la sensibilité artistique exprimée par la poésie et la sagesse. Le personnage assume cette activité lorsque, dans le premier chant, il dit :

Yo no soy cantor letrao
mas si me pongo a cantar
no tengo cuando acabar
y me envejezco cantando
las coplas me van brotando
como agua de manantial.²³⁵

Le chant est également une activité revendiquée comme un acte quotidien de la part de *La Morocha*. « *Yo, con dulce acento, junto a mi ranchito, canto un estilito con tierna pasión, (...) En mi amado rancho bajo la enramada, en noche plateada con dulce emoción le canto al pampero a mi patria amada y a mi fiel amor* ». Le chant en tant que pratique quotidienne de *La Morocha* et du *Martín Fierro* réuni ses deux personnages dans une même réalité littéraire. D'autres activités artistiques seront évoquées dans les tangos de la Guardia Nueva, telles que la danse ou la musique, en revanche le chant ne sera plus mentionné.

La présentation de ce premier personnage féminin coïncide par certains aspects poétiques avec les descriptions des personnages masculins et avec le personnage de *la Morocha* du recueil de Lehmann-Nitsche, mais tous les éléments ne concordent pas. En effet bien que certaines formulations soient récurrentes, le tango *La Morocha* de Angel Villoldo, construit un personnage féminin, à partir de modèles classiques de la littérature, en reprenant des topiques de l'idéal féminin. Pour cette raison, le personnage diffère des autres personnages faisant partie de la pègre, précédemment rencontrés. Cette différenciation entre les personnages, alors que les auteurs et les époques se regroupent, nous conduit à penser que le personnage féminin est construit à partir d'un tabou discursif et à partir d'une idéologie

²³⁴ CAMPRA, Rosalba. *AMÉRICA LATINA : IDENTIDAD Y LA MASCARA*. Siglo XXI, México, 1982. p. 37-38

²³⁵ HERNÁNDEZ, José. *MARTÍN FIERRO*. Cátedra letras hispánicas. Madrid. 1997. p113

moralisatrice. Celle-ci s'oppose à celle que semblent incarner les autres personnages du tango, et ceux qui s'expriment dans le recueil de Lehmann-Nitsche, qui assument leur condition marginale et amoral. En mettant côte à côte les deux personnages de *La Morocha*, celui du recueil et celui de Villodo, on constate que les personnages féminins sont partagés entre deux images antagoniques, d'une part celle de la prostituée malade, et en conséquence inutile, de l'autre, la maîtresse de maison, qui attend son compagnon dans leur foyer. Dans les deux cas les personnages représentent des femmes dont l'influence sur le personnage masculin peut être mauvaise. Alors que *La Morocha* du recueil est la figure de la putain inutile, en arrêt de travail, qui n'apporte pas sa contribution quotidienne au maquereau, l'autre est la figure de la femme morale, qui enferme l'homme dans un rapport hétéro-normé classique.

Notons que les deux versions de *La Morocha* ont été occultées. En effet, le texte de *La Morocha* du recueil n'a pas été mis en relation avec le tango auparavant. Or José Gobello dans le premier volume de *La Historia del Tango*²³⁶, explique et assume le fait que les paroles de tango dont l'origine se situe dans les lupanars, ne pouvaient pas être transcrites à la lettre car elles pouvaient heurter la morale. De sorte que cette version pornographique de *La Morocha*, aurait été passée sous silence à cause de ses propos scandaleux, ou aurait souffert de la réécriture de certaines parties. A l'opposé, le cas de *La Morocha de V* est remarquable car le personnage n'est pas devenu le modèle des personnages féminins en dépit de toutes les raisons qui pouvaient présager du contraire. En effet, la critique reconnaît qu'il s'agit du premier tango exporté en Europe et qu'il a été vendu à dix mille exemplaires sous forme de partitions musicales, ce qui représente un très grand nombre pour l'époque. Ce tango est porteur d'un discours conservateur, puisque les relations mises en scènes sont hétéro-normées, ce qui est en accord avec les intérêts bourgeois. Enfin il a connu un tel succès qu'il a inspiré l'écriture de tangos tels que *Yo Soy la Rubia* ou encore *Soy la rubia del Tango*, qui font une claire allusion à ce premier personnage de *La Morocha*. Donc malgré toutes les explications des historiens sur le succès et l'importance de tango, il n'est pas reconnu comme étant celui qui introduit le paradigme du personnage féminin du tango, ce qui constitue une forme d'occultation. Le critère d'occultation de *La Morocha* du recueil de Lehmann-Nitsche est le respect de la morale, cependant, ce critère d'occultation ne concerne pas la version de Villodo. Dès lors on peut émettre l'hypothèse que ce tango, dont le personnage féminin est brun et correspond par de nombreux aspects à un idéal féminin classique et rural, ne

²³⁶ RIVERA Jorge, MATAMORO Blas, GOBELLO José, *LA HISTORIA DEL TANGO, SUS ORÍGENES*. Buenos Aires, Corregidor, 1976.

correspond pas avec les idéaux modernistes en vogue au début du XXe siècle. Rappelons que le projet national énoncé par Sarmiento, encourageait l'arrivée massive d'immigrants européens qui peupleraient la Pampa déserte et fourniraient une main d'œuvre volontaire et qualifiée. Ce projet repose sur la théorie de l'évolution naturelle de Darwin qui identifie des races plus aptes que d'autres à l'adaptation et de qualité supérieure. Le discours de Sarmiento a donc stigmatisé la population « barbare », autochtone, celle composée par l'indien, le *gaucho*, la *morocha* et tout ce qui compose le monde rural. En opposition la « Civilisation » louée par Sarmiento sera constituée par les immigrants européens et passera par la modernisation de Buenos Aires. Dora Barrancos évoque le tournant idéologique qu'a pris la capitale argentine à cette époque, et qui s'est manifesté dans le domaine de la mode:

Durante los años 1910 las modas eran todavía claustrales: de estricto largo, pesadas, con varias enaguas y con exigente largo de cabellos, enrodetados para ciertas ceremonias, a lo que se agregaba el inexorable empleo de sombreros incómodos. Pero al finalizar la guerra hubo cambios notables. La moda de la pollera corta y también de los cabellos seccionados a la *garçon* se impusieron rápidamente; lo que para muchos espíritus conservadores era un signo inequívoco de la corrupción de las costumbres, que preveían incontenible.²³⁷

La pratique sociale que constitue la mode, reflète les fluctuations des paradigmes de la beauté féminine ainsi que l'assouplissement de la morale qui tolère le raccourcissement des tenues et des chevelures. Pout autant, notons que l'idéologie qui émane de *La Morocha* du recueil et de celle de Villoldo est conservatrice et moralisatrice. Puis, les paroles s'alimentent de mythes littéraires formels. En outre, on remarque que contrairement au personnage masculin, le personnage féminin n'évoque pas sa naissance. Il semblerait donc, que la figure qui servira de modèle au personnage féminin soit déjà l'objet d'observation et de description d'une voix médiatrice qui l'assujettit en lui attribuant un discours masculiniste.

Par ailleurs, la tendance à avoir des figures opposées et complémentaires dans les paroles de tango, sera source d'un univers manichéen pour le chercheur Erich Fisbach²³⁸. L'opinion du chercheur offre une opportunité de débat sur laquelle on aura l'opportunité de revenir, cependant, on peut déjà avancer que les figures féminines dans le tango sont multiples et complexes, ainsi elles peuvent fournir des éléments d'une réflexion plus large sur la potentialité des représentations littéraires. En outre la construction d'un panthéon de figures

²³⁷ BARRANCOS, Dora. *MUJERES EN LA SOCIEDAD ARGENTINA*. Paidós. Buenos Aires, 2009. p. 150

²³⁸ Fisbach, Erich. *La femme génératrice de l'univers manichéen du tango*. Les langues neo-latines, n 254. 1985, 43-53.

féminine dans le tango trouve son point d'origine dans la figure antithétique de celle de *La Morocha*. Pourtant le modèle qui va s'imposer a pour caractéristique une chevelure blonde. Ce modèle a une seconde particularité, il est imaginé sous la plume de la première parolière femme du tango : Eloisa D'Herbil.

3.22 Le milieu artistique tanguero et la construction des personnages féminins blonds

Francisco Jiménez García transcrit dans son ouvrage *Así Nacieron los Tangos*²³⁹ l'anecdote autour du tango écrit par Eloisa D'Herbil *Yo Soy la Rubia*, qui serait la réponse de l'auteure au tango *La Morocha* écrit par Villoldo. En tant que tel, l'auteure propose une représentation de la femme plurielle en opposition avec le modèle de personnages dont fait partie *La Morocha*. En effet, le personnage construit par Eloisa D'Herbil correspond aux caractéristiques de la femme au foyer respectable tout en se donnant à voir comme une femme libérée et sensuelle. Le personnage du tango est une femme blonde, la première à s'identifier en utilisant le verbe *ser* à la première personne du singulier et en se donnant un surnom formé à partir de l'adjectif qui met en lumière sa chevelure vénitienne. Elle se présente, énumère ses atouts et ses capacités, puis décrit des composantes cosmopolites de sa personnalité. *La Rubia* est une femme multiple et un personnage complexe qui réunit de nombreuses références textuelles, d'où l'intérêt de faire dialoguer ce texte avec celui de Villoldo. En outre, il s'agit du premier tango revendiqué par une auteure dans un milieu artistique essentiellement masculin, c'est pourquoi ce poème est remarquable. Pour des raisons de commodité de lecture et afin de ne pas la confondre avec les autres personnages « blonds » qui seront étudiés il sera cité en tant que : *La Rubia d'H*.

La présentation de la *Rubia d'H*, propose deux niveaux de lecture. D'une part la *Rubia d'H* parle d'elle-même à la première personne du singulier, ce qui donne au texte une dimension d'autobiographie. D'autre part elle reprend sa description à la troisième personne du singulier, en se prenant ainsi comme exemple: *yo soy la rubia gentil, la de los cabellos de oro, la que conserva un tesoro en su lánguido mirar*. Le personnage est sujet et objet de son propre récit, c'est pourquoi l'on trouve ici ce changement de la 1^e à la 3^e personnes du singulier. Ce recours au dédoublement de la voix de la *Rubia d'H*, dont se sert le personnage sera développé tout au long du tango et sous des formes différentes, dans le but de proposer une représentation plurielle de la féminité.

²³⁹ GARCÍA-JIMÉNEZ, Francisco: *ASÍ NACIERON LOS TANGOS*, Corregidor, Buenos Aires, 1998.

En effet la *Rubia d'H*, s'attribue les qualités requises pour être une bonne femme au foyer puis elle énumérera les atouts de la sensualité requis pour être une prostituée. Telle une mère respectable elle énumère toutes les activités ménagères qu'elle accomplit au quotidien dans sa maison : *sé, comprende, hacer, hacendosa, coser, bordar, cebar, dar*. Elle se montre capable d'intelligence et se présente comme une femme au foyer accomplie. Le verbe *cebar*, qui correspond à la préparation du maté, est le seul verbe qui indique que le personnage aurait acquis les habitudes culinaires argentines. Les autres verbes décrivent l'activité d'une domestique ou d'une femme au foyer. Puis en opposition, la *Rubia d'H* apparaît sensuelle lorsqu'elle utilise les mots suivants pour décrire son attitude provocatrice : *Lánguido, soñado, placeres, cariñosa, amor, pasión, querer*. Elle s'octroie alors des attributs de la féminité érotique, alors qu'elle se montre sensuelle. De la sorte, elle incarne la putain. Le personnage est représenté sous deux formes opposées et complémentaires, reprenant les figures traditionnelles de la femme au foyer et de la putain. Ces deux stéréotypes de la féminité sont réunis dans le personnage de la *Rubia d'H* afin de composer le paradigme d'une féminité idéale et complète qui pourtant est soumise au désir masculin.

Par la suite la *Rubia d'H* se définit par les adjectifs et des verbes qui dénotent sa noble lignée : *gentil, ideal, cantar, canto, dulce, sensitiva, gracia*. Les activités et les qualités nommés sont les mêmes que pour le personnage de *La Morocha*. En opposition elle se définit par des traits de caractère ou des attitudes d'une femme mondaine et sophistiquée dont l'allure est basée sur le paraître : *angelical, chic, salero, esbelto* ; dans cette catégorie l'on peut inclure des activités telles que le *flirt* et la danse (*bailar*), car ce sont des activités qui favorisent la socialisation et donc la mondanité. *Rubia d'H* se montre ainsi capable de ressentir de l'empathie tout en affirmant qu'elle est capable aussi de signifier la légèreté de la vie mondaine. Par ailleurs, comme pour confirmer son caractère cosmopolite elle déclare : « *Tengo la gracia de la porteña, tengo de la francesa todo su chic, de la española tengo el salero, y de la rubia inglesa su dulce flirt*. ». De sorte que le personnage de la *Rubia d'H* ne revendique pas sa nationalité argentine, au contraire elle admet son cosmopolitisme et son ouverture aux cultures diverses. Ceci apparaît comme un relais du discours dominant, essentiellement celui de Sarmiento, qui considère que l'ouverture des frontières à l'immigration européenne est un atout pour le projet national à mettre en œuvre. En revanche, ce même discours se trouve à l'opposé de celui que tenait *La Morocha* qui affirmait son identité argentine et son enfermement dans la vie quotidienne de son *ranchito*. Par conséquent, la *Rubia d'H* représente le paradigme d'une femme ancrée dans une réalité urbaine et cosmopolite, elle est le résultat d'une construction culturelle diverse et artificielle

qui réaffirme l'idée que l'Argentine du début du XX^e siècle est un creuset de cultures. Cette idée est largement explicitée par les historiens du tango : Natalio Etchegaray, Alejandro Molinari et Roberto Martínez. Tous les trois sont membres de *l'Academia Nacional del tango* et coauteurs de trois ouvrages où ils expliquent que le tango est le résultat de la diversité humaine de Buenos Aires ainsi que des politiques en place, qui favorisaient l'intégration de milliers d'immigrants arrivés dans le pays :

« La puesta en marcha de un proyecto que insertaba nuestra economía, a la decisiva influencia británica y por lo tanto el ingreso del país al mundo “civilizado”, produjo un antes y un después en nuestra historia, y la aparición de una nueva Argentina cuyo diseño se correspondía con la influencia que el flujo inmigratorio tuvo sobre la geografía nacional. [...] Para comprender mejor este fenómeno, podemos indicar que hacia los fines del siglo XIX, el área capitalina poseía una mayoría de la población extranjera (52%), la provincia de Buenos Aires un 30%, Santa Fe un 40%, y Entre Ríos, Córdoba y Mendoza, alrededor de un 20%. Mientras que las provincias del noreste apenas si llegaban a un 2 o 3% de extranjeros. Una excepción Jujuy con un alto porcentaje de extranjeros, pero no de origen europeo sino boliviano. [...] La inmigración fue activamente alentada por el Estado en apoyo de la élite terrateniente. Se organizaban campañas de promoción en Europa, se subsidiaban pasajes, con la clara finalidad de tener una fuerza de trabajo abundante y disponible para mantener los salarios lo más bajo que fuera posible.

[...] Esta caótica ‘invasión’ de ‘gringos’ comienza a poblar las ciudades que no estaban preparadas para recibir esta marea humana. [...] Es entonces, que en los conventillos, en las orillas de la ciudad se produce otro encuentro de culturas. Mientras que el primero fue entre los conquistadores y los indios, este segundo encuentro se da también entre europeos y nativos, pero ahora ambos pertenecen a la misma escala social. [...] En esta confluencia de culturas que se da en el suburbio porteño son partícipes elementos que, aunque diferentes en sus formas, en sus historias, tienen una común marginalidad y su baja condición social. Este hecho los lleva a convivir y el fenómeno del conventillo va a producir una hibridación cultural, de la cual, sin lugar a dudas, somos herederos.²⁴⁰

Pour les auteurs, il existe un parallélisme entre la découverte de l'Amérique et la période de réalisation du projet de Sarmiento qu'ils illustrent en chiffres. Cette période de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle correspond pour eux à une phase historique de renaissance nationale, produit de cette rencontre des cultures européennes et autochtone. Le personnage de la *Rubia d'H* reconduit ce même discours lorsqu'elle explique son évolution

²⁴⁰ ETCHEGARAY Natalio, MOLINARI Alejandro, MARTÍNEZ L Roberto: *DE LA VIGÜELA AL FUEYE*, Corregidor, Buenos Aires, 2000. p. 159

personnelle due en partie à la rencontre de cultures diverses desquelles elle a acquis les atouts. De sorte que le personnage de *La rubia d'H* serait le prototype de cette figure féminine nouvelle. Cependant, cette pluralité du personnage, semble la réduire à la représentation idéale d'une figure féminine toujours soumise au désir masculin, donc à ses exigences puisque de chaque nationalité elle a recueilli les atouts de la séduction. Or, Ilana Löwy, explique que la séduction est une forme de relation à l'autre, qui réduit la femme à des images culturelles qui reconduisent la domination :

Dans toutes les cultures qu'il [Donald Symons] a étudiées, qu'elles soient 'primitives' ou 'avancées', les hommes sont attirés par les femmes qui paraissent jeunes et dont le tour de taille et des hanches présente une différence marquée. Le secret de la beauté féminine c'est une peau lisse et une silhouette à la taille fine et aux courbes généreuses.²⁴¹

Puis, elle explique que les féministes ont été trop optimistes en pensant que la libération de la femme passait par la libération des carcans de l'esthétique, de la mode et des artefacts du paraître. Au contraire, la chercheuse constate que pour certaines femmes, la libération de la femme consiste à investir une bonne partie de son économie en parures de la féminité qui ne font que prolonger l'illusion de la jeunesse, de la minceur et de la beauté. Or ce type de représentations du « mythe de la beauté » est présent dans le personnage construit par Eloïse d'Herbil sous différentes formes, puisque la *Rubia d'H* admet être la femme fatale et la mère au foyer, deux stéréotypes féminins dont les principales caractéristiques sont la beauté et l'amour.

En effet, la représentation physique et morale du personnage montre que la *Rubia d'H* possède un corps et une âme dont les deux principales caractéristiques sont la beauté et la favorisation de l'amour. En outre cette double construction du personnage dans le registre de l'être et du paraître favorise son existence : *rubia, cabellos, mirar (lánguido), risa, alma, corazón*. Physiquement le personnage se présente fragmenté, guidant notre regard sur les détails du visage comme les yeux et le sourire qui sont des signes de bonne santé et donc de beauté de la femme. La couleur blonde des cheveux est le signe de sa jeunesse qui s'oppose aux cheveux blancs dus à un arrêt de la fabrication de la mélanine, ce qui signifie la vieillesse donc l'entrée dans une phase d'infertilité de la femme. La description du personnage féminin se poursuit en suivant l'ordre de la description de la littérature classique, depuis le haut du corps vers le bas, allant jusqu'à représenter l'organe où siègent les sentiments, le cœur, de sorte que la *Rubia d'H* est associée à l'amour profond et véritable.

²⁴¹ LÖWY Ilana. *L'EMPRISE DU GENRE, MASCLINITÉ, FÉMININITÉ, INÉGALITÉ*. La dispute. Paris 2006. p. 87

« Yo soy la *Rubia gentil*, la de los cabellos de oro, la que conserva un tesoro en su lánguido mirar.[la] que en su corazón encierra todo un mundo de pasión. »

En opposition avec cette représentation physique du personnage, *Rubia d'H* est construite à partir d'une métaphore et de la symbolique florale ce qui lui confère le statut de femme idéalisée : *la rosa, el clavel, la palmera, la sensitiva*. Le recours au symbole floral pour construire l'image de la femme, inscrit le personnage dans une représentation poétique et abstraite également propre à la littérature classique. Le *Dictionnaire des Symboles*²⁴² explique que : « Si chaque fleur possède, au moins secondairement, un symbole propre, la fleur n'en est pas moins, de façon générale, un symbole du principe passif. Le *calice* de la fleur est, comme la coupe le réceptacle, parmi les symboles de laquelle il faut citer la pluie et la rosée. En outre, le développement de la fleur à partir de la terre et de l'eau symbolise celui de la manifestation à partir de cette substance passive. » Ainsi, toutes les fleurs que la *Rubia d'H* évoque, font d'elle une figure passive et reconduisent l'image d'un éternel féminin soumis à l'homme.

Toutes les fleurs évoquées ont une signification symbolique propre qui renvoie aux qualités que cette femme plurielle dit avoir. Le *Dictionnaire des Symboles* explique la particularité de certaines d'entre elles. En effet sur un plan à la fois poétique et symbolique, « La rose est devenue un symbole de l'amour et plus encore du don de l'amour, de l'amour pur. [...] L'amour paradisiaque sera comparé par Dante au centre de la rose. [...] Blanche ou rouge, la rose est une des fleurs préférées des alchimistes dont les traités s'intitulent souvent *rosier des philosophes*. Le personnage de la *Rubia d'H* serait donc doué pour le don de l'amour. Puis, *Rubia d'H* se dit être *la palmera de tallo esbelto*, or, « Le palme, le rameau, la branche verte, sont universellement considérés comme des symboles de victoire en d'ascension, de régénérescence et d'immortalité »²⁴³, donc, la *Rubia d'H* aurait un corps svelte qui échappe à l'emprise du temps. Ensuite, le dictionnaire de laRAE définit la *sensitiva* :

Es originaria de la América Central y presenta el fenómeno de que si se la toca o sacude, los folíolos se aproximan y aplican unos a otros, al propios tiempo

²⁴² CHEVALIER Jean; GHEERBRANT Alain. *DICIONNAIRE DES SYMBOLES, MYTHES, RÊVES, COUTUMES, GESTES, FORMES, FIGURES, COULEURS, NOMBRES*. Robert Laffont/Jupiter. Paris. 1982. p. 447-448

²⁴³ CHEVALIER Jean; GHEERBRANT Alain. *DICIONNAIRE DES SYMBOLES, MYTHES, RÊVES, COUTUMES, GESTES, FORMES, FIGURES, COULEURS, NOMBRES*. Robert Laffont/Jupiter. Paris. 1982. p. 724

que el pecíolo principal se dobla y queda la hoja pendiente cual si estuviera marchita, hasta que después de algún tiempo vuelve todo al estado normal.²⁴⁴

Tel un mécanisme de défense, la fleur se recroqueville afin de feindre la fragilité et éloigner les agresseurs. Une réaction pareille dans le cadre du jeu amoureux serait interprétée par un homme comme un acte de coquetterie et un signe clair de séduction. Enfin, l'œillet symbolise l'engagement et la fidélité conjugale²⁴⁵, or dans le cadre des relations de séduction, la relation exclusive réaffirme l'amour propre de l'homme, d'où leur difficulté à accepter l'infidélité féminine. Ces représentations de la féminité plurielle réunies dans cet ensemble de fleurs évoquées par le texte construisent une figure féminine mystifiée qui a des attributs traduits en atouts de séduction. Ce qui implique que le personnage, *la Rubia d'H*, se décrit dans la perspective de séduire, donc d'établir une relation avec le sexe opposé, or dans le cadre d'une étude ethnologique, Michel Bozon explique que dans la pratique, les représentations de la sexualité influencent la construction des individus selon une série de caractéristiques qui stigmatisent l'homme vis-à-vis de la femme:

La manière dont la sexualité est vécue se traduit en termes de représentations sociales, qui distinguent nettement le féminin du masculin. (...) Les représentations de la sexualité sont ainsi marquées par un clivage qui continue d'opposer une sexualité féminine pensée prioritairement dans un registre de l'affectivité de la relation, de la procréation et de la conjugalité, à une sexualité masculine pensée majoritairement dans le registre des besoins naturels, du désir individuel, du plaisir. Le désir de l'homme est pensé comme impérieux et indépendant, l'envie des femmes est perçue comme modérée, activée par le désir des hommes.²⁴⁶

Ces remarques, montrent que les caractéristiques de différenciation entre la sexualité féminine et la sexualité masculine sont basées sur la représentation asymétrique des genres. Ces dernières sont véhiculées par les objets culturels tels que les paroles de tangos étudiées jusqu'ici, qui décrivent des personnages féminins passifs, disposés à la relation sexuelle dans le cadre de la procréation, non enclins à la recherche de leur propre plaisir. De sorte qu'il y a une relation étroite entre la construction d'un personnage tel que celui de *la Rubia d'H*, et le renvoi à des représentations qui se traduisent, dans la pratique, par des constructions

²⁴⁴ http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=sensitiva

²⁴⁵ Mercie Fernand. *La valeur symbolique de l'œillet dans la peinture du moyen âge*. *Revue de l'art ancien et moderne*. LXXI, 1937 pp 233-236.

²⁴⁶ BOZON, Michel, *SOCIOLOGIE DE LA SEXUALITÉ*. Armand Colin. Paris. 2005. p. 72

d'identités sexuées différentielles. A ce propos Simone de Beauvoir explique que dans le cadre des mécanismes de la séduction, l'homme conçoit qu'il doit rester maître et chasseur de sa proie, la femme, alors qu'elle, de son côté, doit utiliser les armes de la séduction en se détournant d'elle-même car elle ne peut être à l'initiative de la séduction et de l'acte sexuel qui en découle. Dès lors, en même temps que la femme ou la *Rubia d'H* se déguisent en femme fragile et passive, elles se plient aux exigences masculines, en somme elles se prostituent mais reçoivent en paiement la reconnaissance masculine au lieu d'une rémunération monétaire.

Et alors même que la séduction réussit, la victoire demeure équivoque ; en effet, selon l'opinion publique, c'est l'homme qui vainc, qui a la femme. On n'admet pas qu'elle puisse comme l'homme assumer des désirs : elle est leur proie. Il est attendu que le mâle a intégré à son individualité les forces spécifiques : tandis que la femme est l'esclave de l'espèce. On se la représentera tantôt comme pure passivité : c'est une 'Marie couche-toi là ; il n'y a que l'autobus qui ne lui soit passé sur le corps' ; disponible, ouverte, c'est un ustensile ; elle cède mollement à l'envoûtement du trouble, elle est fascinée par le mâle qui la cueille comme un fruit. Tantôt on la regarde comme une activité aliénée : il y a un diable qui trépigne dans sa matrice, au fond de son vagin guette un serpent avide de se gorger du sperme mâle.²⁴⁷

La *Rubia d'H* réunit donc les qualités et les capacités des modèles antagoniques dominants de la femme : mère et putain. Ce qui renvoie aux représentations de la femme dont la corrélation est la construction du féminin. La situation des femmes fait l'objet d'un bref récapitulatif par Norma Fatala. L'auteure retrace ainsi les mythes fondateurs de ce construit antagonique que représente la mère et la putain :

Si historizamos brevemente la condición femenina en Occidente, vemos que en los estudios de la organización social relacionados con la aparición de la agricultura y el paso al sedentarismo, el rol biológico de la mujer determinó su sumisión y su transformación en bien de cambio destinado a la reproducción de un número suficiente de individuos para garantizar la subsistencia del grupo. Una densa batería de mitos vendría a explicar en los comienzos por qué las cosas eran así. En la tradición greco-romana, las representaciones maternas remiten a una tónica polarizada por la figura de la Madre tónica (vinculada a la tierra, a la fecundidad y a la sexualidad) y la Madre celestial (figura magistral mediadora del acceso (masculino) a las verdades, las ideas, el logos). Una red de ideogramas que sustentan la sujeción femenina a los varones de la familia (padre, hermano o esposo), la institución matrimonial y la filiación patrilineal encadena el común de las mujeres a una construcción de lo femenino,

²⁴⁷ DE BEAUVOIR Simone. *LE DEUXIÈME SEXE II, LES FAITS ET LES MYTHES*. Gallimard. Paris, 1949. p 600

encerrada en la especie, en lo pulsional, lo oscuro e impredecible; es decir, en la materia. Mimetizada con el *domus* (alimento y abrigo), la mujer constituye para el discurso hegemónico (masculino) de la antigüedad clásica un mal necesario para la reproducción y la crianza de la descendencia. Como contra partida, sólo un puñado de figura inhibidas de fecundidad y/o de domesticidad (Pamas Atenea, Afrodita, Urania, Diotima, pero también las hetarias) pueden ser engendradoras de ideas (en cabezas masculinas).

En la tradición judaica, el Génesis da cuenta con gran economía narrativa de la inferioridad moral de la mujer, de su sometimiento al varón, de la división sexual de las tareas (el “parirás con dolor” es correlativo del “ganarás el pan con el sudor de tu frente”) y también de la relación sexo-muerte (la reproducción sexuada es correlativa de la pérdida de la inmortalidad). Con Eva se instala la figura de la madre culpable de seducción condenada al sexo, al sufrimiento y al parto para colaborar con la voluntad de la creación que la excede : la divina.

Muchos siglos después, la iglesia Católica hallará en la figura de María, virgen y madre, la definitiva superación de Eva. Al instalar en el panteón una figura femenina enaltecida por el amor a su Dios Hijo, el culto mariano establece un paradigma amoroso de enorme influencia en la cultura, que si bien constituye un reconocimiento a la diferencia femenina; a la vez confirma la sujeción y secundariedad de las mujeres.²⁴⁸

Les étapes de la construction du féminin que réalise Norma Fatala, montre que la tendance à construire des idéaux féminins à partir des oppositions entre mère et putain ont toujours existé. Cette image double était évidente dans les deux versions du tango *La Morocha*, car bien que la version pornographique ait été occultée, elle est en opposition radicale avec la représentation de l'épouse soumise à l'attente de son compagnon dans le cadre de l'intime. Dans ce contexte, et en sachant que le tango *Yo soy la Rubia* est une réponse directe au tango de Villoldo, on peut penser que Eloisa D'Herbil tente de proposer le modèle d'une femme plurielle qui réunirait en elle Eve et Marie, la prostituée et la mère afin de déjouer le modèle dominant. Or, en faisant de la *Rubia d'H* ce personnage pluriel, l'auteure reste dans la binarité qu'exige la pensée masculiniste. Par ailleurs, si la figure de la *Rubia d'H* représente la mère et la putain à la fois, elle reconduit le paradigme de la relation incestueuse et amoureuse auquel Norma Fatala fait allusion lorsqu'elle décrit la conséquence de la reconnaissance de la Vierge Marie en tant que mère du Dieu Fils.

Alors que Eloisa D'Herbil en fait la réponse au tango de Villoldo, elle construit une figure féminine idéale composée des exigences antagoniques du désir masculin. En effet,

²⁴⁸ FATALA, Norma *Una cierta santa ... Los lugares comunes en la construcción discursiva de la maternidad. Discurso social y construcción de identidades : mujer y género.* 2004. 263 -273

lorsque le personnage de *La Rubia d'H* se décrit comme une femme au foyer et à la fois une femme mondaine, elle se plie à l'idéal de l'imaginaire masculin dont les requis sont la jeunesse, la minceur et la beauté de la femme qui servira à reproduire un certain patrimoine génétique. De la sorte, l'auteure reconduit dans le personnage de la *Rubia d'H* la domination masculine, donc les rapports de force insidieux car ils sont invisibles. En effet, la *Rubia d'H* affirme cette féminité aux formes plurielles comme s'il s'agissait de son propre désir, alors qu'il s'agit d'un cas de la naturalisation des exigences masculines. De la sorte, est également intériorisée la violence des rapports de genre, qui imposent une esthétique du corps féminins. A ce propos, Ilana Löwy remarquait : « Dans la société occidentale, explique Rosalind Coward, la désirabilité est devenue l'élément clé du choix d'un partenaire. Or, l'apparence des femmes joue un rôle clé dans leur désirabilité aux yeux des hommes, tandis que celle des hommes a des composantes multiples. Les femmes sont convaincues que leur capacité à trouver l'amour et l'affection dépend avant tout de leur physique ».²⁴⁹ Ainsi, non seulement les femmes, et les représentations de la féminité sont soumises au désir masculin, mais la réciproque n'est pas vraie ; de fait, dans le texte, la *Rubia d'H* expose tout ce qu'elle est, donc tout ce qu'elle offre à un interlocuteur masculin, mais elle n'exprime jamais ses exigences. Le texte d'Eloisa d'Herbil illustre donc l'asymétrie entre les rapports de genre et, d'une manière plus spécifique, l'asymétrie qui se manifeste dans la construction des mythes appliqués aux représentations masculines et féminines.

Alors que le tango écrit par Eloisa D'Herbil propose le modèle d'une femme habile au foyer, capable d'érotisme, provocante et cosmopolite ; alors que le refrain du tango martèle et confirme ce caractère total et idéal du personnage, puisqu'elle est la négation et l'affirmation, la femme au foyer et la putain : « *Soy cariñosa, soy hacendosa .../ ¡y sé hacer unas cosas ... ! que sí... que no...* ». On peut s'interroger sur les raisons qui ont fait que ce modèle n'a pas perduré et ne s'est pas reproduit de tango en tango ? On peut proposer un certain nombre de raisons au déplacement, mais pour cela il est impératif de revenir sur les détails biographiques de l'auteure dont on dispose. Benedetti recueille quelques détails de sa vie privée qui témoignent de son activité artistique et de la place qu'elle a souhaité prendre dans la société Argentine. En effet, bien qu'elle soit née à la Havane, elle a donné des concerts privés dès son jeune âge dans les cours européennes, en chantant, déclamant et jouant du piano. Benedetti continue « Pasó la mayor parte de su vida en Buenos Aires, ciudad donde se radicó en 1860. Colaboró dando conciertos de beneficencia en el teatro Colón, para recaudar fondos

²⁴⁹ LÖWY Ilana. *L'EMPRISE DU GENRE, MASCLINITÉ, FÉMININTÉ, INÉGALITÉ*. La dispute. Paris 2006. p 90

destinados a las víctimas del cólera (1887). Alternó con Mitre, Alberdi, Estrada. Murió en 1943. » Cette activité de bienfaisance souligne le caractère noble de l'auteure et met en lien la pratique artistique avec une forme d'engagement social. Mais ces activités sont également les seules circonstances autorisées aux femmes.

Les sources biographiques fournies par le site web [todotango.com](http://www.todotango.com) transcrit les mêmes détails sur les circonstances d'écriture du tango et quelques informations sur l'auteure, en ajoutant un ton condescendant qui disqualifie l'œuvre de la baronne :

Tanguito criollo. Retruque de 'La Morocha' Quizás la principal curiosidad es que la letra y la música fueron escritas por una mujer, con título nobiliario: la baronesa Eloísa d'Herbil de Silva.(...) Era hija de un barón francés Joseph d'Herbil y la duquesa de Portugal Raquel Angel de Cadia y nació en Cuba en 1852, vivió en Argentina desde la infancia y fue pianista y compositora. Sus versos, inspirados en 'La Morocha', introducen la variante de la picardía.²⁵⁰

Les auteurs de l'article sur le site internet, Irene Amuchastegui et Oscar del Priore, remarquent que le principal intérêt du tango est qu'il a été écrit par une femme faisant partie de la noblesse. Cette situation met en évidence ce que Ilana Löwy appelle les « autorités invisibles » et que Vargas (cité par Löwy) définit de la sorte:

Ce terme peut désigner l'ensemble des hiérarchies et systèmes symboliques implicites qui régissent la vie sociale. Les 'autorités invisibles', pour Varga, agissent parallèlement aux autorités visibles, gardiennes officielles des pouvoirs. Elles affectent profondément celles-ci, soit en les protégeant, soit en les déstabilisant. Tout en les situant hors la réalité matérielle, elles interagissent donc en la modifiant avec elle.²⁵¹

Ainsi, lorsque les auteurs expliquent que le tango de Eloisa d'Herbil n'a d'autre intérêt que la condition de femme de l'auteure, ils occultent que le tango puisse avoir un quelconque intérêt poétique. Par ailleurs notons que le site [todotango.com](http://www.todotango.com) n'est pas subventionné par l'état ou le gouvernement de la ville de Buenos Aires, pourtant il a été déclaré « D'intérêt public²⁵² » par la municipalité de la capitale Argentine. Ce qui confère au propos discriminatoire de l'auteur de l'article sur la vie de l'auteure Eloisa D'Herbil, un poids institutionnel et une certaine crédibilité. En effet, il n'est pas de réglementation ou

²⁵⁰ Oscar del Priore et Irene Amuchastegui :

http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/leyenda_morocha.asp

²⁵¹ LÖWY Ilana. *L'EMPRISE DU GENRE, MASCLINITÉ, FÉMININITÉ, INÉGALITÉ*. La dispute. Paris 2006. P 45

²⁵² http://www.todotango.com/Spanish/Premios/interes_cultural.asp

d'institution qui interdit aux auteures et parolières de composer ou écrire, cependant des remarques dégradantes émises à propos de l'œuvre de ces artistes ou encore l'occultation de leur travail constitue non seulement une forme de violence, et de censure, mais il s'agit d'un cas d'exercice de cette autorité invisible qui régule les relations de genre et reconduit le rapport hiérarchique. La conséquence de cette autorité invisible se fait voir dans les taux de publications et de diffusions à grande échelle de créations concernant les femmes, car la discrimination des œuvres vise à déclasser ces artistes selon des critères de sexe, race ou condition sociale. Dans le cas de Eloisa d'Herbil, son œuvre est écartée selon une discrimination qui obéit à deux critères, d'abord elle est une femme puis elle appartient à la noblesse, c'est donc sa condition sociale et son sexe qui déterminent l'inadéquation de son œuvre tanguera.

Puis, on doit noter que la baronne a participé à des œuvres de bienfaisance en se servant de l'art qu'elle maîtrisait pour venir en aide à la communauté, ce qui était une pratique courante pour les personnes de l'élite. Cependant, son rang ne lui permettait pas de faire une carrière artistique ni d'être associée au tango qu'au début du XX^e siècle émergeait des maisons closes. En effet, Hector Benedetti²⁵³ explique qu'à l'époque de la publication du tango *Yo soy la rubia*, l'exercice d'une activité artistique de la part d'une femme faisant partie de l'élite était très mal perçu. Pourtant ce tango n'est pas le seul qu'Eloisa D'Herbil aie écrit, elle est également l'auteure de *La multa, El güeco, El Maco, Por la calle Arenales, Che ... no calotiés, Que sí, que no, !¿ Y amí qué ?!, Por tu ojos*. De sorte que son statut et la pression sociale peuvent être les motifs pour lesquels le tango *Yo soy la Rubia* et les autres n'ont pas été largement publiés et ne sont que rarement mentionnés dans les historiographies du tango. Notons que dans les recherches effectuées à propos de l'artiste, les paroles des tangos mentionnés par Benedetti n'ont pas été trouvées, ce qui fait partie de la stratégie d'occultation mise en œuvre par les autorités invisibles.

Par ailleurs rappelons que les femmes qui interprétaient des tangos en public se déguisaient en gaucho afin d'être acceptées par le public et les autres artistes. Les paroles de tango de la Guardia Vieja où la voix énonciatrice est féminine est moins importante par rapport aux tangos où la voix énonciatrice est masculine. Ce qui implique que les chanteuses devaient interpréter des tangos dont les voix énonciatrices étaient masculines, les faisant devenir par récurrence, la voix « neutre » de l'énonciation. L'espace des auteures et des interprètes féminines a donc été comblé par les paroliers et artistes masculins. Villoldo qui a

²⁵³ BENEDETTI Hector Angel : *LAS MEJORES LETRAS DE TANGO*, Booket, Buenos Aires, 2003.

écrit et transcrit une bonne partie des tangos qui s'improvisaient dans les maisons closes et les bals de l'époque à bénéficié de cette domination masculine. Mais, on doit se souvenir que le tango *Yo soy la Rubia* est la réponse d'Eloisa d'Herbil au tango *La Morocha* écrit par Villodo. Cependant ce dernier n'a pas réussi à imposer son modèle du personnage blond qu'il a pourtant composé en 1905 et qu'il a appelé : *La Rubia del tango*. Afin de rendre la lecture plus aisée, le tango sera : *La Rubia de V* et les textes sémiotiques seront transcrits et commentés au fur et à mesure afin de proposer des conclusions partielles.

3.23 Reconduction d'une caractéristique : la blondeur

Yo soy la Rubia del tango est un tango écrit par Angel Villodo, pour la musique du tango *El Porteño* du même auteur. En voici les paroles :

Yo... soy la Rubia del tango
Brasilera soy de cuna
Tanguera como ninguna
También soy arrabalera.
Y aunque ... no sea porteña
Siento al tango con cariño
Para mí es como un niño
Porque lo amo con fervor.

Me... gusta el tango bailar
Vivo bailando y cantando
Nunca me verán llorando.
Pues solo quiero alegrar.
Traigo ... siempre ... una sonrisa
Y una palabra de aliento
Expresando lo que siento
Con cariño y amistad.
Yo soy la Rubia del Tango
Y todos me quieren bien
Como los quiero también
Mujer, hombre, por igual.
A... mí todos me respetan
Y tengo mi preferido
Que es un tanguero querido

Dueño de mi corazón.²⁵⁴

L'adaptation de paroles différentes à une même mélodie était monnaie courante, au début du XX^e siècle en Argentine, l'une des explications étant que la société des droits d'auteurs n'a existé qu'à partir de 1962, soit bien après la création du tango. Alejandro Molinari, responsable pédagogique de l'*Academia Nacional del Tango*, affirme dans les séminaires qu'il dicte dans cette institution, que la composition musicale du tango de la *Guardia Vieja*, dont fait partie ce tango, était mélodiquement « dense ». En effet, les arrangements musicaux n'existaient pas encore, tous les instruments jouaient ensemble en même temps. Les orchestres classiques de tango de l'époque étaient éphémères, ils étaient composés d'une flûte, une guitare et bandonéon, c'est ce qu'on appelait *la orquesta típica*. Mais chacun jouait la mélodie qui lui correspondait de sorte que trois mélodies différentes composaient un tango. Molinari explique ainsi que chacune de ces mélodies pouvait servir de base musicale à un seul tango. C'est pourquoi plusieurs tangos, dont les noms et les paroles sont différentes, ont la même mélodie. Par ailleurs, quelques chanteuses faisaient adapter les paroles de tango initialement composées pour des hommes, elles changeaient le genre des personnages et quelques détails, mais gardaient la même trame dans un phénomène de réécriture. Mais ces tangos n'ont pas toujours été retranscrit sur des partitions ou bien enregistrés sur bandes sonores. *La rubia de V* est l'exception qui confirme la règle.

Dans *La rubia de V*, l'auteur fait parler un personnage féminin blond, l'anecdote rapportée par Francisco García Jimenes, veut que ce soit une réponse au tango *Yo soy la Rubia* de la baronne D'Herbil, ce qui reconduit le dialogue entre texte opposés (puisque le tango de la baronne est une réponse au tango *La Morocha*) et met en scène la rivalité dans ce milieu artistique particulièrement dominé par des artistes masculins. Le personnage blond de Villoldo se présente en affirmant ses origines étrangères et en légitimant qu'elle est la « blonde du tango » :

Yo ... soy la Rubia del tango,
Brasilera soy de cuna,
tanguera como ninguna
también soy arrabalera.

²⁵⁴ <http://www.argentinaonline.info/tangos/msg02252.html>

Voici les textes sémiotiques, ils mettent en évidence l'opposition de deux concepts : l'être et le paraître.

1. Essence (46)

1.1 Fonctions du verbe *ser* et pronoms personnels (17) / Fonctions corporelles (7)

- yo (2), soy (4), sea, mi (4), es (2), me(4)
- Rubia (2), sonrisa, palabra, aliento, expresando, corazón

1.2 Lieu et moyen de socialisation local (10) / localisation nationale et internationale (3)

- tango (4), tanguera (2), bailar, bailando, cantando, tanguero
- brasilera, arrabalera, porteña.

1.3 Désignation définie (4) / indéfinie (5)

- la (2), el (2)
- ninguna, un (2), una (2)

L'essence du personnage de *La Rubia de V* est exprimée par la multiplicité des formes du verbe être, qui en espagnol est utilisé pour la description de qualités essentielles ou invariables. Le personnage met en avant son essence en utilisant le verbe *ser*, les pronoms personnels et les articles possessifs. Alors que cette essence s'exprime d'une certaine manière dans l'invisibilité de l'être, le personnage se donne littéralement à voir grâce au regroupement sémantique qui exprime le corps et ses fonctions. La description du corps ne comprend que le haut de celui-ci, ainsi sont mentionnés la chevelure, le sourire et cœur, entre autres. Contrairement aux textes précédents on élargit la perception du personnage puisque la description ne s'arrête pas au visage exclusivement. De sorte que l'on a une impression d'amplification du personnage tel un zoom arrière cinématographique qui montrerait l'héroïne avec plus de détails. Des éléments récurrents tels que l'haleine, la parole et le sourire centrent l'attention du lecteur sur la bouche et l'utilisation que le personnage en fait. Le nombre de signes qui sont dédiés à la bouche, l'organe de communication par excellence, la fait apparaître comme le symbole de la sensualité féminine. Le texte propose à la fois l'image physique du personnage et son rapport essentiellement oral à l'autre. Otto Jespersen dans

*Nature, évolution et origines du langage*²⁵⁵, explique qu'en Europe, les langages vernaculaires se sont développés à partir du grec et du latin, mais que l'imprimerie a signifié une véritable révolution qui a permis la connaissance des langues en tant qu'objet d'études, car s'est éveillé le désir d'établir des liens entre les langues, formaliser leur enseignement ce qui a forcé les lettrés à réfléchir à l'enseignement et à la fixation des langues. De sorte que les langues jusque là vernaculaires et essentiellement utilitaires sont devenues des objets relativement fixes. En parallèle Rosalba Campra²⁵⁶ explique que la langue parlée en Argentine au début du XX^e siècle est encore flexible ; par ailleurs, l'étude réalisée par Lucien Abeille²⁵⁷ pronostique la continuité de la formation de la langue argentine jusqu'à une fixation qui transcrive l'essentiel de l'âme argentine. Ainsi, la mise en scène des personnages établissant des rapports oraux transcrits également le caractère éphémère de la phonation et en conséquence le caractère relatif ou éphémère des relations sociales. Ces dernières sont ainsi marquées par le caractère immédiat et non fixe de la phonation d'autant que la carence de verbes déclamatifs indique que les personnages n'interagissent pas dans le cadre d'un dialogue. Dans ce cas, la prise de parole du personnage apparaît comme l'imposition de son discours, à la manière d'un monologue. Dès lors, la *Rubia de V* ne transmet pas un patrimoine culturel mais déclame un contenu informatif aux écoutants. Les personnages sont donc conçus comme des objets consommables et jetables, puisqu'ils s'inscrivent dans l'éphémère, ceci pourrait expliquer que les tangos de la Guardia Vieja, et les personnages qu'ils ont mis en scène ne soient pas restés dans la mémoire des critiques et des historiens du tango déjà cités.

Le lieu et le moyen de socialisation sont toujours en relation avec le tango. Ils représentent les regards auxquels se confrontent les personnages. Il apparaît logique d'opposer l'espace local à un espace national. Le premier est balisé par des mots qui indiquent les échanges sociaux dans le cadre de la danse et l'écoute de la musique, le second a un caractère global qui efface les régionalismes cristallisés par des pratiques culturelles telles que le tango. Rappelons que le tango ni à l'époque de son apparition ni de nos jours n'a pas été pratiqué dans tout le territoire argentin ; de fait, le tango s'est limité à une pratique centrée dans la capitale. Les mots de la désignation de la localité identifient un espace territorial dont le personnage s'approprie, ils s'opposent aux mots qui désignent la nationalité car cette notion englobe une construction sociale d'appartenance à un espace plus large. A cette notion de

²⁵⁵ JESPERSEN, Otto. *NATURE, EVOLUTION ET ORIGINES DU LANGAGE*. Payot, Paris. 1976.

²⁵⁶ CAMPRA Rosalba. *AMÉRICA LATINA : IDENTIDAD Y LA MASCARA*. Siglo XXI. México. 1982

²⁵⁷ ABEILLE, Lucien. *IDIOMA NACIONAL DE LOS ARGENTINOS*. Colección los raros, Biblioteca Nacional. Buenos Aires 2005 (1^o édition Paris. 1900).

localité s'opposent donc les notions de nationalité et d'internationalité car elles sont des constructions artificielles que Antonio Tello définit en ces termes : «La idea de nación es una abstracción abarcadora y dominante alentada por la fe espiritual de una comunidad cuya aspiración de ser trasciende las fronteras geográficas o estatales »²⁵⁸. Ainsi s'établit une relation tango/nation, pressentie alors que le personnage masculin *Porteño* proclamait ses racines portègnes et son amour du tango. L'appartenance au milieu du tango, devient analogue à l'appartenance à un territoire. Cette l'illusion s'est construite à partir de la formation du surnom *el Porteño* car le personnage porte littéralement sa provenance dans son surnom. Pour le personnage féminin, dont le surnom n'est pas formé sur un nom propre ou commun désignant un lieu, l'appartenance à un groupe est indirecte. En effet, *La Rubia de V*, revendique son appartenance au milieu du tango sans pour autant incarner un lieu ou recourir à l'antonomase. De sorte que la figure féminine devra revendiquer son appartenance au milieu du tango, de la même manière qu'elle devrait revendiquer la naturalisation à un territoire. Rappelons que le personnage dit : « *brasileira soy de cuna, tanguera como ninguna, también soy arrabalera* ». Ceci montre donc l'inégalité entre le personnage masculin et le personnage féminin, car alors que le premier est rendu mythique par un surnom qui exprime son appartenance à la terre, le second doit prouver sa légitimité. Rappelons que les immigrants appâtés par la possibilité de devenir propriétaires terriens sont allés en Argentine, mais afin de le devenir, ils devaient d'abord acquérir la nationalité argentine, ce qui leur donnait également droit à participer au vote. Or, José Luis Romero explique que les terres n'ont pas été distribués aux immigrants, le gouvernement a organisé une campagne d'éducation et l'alphabétisation destinée à l'intégration en refusant de résoudre le problème de l'accès à la terre et en favorisant ainsi la formation de population marginales et mécontentes :

Desde esa fecha, en cambio, la República comenzó a atraer inmigrantes a los que se les ofrecían facilidades para su incorporación al país, pero sin garantizarles la posesión de la tierra: así lo estableció taxativamente la ley de colonización de 1876, que reflejaba la situación del Estado frente a la tierra pública, entregada sistemáticamente a grandes poseedores. La consecuencia fue que los inmigrantes que aceptaron venir se reclutaron en regiones de bajo nivel de vida - especialmente en España o Italia- y de escaso nivel técnico. (...)

Las consecuencias de esa política fueron previstas en alguna medida, pero sus resultados sobrepasaron todas las previsiones. La agrupación de las colectividades insinuaba la formación de grupos marginales, ajenos a los intereses tradicionales del país y orientados exclusivamente hacia la solución de los problemas individuales derivados del transplante. (...) El estado no

²⁵⁸ TELLO Antonio: *EXTRAÑOS EN EL PARAISO*. Flor del Viento, Barcelona, 1997. p 57

buscó el camino que podía resolver el naciente problema, que era el de transformar a los inmigrantes en poseedores de las tierras, sólo se propuso, para asimilar al menos a sus hijos, un vasto programa de educación popular.²⁵⁹ »

Mais l'accès à la terre à laquelle fait allusion Romero ne concerne que les hommes. En effet, les femmes étaient considérées comme des mineurs dépendant de leur père ou de leur mari, elles n'avaient donc pas le droit à cet accès, ce qui constitue une exclusion dans l'exclusion. De fait, les immigrants étaient privés de droit à la terre et les immigrantes étaient privées du droit d'accès : à la terre, à des biens propres, à une formation, à un travail digne. Dans ce cas, le personnage féminin qui doit rendre légitime son appartenance à un territoire culturel dont le cadre serait le tango, reconduit de manière métaphorique la lutte pour l'accès à des droits légitimes tels que : l'acquisition de terres et de biens, l'acquisition de la nationalité où encore l'énonciation d'un discours propre au moyen du vote. Rappelons que lors du débat pour le droit du vote des femmes, le député Américo Ghioldo explique que ce droit constitutionnel implique l'indépendance économique, sociale, morale et sexuelle de la femme : « No podemos en consecuencia mirar como un caso de deprivación [...] que la mujer adquiera no sólo independencia económica, sino también independencia social, moral y sexual.²⁶⁰ ». Les propos du député mettent en évidence que la revendication du droit de vote de la femme, constitue la reconnaissance de cette dernière en tant que citoyenne qui s'assume économiquement, socialement, moralement et sexuellement. En parallèle, la revendication d'appartenance du personnage de la *Ruvia de V* au milieu du tango, est équivalente à la légitimation de sa voix et à la reconnaissance d'existence du personnage sur le plan social, moral, économique et sexuel.

Revenons aux regroupements sémiotiques de la désignation « définie / indéfinie » car ils participent de la particularisation du personnage, qui le définit et l'intègre dans son contexte social. La désignation indéfinie contraste avec la série d'adjectifs qui ont servi à identifier le personnage, ainsi celui-ci devient unique et exemplaire au même titre que les autres personnages du tango rencontrés jusqu'ici.

Le personnage *La Ruvia de V* se présente avec simplicité par rapport au personnage de la *Ruvia d'H*. Le principal enjeu de cette figure féminine est celui de rendre légitime son discours en affirmant à plusieurs reprises son appartenance au monde du tango. Le personnage se présente en tant qu'étrangère, mais va justifier sa légitimité par la pratique du

²⁵⁹ ROMERO José Luis: *BREVE HISTORIA DE LA ARGENTINAS*. Tierra Firme. Buenos Aires, 1996. p 102

²⁶⁰ BARRANCOS, Dora. *MUJERES EN LA SOCIEDAD ARGENTINA*. Paidós. Buenos Aires. 2009. p. 166

tango et la fréquentation des lieux de socialisations tels que la *milonga* et el *arrabal*. Le personnage de la *Rubia de V* revendique sa légitimité alors que le personnage *la Rubia d'H* s'auto proclamait comme étant la conjonction d'une multiplicité de désirs masculins. De fait, Eloisa d'Herbil avait recours à des références diverses empruntées à la culture savante, ce qui rendait son texte complet et complexe. Contrairement à cela, le texte de Villoldo établit seulement des relations intratextuelles puisque le tango *Yo soy la rubia del tango* est une réponse au tango d'Eloisa d'Herbil et qu'il est écrit pour être interprété accompagné de la musique du tango *El Porteño*.

De sorte que l'on peut émettre une série d'hypothèses expliquant la transcendance plus importante du tango de Villoldo par rapport au tango d'Eloisa d'Herbil. Rappelons d'abord que Villoldo a été reconnu comme étant « le père du tango » parce qu'il a transcrit une bonne partie des tangos improvisés de son époque. Ce qui lui donna une certaine notoriété, car c'est grâce à lui que la forme poétique et musicale s'est stabilisée. Par ailleurs, l'on sait qu'il écrivait et adaptait des tangos pour des interprètes féminines de l'époque, ce qui indique que l'auteur ait été l'un des premiers paroliers et musiciens à être semi professionnel dans le domaine artistique. Ceci indique la portée de sa notoriété, et donc l'influence artistique qu'il a pu avoir à son époque. Par ailleurs Horacio Salas indique que dans la biographie de Villoldo on peut inclure une série de métiers en relation avec le monde artistique qui ne se cantonnent pas seulement au milieu du tango, ce qui lui donna une certaine influence et crédibilité artistique :

« Oscar del Priore, biographe de Villoldo précise qu'entre dix-huit et vingt-cinq ans, Villoldo fut typographe du journal *La Nación*, directeur d'une chorale de carnaval, 'Les enfants de la veuve', pour laquelle il écrivait des chansons, librettiste de société de chorales, convoyeur de bétail pour les abattoirs et clown du cirque Rafetto situé à l'angle de la rue San Juan et la rue Sarandi.²⁶¹ ».

On peut remarquer que les activités artistiques de l'auteur sont plus variées que celles d'Eloisa d'Herbil, qui diffusait ses tangos en jouant dans des œuvres de bienfaisance. Les tangos de Villoldo, bien que critiqués par les historiens, ont eu une répercussion populaire plus importante car l'auteur avait un contact plus assidu et constant avec le milieu artistique populaire par rapport à la baronne. Il a donc été favorisé par un réseau d'artistes dont le milieu était commun. En revanche le milieu de la baronne était celui de l'élite aisée, qui pouvait

²⁶¹ SALAS Horacio. *LE TANGO*. Acte Sud. Arles. 1989. p. 101

accepter un tango élaboré avec des références littéraires, mais qui ne se prêtait pas à l'écoute de tangos dont le thème et la forme étaient de teneur pornographique et sans esthétisme. José Gobello²⁶² explique que l'élite de Buenos Aires a exigé que les musiciens de tango qu'ils s'habillent très correctement, soignent leur langage et ne boivent pas d'alcool avant une représentation musicale, au risque de ne pas être payés. Ainsi, les musiciens ont été appelés pour animer des soirées par une clientèle de la haute société sous certaines conditions. José Gobello rappelle également que le tango a été diffusé à Paris grâce à l'investissement de commerçants qui produisaient des enregistrements de tangos. Angel Villoldo a bénéficié de contrats artistiques pour enregistrer des tangos, émanant de la firme Gath & Chavez. Mais cette forte diffusion et la conquête d'un public plus ample (en termes de classes sociales et de frontières géographiques) a eue une influence sur le tango :

El tango, seguramente, se le había anticipado en París a Ricardo Güiraldes. Reinaba allí más o menos desde 1906. En 1907 habían estado, grabando discos para la casa Gath & Chavez, Angel Villoldo, Alfredo Gobbi y la mujer de éste, Flora Rodríguez. Estos popularísimos artistas llevaron el tango al disco, pero dudo de que lo hayan llevado también a los pies de los franceses. Fueron los jóvenes de la alta sociedad porteña –entre ellos el mismo Güiraldes, Vicentito Madero, Daniel Videla Dorna, y otros de su mismo rango– quienes introdujeron en Francia el tango danza, aunque no ciertamente el que se bailaba en las academias, ni en lo de Laura o lo de la Vasca, sino en una versión más lenta, más reconcentrada, más erótica que lasciva.²⁶³

Ainsi, c'est en partie grâce au réseau d'amitiés et collègues dans le milieu du tango, que Villoldo est devenu le père du tango. L'auteur a pris une place publique et artistique qu'Eloisa d'Herbil ne pouvait pas prendre. En écrivant le tango *Yo soy la Rubia del tango*, Angel Villoldo occulte indirectement le tango écrit par Eloisa d'Herbil car il bénéficie d'un statut artistique qui a plus de porté sur le public. Pourtant, dans son tango, Villoldo rédige l'auto-présentation du personnage féminin en suivant les mêmes oppositions de concepts entre être et paraître, reflété dans les textes sémiotiques.

2. Paraître (32)

2.1 L'Autre ou le qu'en-dira-t-on (11)

²⁶² RIVERA Jorge, Matamoro BLAS, Gobello JOSÉ, *LA HISTORIA DEL TANGO, SUS ORÍGENES*. Corregidor, Buenos Aires, 1976.

²⁶³ GOBELLO José. *BREVE HISTORIA DEL TANGO*. Corregidor, Buenos Aires, 1999. p. 35

-niño*, lo (2), verán, todos, quieren*, los, mujer, hombre, a, respetan

2.2 Temporalité (4)

- cuna, niño*, vivo, siempre

2.3 Démonstration d'amour et joie (16) / démonstration de souffrance (1)

- siento(2), cariño, amo, fervor, gusta, quiero (2), alegrar, , cariño, amistad, quieren*, bien, respetan, preferido, querido

- llorando

Dans le regroupement se trouvent des doublons qui pouvaient être classés dans des catégories différentes comme *niño*, *quieren* ; marqués d'un astérisque. Leur double présence dans des regroupements sémantiques, donne au texte sémiotique un double sens, puisque ces signes renseignent à la fois sur la relation que le personnage féminin établit avec l'Autre, et sur la relation qu'il établit avec la temporalité. L'Autre est matérialisé dans les textes sémiotiques par le pronom « todos » et les verbes conjugués à la troisième personne du singulier : *me quieren*, *me respetan*. Ce « tout » représente le regard de l'autre, le « tout » manifeste le paraître du personnage de la *Rubia del tango*. Ce « tout » représente également l'Autre à la manière d'une masse anonyme, comparable à la *muchedumbre* à laquelle fait allusion Scalabrini Ortiz lorsqu'il décrit le lieu où est né *El hombre que está solo y espera* :

En la agresión a un indefenso, en la palpitación de las muchedumbres de varones que escuchan un tango en un bar, en el atristado retorno a la monotonía de sus barrios de los hombres que el sábado a la noche invaden el centro ansiosos de aventuras, en las confesiones amicales arrancadas por el alba, en los bailes de sociedad, en la embriaguez sin ambages de un cabaret, en algunos comentarios perspicaces y también en personas que exageraban involuntariamente un motivo mitigado en los demás.²⁶⁴

Pour l'auteur, la *muchedumbre* est une des composantes de la vie nocturne de Buenos Aires où est malaxée l'âme du portège. Dans le tango ce « tout » est le lieu de socialisation où le personnage féminin trouve sa place. Ce « tout » est composé par les acteurs de cette micro société identifiés selon les paroles du tango: « Y todos me quieren bien, como los quiero

²⁶⁴ SCALABRINI Ortiz *EL HOMBRE QUE ESTA SOLO Y ESPERA..* Plus Ultra. Buenos Aires, 1931. p 13

también mujer y hombre por igual, a mí todos me respetan »²⁶⁵. La relation de respect et d'amour que décrit la *Rubia de V* établit un lien affectif réciproque entre elle et des personnages différents du bal. Ainsi elle se montre ouverte et intégrée dans cette micro société. Puis, le tango est assimilé à un enfant pour lequel la *Rubia de V* devient une mère de substitution : « Siento el tango con cariño, para mí es como un niño porque lo amo con fervor²⁶⁶ ». En prenant cette place maternelle, *La Rubia de V* se rend légitime par rapport au tango. Le lien maternel apparaît alors comme celui qui intègre la figure féminine dans la micro société *tanguera*. En effet rappelons que la figure féminine reconnaît son illégitimité lorsqu'elle avoue ne pas être d'origine argentine mais brésilienne : « Brasilera soy de cuna, tanguera como ninguna tambien soy arrabalera »²⁶⁷. *La Rubia de V* prend des places différentes dans cette micro société en accord avec le public auquel elle s'adresse. Le personnage apparaît alors complexe car il a la capacité de prendre des positions différentes, à la manière du personnage de la *Rubia d'H* qui pouvait être à la fois femme au foyer et femme séductrice. Alors que le personnage de la *Rubia de V* est construit, apparaît également l'idée qu'elle puisse, tout comme la *Rubia d'H*, devenir un personnage de femme totale, capable de représenter la mère et la putain à la fois, puisque son environnement est le cabaret.

Les signes qui expriment la temporalité inscrivent la *Rubia de V* dans une temporalité sans limite. En effet, elle est une figure transgénérationnelle de par son lien maternel avec le tango et par l'expression du temps par une série d'états de l'humain. Les signes tels que *cuna*, *siempre* et *vivo* rappellent la même fonction maternelle en plus de mystifier à le temps sans fin dans lequel s'inscrit la *Rubia de V*.

Par ailleurs, l'Autre se manifeste également par la relation que la blonde établit, amitié, amour ou haine visibles dans les micro sémiotique « *Aimer / Souffrir* » ; celui-ci met en perspective une relation de souffrance dans l'amour, bien qu'elle se manifeste moins que l'amour exprimé. Notons que le personnage dit « nunca me verán llorando. Pues sólo quiero alegrar »²⁶⁸ ceci nous laisse comprendre que le personnage est conscient de sa propre mise en scène. La blonde, choisit l'image qu'elle souhaite donner d'elle-même. Elle juxtapose sa tristesse intérieure avec sa joie apparente. Alors qu'elle se met donc en scène en reniant ses véritables états d'âme, cette blonde est donc une femme assujettie à l'image qu'elle souhaite donner d'elle-même. De sorte qu'elle a naturalisé les attentes que le qu'en-dira-t-on ou

²⁶⁵ Tango : *Yo soy la Rubia del Tango*. Angel Villoldo, 1905

²⁶⁶ Tango : *Yo soy la Rubia del Tango*. Angel Villoldo, 1905

²⁶⁷ Tango : *Yo soy la Rubia del Tango*. Angel Villoldo, 1905

²⁶⁸ Tango : *Yo soy la Rubia del Tango*. Angel Villoldo, 1905

l'Autre a pour elle. Cependant *La Rubia de V* revendique pudeur et courage qui sont des valeurs généralement attribués aux personnages masculins. Alors, la *Rubia de V* peut, par cet aspect apparaître comme une figure de transgression du paradigme féminin. La texte sémiotique de l'être et du paraître montre donc, que la figure féminine construite par Villoldo est complexe. La figure de *La Rubia de V* présente des caractéristique de la figure féminine traditionnelle complétée de certaines transgressions. Dès lors on peut se demander quelle est la frontière entre les les deux paradigmes et comment cette frontière est matérialisée dans le texte. C'est pourquoi nous pouvons nous pencher maintenant sur la dernière micro sémiotique qui représente la notion de frontière lexicale et symbolique dans le texte.

3. Frontière, lexique, symbolique (31)

3.1 Restriction (4)/ Jonction (14)

- aunque, ni, nunca, solo
- como (4), también (2), y (4), con (2), igual

3.2 Appartenance (6) / Conservation (2)

- del (2), de (3), para
- traigo, tengo

3.3 Organisation logique du texte (5)

- porque, pues, que (2), por

La formation du personnage de Villoldo passe par la définition de ce l'on peut appeler un « état frontière » construit par un regroupement de signes qui définissent un état d'entre deux. Le regroupement « Restriction / Jonction », forme un réseau de séparation entre ce qui est acceptable et de ce qui ne l'est pas. Les signes plus nombreux dans la rubrique « inclusion », réaffirment la volonté de la blonde d'être acceptée dans le milieu du tango. Dans ces travaux sur l'identité indigène en Argentine²⁶⁹ Zulma Palermo parlait d'une frontière idéologique entre La province de Buenos Aires et « l'intérieur » du pays. L'historien José Luis Romero justifie cette division par les luttes fondatrices entre *unitarios* et *federales*, elle s'est accentuée lors du développement agricole et commercial du pays. En effet,

²⁶⁹ PALERMO, Zulma. *Texto cultural y construcción de la identidad*. Cephia n°2, Argentina 2002. 1-23.

l'Argentine s'est tournée vers la production dont les pays étrangers, essentiellement la France, la Belgique et surtout l'Angleterre, avaient besoin, c'est ainsi que s'est développé le réseau routier et ferroviaire qui joignait l'intérieur du pays en passant par les grandes villes pour déboucher dans les ports, dont Buenos Aires. José Luis Romero²⁷⁰ explique que le commerce extérieur représentait en 1861 un volume total de 37 millions de pesos, puis il est passé en 1880 à un total de 104 millions. Mais alors que les exportations augmentaient, la production de manufactures était inexistante puisqu'en 1873 une seule usine a tenté de s'implanter sans réussite. Du fait des exportations, la capitale s'est modernisée de manière spectaculaire, alors que le reste du pays restait dans une relative stagnation. Romero explique :

Buenos Aires fue la principal beneficiaria del nuevo desarrollo económico. La ciudad se europeizó en sus gustos y en sus modas. El teatro Colón, entonces frente a la plaza de mayo, constituía el centro de la actividad social de una minoría rica que comenzaba a viajar frecuentemente a París. [...] Cosmopolita su población, renovadora su arquitectura, cultas sus minorías y activo su puerto, la Capital ponía de manifiesto todos los rasgos del cambio que operaba en el país. [...] El resultado fue que la antigua diferencia entre las regiones interiores y las regiones del litoral se acentuó cada vez más, definiéndose dos Argentinas, criolla una y cosmopolita la otra.²⁷¹

Historiquement donc, la frontière entre la capitale et le reste du pays s'est manifestée dans le développement et la modernité des commodités de l'une par rapport aux autres. Cette frontière est un concept fondamental de la formation de l'identité argentine parce qu'elle cristallise le sentiment d'appartenance ou de rejet par rapport à un lieu, une communauté et finalement une identité. Cette notion donc de frontière qui se manifeste dans ce texte sémiotique est le signe d'une volonté de se définir dans une perspective d'appartenance au milieu du tango.

L'étude du tango *Yo soy la Rubia del tango* de Villoldo, montre le personnage faisant un effort constant pour se définir et rendre légitime afin de justifier son appartenance au monde du tango. En effet, la figure de la *Rubia de V* s'attribue une filiation avec le tango de sorte à être intégrée et incontestable. D'un point de vue littéraire, l'auteur construit le personnage féminin suivant le même modèle de présentation utilisée pour le personnage masculin. Mais, alors que celui-ci était présenté sous un regard bienveillant qui mettait en évidence son excellence, la figure féminine est construite sur un ton de justification et

²⁷⁰ ROMERO José Luis: *BREVE HISTORIA DE LA ARGENTINA*. Tierra Firme. Buenos Aires, 1996.

²⁷¹ ROMERO José Luis: *BREVE HISTORIA DE LA ARGENTINA*. Tierra Firme. Buenos Aires, 1996. p 109

légitimation. Par ailleurs, la figure féminine ne se présente pas d'un ton fanfaron, contrairement au personnage masculin. En outre, les surnoms des uns et des autres reflètent également leur appartenance à un espace géographique car alors que le *Porteñito* porte littéralement son origine (le port) par antonomase du nom commun, en revanche la *Rubia de V* n'est identifiée que par son surnom qui renvoie à sa chevelure. De sorte que s'exerce une forme de discrimination du personnage féminin par rapport au personnage masculin.

Pour autant, on note que Villoldo a tenté de construire un personnage féminin à la fois unique et pluriel, tel que celui qu'à construit Eloisa d'Herbil. En effet, Le personnage *Rubia de V* prétend, comme la *Rubia d'H*, devenir une femme plurielle. D'une part, Villoldo la représente comme une femme sensuelle, inscrite dans l'éphémère de l'oralité. D'autre part elle apparaît sous les traits de la mère du tango, ce qui lui confère l'image d'une femme au foyer qui s'inscrit dans une temporalité transgénérationnelle. De la sorte que la *Rubia de V* est montré comme la mère et la putain, mais il ne s'agit là que d'une pâle copie du personnage complexe que la baronne d'Herbil avait construit.

Le tango de Villoldo met en évidence un jeu intertextuel car il renvoie d'abord au tango *Yo soy la Rubia* écrit par Eloise d'Herbil puis aux tangos *La Morocha*, porteur du prototype du personnage féminin, puis au tango *El porteñito* car c'est sur cette musique que les strophes de *Yo soy la Rubia del Tango* devaient être chantés. Mais alors que le tango de Villoldo est écrit par un poète et musicien reconnu du milieu du tango, et qu'il réunit des caractéristiques d'un personnage féminin relativement complet, il n'est ce pendant pas devenu le tango canonique à partir du quel le personnage féminin va se stabiliser. Plusieurs raisons sont possibles : d'une part, le tango *La Morocha* a eu une très large diffusion grâce à la vente de cent mille partitions, ce qui a occulté tout autre tango dont le personnage féminin pouvait émerger. D'autre part, tous les personnages féminins étudiés jusqu'ici, s'inscrivent dans un temps éphémère. En conséquence, ils sont limités à des auto-présentations dont l'enjeu est la légitimation de l'existence du personnage l'appartenance au milieu du tango. Ceci offre de faibles possibilités d'identification du public. Par ailleurs, rappelons que les interprètes du tango étaient à cette époque là des hommes. Or, contrairement aux artistes féminines qui se travestissent en homme pour interpréter des poèmes, les chanteurs, eux, n'interprétaient pas des tangos où la voix narrative est féminine. Notons donc, qu'il y a une tendance à confondre une voix narrative neutre avec une voix narrative masculine. De sorte que la production des paroles de tango dont la voix narrative est féminine où encore où le personnage principal est féminin passera toujours par le filtre d'auteurs masculins. Tel est le cas de *Milonguita*,

Melenita de oro et *Milonguerita*, trois figures féminines blondes qui vont marquer ce changement du personnage féminin du tango.

3.24 Construction de personnages féminins objets

Milonguita et *Melenita de oro* sont des tangos écrit par Samuel Linning respectivement en 1920 et 1922. *Milonguerita*, est écrit en 1929 par José María Aguilar. L'évolution du personnage de la blonde s'inscrit donc dans la période de la *Guardia Nueva*, qui se caractérise par la professionnalisation des artistes et des changements musicaux importants. Ces deux facteurs sont décrits par Luis Lavaña et Ana Sebastian, cosignataires de l'ouvrage *tango Una historia* et du formulaire de demande d'admission du tango dans les registres de l'UNESCO au titre de « patrimoine immatériel de l'humanité ».

Firpo fue el creador de una institución que, al decir de Matamoros, sólo el dinero del cabaret podía mantener: la *orquesta típica*. Como pianista, le cedió al piano, de una vez y para siempre, la dirección rítmica de la orquesta típica. En tanto los bandoneones y violines desempeñaban el rol melódico, el piano y el bajo acentuaban el ritmo binario heredado de los antiguos tambores. Firpo varió las fórmulas melódicas y desarrolló la bifonía entre los dos grupos de instrumentos, aunque no llegó al contrapunto. El tango pierde así un poco de su agresividad primitiva y asume formas más melódicas que permiten más suavidad en el baile. Le corresponde también, a este director la creación tanguística del himno de los tangos : *La cumparsita*.

En esos tiempos de transición dos orquestas más rivalizan con Firpo: Francisco Canaro y Juan Carlos Cobián. Estos conjuntos institucionalizaron la orquesta típica como medio exclusivo de ejecución y determinaron la estructura estrófica con una duración de dieciséis compases por cláusula y de cinco cláusula por tango. El compas binario fue dejado paulatinamente de lado desde que Firpo orquestara *La cumparsita* de Gerardo Matos Rodríguez, imprimiéndole un compás cuaternario y convirtiéndola en el tango de los tangos por excelencia. Así quedaron definidos, también, los pasos bailables, en series de cuatro tiempos, de los cuales el primero es fuerte, el segundo y cuarto débiles y el tercero semifuerte. La transición termina y queda abierto a lo que se dio a llamar *la Guardia Nueva* ²⁷²

Le bouleversement musical a signifié un bouleversement poétique car c'est également pendant cette période que les paroliers deviennent professionnels et indépendants. En effet, les couplets ne seront plus improvisés sur des musiques jouées sans connaître la notation musicale. Au contraire, les poèmes vont être commandés pour des tangos et des poèmes vont être musicalisés. Ainsi, les thématiques des paroles de tango vont d'abord aborder la

²⁷² LABRAÑA Luis, Sebastián ANA: *TANGO, UNA HISTORIA ARGENTINA*, Corregidor, Buenos Aires, 2000.

présentation de personnages depuis une perspective biographique, puisque dans un poème va se dérouler le destin d'un personnage depuis sa jeunesse jusqu'à sa décadence et sa mort. Les trois tangos qui seront traités par la suite exposent la vie de trois personnages féminins dont les surnoms sont composés à partir de la notion de blondeur ou de *milonga*. Ainsi ces tangos contribuent à la stabilisation du personnage féminin blond comme un modèle standard. Dans le tango *Milonguita* une voix narratrice fait le récit de la vie d'une jeune femme appelée *Estercita*, qui se laisse tenter par la prostitution et change de nom. Le tango a un ton dramatique accentué par le contraste entre la joie apparente d'*Estercita* et le profond regret qu'elle cache, d'avoir quitté sa vie humble que la honte ne lui permet pas de retrouver. Le tango fait le récit du destin déchu de la jeune femme en condamnant l'ambition et la naïveté qui l'ont conduite à la prostitution. Voici le texte du tango *Milonguita* (*Estercita*)²⁷³ :

¿ Te acordás, Milonguita? Vos eras
la pebeta más linda 'e Chiclana,
la pollerita cortona y las trenzas de sol.
Y en aquellas noches de verano,
¿qué soñaba tu almita, mujer,
al opio en la esquina algún tango
chamuyarte bajito de amor?

Estercita,
hoy te llaman Milonguita,
flor de noche y de place,
flor de lujo y cabaret.
Milonguita,
los hombres te han hecho mal
y hoy darías toda tu alma
por vestirte de percal.

Cuando sales por la madrugada,
Milonguita, de aquel cabaret,
toda tu alma temblando de frío

²⁷³ Le titre du tango est enregistré ainsi, *Milonguita* suivi de la précision entre parenthèses (*Estercita*). Pour une simplification de lecture, le tango sera simplement mentionné sans les parenthèses.

dices: ¡Ay, si pudiera querer! ...
Y entre el vino y el último tango
p'al cotorro te saca un bacán ...
¡ Ay qué sola, Estercita, te siente!²⁷⁴
Si llorás ... ¡dicen que es el champán!

Dans ce tango les notions en opposition se manifestent au niveau des deux prénoms que porte la figure féminine. En effet, *Milonguita* est l'archétype de la prostitution, la mauvaise vie et la honte, en opposition avec *Estercita*, qui est la figure de la jeunesse, la pureté et la naïveté. Ainsi donc les notions en opposition dans ce tango sont relatives aux deux représentations du féminin la putain vs la vierge. Les deux paradigmes sont construits à partir de leur apparence antagonique, autant de pistes de l'existence de deux personnages antagoniques (la putain et la vierge) dans une même figure féminine.

1. Concrétisation des deux personnages en un seul

1.1 La femme (16) / Le Corps, ses fonctions et les vêtements (6)

- te (5), Milonguita (4), vos, tu (2), mujer, Estercita (2),
- trenzas, beso, almita, alma, pollera, vestirte

1.2 Intériorisation (2) / Extériorisation (6)

- acordas, soñaba
- chamuyarte, llaman, dices, Ay (2), dicen

Le personnage féminin a deux désignations : *Milonguita* et *Estercita*, chacun marque une étape différente de la vie de celui-ci. *Estercita* est le prénom de la jeune femme alors qu'elle vit avec sa mère dans la pauvreté. *Milonguita* est le surnom qu'on lui donne alors qu'elle travaille dans le cabaret. Ce surnom est l'antonomase du nom commun : milonga, qui signifie le genre musical et le lieu où sont organisés les bals. La milonga est l'un des genres musicaux à l'origine du tango. Le surnom qui en ressort représente la nouvelle identité du personnage qui intègre le milieu du tango où elle ira à sa perte. Le motif invoqué pour le changement de vie d'*Estercita* est la naïveté qui l'a conduite à croire en l'amour d'un

²⁷⁴ Tango *Milonguita (Estercita)* Samuel Linning, 1920.

http://www.todotango.com/Spanish/las_obras/Tema.aspx?id=HJ47n/ZnAjo=

maquereau. Dans le texte la voix d'un narrateur questionne l'attitude naïve de la jeune femme qui se laisse entraîner par le mensonge d'amour formulé dans le tango: « ¿que soñaba tu almita de mujer, al oír en la esquina algún tango chamuyarte bajito de amor ? »²⁷⁵. Le questionnement formulé par la voix narratrice met en évidence la perception trompeuse que l'on peut se faire du tango. En effet, c'est à cause de son esthétisme que la jeune femme confond le commerce de son corps avec l'amour. L'esthétisme du tango n'est qu'un moyen d'assujettissement pour la jeune femme naïve. La relation amoureuse à laquelle rêve la jeune femme est la source de tromperie qui la conduit à la prostitution. Plus loin, la voix narratrice décrit le regret de la jeune femme, provoqué par la manipulation des hommes du tango qui l'ont trompée pour la réduire à la prostitution et l'irréversibilité de la situation: « Milonguita, los hombres te han hecho mal y hoy darías toda tu alma por vestirte de percal »²⁷⁶. Notons que le tango met l'accent sur la tromperie que représente l'amour dans le milieu du tango, car celui-ci a aboli la relation professionnelle qu'était pourtant clairement établie dans les tangos de la *Guardia Vieja*, où le *Porteñito* fanfaron évoquait les jeunes femmes qui travaillaient pour lui. L'ambiguïté concernant le rapport professionnel et affectif que pouvaient entretenir les prostituées et les maquereaux peut être illustré avec l'ambiguïté qui entoure le mot *Percal*. En effet, dans le *Novísimo Diccionario Lunfardo*, ce mot est défini comme étant un tissu en coton très utilisé pour confectionner les tenues des femmes. A partir de ce nom est formé l'adjectif *percanta* ou *percantina*, mais le dictionnaire n'explique pas s'il s'agit simplement de jeunes femmes ou s'il s'agit précisément de prostitués. En revanche Tulio Carella, décrit la tenue des prostituées qui travaillaient dans les maisons closes, qui était faite de ce même tissu le *percal*²⁷⁷, car il était fin et peu onéreux, ce qui présentait deux avantages, le premier est qu'il permettait de voir le corps des prostituées par transparence, le second était qu'il représentait un investissement moindre. Le chercheur décrit la tenue que portaient les prostituées: « Las percantas se defendían del frío y de la tisis con tapados de paño, mantones sevillanos, chales y mañoletas. Pero siempre – y esto parecía una consigna inviolable – dejaban al desnudo grandes trozos de piel blanqueada, como el rostro, con polvo de arroz.²⁷⁸ ». De la sorte les jeunes femmes qui étaient habillées avec des robes confectionnées en percal exerçaient la prostitution, mais dans les tangos elles ne sont jamais appelées « prostituées » ce qui tend à confondre les codes vestimentaires et la compréhension des poèmes.

²⁷⁵ Tango *Milonguita (Estercita)* Samuel Linning, 1920

²⁷⁶ Tango *Milonguita (Estercita)* Samuel Linning, 1920

²⁷⁷ Tissu appelé 'percale' en français.

²⁷⁸ CARELLA Tulio. *PICARESCA PORTEÑA*. Siglo Veinte. Buenos Aires, 1966. p. 16

Par ailleurs, l'accent est mis sur les transformations que subit la jeune femme alors qu'elle passe de la vie humble mais respectable à la mauvaise vie. De sorte qu'on condamne la recherche du luxe et la prostitution tout en faisant l'apologie de l'humilité et la pauvreté. Cet antagonisme est un cliché destiné à diaboliser la prostitution et à véhiculer dans le tango un discours moralisateur. On peut ajouter également que cet antagonisme met en évidence la représentation de deux figures féminines en opposition, celle de la jeune femme respectable, potentiellement femme au foyer et mère de famille en devenir, avec la prostituée, femme trompée et souillée. Pierina Moreau²⁷⁹ fait une distinction entre la figure de la mère, celle de petite fiancée honorable et la jeune femme qui commet un écart de conduite et devient prostituée, quelque soit la subdivision de ces catégories, le résultat est l'idéalisation des femmes aimantes, dignes de former un foyer, en opposition avec la diabolisation des prostituées. De sorte que la dramatisation du tango repose sur l'opposition fondatrice de la mère et la putain.

José Gobello explique que dans le tango sont véhiculés différents aspects de la morale et l'éthique dans son ouvrage *Breve historia crítica del tango*. Morale et éthique, seraient composées de valeurs telles que : l'amour maternel en opposition à l'amour passionnel ; l'amitié masculine et la fidélité de la femme ; la pauvreté (différente de la misère) qui rend heureux en opposition à la richesse qui ne fait pas le bonheur ; la miséricorde et la compassion les tangos qui « anoblissent » le genre poétique : « Sin embargo, el valor moral que ennoblece al tango, que lo cristianiza, es la misericordia, la compasión, el padecer con alguien »²⁸⁰. Or, ces valeurs morales régulent la micro société représentée dans le tango en limitant la liberté des figures féminines et en autorisant la domination masculine. En effet, la femme respectable, fidèle, aimante et maternelle est celle qui reste cloîtrée dans un espace privé afin d'éviter tout contact avec la société pervertie pendant que le personnage masculin cultive l'amitié avec ses pairs, se laisse aller à ses pulsions sexuelles avec des prostituées tout en condamnant le geste, et rend un culte à l'argent en jouant aux cartes ou bien aux chevaux dans les lieux de socialisation ouverts. De sorte que la morale composée des valeurs que José Gobello décrit, cantonne la femme à un espace réduit, limite ses libertés et encourage l'homme à plus de liberté de circulation établissant ainsi un système différentialiste qui ne considère pas les individus sur un plan d'égalité. Ceci met en évidence que l'enjeu de la

²⁷⁹ MOREAU Lidia Pierina. *LA POESÍA DEL TANGO. FUERON AÑOS DE CERCOS Y GLICINAS ... CÁTULO CASTILLO*. Comunic.artes. Córdoba. 2003.

²⁸⁰ GOBELLO José. *BREVE HISTORIA DEL TANGO*. Corregidor, Buenos Aires, 1999. P100

construction des personnages féminins dans le tango réside dans leur différenciation par rapport aux personnages masculins, qui détermine le paradigme d'un système de domination justifié par des arguments moraux et étiques. En ce sens, les tangos de la Guardia Nueva signifient un tournant important dans la poésie, car sous couvert de l'étiq ue ils vont véhiculer des valeurs morales comme la fidélité et l'amour conjugal, en occultant que la relation décrite entre les personnages était au départ purement professionnelle, donc soumise à un contrat social qu'il est possible de défaire.

La construction du personnage féminin sous les traits d'un cliché contribue à l'ancrage des valeurs morales et étiques dans l'imaginaire social. En effet, lorsque les personnages sont stéréotypés, il est plus aisé de les reconnaître et de les condamner selon des règles moralisatrices qui séparent le bien du mal. Ainsi, le personnage est qualifié de « femme » et de « fleur », ce qui idéalise le personnage en l'associant avec une image dont le référent est la nature. Or, ainsi que l'explique Christine Delphy : « Le naturalisme produit le différentialisme, et inversement, le différentialisme se nourrit d'un naturalisme si commun qu'il n'apparaît pas »²⁸¹. En effet, le différentialisme repose sur le constat que l'homme et la femme ont des fonctions naturelles et propres à chacun. Or selon ce principe, la fonction naturelle de l'homme est de la femme est celle de se reproduire afin de perpétuer l'espèce ; mission pour laquelle la femme doit se soumettre aux règles que lui impose l'homme pour son bien et celui de leur progéniture. Ce principe de nature est ré-accentuée lorsque le personnage féminin du tango est associé à une fleur ou tout autre élément qui renvoi à la ruralité. Ainsi, bien que le contexte du personnage féminin du tango soit urbain, la voix narratrice reconduit un ordre social traditionnel où le rôle féminin est celui de la reproduction. En opposant deux facettes du personnage féminin, *Estercita* vs *Milonguita*, la voix narratrice accentue la contradiction des deux figures féminines fondatrices la mère et la putain. Ce tango qui avait l'air d'être purement moralisateur est également normatif, puisqu'il montre la dualité du personnage féminin, ses actions et les conséquences qui en découlent. De sorte qu'ils mettent en relief la ou les décisions prises par le personnage qui ont conduit sa vie à la débâcle. Cette mise en scène de la décadence du personnage féminin vise à dissuader les auditrices de prendre le même type de décisions ces tangos ont donc une fonction moralisatrice et normative car ils vont illustrer l'imaginaire social d'une série d'images mentales qui stigmatisent et diabolisent les femmes, leurs ambitions et le milieu du tango entre autres.

²⁸¹ DELPHY Christine, L'ENNEMI PRINCIPAL TOME 1 : ÉCONOMIE, POLITIQUE DU PATRIARCAT. Syllepse. Paris. 2009. p. 8

La description physique et morale du personnage rend compte de la stigmatisation dont il fait objet. En effet, alors que *Milonguita* est décrite physiquement, la description d'*Estercita* concerne son âme et ses cheveux blonds, couleur de la pureté par excellence. La description de Milonguita concerne en particulier ses vêtements, sa jupe courte et la bouche. De cette manière, le personnage est identifié à une femme objet dont les attributs érotiques tels que les jambes et la bouche sont mis en relief. En revanche, afin d'évoquer l'intériorité du personnage, la voix narratrice parle de : *alma*, *almita* et *trenzas*. Les cheveux attachés dans une natte dont la blondeur attire l'attention fait référence à la pureté et l'innocence de la jeunesse. Le corps concret du personnage représente donc les plaisirs de la vie de cabaret, tandis que l'âme est le lieu où se cache la peine de celui-ci. Le personnage est donc présenté sous deux angles de vue antagoniques opposant la jeune fille pure et la jeune prostituée. Voyons la suite des micro sémiotiques qui mettent en avant comment le personnage entre en relation avec l'Autre.

2. Relation à l'Autre

2.1 L'Autre / Lieu et moyens favorisant la socialisation

- hombres, bacan
oir, tango (2), cabaret, vino, champán

2.2 Espace urbain / Temps exprimé par la nature

- Chiclana, esquina, cabaret, cotorro
- sol, noches, verano, al, hoy, noche, cuando, madrugada, último, frío, flor

Les signes de la catégorie « L'Autre / Lieu et moyens favorisant la socialisation », sont ceux correspondant aux interlocuteurs de *Milonguita*, qui font partie du décor au même titre que les accessoires de la fête (alcool et musique), le lieu, le temps et les sensations, tous servent de contexte au personnage féminin. Le « bacán » est, d'après le *Novísimo Diccionario Lunfardo*, l'homme qui a « réussi » et qui a donc les moyens de maintenir le train de vie d'une prostituée. Ce signe donne un statut à l'homme vis-à-vis de la femme, il définit le type de relations qu'il a avec elle. De sorte que malgré l'occultation de la prostitution, qui n'est jamais nommée en tant que telle dans le tango, on trouve les pistes qui confirment la relation professionnelle établie entre la femme et l'homme. Par ailleurs, l'esthétisme de la prostitution

se matérialise également dans les signes qui transcrivent la notion d'exclusivité et de luxe d'importation.

En effet, les ingrédients de la fête dépeignent un décor de luxe et d'exclusivité réservée à une clientèle bourgeoise. De se fait la prostitution est réservée aux hautes sphères de la société, ce qui fait disparaître le coté précaire et honteux de ce travail. Ainsi, la prostitution sera mise en scène dans d'autres tangos comme s'il s'agissait d'une activité professionnelle apportant du plaisir et de bons revenus à celles qui la pratiquent :

Yo quiero un cotorro
que tenga balcones
cortinas muy largas
de seda crepé
mirar los bacanes
pasando a montones,
pa' ver si algún reo
me dice ¡qué hacé !²⁸²

Dans le tango *Milonguita* les signes qui renvoient à cette réalité de luxe et de prostitution sont : *champagne, cabaret, tango*. Deux de ses signes sont d'origine française, *champagne* et *cabaret*, ils témoignent de l'influence européenne en même temps qu'ils ajoutent de l'exotisme et dépeignent un décor de luxe où se joue le tango. Le tango *Champagne Tangó*²⁸³ dépeint ce décor de luxe où la prostitution est une forme d'afficher un statut social comme un idéal:

Tener un coche,
tener una mucama,
y un gran 'chapó'
y pa' las farras un gigoló ;
pieza alfombrada
de gran parada,
tener sirvienta
y... ¡qué sé yo !
y así ...
de esta manera

²⁸² Tango : *La mina del Ford*. 1924. Pascual Contursi.

²⁸³ Tango : *Champagne Tangó*. 1914. Pascual Contursi.

en donde quiera
'champan tangó'

La culture française bénéficiait d'un tel prestige que les maisons closes et les bals très exclusifs portaient des noms français. Ils étaient destinés à une clientèle aisée et offraient des « services » selon les possibilités de chacun. Andrés Carretero explique :

A los lugares citados anteriormente como lugares de buen servicio, como el Hansen, hay que agregar el Pabellón de las Rosas, El Monmartre, Maxim, Tabarís, Abbaye y Pigall, sin mencionar los prostíbulos de lujo que casi siempre funcionaban en casas o departamentos cerrados y restringidos para determinada clientela adinerada, que podía pagar los caros favores femeninos, las bebidas importadas y la música brindada por buenos conjuntos musicales.²⁸⁴

Ces cabarets, bars et lieux de spectacle étaient inaugurés à Buenos Aires portaient un nom français, certains d'entre eux sont cités de manière récurrente dans les tangos tel que *l'Armenonville* et le *Palais des Glaces*. De sorte que la représentation poétique du tango véhicule une image positive du luxe associé à la prostitution, ce qui déforme la réalité du métier de la prostitution et le rend acceptable, même pour le public conservateur, puritain ou bien moraliste. Ainsi, l'influence de la culture française a largement contribué à l'évolution de la perception qu'on pouvait se faire du tango. Par ailleurs, on reviendra sur ce fait, mais on peut également remarquer que les historiens et les critiques cultivent le mythe selon lequel la culture française aurait contribué à l'évolution du tango. Par exemple, José Gobello expose la teneur de cette l'influence parisienne sur le tango, sur le plan de la danse et de la musique :

Pero ha de haber sido París donde el tango pasó del dos por cuatro (dos negras por compás) al cuatro por ocho (cuatro corcheas por compás). Las partituras siguen indicando 2/4, pero el músico entiende 4/8. El 2/4 se mantiene en la milonga.

Los bailarines que viajaron a París como profesores de tango –Enrique Saborino, a quién acompañó el pianista Geroni Floris; Francisco Ducasse, Marino Podestá, Juan Pasquarello Lastra, Juan Carlos Herrera, Casimiro Aín y su compañera Edith Peggy – adoptaron el tango a la francesa y lo trajeron a Buenos Aires, donde otros bailarines- el más ilustre Ovidio Biachet, El Cachafaz – mantenían la vigencia de la quebrada. Los músicos à partir de 1913

²⁸⁴ CARRETERO M Andrés: *EL COMPADRITO Y EL TANGO*, Colección Peña Lillo, continente, Buenos Aires, 1999. p. 67

comenzaron a animar las fiestas de los salones aristocráticos— Vicente Greco y Francisco Canaro— también se afrancesaron, por decirlo así.²⁸⁵

Il est probable que cette anecdote soit vraie, car en effet, le tango a changé de rythme mais n'a pas changé de notation sur les partitions. Pour autant, il est impossible de dire si cela s'est effectivement produit à Paris, au même titre qu'il est impossible de dire quel a été le premier tango interprété ou écrit, car il ne s'agit pas d'un produit culturel inventé ou prémédité dans un laboratoire, mais du produit d'une chaîne d'évolution dont tous les maillons sont importants et irremplaçables. Par ailleurs, ce changement musical s'est opéré pendant la période de la Guardia Nueva, ce qui indique que le tango a effectivement atteint un public très large et international, pourtant les topiques des paroles de tango, bien qu'ils soient travaillés de manière à devenir ambigus, déclinent encore et toujours le thème de la prostitution.

Revenons en au tango *Milonguita*. L'espace évoqué est toujours clos : dans ce tango on cite le cabaret, la garçonnière (*el cotorro*) ou le coin de rue (*esquina Chiclana*) de ce que l'on appelle maintenant le « microcentro » (le micro-centre) de Buenos Aires. Ces lieux expriment l'exclusivité du milieu où évolue *Milonguita*, mais aussi l'enfermement dans lequel elle se trouve. C'est un enfermement physique et psychologique qui ne semble pas avoir d'issue puisqu'elle souffre dans son âme mais ne le montre pas, d'ailleurs les autres personnages font semblant de ne pas voir cette peine : « Si llorás ... ¡dicen que es el champán ! ». La capitale est donc le lieu du paraître, des faux semblants et des apparences, où chacun joue un rôle. Ce parallélisme qui est fait entre l'enfermement des sentiments du personnage et l'enfermement spatial est notable dans plusieurs tangos dont la thématique est la même. Dans le tango *Zorro Gris*, la voix narratrice évoque la souffrance d'une jeune femme qui fait semblant d'être joyeuse et cache ses regrets dans le manteau de fourrure, symbole du luxe vestimentaire :

Cuántas noches fatídicas de vicio,
tus ilusiones dulces de mujer,
como las rosas de una loca orgía,
las deshojastes en el cabaret,
y tras la farsa del amor mentido,
al alejarte del 'Armenonville'

²⁸⁵ GOBELLO José. *BREVE HISTORIACRÍTICA DEL TANGO*. Corregidor, Buenos Aires, 1999. p. 37

era el intenso frío de tu alma
lo que abrigabas con tu zorro gris.²⁸⁶

Deux traces linguistiques typiques de Buenos Aires, contribuent à la construction d'un contexte crédible et au vraisemblable du personnage. Or plus le personnage est réaliste, plus il renvoie à une représentation culturelle à laquelle le public peut s'identifier et ainsi intégrer les discours que l'objet culturel véhicule. Par ailleurs, rappelons que l'ouvrage *Idioma Nacional de los Argentinos*²⁸⁷ de Lucien Abeille sur la formation de la langue argentine a reconduit l'idée que la langue est un élément fédérateur d'un peuple. Abeille observe que la pureté de la langue espagnole est toute relative et que de ce fait, la langue argentine, en émergence, allait finir par se différencier de l'espagnol ibérique. En effet, Lucien Abeille explique que les changements entre la langue espagnole et la langue argentine allaient être le résultat de néologismes, dérivations, analogies et autres changements syntactiques. Ce changement de la langue pratiquée en Argentine par rapport à la langue espagnole s'est produit et a été constaté par les grammairiens hispanophones tel que Jean Marc Bedel qui l'explique dans son ouvrage : *La Grammaire de l'espagnol moderne*. Par exemple le grammairien signale une particularité du « voceo », présente dans les paroles de *Milonguerita*, se définit de la sorte :

Dans certains pays d'Amérique le pronom sujet *tú* est inusité et remplacé par la forme *vos*, désormais archaïque en Espagne. C'est le « voceo », typique en Argentine, dans les pays du Río de la Plata en général, ainsi qu'en Amérique centrale. Le pronom *vos* est accompagné de formes verbales originales dérivés de la 2^e personne du pluriel, dans lesquelles certaines lettres de la terminaison (*i* du présent de l'indicatif et du subjonctif ; *d* de l'impératif) sont tombées.²⁸⁸

La transformation phonétique et morphique remplace dans le tango *Milonguita* la forme *tú lloras* par *vos llorás* et *tu acuerdas* par *vos te acordás*. Cette modification de la langue espagnole par la spécificité de la pratique en Argentine est également accentuée par la formation du Lunfardo, argot de la capitale argentine : *pebeta, pollera, chamuyarte, percal, cotorro, bacán*. On aura l'opportunité de revenir longuement sur cet argot, mais notons déjà que l'origine de chaque vocable est diverse. Par exemple, des vocables tels que : *pollera*,

²⁸⁶ Tango : *Zorro Gris*. 1920. Francisco García Jimenez.

²⁸⁷ ABEILLE, Lucien. *IDIOMA NACIONAL DE LOS ARGENTINOS*. Colección los raros, Biblioteca Nacional. Buenos Aires 2005 (1^o édition Paris. 1900).

²⁸⁸ BEDEL, Jean Marc. *LA GRAMMAIRE DE L'ESPAGNOL MODERNE PAR J. M. BEDEL*. Presses universitaires de France. Paris. 2002.

percal et *cotorro*, proviennent de l'espagnol et peuvent être utilisés dans tout le pays, mais ils ont été assimilés en tant que vocables Lunfardos et ont été répertoriés dans le *Novísimo Diccionario Lunfardo* par ses co-auteurs José Gobello et Marcelo Oliveri. Alors qu'ils sont lexicalisés dans le répertoire Lunfardo, ces mots ne sont plus considérés comme espagnols mais comme des vocables lunfardos qui reflètent l'identité linguistique argentine. Ces particularités linguistiques présentes dans le tango contribuent à la construction d'un contexte réaliste autochtone qui particularise les personnages en les assimilant à un parlé ancré dans la ville et les pratiques quotidiennes de ses habitants. De la sorte on peut avoir l'illusion que le lunfardo, qui est très présent dans le tango, est une manifestation de l'identité linguistique argentine.

Tous ces signes employés situent *Milonguita* et l'histoire de sa décadence dans un contexte autochtone, propre à Buenos Aires mais au tango également. Cependant la voix qui interpelle *Milonguita* parle au présent, inscrivant ainsi le personnage dans une évolution temporelle courte, qui ne concerne que le passé (le moment où *Estercita* était pure) et le présent (le moment où *Milonguita* a des regrets), de sorte que même si le ton est moralisateur, le personnage n'a pas de recul pour évaluer sa situation. De fait, c'est la voix narratrice qui décrit la situation du personnage, ce qui met *Milonguita* dans une position d'aliénation par rapport à sa propre vie. La voix narratrice interpelle, interroge et s'exclame : « ¿Te acrodás Milonguita ? (...) ¡Ay que sola Estercita te siente ! »²⁸⁹, mais ces nuances dans le discours sont rhétoriques, elles visent à mettre en avant la voix de la narration et non pas les réponses hypothétiques que pourrait formuler le personnage de *Milonguita*. Ainsi, la voix narratrice devient dominatrice faisant subir à la figure féminine le silence face aux interpellations, aux interrogations et aux exclamations qu'elle énonce. En outre, la voix narratrice est omnisciente, puisqu'elle connaît tout de la vie du personnage, jusqu'aux regrets que *Milonguita* cache dans son âme. Cette voix se montre donc envahissante et oppressante. Puis, du fait que cette voix narrative décrit la vie du personnage féminin, elle lui refuse le droit de se défendre et de s'affirmer ce qui en termes de représentations renvoie à une violence car le personnage de *Milonguita* est condamné par le discours moral que la voix narratrice se charge de relayer.

Milonguita ainsi que les personnages blonds tels que *La rubia d'H* ou *La Ruvia de V*, ont des points communs qui fonctionnent comme des échos d'un texte à l'autre et qui construisent une image globale homogène d'un personnage féminin qui revient sans cesse. D'abord, la blondeur des cheveux des personnages est cyclique. Cette couleur symbolise la

²⁸⁹ Tango *Milonguita (Estercita)* Samuel Linning, 1920

pureté et l'innocence des personnages, la chevelure dorée renvoie à la représentation de la beauté classique et à l'idéal féminin bâti sur des vertus dont la pureté. La blondeur correspond également à une rupture sémique avec le personnage féminin de la littérature *gauchesca*, qui est représenté dans le tango par la figure de la *Morocho*. Dès lors vont être construits des personnages qui vont à la fois reconduire et occulter le paradigme de la femme au foyer. Par ailleurs, toutes ces blondes évoluent dans un milieu urbain contrairement à la *Morocho* qui se situait dans un contexte rural. Toutes fréquentent des cabarets, elles côtoient le luxe et la fête. Ces éléments sont représentés dans le tango sous un aspect positif qui rend acceptable la prostitution, car cette pratique est esthétisée et banalisée. En outre, ces personnages féminins ne sont jamais représentés dans un autre cadre professionnel, dans un contexte d'éducation, ce qui stigmatise le destin des personnages féminins car il semblerait qu'ils n'aient d'autre alternative que la misère ou la prostitution. Notons que, selon Dora Barrancos²⁹⁰, cette difficulté à trouver un travail digne et d'avoir accès à l'éducation n'est pas loin de la vérité car les libertés individuelles des femmes au début du XX^e siècle étaient restreintes, cependant la représentation de femmes en situation récurrente d'oppression, domination et humiliation dans le tango ne fait que stigmatiser et diaboliser les femmes, reconduisant ainsi le système patriarcal. Enfin, le dernier point en commun entre ces figures féminines, est la relation ambiguë, mi professionnelle, mi amoureuse qu'elles entretiennent avec un homme qu'elles accompagnent dans la fête. L'ambiguïté est un danger car, s'il y a un contrat professionnel entre la prostituée et le proxénète, il est soumis à des droits et des devoirs que chaque contractant doit respecter, or la relation affective entre patron et employé peut donner l'impression à l'une des deux parties que des clauses de ce contrat peuvent ne pas être respectés, ce qui constitue un abus de pouvoir et des règles. En conséquence, ce qui différencie les personnages blonds les uns des autres, est leur surnom, mais leurs caractéristiques essentielles demeurent les mêmes, ce qui de texte en texte solidifie une représentation de la féminité dans une position de dominée. Voyons à la suite, comment à travers la multiplicité de personnages marqués par leurs surnoms formés à partir du mot *Milonga*, le paradigme féminin s'associe d'avantage avec le tango.

²⁹⁰ BARRANCOS, Dora. *MUJERES EN LA SOCIEDAD ARGENTINA*. Paidós. Buenos Aires, 2009.

3.25 Construction d'une figure féminine aliénée et diabolisée

Les variations sur le thème de la blondeur vont produire un effet de répétition, qui installera une constante au sein du personnage. Cette caractéristique de la blondeur est significative car à travers le temps elle est devenue un élément de l'éternel féminin. Mais dans le tango, la blondeur est associée au lieu qui donne le surnom aux personnages féminins *La tanguería*²⁹¹. Pour cela nous allons étudier un autre tango *Milonguera* dont voici les paroles :

Milonguera de melena recortada
que ahora te exhibes en Pigall.
No reacuerdas tu cabeza coronada
por cabellos relucientes sin igual.
Acordate que tu vieja acariciaba
con sus manos pequeñas de mujer
tu cabeza de muchachita alocada ...
que soñaba con grandezas y placer.

Una noche te fugaste
del hogar que te cuidó ...
y a la vieja abandonaste
que en la vida te adoró.
En busca de los amores,
y para buscar placeres,
fuiste con otras mujeres
al lugar de los dolores.

Milonguera de melena recortada
que antes tenía hogar feliz,
no recuerdas a tu viejita amargada
que ignora todavía tu deslíz.
Acordate de aquel novio enamorado
que luchaba por formarte un buen hogar
y que tímido, feliz y mal confiado
colocaba tu recuerdo en un altar.

²⁹¹ *Tanguería*, lieu dans lequel on peut écouter et danser le tango.

Ahora sola, abandonada
en las alas del placer,
vas dejando, acongojada,
tus ensueños de mujer.
De tus trenzas en la historia
ni las hebras quedarán,
que perduren tu memoria
a los que te llorarán.²⁹²

Le tango *Milonguera* retrace le destin fatal de la jeune femme portant ce surnom. La voix narrative décrit l'écart de conduite qui a conduit *Milonguera* à décevoir les espoirs de son fiancé et celui de sa mère de la voir constituer un foyer afin de rechercher du plaisir dans sa vie nocturne.

1. Le corps et ses fonctions (30)

- Melena (2), cabeza (2), cabellos, acariciaba, manos, alas, trenzas, hebras, llorarán, recuerdas (2), acordate (2), soñaba, recuerdo, ensueños, historia, memoria

1.1 les sentiments

- te adoró, amores, enamorado, cuidó,

1.2 Souffrance et joie

- dolores, mal, acongojada, llorarán*

2. Objets désignés

- Milonguera (2)

Comme pour *Milonguita*, *Milonguera* est un surnom formé à partir du nom de la danse et la musique *Milonga*, le lien nominatif essentiel entre les deux personnages nous paraît évident. Le personnage *Milonguera* se concrétise différemment de *Milonguita*. En effet, les signes se référant au corps touchent en particulier la chevelure (cinq signes en plus des deux

²⁹² Tango *Milonguera* José María Aguilar, 1925

données pour la tête). Cette diversité pour évoquer la chevelure semble mettre en avant cette partie du corps souvent fantasmée de l'anatomie féminine. Puis l'accent est mis sur les mains. Enfin les yeux sont évoqués par leur fonction puisque c'est le verbe pleurer « llorarán » qui entre également dans la catégorie de la joie et la souffrance, car il s'agit d'une expression physique de l'émotion. L'attention est attirée sur le haut du corps qui dans la danse tango, reste statique. Cette description semble être une forme esthétique qui s'attarde sur la symbolique de sensualité de la chevelure plutôt que sur un souci de réalisme en décrivant tout le corps, en particulier les pieds et les jambes. Ce cadrage sur le haut du corps se trouve également dans les démonstrations filmées du Cachafaz et de Gardel dans les années 1930. Dans ces documents filmiques on montre une vue d'ensemble du bal, où les couples dansent le tango, mais le bas des corps (pieds et jambes) sont exclus du cadre alors qu'ils exécutent la danse. Cette position physique que prennent les danseurs de tango au début du XX^e siècle est un problème car tout le haut du corps des danseurs reste collé alors qu'on fait des petits pas qui favorisent les frottements sensuels. Alors, au lieu de décrire la sensualité des pas dans les paroles de tango, ici on s'attarde sur la représentation de la sensualité qu'est la chevelure. De cette façon les tabous de l'époque sont évités, les paroles de tango restent correctes et donc interprétables en public tout en faisant allusion à la l'ambiance sensuelle dans laquelle évolue la femme du tango.

Le cadrage filmique des personnages, autant que celui du texte fait apparaître le corps de *Milonguera* comme s'il était coupé au niveau de la ceinture. Partielle, la description laisse libre cours à l'imagination en accentuant la valeur sémantique accordée à la chevelure féminine. Dans le texte il n'est pas indiqué si la chevelure est blonde, en revanche elle est abondante. Le personnage de *Milonguera* est associé aux autres figures blondes du tango car l'attention des écoutants est orientée sur le haut corps dans le texte. En outre, le personnage de *Milonguera* est d'autant plus ancré dans le milieu du tango que c'est à partir du nom commun désignant la musique et la danse qu'est formé son surnom.

Par ailleurs notons que les fonctions du corps du personnage sont plus nombreuses et variés que celles des personnages étudiés jusqu'ici. En effet, *Milonguera* est capable de sentiments tels que la joie et la souffrance. La vois narratrice l'interpelle avec rigueur et constance afin qu'elle se souvienne du passé prometteur quelle avait : « Acordate de aquel novio enamorado que luchaba por formarte un buen hogar y que tímido, feliz y mal confiado colocaba tu recuerdo en un altar »²⁹³. Le souvenir évoqué par la voix narrative sonne comme

²⁹³ Tango : *Milonguera* José María Aguilar, 1925

un rappel à l'ordre qui réactive l'ordre patriarcal selon lequel l'idéal pour un homme mais surtout pour une femme est celui de se marier et fonder une famille. Par ailleurs, la voix narrative explique que c'est la recherche du plaisir personnel de *Milonguera* ce qui l'a conduite à sa perte dans un lieu de douleurs : « En busca de los amores, y para buscar placeres, fuiste con otras mujeres al lugar de los dolores »²⁹⁴. Notons que cette phrase est doublement ambiguë car elle révèle un positionnement interdit aux femmes. En effet, les plaisir et les amours que le personnage va chercher sont indissociables, ce qui indique que la transgression qui constitue la recherche de plaisir pour une femme a une limite. La recherche du plaisir féminin constitue une transgression moindre si dans cette recherche intervient le sentiment amoureux. En d'autres termes, la figure féminine est caractérisé par l'association entre l'amour et le plaisir. En revanche, si *Milonguera* avait cherché le plaisir sans amour il aurait fallu qu'elle considère son ou ses partenaires hommes ou femmes comme des objets de plaisirs, ce qui pour une mentalité patriarcale est inconcevable. La seconde transgression réside dans la phrase subordonnée car elle peut être interprétée en précisant que *Milonguera* est allée chercher du plaisir « avec » d'autres femmes ou « comme » d'autres femmes l'ont fait avant elle. Dans ce cas l'évocation du lesbianisme ou bien de la récurrence d'une destinée féminine fatale, représente une double transgression à l'ordre moral masculiniste.

Les hommes qui ont conduit *Milonguera* à sa perte sont évoqués à la troisième personne du pluriel, l'une des formes impersonnelles en espagnol. Cela revient à identifier une masse de personnages masculins nuisibles, opposée au *novio*, le fiancé officiel. De la sorte cet ensemble de personnages masculins peuvent être assimilés à une *Muchedumbre* au sens où Scalabrini Ortiz la décrivait. Ce terme cité précédemment, est décrit par Scalabrini Ortiz comme une force surhumaine et inhumaine qui anime la foule anonyme et qui entraîne les faibles vers des destins tragiques. Cette foule anonyme emporte les femmes du tango vers leur perte, elle les juge également, elle produit la voix d'un narrateur qui tutoie les personnages, les interpelle les interroge et s'exclame de leur destin de manière rhétorique de sorte à les mettre en échec. Cette voix narratrice expose le récit de vie des personnages faisant apparaître un contraste entre leur destin et un ironique couronnement : *tu cabeza coronada por cabellos relucientes*. Le récit ne s'adresse donc pas seulement à la femme dans un avertissement, mais il s'adresse également aux hommes qui maintiennent un système de domination masculiniste car ils réduisent les personnages féminins à la prostitution. Ainsi en même temps qu'est condamnée la prostitution, est exaltée l'union matrimoniale mais est

²⁹⁴ Tango : *Milonguera* José María Aguilar, 1925

occultée la possibilité des personnages de choisir le célibat ou encore tout autre forme de vie amoureuse. Les tangos de la Guardia Nueva, dans lesquels l'intensité dramatique est forte et constante véhiculent des discours hétéro-nomatifs qui condamnent la prostitution et font l'éloge du mariage. Ces tangos ont un ton dramatique accentué par une perspective biographique des personnages féminins qui renouvelle le tango. En effet, la perspective biographique du personnage met en contraste des espace et des temps différents qui transparaissent dans la microsémiotique.

3. Le temps

- ahora(2), noche, vida antes, todavía,

3.1 Le temps biologique : La jeunesse (7) / La vieillesse (2)

- mujer (2), muchachita, mujeres, novio,

- vieja, viejita

4. Espaces

4.1 L'espace privés et espaces publics (13)

- en (7), hogar, lugar

- Pigall, altar

4.2 Origine (16)

- de (9), tu (2), con, sus del (2), al

Cette microsémiotique met en avant le contexte dans lequel évolue la figure féminine. La temporalité, celui-ci est indissociable de l'espace, tous deux donnent un fond qui marque les personnages. La temporalité dans le texte englobe le présent le passé et le futur.

a) Le Présent

Milonguera de melena recortada, que ahora te exhibes en el Pigall (...) Ahora sola.

Les deux utilisations du même adverbe temporel sont faites respectivement au début et à la fin du texte, de cette façon, l'auteur boucle la boucle temporelle. Dans les deux cas l'auteur s'en sert pour la description de l'état du personnage. En début de texte, il s'agit de l'état physique de celui-ci, en fin de texte il s'agit de l'état d'âme de celui-ci. Cette description au présent apportant une vision externe (le corps) et interne (l'âme) d'une part, pose le personnage comme un exemple, d'autre part positionne le narrateur omniscient.

b) Le Passé

Le passé met en évidence des fonctions du corps du personnage et celles de la temporalité dans le texte. En effet la fonction du temps dans le texte apparaît par les verbes qui évoquent le souvenir: *recuerdas, acordate, soñaba, recuerdas*. Or parmi les fonctions du personnage féminin se trouve la folie lorsque le narrateur dit : *tu cabecita de muchachita alocada que soñaba con grandezas y placer*. Ainsi, le narrateur ramène le personnage vers son passé en évoquant ses souvenirs mais aussi, en l'incitant à se souvenir que son désir de goûter au plaisir est la cause de sa folie. Pour la voix narratrice la rêverie est un symptôme dont le corrélat est la folie de *Milonguita*. Les figures du rêveur et du fou, renvoient à une place marginale de la société qui a été décrite par Michel Foucault dans son ouvrage *Histoire de la folie à l'âge classique*²⁹⁵. Le philosophe explique que la société a toujours exclu les malades mentaux. En effet, les fous se sont vus restreindre leurs libertés individuelles, ils n'avaient pas accès aux églises, pouvaient être battus par leurs concitoyens, ils pouvaient également être expulsés ouvertement en dehors des limites de la ville. En associant l'image de la femme avec la rêverie et la folie, la voix narratrice du tango réduit symboliquement les libertés discursives de cette figure. En effet, la limitation de la parole taxée d'incohérente, discréditée ou dénigrée, fait partie des stratégies d'exclusions visant à maintenir l'ordre patriarcal toujours dicté et réaffirmé par une voix narratrice, en apparence, neutre. De la sorte, le discours qui est rejeté, classé dans le domaine de l'inacceptable et l'abject est celui qui cautionnerait la recherche du plaisir féminin. Judith Butler explique que le rejet d'un discours dans le domaine de l'abject est le procédé selon lequel le sujet du discours se construit :

En este sentido, pues, el sujeto se constituye a través de la fuerza de la exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto; un exterior abyecto que, después de todo es 'interior' al sujeto como su propio repudio fundamental. La formación de un sujeto exige una identificación con el fantasma normativo del 'sexo' y esta identificación se da a través de un repudio que produce un campo de abyección, un repudio sin el cual el sujeto no puede emerger.²⁹⁶

Ce rejet du discours féminin dans le tango se manifeste sous plusieurs formes et à plusieurs niveaux. Sur le plan fictionnel, le personnage féminin n'est pas énonciateur, ce qui constitue un premier rejet de son discours dans la représentation poétique. Ensuite, la voix

²⁹⁵ FOUCAULT, Michel. *HISTOIRE DE LA FOLIE À L'ÂGE CLASSIQUE*. Gallimard. Paris. 1972.

²⁹⁶ BUTLER, Judith. *CUERPOS QUE IMPORTAN, SOBRE LOS LÍMITES MATERIALES Y DISCURSIVOS DEL "SEXO"*. Paidós Entornos 6. Buenos Aires 2008. p. 20

narratrice dit que la recherche du plaisir est la cause de la folie du personnage féminin, le désir du personnage féminin est ainsi diabolisé, ce qui constitue le rejet de cette possibilité sur le plan fictionnel. Ainsi dans le tango émerge un sujet culturel assujéti dans lequel la prostituée représente l'abject car elle a une sexualité. Puis sur le plan réel, rappelons que les artistes féminines étaient occultées, non reconnues et assimilées à des prostituées ce qui constitue le rejet des femmes du champ artistique. En conséquence la représentation de la femme folle de plaisir et de désir manifeste le paradigme de la femme frigide (car elle n'a pas le droit d'avoir du plaisir) et la prostituée (qui sert à donner du plaisir aux clients). Dans les deux cas les figures féminines sont condamnées par un discours moralisateur. Sur le plan artistique, les artistes, chanteuses, musiciennes et danseuse du tango sont elles aussi rejetés. Leurs accomplissements sont occultés, par ailleurs elles sont ainsi relégués à une précarité économique plus importante que leurs homologues masculins.

La figure féminine de ce tango est marginalisée par la voix narratrice et soumise à la domination de cette dernière qui la rappelle au retour à la raison. Dès lors l'expression du désir par les figures féminines pourrait constituer une transgression à l'ordre masculiniste véhiculé dans le tango car l'expression d'un désir est synonyme d'une expression de l'identité. Ce point est abordé par Simone de Beauvoir explique que le positionnement de l'énonciation est une manière de se définir soi-même et par conséquent, une manière de définir l'existence d'un discours Autre, en tension avec le premier.

Aucun sujet ne se pose d'emblée et spontanément comme l'inessentiel : ce n'est pas l'Autre qui définissants comme Autre définit l'Un : il est posé comme Autre par l'Un se posant comme Un. Mais pour que le retournement de l'Autre à l'Un ne s'opère pas, il faut qu'il se soumette à ce point de vue étranger.²⁹⁷

Ainsi, la voix narratrice qui se manifeste dans le tango, prend une position dominatrice et met en relief le système masculiniste. La voix narratrice détient le pouvoir et se représente comme l'Un, car elle décrit la biographie et condition de la figure de *Milonguera*. De ce fait, la voix narratrice définit à *Milonguera* comme l'Autre. Dans ce positionnement la voix narratrice prend une distance critique vis-à-vis du personnage de *Milonguera* basée sur un regard qui englobe le temps de sa vie (le passé, le présent, le futur). Le rappel du passé renvoie à un cycle qui se répète sans cesse et qui condamne la femme. En effet, La « *vieja* » représente la mère du personnage et ce personnage est symbole de sagesse d'une manière générale. Elle est le témoin de la vie de *Milonguera* et la prémonition de ce qu'elle va devenir

²⁹⁷ DE BEAUVOIR Simone. *LE DEUXIÈME SEXE, LES FAITS ET LES MYTHES*. Gallimard, Paris, 1949. p. 19

puisque le verbe *abandonar* est utilisé pour les deux personnages : « a la vieja abandonaste ; ahora sola, abandonada »²⁹⁸. De la sorte, les deux personnages, la *vieja* et *Milonguera* fusionnent alors que les deux sont abandonnées et de fait, marginalisées chacune à leur tour.

Le fiancé, est ramené dans le présent alors que le narrateur interpelle *Milonguera* en disant : *acordate*. Les qualités que le fiancé possède sont condensées dans la description de ce personnage faite par le narrateur : *enamorado, luchaba, tímido, feliz, confiado* ; il est également travailleur, mais cette qualité est décrite avec le champs lexical de la lutte ce qui a pour effet de mettre l'emphase sur le mérite du personnage et sur la difficulté que représentait la recherche des moyens économiques de former un foyer : « luchaba por formarte un buen hogar »²⁹⁹. Pourtant, le fiancé est montré comme un pêcheur au sens religieux du terme puisqu'il fait passer son amour pour la jeune femme avant celui de Dieu. Dans le texte la voix narratrice explose : « colocaba tu recuerdo en un altar »³⁰⁰. L'autel étant le lieu des cérémonies religieuses, c'est un péché que d'y placer l'amour charnel là où doit se trouver l'amour religieux. Ainsi, le narrateur reprend un topique de la littérature romantique pour décrire la relation entre *Milonguera* et son fiancé. C'est cette transgression qui semble être à l'origine de la perte de la jeune femme, car elle rêve d'encore plus d'amour et de plaisirs. Ce qui reconduit l'idée que la figure féminine est à l'origine de la perversion de l'homme, car elle s'est métamorphosée pour mieux séduire son fiancé. Elisabeth Badinter remarque que cette conception de la femme séductrice et pécheresse est répandue dans de nombreuses religions dont la catholique qui tenait un discours moralisateur et différentialiste très fort au XII^e siècle. Celui-ci s'est manifesté de la sorte :

La genèse, on l'a vu, avait fait de la femme la subordonnée de l'homme, les pères de l'Eglise iront plus loin en l'assimilant au serpent et à Satan. Dans les sermons du Moyen Age (XII^e siècle), un thème revient constamment, dominant tout le discours : 'La femme est mauvaise, lubrique autant que vipère, la bile de l'anguille, de surcroît curieuse, indiscrete, acariâtre.' [...]. A la question : Quelle est l'origine de la mauvaise nature féminine ? La réponse unanime : une sensualité débridée, impossible à satisfaire par un seul homme. [...]. A la fois redoutée et désirée, la femme 'omnisexuelle' est assimilée à un vagin-ventouse qui n'est jamais satisfait. Il y a un consensus sur le fait que le désir de la femme dépasse de loin celui de l'homme.³⁰¹

²⁹⁸ Tango : *Milonguera* José María Aguilar, 1925

²⁹⁹ Tango : *Milonguera* José María Aguilar, 1925

³⁰⁰ Tango : *Milonguera* José María Aguilar, 1925

³⁰¹ BADINTER, Elisabeth. *L'UN EST L'AUTRE, DES RELATIONS ENTRE HOMMES ET FEMMES*. Odile Jacob. Paris. 1986. p. 79

Elisabeth Badinter décrit le discours religieux qui condamne la femme, l'animalise et la diabolise. Ce discours qui montre une figure féminine perverse est reconduit dans le tango qui met en scène à *Milonguera* en décrivant une nature monstrueuse de la femme. En effet, *Milonguera* apparaît aliénée et à la recherche du plaisir sexuel qui perverti ses rapports avec les hommes. Cette perversion des rapports entre les hommes et les femmes est de la responsabilité de *Milonguera* et a provoqué la rupture de la société hétéro-normé telle qu'elle devrait être. A travers la figure du fiancé de *Milonguera* est réécrit l'épisode biblique dans lequel Eve, en faisant manger la pomme à Adam le pervertit et interrompt le cours de la vie paradisiaque. En effet, le fiancé de *Milonguera* est inspiré d'un amour trop grand pour elle, ce qui motive que le fiancé place métaphoriquement cet amour sur l'autel, alors que dans le discours religieux, c'est l'amour de Dieu qui doit être placé en ce lieu. Dès lors, ce texte transcrit les raisons de la désintégration de la société hétéro-normée en rejetant la faute sur la créature maléfique, car séductrice, représentée par la femme. Ces comportements de la figure féminine dans le tango ont une répercussion dans le futur des personnages. Le regard de la voix narratrice sur l'avenir inévitable de *Milonguera* sonne comme un destin inéluctable. Ainsi la perspective temporelle qui englobe le passé, le présent et le futur des personnages à un poids qui culpabilise la figure féminine.

c) Le Futur

Le personnage de *Milonguera* apparaît comme la projection dans le futur, de la figure féminine pécheresse. Celle-ci s'oppose à la figure de la vieille qui représentait le passé des figures féminines. Ainsi entre la figure de la jeune femme et celle de la vieille, on met en scène un temps cyclique qui se répète comme destin fatal de corruption, depuis la nuit des temps. De fait, dans la dernière strophe du tango, la voix narratrice utilise le futur pour exprimer l'avertir de sa déchéance prévisible: « De tus trenzas en la historia ni las hebras quedarán, que perduren tu memoria a los que te llorarán »³⁰². Cette conception temporelle qui englobe le présent, le passé et le futur, donne au texte une perspective biographique. A cela s'ajoute la description des états d'âme et des états physiques du personnage ce qui donne une vue d'ensemble. Puis la description spatiale complète le décor et finis de nous renseigner sur le personnage.

En effet, l'espace est décrit avec en ces termes *Pigall, altar*, les référents renvoient à des rassemblements sociaux tels que la danse et le mariage. *Pigall* est le nom d'un célèbre

³⁰² Tango : *Milonguera* José María Aguilar, 1925

cabaret de Buenos Aires, il reprend le nom d'un quartier parisien. Le cabaret de Buenos Aires appelé d'un nom français est assimilé à la luxure. Or, le cabaret est un lieu clos où se déroulent des spectacles musicaux, dans le contexte du tango, où les musiciens et interprètes jouent des tangos pour les gens de la haute société. Horacio Salas, retrace les caractéristiques du cabaret en Argentine.

Pour Blas Matamoro, 'le cabaret est la version publique et bien élevée de l'ancien bordel. La piste de danse s'est transformée en un salon voûté, luxueux, illuminé, décoré à la mode européenne. Les anciens patrons ont revêtu le smoking et parlent français. Le Pernod et le vin rouge ont détrôné le champagne. La *china* et la *lora* ont des allures de Parisiennes. La garçonnière a remplacé les chambres où les salons dissimilés à l'arrière et le salon où autrefois on flirtait a été divisé, à l'étage, en boudoirs privés. [...]

Dans les cabarets les musiciens étrennaient leurs nouveaux costumes de scène, coupés à la perfection impeccable, tels que l'on peut voir sur les photographies des orchestres de Roberto Firpo, Francisco Canaro, Fresedo o Julio Decaro. [...] Il [Julio De Caro] ne s'apercevait pas que sa condition d'immigré et sa profession l'empêcheraient à jamais d'être l'égal de ceux qui l'engageaient pour égayer leurs fêtes.

Produits d'une nécessité historique, du moins pour la classe dominante au pouvoir, les cabarets se multiplièrent rapidement : L'Armenonville fut suivi des Ambassadeurs, avenue Figueroa-Alcorta, puis d'autres endroits dans le centre de Buenos Aires, ouverts non seulement l'été comme les deux premiers, mais toute l'année : le Royal Pigall, l'Abbaye, Maxims, le Moulin Rouge, Chanteclair, Julien et l'Abdulla club.³⁰³

La représentation des musiciens et interprètes qui chantaient a requis que les paroles du tango se transforment, d'où la forte teneur moraliste et le contenu normatif. Pour les clients aisés des cabarets, qui connaissaient la culture savante, la mise en scène dans les paroles de tango des destins brisés des femmes sera un motif récurrent qui connaîtra de nombreuses variantes inspirées de la littérature française et de l'opéra sur lesquels nous reviendrons. Dans ces microsociétés que représentent les cabarets, bars, bals et maisons closes, les jeunes femmes sont danseuses, serveuses et prostituées, leur passage dans ce milieu est une forme de spectacle éphémère, où s'organise la prostitution dans le cadre d'un réseau maffieux. Elles participaient également au spectacle qui permettait aux clients de choisir la fille avec laquelle ils allaient passer la soirée. Tulio Carella décrit cette mise en scène en ces termes :

El cabaret cambió en buát (boîte) y la buát en naiclú (night club) y el naicú derivó en un local mistongo con orquesta de señoritas, que se ubicaba en el palco o tarima aislada del ambiente general por una barandilla. Se acumulaban

³⁰³ SALAS Horacio. LE TANGO. Acte Sud. Arles. 1989. p 133

en dichos palcos diez, veinte y más señoritas de diversa edad pero de condición pareja. Resultaba risible que la ejecutar alguna pieza se oyeran apenas dos o tres instrumentos. La mayoría de las sultanas mimaba una actividad musical : eran figurantas. En realidad daban citas furtivas; se encontraban con los solicitantes fornicatorios en lugares alejados del local en que fingían trabajar como instrumentistas, o directamente en la habitación de un hotel.³⁰⁴

La figure de la musicienne, artiste, chanteuse était donc devenue facilement assimilable. En effet l'interdiction de la prostitution forçait la mise en scène équivoque de musiciennes et artistes qui en réalité étaient des prostituées. Ainsi dissimulée, la prostitution est devenu acceptable aux yeux du public et dans le cadre d'un pseudo show musical. Le cabaret où travaillait le personnage de *Milonguera* correspond à cette réalité décrite par Tulio Carella, qui semblait être le lieu des plaisirs, mais qui occultait la pratique de la prostitution et la connivence des employés et des clients. En opposition à ce lieu, dans le tango est évoqué le foyer et l'autel qui sont des lieux du même ordre car ils sont destinés à accueillir des réunions sociales, l'un destiné à la famille, l'autre consacré au rituel religieux. Dans les trois cas ce sont des lieux d'activité communautaire, ils symbolisent un espace de réunion et de représentation du pouvoir masculiniste. Dans le cas de l'autel, rappelons que la religion catholique préconise la soumission de la femme à l'homme. Le système, relayé par les sermons entre autres moyens, dicte les règles de vie de la communauté qui restreignent les libertés individuelles des femmes. Le foyer, est un espace particulier, car bien que privé, il est soumis à des règles implicites, qui reconduisent l'ordre social patriarcal. En effet, dans le foyer, la femme se voit attribuer un rôle de reproduction, elle doit assumer également ce que Ilana Löwy définit par le *care* « terme sans équivalent précis en français, qui décrit la prise en charge du bien être physique et psychologique des autres : enfants, personnes âgées, hommes »³⁰⁵. Le contraste entre l'autel et le foyer, deux espaces qui représentent l'engagement matrimonial et la fondation d'une famille hétéro-normée, en opposition avec le cabaret, lieu de la prostitution met en scène des lieux antagoniques comparables au paradis et à l'enfer, ce qui accentue le caractère dramatique du tango. La décadence de *Milonguita*, est donc mise en scène et exposée, elle sert de contre-exemple aux écoutants. Elle construit une figure féminine suivant un fantasme de transgression et de perversion. Elle traverse une frontière spatiale (du foyer et l'autel au cabaret) et une frontière symbolique (du bien au mal).

³⁰⁴ CARELLA Tulio. *PICARESCA PORTEÑA*. Siglo Veinte. Buenos Aires, 1966. p. 37

³⁰⁵ LÖWY Ilana. *L'EMPRISE DU GENRE, MASCLINITÉ, FÉMININTÉ, INÉGALITÉ*. La dispute. Paris 2006. p. 43

Milonguita et *Milonguera*, sont des personnages aliénés. La première change d'identité et abandonne son prénom *Estercita* pour devenir la prostituée *Milonguita*. La seconde est condamnée car elle est folle à cause de son désir. L'aliénation de ces personnalités peut être comprise comme le résultat de leur inadaptation à la société traditionaliste qui est représentée dans les tangos. Cette aliénation peut également être comprise comme le signe du changement du désir féminin qui fait peur à la société patriarcale, cette dérivée tente de remettre les femmes dans le droit chemin. Il est très probable que les deux hypothèses soient complémentaires, et de ce fait, acceptables. Rappelons que les tangos ont été écrits respectivement en 1920 et 1929, et que cette époque correspond à de grands changements opérés dans la société argentine dès le début du XX^e siècle. Dora Barrancos explique comment était la société de cette époque : « La Argentina moderna era una sociedad pacata y controladora, y la moral privada y pública esa muy exigente en relación con las mujeres ». ³⁰⁶ L'historienne dit que la société moderne argentine avait des scrupules à accepter les transgression de genre en société. En effet, les jeunes filles ne devaient sous aucun prétexte se comporter comme des garçons en public et la masturbation féminine était très crainte. En outre la virginité des jeunes filles avait une grande valeur. La sortie en promenade des jeunes filles seules ou leur séjour dans un hôtel était considérée suspecte, d'où le besoin de contrôler les allées et venues des unes et des autres. Par ailleurs il était préférable de se marier avec des personnes qui n'étaient pas de la même religion ou ethnique plutôt que d'opter pour le célibat car ce type de vie était mal considéré. Enfin, l'exercice d'une activité professionnelle, même si elle avait lieu pendant la journée pouvait être interprétée comme de la débauche car elle incitait à la consommation et au rêve d'un changement de classe sociale. Dora Barrancos continue sa description de la société argentine de l'époque en pointant que le changement qui a eu le plus de répercussions a été le contrôle de la natalité voulu et mis en place majoritairement par les femmes de la classe moyenne. La sociologue explique :

Ya he introducido la enorme transformación que significó la reducción de los nacimientos entre las clases medias. Los dos segmentos opuestos, esto es, las familias que representaban la oligarquía y las más pobres, ofrecían un aspecto común de identidad : seguían teniendo un gran número de descendientes. Pero los sectores obreros mejor colocados adhirieron a la limitación de nacimientos. La técnica anticoncepcional más empleada fue el *coitus interruptus*, indudablemente la que estuvo más a mano de las parejas que no deseaban procrear. Sin embargo, insisto que fue sobre todo la voluntad de las mujeres la

³⁰⁶ BARRANCOS, Dora. *MUJERES EN LA SOCIEDAD ARGENTINA*. Paidós. 2009. Buenos Aires. p. 149

que logró imponerse en esa negociación, seguramente no siempre silenciosa, que se instaló en la mayoría de los lechos de la clase media. Los nuevos tiempos trajeron el surgimiento de sensibilidades femeninas que, por una parte, regían la experiencia de sufrimiento frente a la enfermedad y la muerte de la prole, y por otra, apetecían la expectativa de bien estar para los hijos y sostenían proyectos para elevarlos a otra categoría social.³⁰⁷

Selon les affirmations de Dora Barrancos, la société argentine a connu d'abord un changement dans le noyau de la famille que constituent, à cette époque là, les couples et leurs enfants. Or rappelons que pour une société masculiniste, le but du mariage est la formation d'une famille avec des enfants, mais si ce but est empêché, même pour des raisons économiques, la cellule familiale perd sa raison d'être. Ainsi on peut émettre l'hypothèse que le renforcement du discours moralisateur qui stigmatise la recherche du plaisir sexuel et la prostitution puis promeut la formation d'un foyer, semble faire écho à cette réalité sociale décrite par Dora Barrancos. En outre, la chercheuse souligne que ce sont les femmes qui ont décidé de limiter la natalité et qui ont pris les initiatives des moyens de contraceptions or dans une société masculiniste ce sont les hommes qui tiennent et exercent le pouvoir, puisque ce sont eux qui étudient, travaillent et gouvernent avec le moins d'entraves relatives à leur genre, leur race ou leur condition sociale. Dès lors, la prise de décision de l'utilisation de contraception a signifié une prise de pouvoir des femmes intolérable pour les hommes, d'où la mise en évidence de destins brisés de femmes dans le tango causés par leurs écarts de conduite.

Revenons à la représentation des personnages féminins sous un aspect aliéné car, quelque soit leur particularité : *rubia*, *milonguera*, *morocha* etc, ils reflètent la perte d'identité. En effet dans tous les cas vus jusqu'ici la fracture fait que le personnage féminin passe d'un état intègre de sa personnalité à un état transitoire où le vide créé doit se combler. C'est dans ces fractures de la personnalité que s'engouffrent des éléments identitaires d'une société. De sorte que le changement de teinte de cheveux des personnages archétypiques du tango, n'est pas une simple anecdote, mais le signe que des éléments extérieurs sont naturalisés par le personnage féminin. Ces éléments naturalisés constituent les caractéristiques d'un paradigme valorisé à atteindre. La blondeur, l'appartenance à un territoire géographique signalé par l'adoption d'un nouveau surnom formé sur le nom d'un lieu, la revalorisation du modèle familial hétéro-normé font partie des éléments qui constituent un idéal social. Ces éléments sont mentionnés dans le discours officiel qui s'exprime dans le texte qui a dicté le

³⁰⁷ BARRANCOS, Dora. *MUJERES EN LA SOCIEDAD ARGENTINA*. Paidós. 2009. Buenos Aires, p. 152

projet national, le *Facundo* de Sarmiento. En effet, l'intégration des immigrants européens en Argentine était destinée à introduire littéralement du sang nouveau dans le pays ce qui améliorerait la population locale. Mais ce texte de Sarmiento, dont le ton naturaliste vise à refléter une réalité locale, ainsi que toutes les études sociologiques de la fin du XIX^e siècle, sont influencés par un texte plus général publié en 1859 : *Sur l'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle, ou la préservation des races les meilleures dans la préservation de la vie* écrit par Charles Darwin. Dans ce texte le scientifique explique le processus de sélection ou discrimination, dans le milieu naturel, qui vise à améliorer les espèces, plantes et animaux. Le scientifique explique que cette sélection ou discrimination a été observée dans la nature par les hommes puis a été appliquée par ces derniers afin de « bonifier » les cultures et les animaux. Le but des cultivateurs et des fermiers étant de rendre meilleure et plus rentable leur production ils ont favorisé la reproduction des meilleures bêtes entre elles en suivant plusieurs étapes. Darwin explique que d'abord il faut choisir et séparer les bonnes des mauvaises espèces : « Il en résulte donc que l'homme, en continuant de choisir et par conséquent, à développer une particularité quelconque, modifie sans en avoir l'intention, d'autres parties de l'organisme en vertu des lois mystérieuses de corrélation »³⁰⁸. Plus loin, Darwin précise que lorsque l'homme choisit, il exerce le pouvoir de tirer un profit de cette discrimination car en séparant les espèces, il réunit celles qui lui sont le plus profitables: « Le pouvoir de sélection, d'accumulation, que possède l'homme, est la clef de ce problème ; la nature fournit les variations successives, l'homme les accumule dans certaines directions qui lui sont utiles. Dans ce sens, on peut dire que l'homme crée à son profit des races utiles.³⁰⁹ » Enfin, Darwin explique que le système de sélection peut être motivé par la volonté d'améliorer une race dans le but de la posséder ou la reproduire, mais sans que cela implique une amélioration pour l'espèce. : « Mais il est une autre sorte de sélection beaucoup plus importante au point de vue qui nous occupe, sélection qu'on pourrait appeler *inconsciente* ; elle a pour mobile le désir que chacun éprouve de posséder et de faire reproduire les meilleurs individus de chaque espèce »³¹⁰. Ces écrits sur la sélection naturelle peuvent être mis en parallèle avec la volonté politique d'ouvrir les frontières de l'Argentine afin de peupler et civiliser le pays. La loi n° 817, est appelée *Ley avellaneda* ou encore *Ley de Inmigración y*

³⁰⁸DARWIN Charles. *SUR L'ORIGINE DES ESPÈCES AU MOYEN DE LA SÉLECTION NATURELLE, OU LA PRÉSERVATION DES RACES LES MEILLEURES DANS LA PRÉSERVATION DE LA VIE*. Le monde Flammarion. Paris. 2009 p 31.

³⁰⁹ Ibid p 44

³¹⁰ Ibid p 49

Colonización. Ces deux termes qui figurent sur le nom de la loi indiquent qu'il s'agissait de peupler, c'est à dire d'introduire des individus afin de combler le déficit d'hommes laissé par les massacres contre les peuples indiens originaires et les pertes humaines suite aux guerres internes. Le second terme du nom de la loi est celui de « coloniser » or le sens de ce terme à évolué. Le dictionnaire de María Moliner définit *colonizar* en ces termes : « Establecer colonias en un país o territorio. Emigrar. Desarrollar una acción civilizadora en un país sobre el que se ejerce dominio »³¹¹.

Ainsi le terme coloniser et civiliser semblent être des synonymes. Le dictionnaire de María Moliner définit « civiliser »³¹² :

De « Civi » 1. Introducir la civilización de otros más adelantados. Prnl. Adoptar un pueblo la civilización de otro más adelantado. 2. Convertir a una persona tosca o insociable en adecuada o sociable. Afinar, desasnar, desbastar, educar, enseñar, quitar el pelo de la dehesa, pulir. Prnl. Hacerse una persona más educado y sociable.

De sorte que le propos de la loi de *Población y Colonización* en Argentine était d'établir les règles de peuplement et civilisation dans le but de modifier la population locale en introduisant dans les territoires une population européenne massive. Notons que cette modification de la population locale, dépend donc de ce principe de sélection que Darwin décrivait dans ses écrits scientifiques. Mais ce principe n'avait rien de naturel, au contraire, il a servi la construction d'un projet national. L'idée de l'amélioration d'une population comme résultante du contact de diversités humaines les unes avec les autres se manifeste dans le tango dans le principe d'excellence constamment exalté et dans la modification, plus ou moins volontaire, des éléments caractéristiques des personnages tels que le nom ou encore la couleur des chevelures. De la sorte, on constate que le tango véhicule une idéologie dominante à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, mais on ne peut ignorer que la portée internationale du tango en a fait également un vecteur de transformations.

Ainsi, dans le tango se sont manifestées des idéologies dominantes qui circulaient dans l'air du temps. Par ailleurs, les paroles de tango ont également naturalisé des éléments provenant de la culture européenne populaire, qui re-accentuent le mythe de la blondeur et de la pureté européenne. Le tango *Melenita de Oro* en est la preuve puisque le tango met en

³¹¹ <http://www.diclib.com/colonizar/show/en/moliner/C/11236/7140/108/120/19775>

³¹² <http://www.diclib.com/civilizar/show/en/moliner/C/11236/6180/96/104/18847>

scène un personnage dont le surnom fait référence au personnage du conte infantile *Boucle d'or*.

3.26 Le texte culturel

Le conte *Boucle d'or* est évoqué par le titre du tango *Melenita de Oro*, dont le titre fait référence à la blondeur de l'héroïne. Selon Bruno Bettelheim ce conte est d'origine écossaise mais diverses versions ont été trouvées transcrites partout en Europe. Cette influence d'un objet culturel tel que le conte, a certaines caractéristiques formelles correspondant à ce qu'Edmond Cros appelle un texte culturel, concept qu'il définit en ces termes :

On définira le texte culturel comme un fragment d'intertexte d'un certain type qui intervient suivant des modes spécifiques de fonctionnement dans la géologie de l'écriture. Il s'agit d'un schéma de narratif de nature doxologique dans la mesure où il correspond à un modèle infiniment retransmis qui, en conséquence se présente comme collectif dont les marques d'identification originelles ont disparu. Les innombrables manipulations dont ce schéma a fait l'objet provoquent par son pourtour d'incessantes rectifications des éléments secondaires et entraînent des séries de variantes ; celles-ci renforcent paradoxalement l'inaltérabilité de son noyau sémantique constitué lui-même par des concrétions sémiotiques qui entretiennent entre elles des rapports qui ne sont pas susceptibles de subir quelque altération que ce soit. L'invariabilité du sens de ce noyau sémantique dur est protégé par l'extrême labilité des éléments périphériques. L'une est à la mesure de l'autre.

Le texte culturel –tel que je l'entends– n'a pas de véritable vie autonome. Il n'existe que produit dans un objet culturel sous la forme d'une organisation sémiotique sous-jacente qui ne se donne que fragmentairement à voir, dans le texte émergé, par le biais de traces imperceptibles, fugaces, qui relèvent d'une analyse en quelque sorte symptomale. Son fonctionnement est ainsi celui de l'énigme : il est énigme en soi et il pointe dans le texte une énigme. Enigme en soi dans la mesure où il pointe où il joue sur les éléments- les rapports entre les concrétions sémiotiques- où s'est cristallisé et condensé l'essence d'une signification, laquelle n'est accessible que dans le contexte d'un ensemble structural. Il est crypté dans le texte sous la forme d'une question et son décryptage est le premier élément d'une nouvelle énigme.³¹³

En principe l'énigme qui met en rapport *Melenita de oro* et le personnage *Boucle d'or*, tient à la couleur dorée de la chevelure mais ce n'est là que la part visible de l'énigme à laquelle fait allusion Edmond Cros. En effet, il semblerait que la trame du conte et celle du tango en question aient des péripéties qui sur le plan symbolique évoquent le même type de

³¹³ CROS Edmond. LA SOCIOCRIQUE. l'Harmattan. Montpellier. 2003. p 132

parcours. Ainsi que le signalait Edmond Cros, l'histoire du texte culturel, *Boucle d'or* est variable selon les versions, mais la trame reste la même dans ses grandes lignes. L'histoire de *Boucle d'or* est la suivante : Une petite fille aux cheveux blonds comme l'or va se promener seule dans les bois. Elle y trouve la maison d'une famille d'ours, elle y entre, goûte la soupe, puis essaie les lits des habitants de la maison et s'y endort. La famille ours revient de la promenade et trouve leur maison et leurs affaires en désordre. La famille ours trouve l'intruse, surpris, ils l'accueillent puis la raccompagnent dans le bois.

Diverses versions de ce conte ont traversé le temps et se sont modifiées également selon le public auquel elles a étaient adressées. Bruno Bettelheim a étudié dans son ouvrage *Psychanalyse des contes de fées*³¹⁴, la version la plus ancienne qui met en scène non pas une petite fille, mais une renarde à la fourrure couleur dorée. Celle-ci observe les ours et souhaite se mettre à leur service supposant qu'ils ont besoin d'elle. La renarde s'aventure dans leur grotte, mange et boit de leur réserves et fini par s'endormir. Les Ours reviennent et la dévorent. L'étude psychanalytique de Bruno Bettelheim, révèle que la renarde représente la femme, que le groupe d'ours qu'elle espionne et auquel elle souhaite se soumettre en devenant leur servante est la représentation d'un groupe d'hommes. Ainsi le fantasme féminin qui se cache derrière ce conte, met en scène le désir inavoué de se laisser posséder par un groupe d'hommes. Donc un désir de soumission de la part de la femme. Bettelheim a trouvé des versions différentes du conte dans lesquelles la petite fille est dévorée, raccompagnée dans la forêt ou s'enfuit par la fenêtre risquant sa vie. Dans tous les cas l'intrusion de la petite fille se solde par l'humiliation de cette dernière et un départ précipité. Dans tous les cas, Bettelheim explique la morale de l'histoire s'adresse à l'auditeur, afin qu'il respecte la propriété et la vie privée d'autrui. Par ailleurs, Le chercheur signale que la récurrence du chiffre trois dans le conte, renvoie à la quête d'une identité profonde en lien à avec la spiritualité mais également avec la définition de l'identité sexuelle :

Dans l'inconscient, le chiffre trois représente le sexe, pour la simple raison que chacun des sexes a trois caractéristiques sexuelles visibles : le pénis et les testicules pour l'homme, la vulve et les deux seins pour la femme. (...) Ainsi le trois symbolise la quête de ce que l'on est biologiquement (sexuellement) et de ce que l'on est par rapport aux êtres qui dans notre vie, ont le plus d'importance. Sur le plan plus général trois symbolise la quête de l'identité personnelle et sociale. D'après ses propres caractéristiques sexuelles visibles et par l'intermédiaire de ces relations avec ses parents et ses frères et sœurs,

³¹⁴ BETTELHEIM, Bruno. *PSYCHANALYSE DES CONTES DE FÉES*. Robert Lafont. Paris. 1976

l'enfant, en grandissant doit savoir avec qui on doit s'identifier et qui est le mieux fait pour devenir le compagnon de sa vie et son partenaire sexuel.³¹⁵

Les précisions que fait Bruno Bettelheim sur la morale de l'histoire et la quête qui se déroule dans le conte pourrait avoir un écho dans le tango qui reprend le même personnage féminin mais seulement dans une certaine mesure.

Le tango *Melenita de Oro* met en scène la rencontre du personnage féminin avec un homme dans le contexte d'un bal durant le carnaval. Le personnage *Melenita de Oro* porte un masque et un maquillage qui attire l'attention du personnage masculin qui est également le narrateur du récit. Ils partent ensemble de la fête et deviennent amants, mais le narrateur se rend rapidement compte qu'elle a d'autres amants ce qu'il considère comme une première trahison. Puis, seul dans sa chambre, le narrateur exprime sa solitude et se souvient du maquillage que portait *Melenita de Oro*, le personnage masculin prend cet artifice féminin pour une seconde trahison. Partagé entre la colère et le désir de revoir la jeune femme, le personnage masculin lui demande de partir pour toujours puis de revenir le lendemain. Voici le texte intégral :

En la orquesta sonó el último tango,
te ajustaste nerviosa el antifaz
y saliste conmigo de aquel baile
más alegre y más rubia que el champán.

¿Cómo se llama mi Pierrot dormido?,
te pregunté, y abriendo tú los ojos,
en mis brazos, mimosa, respondiste:
“A mí me llaman Melenita de Oro ...
¡ Si fuera por la vida! ... ¡Estoy tan sola!...”
¿Recuerdas? Parecía que temblabas
con ganas de llorar, al primer beso...
¡Ya mentía tu boca, la pintada!

Melenita de Oro,
tus labios me han engañado,

³¹⁵ BETTELHEIM, Bruno. *PSYCHANALYSE DES CONTES DE FÉES*. Robert Lafont. Paris. 1976. p. 324

esos tus labios pintados,
rojos como un corazón ...
Melenita de Oro,
no rías, que estás sufriendo,
no rías, que estás mintiendo
que anoche sufrió tu corazón.

En la almohada, como una mancha rubia,

tu ausente cabecita creo besar
y mis ojos te ven (¿ya no te acuerdas?)
más alegre y más rubia que el champán.
Déjame; no, no quiero tus caricias;
me mancha la pintura de tus labios ...
¡ Todavía están tibios de otra cita!
¡Si se ve que recién los has pintado!
Apágame la luz, cierra la puerta...
No quiero verte más, mujer odiada,
déjame solo, solo con mi pena ...
¡No quiero verte más! ... ¡Vuelve mañana!³¹⁶

Les histoires de Boucle d'or et de *Melenita de Oro* sont, à première vue, liées par plusieurs points communs. D'abord *Melenita de Oro* reprend le surnom du personnage du conte, ce point est déterminant car le surnom des personnages définit leur destin. Dans ce cas, l'or qui compose la chevelure des deux personnages représente la blondeur angélique, mais aussi la brillance et la rareté du métal, deux qualités dont hérite le personnage. Mais le personnage de *Melenita de Oro*, assume également l'identité juvénile du personnage Boucle d'Or. Ainsi, *Melenita de Oro* correspond par sa jeunesse à une héroïne infantile et pure dans le tango. Par ailleurs, le personnage de *Melenita de Oro* assume une identité qu'on lui a attribuée, ce qui dénote un possible désir de soumission à une entité anonyme, auquel le personnage fait allusion. Ensuite le rejet s'exprime dans l'histoire de Boucle d'or lorsqu'elle est dévorée par les ours, le rejet de *Melenita de Oro* est exprimé par son amant lorsque celui-ci lui dit : « Andate Mujer odiada ! ». Dans les deux cas l'issue est le rejet. Enfin, la quête identitaire de Boucle d'or et de *Melenita de Oro* se manifeste dans le conte lorsque la petite fille fait irruption dans la maison des ours pour y trouver sa place ; dans le tango le

³¹⁶ http://www.todotango.com/Spanish/las_obras/Tema.aspx?id=LpWtqjVCdW0=

rajustement du masque renvoie à une identité problématique du personnage. Cependant la ressemblance entre les deux personnages a une limite : alors que la première à une chevelure bouclée, qui symbolise la pureté des cheveux d'enfants, le personnage du tango porte une *Melenita* une chevelure courte en accord avec la mode des coiffures à la garçonne de la Belle Epoque. De la sorte *Melenita de Oro* représente le personnage de la femme enfant séduisante à cause de l'ambiguïté entre sa jeunesse apparente et une mise en scène de la maturité. Par ailleurs, le personnage de *Melenita de Oro* est assimilé à un personnage enfantin, en d'autres termes elle est infantilisée, au même titre qu'une femme célibataire ou mariée de l'époque qui dépend de l'autorité du père ou du mari, mais cette notion de dépendance légale ou affective par rapport à une autorité masculine n'est pas évoquée dans le conte.

Le tango *Melenita de Oro* fait le récit de la rencontre amoureuse entre deux personnages en tenant compte d'une première ambiguïté, représentée par le déguisement et le masque du personnage féminin. Puis une seconde ambiguïté exprimée par le personnage masculin qui est déchiré entre le rejet et l'acceptation de cette femme portant un masque. Dès lors on peut se demander qu'est ce qu'un masque ? Le dictionnaire des symboles explique que :

Les masques raniment à intervalles réguliers les mythes qui prétendent expliquer les origines des coutumes quotidiennes. D'après les symboles, l'éthique se présente comme une réplique de la cosmogénèse. Les masques remplissent une fonction sociale : les cérémonies masquées sont des cosmogonies en acte qui régénèrent le temps et l'espace : elles tentent par ce moyen de soustraire l'homme et les valeurs dont il est dépositaire à la dégradation qui atteint toute chose dans le temps historique. Mais ce sont aussi de véritables spectacles cathartiques, au cours desquels l'homme prend conscience de sa place dans l'univers, voit sa vie et sa mort inscrites dans un drame collectifs qui leur donne du sens. [...] Le symbolisme du masque s'est prêté à des scènes dramatiques, dans des contes, des pièces des films, où la personne s'est identifiée à tel point à son personnage, à son masque, qu'elle ne peut plus s'en défaire, qu'elle ne peut plus arracher le masque est devenue l'image représentée. Si elle a, par exemple, revêtu les apparences d'un démon, elle s'est finalement identifiée à lui. On imagine tous les effets que l'on peut tirer de cette force assimilante du masque. On conçoit aussi que l'analyse s'exerce à arracher les masques d'une personne, pour la mettre en présence de sa réalité profonde.³¹⁷

Dans le tango, la voix narratrice décrit le personnage de *Melenita de Oro* : « En la orquesta sonó el último tango, te ajustaste nerviosa el antifaz y saliste conmigo de aquel baile

³¹⁷ CHEVALIER Jean; GHEERBRANT Alain. *DICTIONNAIRE DES SYMBOLES, MYTHES, RÊVES, COUTUMES, GESTES, FORMES, FIGURES, COULEURS, NOMBRES*. Robert Laffont/Jupiter. Paris. 1982. p. 616

más alegre y más rubia que el champán³¹⁸ ». Par ce geste de rajustement du masque, le personnage de *Melenita de Oro* assume l'identité qu'on lui a conférée. Rappelons que le surnom de *Melenita de Oro* lui a été attribué par quelqu'un mais on ne sait de qui il s'agit car, le personnage dit : « Me llaman Melenita de Oro »³¹⁹. La figure féminine a donc naturalisée une identité qu'on lui a assignée. Elle montre donc un faux visage sciemment. *Melenita de Oro* joue ainsi le jeu ambigu des apparences et redéfinit un temps et un espace nouveau où elle va évoluer avec cette nouvelle identité. Ce temps et cet espace est celui de la fête du carnaval, lieux où les valeurs sociales sont inversées. Au sein de cet espace-temps nouveau, le personnage de *Melenita de Oro*, dont l'identité est renouvelée par le masque trouvera un chemin de libération relatif. En effet, bien que le masque cache le visage du personnage, il lui permet également d'endosser un rôle d'innocence relatif au personnage Boucle d'or, ce qui libère de la condamnation et la marginalisation qui revenait aux prostituées. Ainsi, l'esthétisation de la prostitution, qui s'effectue par le biais des déguisements et du carnaval, permettent à la prostituée d'avoir un espace différent dans la société. Ceci occulte la prostitution, ce qui rend les rapports professionnels conflictuels entre maquereau et prostituée, car alors que la prostitution est interdite, le rapport entre le patron (le proxénète) et l'employée (la prostituée) ne pouvait être régi que par un régime de tension et non pas un régime légal. En revanche l'exercice de la prostitution dans le cadre du carnaval dans lequel cette pratique était occultée permettait à la prostituée d'avoir une certaine prestance et respect, lui permettant d'acquérir une légitimité de parole.

En effet, contrairement au cas de *Milonguera*, la figure féminine ici, n'est pas totalement soumise à une voix dominatrice qui formule des questions rhétoriques au contraire, *Melenita de Oro* a la possibilité de répondre dans un discours indirect que la voix narratrice masculine rapporte : « A mí me llaman Melenita de Oro ... ¡ Si fuera por la vida ! ... ¡Estoy tan sola ! ... »³²⁰. De sorte que, bien que *Melenita de Oro* soit infantilisé, qu'elle soit l'écho d'un personnage infantile, elle conserve une certaine liberté énonciatrice et ainsi une possibilité potentielle de contestation. Le personnage est donc représenté comme un objet de plaisir observé par une voix narratrice qui jouit cependant d'une possibilité partielle d'énonciation. Par ailleurs notons que la distinction entre la voix narratrice et la voix du personnage masculin mettent en évidence l'occupation de l'espace de l'énonciation par le

³¹⁸ Tango : *Melenita de Oro*, Samuel Linning, 1922

³¹⁹ Tango : *Melenita de Oro*, Samuel Linning, 1922

³²⁰ Tango : *Melenita de Oro*, Samuel Linning, 1922

discours masculiniste qui filtre la représentation du personnage féminin en lui donnant une place d'objet. La micro sémiotique du tango *Melenita de Oro* met en évidence le traitement de l'apparence de la jeune femme qui contribue à la construction d'un idéal féminin.

1. Corps et ses fonctions (25)

- rubia (3), Pierrot, ojos (2), brazos, mimosa, Melenita de oro (3), temblabas, ganas, beso, boca, labios (3), corazón (2), cabecita, besar, te ven, caricias, se ve, verte (2),

2. Apparence (15)

- antifaz, me llaman, Melenita de oro (3), parecía, pintada, han engañado, pintados, rojos, como (2), mentía, mintiendo, mancha (2), pintura, has pintado.

Cette micro sémiotique met en opposition le corps et ses fonctions, dont le référent est la réalité concrète du personnage, puis l'apparence, qui se manifeste par les surnoms du personnage, les mensonges et le maquillage car ce sont des manières de reconduire une apparence trompeuse. De la sorte le texte transcrit une dualité du personnage féminin, relative au déguisement et au maquillage qui sont une forme de mensonge. La voix narrative interpelle le personnage féminin et lui fait un reproche en faisant un parallélisme entre la tromperie et le maquillage : *tus labios me han engañado, esos tus labios pintados*. Or, le maquillage, fait partie de l'une des exigences esthétiques de la féminité qui contribuent à creuser la différence et la dissymétrie de genre. Ilana Löwy³²¹ expliquait que les féministes croyaient qu'après leurs revendications, les femmes allaient abandonner les artifices du maquillage et de la mode. Mais cela ne s'est pas produit de la sorte, car le rapport de séduction est très important entre l'homme et la femme. Celui-ci est favorisé par les artifices du maquillage, qui reconduisent les idéaux de la beauté féminine dictés par des opinions masculinistes. Ces dernières sont basées sur trois principes : la beauté d'une femme est due à la jeunesse, la blancheur, la minceur. Or les conséquences de ces requis de la beauté sont la mise en place d'artifices qui prennent du temps libre aux femmes et rendent plus difficile leur vie quotidienne. Par ailleurs la chercheuse remarquait que les hommes n'étaient pas soumis au dictat de la mode et des artifices du maquillage. De fait, le maquillage dans le texte est une métaphore du mensonge de la jeune femme. En revanche, le personnage masculin n'a pas d'artifice, ce qui associe sa figure à la sincérité. De la sorte la voix narrative, construit le personnage féminin, par rapport

³²¹ LÖWY Ilana. *L'EMPRISE DU GENRE, MASCULINITÉ, FÉMINITÉ, INÉGALITÉ*. La dispute. Paris 2006.

au personnage masculin, en instaurant une dissymétrie comportementale qui les différencie par le maquillage et le mensonge.

Mais le problème de l'identification ne s'arrête pas aux apparences du personnage de *Melenita de Oro*. En effet, le personnage masculin se montre apparemment désorienté dans le milieu du carnaval ainsi il prend *Melenita de Oro*, pour un personnage de la *Commedia dell'Arte*, Pierrot. Le narrateur demande à la jeune femme : *¿Cómo se llama mi Pierrot dormido ?*. Le tango transcrit une incompréhension entre les deux personnages. Ce qui crée un conflit car alors qu'elle prétend pratiquer la prostitution, lui, souhaite établir une relation amoureuse. Le thème de la tromperie est donc ré accentué et il stigmatise la figure féminine.

Notons que *Melenita de oro* ainsi que *Pierrot* sont deux personnages de la culture populaire. Le premier est présent dans les contes d'enfant, le second vient du théâtre de la *Commedia dell'arte*. Le premier, représente l'innocence de l'enfance. Le deuxième est un personnage masculin dont la principale caractéristique est l'innocence et la candeur. En effet, il a été représenté dans les tableaux d'Antoine Watteau avec un air candide. Il représente le naïf parmi les personnages de la *Commedia dell'arte*. Il endosse souvent des traits de caractères d'enfant comme la malice, la moquerie et l'innocence mais il porte un masque ou bien garde son visage derrière un masque de farine blanc. Donato Sartori et Bruno Lanata, expliquent que la fonction du masque dans le cadre du théâtre de la *Commedia dell'Arte* est particulière :

Le masque n'est pas ici un élément de cette rigidité, il la compense au contraire, autorisant la fluctuation du type, malgré le degré élevé de rigidité de toutes ses connotations. (...) C'est à dire que pour les types de la *Commedia dell'arte* le masque n'est pas un *autre visage* mais un *visage perdu* : parce qu'il est de couleur 'perse' presque noire et parce que ce visage noir est un visage absent, qui montre quelque chose qu'on a extirpé. C'est un visage perdu parce qu'il est entièrement extérieur. Il représente, en d'autres termes, la négation du visage en tant que partie du corps où l'intérieur se manifeste de façon privilégiée, particulièrement visible, quasiment immédiate, au point qu'instinctivement nous croyons qu'avec le visage il n'est pas aussi facile de mentir qu'avec des mots et des gestes.³²²

De la sorte, le visage de Pierrot que le personnage masculin propose d'assumer à la jeune fille est un masque extérieur à elle-même, qui la rend aliénée, alors que le masque que *Melenita de Oro* assumait lorsqu'elle ajustait son *antifaz* était celui de l'innocence. Or celui-ci ne lui appartient pas non plus puisqu'il lui a été donné par une entité anonyme. Ainsi, le

³²² LANATA Bruno, SATORI Donato. *L'ART DU MASQUE DANS LA COMMEDIA DELL'ARTE*. Solin. Italie 1983.

problème que pose le tango n'est pas à proprement dire la rencontre manquée des deux personnages, mais la domination des personnages masculins où anonymes lorsqu'ils imposent au personnage féminin son identité. Notons lorsque *Melenita de Oro* ajuste son masque, elle naturalise cette identité, en cachant son visage. La lutte interne que vit le personnage qui oppose son identité et celle du masque, semble avoir des répercussions sur la forme de se mettre en relation avec l'Autre. Dès lors, le lieu de la socialisation qu'est la fête semble devenir un espace problématique de rencontres et rencontres manquées.

3. Rencontre / Rencontre manquée : (6)

- cita
- dormido, saliste, dejame, apágame, cierra

4. Fête : (6)

- orquesta, sonó, tango, baile, champán

5. Dire / penser: (8)

- llama, pregunté, respondiste, me llaman, mentía, mintiendo,
- creo, te acuerdas

6. Souffrance / Plaisirs : (14)

- nerviosa, llorar, sufriendo, sufrir, pena, no rías (2), no quiero (3),
- alegre(2), caricias, tibios

La fête en tant que lieu de socialisation est construite dans le texte à partir de signes tels que : *orquesta, sonó, tango, baile, champán*. Ces signes sont relatifs au tango, à la danse, à la musique et aux produits de luxe comme le champagne. Il s'agit donc d'un lieu de fête pour la haute société où elle fait ostentation d'un niveau de vie élevé. Bien que le carnaval soit une manifestation populaire, Enrique Piccia³²³ explique qu'il est devenu au début du XX^e siècle un lieu de rencontre pour les familles aisées de Buenos Aires, où l'entrée était payante et onéreuse. De la sorte, il s'agissait de sélectionner à l'entrée les participants qui faisaient

³²³ PUCCIA Enrique H. *BREVE HISTORIA DEL CARNAVAL PORTEÑO*. Colección cuadernos de Buenos Aires XLVI. Ediciones de la municipalidad de Buenos Aires. Buenos Aires,. 1974.

partie de cette classe sociale. Par ailleurs, les masques et déguisements sont devenus synonymes de sophistication et codification de la fête pour la classe bourgeoise.

Dans le carnaval, où les valeurs sociales sont inversées, les codes de la communication sont variables, ainsi dans le regroupement sémantique inclut des termes qui expriment le mensonge et l'insécurité des propos : *mentía, mintiendo, creo*. Le mensonge ou manque d'honnêteté, est l'un des défauts que le personnage masculin reproche à la figure féminine, ce qui provoque l'interruption de leur relation. L'incompréhension des personnages est due aux attentes du personnage masculin vis-à-vis du personnage féminin. En effet le personnage masculin espère établir une relation exclusive avec *Melenita de Oro*, mais la réciproque n'est pas vraie. Le reproche du personnage masculin concerne les relations que la *Melenita de Oro* a avec d'autres hommes lorsque celui-ci dit : *Todavía están tibios [tus labios] de otra cita*. Ainsi sont réunis deux topiques récurrents de la diabolisation du personnage féminin, le mensonge et la lubricité. Ces topiques renvoient à la représentation de la femme à partir du personnage d'Eve, dans le chapitre de la Genèse de la Bible déjà mentionné précédemment, car cette figure fondatrice est séduite par le serpent puis séduit à son tour Adan. Or, dans la pensée chrétienne, la séduction est faite d'artifices tels que le mensonge et le maquillage. Par ailleurs, Michel Bozon remarque que la construction culturelle de la féminité est visible dans les modes d'entrée des femmes dans la sexualité :

Les modes d'entrée des femmes dans la sexualité révèlent certains aspects fondamentaux de la construction traditionnelle de la féminité. Une femme doit être fertile, appartenir à un (seul) homme (même si un homme peut avoir plusieurs femmes), ne pas avoir d'initiative sexuelle. Dans les zones méditerranéennes et latino-américaines, toutes religions confondues ainsi que dans certaines cultures asiatiques, la perte de la virginité avant le mariage a long temps été (et reste encore localement) une transgression morale majeure, qui fait sortir la femme de la catégorie des femmes honnêtes et apporte le déshonneur sur les hommes de sa famille et sur son époux.³²⁴

De sorte qu'en effet, l'honnêteté et la restriction sexuelle (par opposition à la lubricité) sont des paradigmes du mythe de la féminité évoqués dans le tango *Melenita de Oro*. Dès lors l'on constate que bien que les personnages soient placés dans le contexte de la fête du carnaval où les valeurs sociales devraient être, sinon inversés du moins transgressés, on assiste à la reconduction du mythe de la féminité dans le tango, dont la pureté et l'honnêteté sont des paradigmes.

³²⁴ BOZON, Michel, *SOCIOLOGIE DE LA SEXUALITÉ*. Armand Colin. Buenos Aires, 2005. p.25

Par ailleurs, le conflit identitaire entre la figure féminine et son masque se répercute également dans les sentiments contradictoires qu'exprime la voix narratrice. Notons que la figure féminine n'exprime pas ses sentiments, et que dans son discours rapporté, ils sont également occultés. Les réactions corporelles qui dénotent la sensibilité du personnage féminin sont rapportées par la voix narratrice qui par ailleurs se montre castratrice lorsqu'elle dit : *no rías*. Ceci met en évidence une volonté de frustration des sentiments du personnage féminin et une mise en scène de l'extrême sensibilité du personnage masculin. De la sorte le personnage masculin est montré comme une victime souffrante de la tyrannie des sentiments que la figure féminine provoque. Cette posture renforce l'empathie envers le personnage masculin et par opposition rends antipathique le personnage féminin. Les sentiments évoqués par le personnage masculin sont contradictoires. Ils sont répertoriés dans le regroupement « souffrance / jouissance ». Une métaphore de sa contradiction interne affleure lorsqu'il dit sur un ton dramatique : « ¡ No quiero verte más ! ... ¡Vuelve mañana ! »³²⁵ De sorte que le tango transcrit la contradiction du personnage féminin par rapport à sa quête identitaire, ainsi que les répercussions de cette recherche sur le personnage masculin. Rappelons que la quête identitaire du personnage féminin a forcément des répercussions sur le personnage masculin car, dans le tango, tous les deux ont été construits selon une dialectique installée dès la genèse des personnages du tango. L'un apparaît et évolue par rapport à l'autre. De sorte que, si le personnage féminin est affecté par un changement quelconque, la dissymétrie des genres est rompue et possiblement questionnée.

En conclusion, le tango *Melenita de oro*, reprend un certain nombre de caractéristiques du conte transposées au tango ce qui contribue à activer dans l'imaginaire collectif des références culturelles qui rendent plus acceptable le tango par la classe bourgeoise argentine. En effet, la présence d'un personnage de conte de fée dans le tango, crée l'illusion que le thème abordé est enfantin et diffuseur de valeurs morales en accord avec la société bien pensante. Pourtant Bruno Bettelheim explique que la particularité de ce conte consiste en l'absence de morale et de logique qui expliquerait un certain nombre d'agissements qui mettent en danger le personnage :

Il manque à l'histoire que nous allons étudier maintenant quelques-unes des caractéristiques les plus importantes du conte de fées quand elle se termine, il n'y a ni guérison ni réconfort ; aucun conflit n'est résolu ; et il n'y a pas de conclusion heureuse. Mais c'est un conte très significatif en ce sens qu'il aborde de façon symbolique certains problèmes très importants de l'enfance :

³²⁵ Tango : *Melenita de Oro*, Samuel Linning, 1922

la lutte au sein d'une situation oedipienne, la recherche de l'identité et la lutte fraternelle.³²⁶

Le tango *Melenita de Oro*, tout comme le conte n'a pas de morale. En revanche, contrairement au tango *Milonguera* le personnage n'est pas soumis à une évolution de son caractère. Le conflit évoqué dans le texte concerne le personnage masculin, qui n'accepte pas l'identité du masque de *Melenita de Oro*, cependant le personnage masculin ne cherche pas à résoudre cette situation et la figure féminine assume son identité masquée. De sorte que tout comme dans le conte Boucle d'or, le récit ne se solde pas par un réajustement ou une réactivation des valeurs morales et normatives. Par ailleurs, le tango *Melenita de Oro* ne met pas en scène une lutte fratricide où un rapport de compétition entre les personnages. Dès lors la recherche de l'identité de la figure féminine ne concerne pas une quête de sa place dans une micro-société familiale. Il s'agit en revanche d'une recherche identitaire intérieure.

En outre, le tango n'a pas un ton moralisateur, le récit se focalise sur la rencontre des personnages et le quiproquo provoqué par le bal et le masque. Ces éléments renvoient à une recherche identitaire de la part du personnage féminin, ce qui a pour conséquence une déstabilisation du personnage masculin car, l'un est construit par rapport à l'autre. Lorsque la figure féminine manifeste un problème d'identité, elle remet en question l'équilibre de l'ordre patriarcal dans lequel elle a une fonction. En effet *Melenita de Oro* est la représentation de la jeune prostituée, elle est l'objet de désir du personnage masculin qui l'aime et la rejette à la fois. Le personnage masculin l'aime parce qu'elle représente l'innocence et la jeunesse, puis la rejette parce qu'elle n'est pas une honnête femme, puisqu'elle a d'autres amants. Dans cette représentation de la société qu'est le tango, la figure féminine est alors prise entre deux exigences contradictoires, celle d'être désirable et honnête à la fois. Dès lors, afin d'échapper à cette tyrannie du désir masculin, elle accomplit un geste transgresseur et performatif : celui de rajuster son masque. Alors qu'elle accepte de porter un masque, la figure de *Melenita de Oro* participe à la déconstruction du paradigme féminin car elle montre qu'elle n'est pas dupe et qu'elle connaît le rôle qu'on lui fait jouer. De la sorte, elle a un potentiel de questionnement et de désamorçage du système de domination. Ceci est un élément qui était absent dans le conte de *Boucle d'or* et qui par ailleurs, n'était pas présent dans les tangos étudiés jusqu'ici. Enfin, bien que le problème de la soumission du personnage féminin à la pression d'un groupe soit évoquée, il n'est pourtant pas question de relation œdipienne dans le tango par rapport au conte étudiée par Bruno Bettelheim. En effet, bien que *Melenita de Oro* soit

³²⁶ BETTELHEIM, Bruno. *PSYCHANALYSE DES CONTES DE FÉES*. Robert Lafont. Paris. 1976. p 319.

représentée comme un personnage jeune, il n'est jamais question d'une relation filiale. En revanche le tango met en évidence la dissymétrie des relations de genre, branlante à cause du problème d'identité que le masque de *Melenita de Oro* met en évidence.

Ainsi, le tango *Melenita de Oro*, n'est pas un simple espace de reprise d'un mythe populaire, parce que dans le tango le conte est reformulé dans un contexte totalement différent. Le tango devient donc un espace de médiation car du conte enfantin il ne reste que le surnom du personnage, la référence culturelle et quelques points interprétatifs communs. Par ailleurs, la trame du tango n'a pas de rapport avec la trame du conte. Toute fois, le tango reconduit le système de domination masculine et la naturalisation de la domination par le personnage de Boucle d'or. Le système masculiniste se manifeste dans la dissymétrie entre *Melenita de Oro*, qui est soumise à la prostitution et aux artifices de l'esthétique féminine, et la voix narratrice, qui domine le discours. La dénaturalisation de la domination du personnage féminin se manifeste lorsque d'un geste elle assume sa fausse identité derrière un masque. Ce tango peut donc être considéré comme un lieu d'expérience des gestes performatifs que les figures féminines pourraient effectuer afin de désamorcer la domination masculine. Ainsi, ce qui est enjeu dans le tango *Melenita de Oro*, est l'ordre hiérarchique remis en cause par la nouvelle identité de *Melenita de Oro*, qui requiert que le personnage masculin se réajuste au nouveau paradigme de la figure féminine.

En conclusion à cette partie sur la formation des mythes fondateurs du tango, on constate que l'intertextualité est présente dans le tango sous sa forme écrite. En effet, le tango apparut dans le milieu de la prostitution s'est d'abord formalisé dans l'éphémère de la culture orale. Puis transcrit en partie par le chercheur Lehmann-Nitsche le tango écrit a prit ses sources dans d'autres récits faisant partie de la culture populaire. La publication des partitions qui incluaient les paroles des tangos, a provoqué la réflexion sur ce qu'il était permis de diffuser à grande échelle ou non, c'est pourquoi il reste des traces des relations amoureuses, sexuelles et professionnelles sous forme métaphorique dans le tango de la *Guardia Vieja*. Les différents mythes de la naissance du personnage masculin, ainsi que les contes populaires, largement diffusés dans la culture populaire, ont servi de source au tango, bien que d'après l'étude de Bruno Bettelheim, ils ne soient pas toujours porteurs de valeurs moralisatrices et de résolution de conflit identitaires.

Ce que les premières partitions de tango publiées transcrivent à travers l'exposition des personnages masculins et féminins, sont des modèles qui auront une grande répercussion sociale. En effet en parallèle au tango se développent les moyens de communications de

masse. Dès lors, le tango est perçu comme le premier objet culturel autochtone argentin dont la portée est potentiellement très importante. En conséquence, il n'est plus question de montrer la vie des maisons closes, mais de « lisser » l'image du tango en intégrant des références culturelles acceptables, largement répandues dans le but d'atteindre une population massive, en quête d'identité. En effet rappelons également que l'Argentine du début du XX^e siècle est en plein mouvement de formalisation institutionnelle, les célébrations du centenaire se préparent et l'immigration de plus en plus nombreuse doit être intégrée efficacement afin que le projet de construction d'une nation puissante puisse se réaliser. En outre, le modèle littéraire *Criollista* qui véhicule des valeurs conservatrices est en décadence, le début du XX^e siècle est marqué par un besoin de renouveau littéraire et par un modernisme urbain qui transforme Buenos Aires. Soutenir la production culturelle locale et massive devient alors un atout pour exercer, développer, et confirmer la domination de la capitale sur toutes les autres capitales de provinces restées dans la tradition rurale et *gauchesca*.

Cette période de formalisation du tango sous sa forme écrite est très dynamique, en effet, bien que le nombre de publications de la période de la *Guardia Vieja* soit inférieur par rapport à celles de la *Guardia Nueva*, on constate un dialogue intertextuel qui permet une évolution très rapide et très réactive des personnages du tango. Dans le corpus étudié il existe 21 publications datés de la période de la *Guardia Vieja* alors que les partitions publiées pendant la *Guardia Nueva* sont 159. Dans ce cadre, les personnages du tango vont se présenter en mythifiant leurs origines territoriales au moyen du sème de la naissance, ce qui va rendre légitime leurs discours, enfin les personnages vont exposer une idéologie moralisatrice. L'enjeu de la publication de ces premières paroles de tango, dont les thèmes principaux sont les personnages masculins et féminins, est celui d'exposer massivement des modèles sociaux, qui vont rassembler des valeurs faussement marginales et authentiquement moralisatrices. Puisque le discours des personnages est légitime, ils peuvent instaurer un système de différenciation qui rend compte des rapports de rivalité des personnages masculins entre eux puis un rapport de domination/subordination avec les personnages féminins. Une vue d'ensemble de ces personnages fondateurs permet donc de voir se cristalliser une idéologie apparemment libérée de tabous puisqu'elle accepte la visibilité des modèles sociaux faisant partie de la population marginale cependant cette idéologie reconduit un système de pensée patriarcal.

L'étude des personnages des paroles de tango de la période de la *Guardia Vieja* a permis de montrer la dissymétrie de leur construction. En effet, alors que la construction du personnage masculin est fondée sur un discours nationaliste hérité de la littérature *gauchesca* ;

et s'est manifesté dans la réécriture d'un mythe de la naissance du personnage. Le personnage masculin décrit son propre caractère. Il n'est pas focalisé sur les relations à d'autres personnages, mais se concentre sur la notion d'excellence. En revanche, la figure féminine est construite par rapport au personnage masculin, en conséquence, elle est privée d'une énonciation propre et devient objet de l'énonciation d'une voix narratrice « neutre ». Puis apparemment la figure féminine subit des transformations par opposition au personnage *Morocha*. A partir de l'apparition de celle-ci vont apparaître des personnages féminins décrivant un idéal féminin binaire, opposant l'image de la mère à celle de la prostituée. De la sorte, la figure féminine est un personnage duel dans un système de personnages binaire composé de personnages masculins et féminins.

De ces deux modèles de construction des personnages dans le tango se dégage une matrice collective qui propose une cosmovision dans un cadre urbain et nocturne. Au sein de cet environnement vont se jouer les règles d'un ordre social masculiniste dans le quel la loi du plus fort va s'exercer. De ce fait, les personnages masculins vont être en relation les uns avec les autres dans un rapport de compétition et d'excellence ; alors que la figure féminine sera soumise à l'autorité des personnages masculins. Il se dégage une matrice des tangos des personnages masculins et féminins basée sur le système différentialiste qui catégorise les personnages selon une série de caractéristiques propres à chacun. Ces catégories sont comparables à celles synthétisées par Catherine Badinter dans le tableau³²⁷ dans lequel sont recensés des caractéristiques correspondant à l'homme et à la femme dans les catégories telles que : stabilité émotionnelle, mécanisme de contrôle, autonomie / dépendance, dominance / affirmation de soi, agressivité, niveau d'activité, qualités intellectuelles et créatives, orientation affective et sexuelle. Ce système binaire de construction des personnages féminins et masculins rend compte de la manière insidieuse selon laquelle le système masculiniste s'installe et se maintient dans l'imaginaire collectif. Dès lors, l'on peut émettre l'hypothèse que les personnages qui vont apparaître pendant la période de la Guardia Nueva seront marqués par ce système binaire à partir du tango qui a été connu comme porteur du « canon » du genre : *Mi noche Triste*.

³²⁷ BADINTER, Elisabeth. *L'UN EST L'AUTRE, DES RELATIONS ENTRE HOMMES ET FEMMES*. Odile Jacob, Paris, 1986. p. 150

4. IDENTITÉS, GENRE, AUTORITÉ ET INTERTEXTUALITÉ

La construction d'une identité est un processus complexe qui engage des acteurs divers et des paradigmes qui parfois se manifestent ensemble. C'était le cas lorsque *la Morocha* revendiquait à la fois une identité féminine et une identité *criolla*, car le personnage était à la fois traversé par une identité de genre et une identité nationale. Dans le tango de la *Guardia Vieja* l'identité semblait donc se manifester sous une forme dissymétrique entre les personnages féminins et masculins, dont les revendications n'étaient pas les mêmes. De sorte que, à mesure que le tango continue son évolution formelle, les identités genrées vont se manifester dans le personnage féminin par une multitude de paradigmes plus ou moins complexes. Or ces paradigmes sont empruntés à des objets culturels français qui semblent faire autorité parce qu'ils sont prestigieux. Cependant, avant que l'influence de la culture française ne s'impose comme un élément du tango, un canon a été proclamé par la critique et les historiens du tango, c'est le tango *Mi Noche Triste* écrit par Pascual Contursi en 1917.

Ce chapitre traitera des tangos écrits pendant l'époque de la *Guardia Nueva*, qui débute en 1915 lors de l'écriture du tango *Mi Noche Triste*, car selon les spécialistes, ce tango a fondé le *tango canción*. La fin de la *Guardia Nueva* date des années quarante au moment où de grands ensembles d'orchestres se forment et renouvellent sur le plan instrumental le tango. Luis Labaña et Ana Sebastián expliquent que peu avant les années trente, les musiciens se sont rassemblés afin de former des orchestres dans le but de favoriser la recherche musicale nouvelle. Mais la répercussion de la crise boursière américaine de l'année 1929 a été très forte. Ainsi, pendant les années trente le tango a arrêté cette impulsion novatrice, on a cru mort le tango. Les années trente sont appelées : *la década infame* en histoire. Dans le tango, cette période là est appelée *La michiadura*. Après 1935, l'économie redevient active et les musiciens toujours résolus à faire évoluer le tango se rassemblent ; une nouvelle ère du tango apparaît, celle des grands orchestres :

Precisamente cuando la estantería comienza a venirse abajo, en 1929, dos excelentes músicos deciden formar conjunto, logrando uno de los más notables del momento. Los de la idea fueron Osvaldo Pugliese, que se sentó en el piano y Elvino Vardaro-Máximo violín de la Guardia Nueva- que llamó a su lado a un muchacho prometedor: Alfredo Gobbi. [...] La excelencia del conjunto Vardaro-Pugliese está más allá de toda duda. Pero la crisis fue implacable también con estos maestros y después de un año y medio debió disolverse. La Guardia Vieja se hundió junto a Wall Street.

En la década del treinta la desesperación que muchos abandonaran la música para dedicarse a cosas más seguras y otros se volcarán al jazz que ganaba adeptos. Pero esta última posibilidad estaba vedada a los bandoneonistas que no podían interpretar, de manera razonable, las composiciones de jazz. Para ellos solamente se abrían dos caminos : o dedicarse a la música y morir de hambre aferrados al bandoneón o buscar algún trabajo remunerativo fuera del ámbito musical. Para críticos y comerciantes de la música, el tango había muerto como expresión popular y sobre todo lucrativa. Nadie quería componer, nadie quería editar partituras, nadie quería arriesgarse a formar un conjunto.

En 1935, un ex-violinista de la orquesta de Anselmo Aieta, Juan D'Arienzo, después de haber incursionado por el jazz, arriba al cabaret *Cantecler* con un conjunto de tango y repertorio basado en la Guardia Nueva. El triunfo es total, el gran público se vuelca a las pistas de baile al conjuro de ese ritmo eléctrico, fuerte, marcado, rápido, ejecutado de una manera sencilla y directa. El éxito fue tremendo.³²⁸

Sur le plan poétique, la *Guardia Nueva* est l'époque d'essor du tango car les thématiques abordées se diversifient. Les historiens et critiques du tango déclarent que cette période est fondatrice pour le genre, car les tangos ne sont plus un espace de présentation de personnages, mais un espace de réflexion sur la condition humaine. Le tango devient un espace de discours autoritaire qui véhicule des valeurs sociales. Dans un premier temps sera discutée la notion d'autorité discursive et critique à partir de l'étude du canon du genre *tango canción*. Puis seront étudiés les tangos qui ont subi l'influence de la culture française. Enfin, seront étudiés les tangos dont l'énonciation des figures féminines sont discréditées. En effet dans ces tangos sont reconduits les topiques de l'errance et de la folie, qui aboutissent à une exclusion symbolique des figures féminines du champ fictionnel du tango. Mais cette exclusion semble être la conséquence logique de la construction poétique basée sur un canon.

Ainsi, dans un premier temps, et à partir de la proclamation du tango canonique, *Mi Noche Triste*, on se propose de montrer comment se constitue un champ critique argentin qui fabrique une autorité discursive en même temps qu'il affirme sa propre hégémonie. Deux questions vont guider cette entreprise. La première consistera à interroger comment s'est formé un discours critique à propos du tango qui va, d'une part, favoriser l'accréditation des discours véhiculées dans le tango puis, d'autre part, va, rendre possible la création d'instances de légitimation de cette critique. La deuxième question qui va guider cette réflexion s'articule autour des critères sur lesquels les critiques du tango se sont appuyées pour prouver que *Mi*

³²⁸ LABRAÑA Luis, SEBASTIÁN Ana: *TANGO UNA HISTORIA ARGENTINA*, Corregidor, Buenos Aires, 2000. p

Noche Triste, de Pascual Contursi est le fondateur du genre. Le but étant de déterminer si ces critères discutables sont effectivement fondés. Car en effet, il semblerait que la critique se soit servie de critères discutables pour délimiter une période antérieure et postérieure à la poétique de *Mi Noche Triste*. Or ceci a eu pour conséquence de construire une histoire officielle qui d'une part crédite et installe de manière irréfutable la critique dans l'énonciation d'un discours autoritaire. D'autre part cette histoire officielle occulte la « préhistoire » du tango constituée des tangos précédant *Mi noche Triste* et des discours hétérogènes mis en évidence dans le premier chapitre de cette thèse. Enfin, la canonisation de ce tango a eu une grande portée car il représente des relations de genre hétéro-normés qui reconduisent les rapports de domination.

4.1 La Guardia Vieja : histoire du tango

Revenons sur le contexte des années 1915. Le tango devient populaire. Exporté grâce aux partitions et aux voyages, il commence à être accepté par la classe bourgeoise de Buenos Aires, qui fait intervenir des musiciens en les habillant en smoking et en leur demandant de ne pas boire d'alcool ni dire de mots en Lunfardo. C'est également pendant ces années là, que les métiers autour du tango se professionnalisent puisque les musiciens forment des orchestres stables et ont des contrats, les paroliers et interprètes gagnent dignement leur vie de leur activité artistique. Andrés Carretero explique comment s'est amorcée l'ascension du tango dans les classes sociales et l'ascension sociale des musiciens du tango :

La aceptación progresiva del tango en sectores cada día más amplios de la población, especialmente entre la clase media, con buenos niveles adquisitivos, ayudó a aumentar la concurrencia a teatros populares donde el tango estaba instalado; la compra de piezas de música impresa y los discos de tangos grabados aquí o en el extranjero. Todo este fenómeno social económico, se hizo sentir y repercutió haciendo que muchos músicos se animaran a formar conjuntos para actuar en los barrios, multiplicando las vías de difusión. Esto a su vez influyó para que se incorporaran como compositores de música y/o letras y también como cantores. La propagación en horizontal y vertical de los cultores del tango, con variaciones culturales u capacidades interpretativas hizo que dentro del panorama general tanguero se fueran perfilando estilos y modalidades que finalmente se consolidaron en los principales.

También en estas dos décadas, la introducción del tango en salones de las casas de ricos se hizo aceptando las reglas del juego impuestas en el comportamiento laboral. Se aceptó recibir orquestas de tango a cambio de que los músicos

estuvieran vestidos de frac y cuello palomita, corbata de moño negro, zapatos charolados de taco bajo. Además debían comprometerse a no beber alcohol en las horas que durase el baile, ni intercambiar conversaciones con las mujeres recurrentes, para evitar las palabras del lunfardo o peores. Tal era el prestigio de los músicos de tango, dentro de los ambientes familiares de la clase dirigente.³²⁹

Ainsi, le tango semble avoir littéralement été une révolution pour la société de l'époque qui a vu son mode de vie changer à partir du moment où un marché des produits artistiques a émergé. Grâce à ce marché, les musiciens, paroliers et interprètes ont eu la possibilité de vivre de l'art, mais ils ont dû changer leur mode de travail et puiser l'inspiration dans des objets culturels étrangers afin de renouveler les topiques du tango et plaire à la nouvelle clientèle bourgeoise. Martinez, Etchagaray et Molinari décrivent les années d'importante diffusion du tango après 1915 :

El final de la década del siglo XX, signada a nivel mundial por la posguerra de 1918 y la Revolución Rusa de 1917, muestra al primer gobierno de Hipólito Yrigoyen encarando la transición con el antiguo régimen y su secuela de problemas sociales, como la Reforma Universitaria y la Semana Trágica.

Ya entrados los años 20', durante la Presidencia de Marcelo T. de Alvear, el país asiste a una época de estabilidad institucional y económica, atenuándose los conflictos sociales al amparo de una favorable situación internacional.

Sustancialmente la población se nacionaliza y alfabetiza, crecen el periodismo y la actividad cultural y política, en un proceso de amplia movilidad social.

En este marco el tango completa su caracterización esencial, tanto desde el punto de vista instrumental como cantable y logra una real transcendencia internacional.

[...] Paralelamente, el genio de Carlos Gardel va estableciendo una forma de cantar el tango, que prácticamente canonizada, ha llegado intacta hasta hoy.

Estos aportes creativos constituyen el legado de la década del 20' y fijan la importancia de esos años en la historia del tango, que se convierte, como los granos y la carne, en un producto de exportación.

³²⁹ Carretero M Andrés: *El Tango testigo social*, Argentina, Colección Peña Lillo, continente, 1999. P

Los cafés, el cine mudo, la industria discográfica, el cabaret, el varieté, el teatro, la incipiente radiotelefonía, las giras en Europa, constituyen las vías de comunicación del tango, que por entonces logra una amplia popularidad.³³⁰

Après l'écriture en 1915 du tango *Mi Noche Triste* par Pascual Contursi, le tango devient une musique quotidienne de Buenos Aires. Ce tango a été éterné en public en 1917 dans un saynète appelé *Dientes de Perro* par la chanteuse Asucena Maizani. La même année et suite au succès rencontré auprès du public, Carlos Gardel l'enregistre et l'intègre à son répertoire. Selon Martinez, Etchagaray et Molinari le début de la consécration du tango au rang de légende et canon du genre puis, la carrière de musicien et interprète de Carlos Gardel, suit la même courbe ascensionnelle que celle du parolier Pascual Contursi et du genre musical. A propos de l'écriture de Contursi, Martinez, Etchagaray et Molinari écrivent :

Comienzan entonces a deslizarse las historias, que protagonizará el hombre de Buenos Aires, y en las que además de su participación, encontrará un punto de referencia, que guiará su vida, es que los tangos conforman un verdadero tratado de filosofía para el porteño y su carácter sentencioso, acompañó al hombre de Corrientes y Esmeralda como el Martín Fierro acompañó al hombre de la pampa.³³¹

La remarque à propos du rôle éducatif et civilisateur du tango s'appuie sur la présence de sentences et d'une philosophie de vie dans le tango. Ceci laisse entendre que le tango propose donc une cosmovision, et que tous ceux qui la suivent peuvent s'identifier à l'homme de Buenos Aires, décrit par Scalabrini Ortiz dans son ouvrage *El hombre que está solo y espera*. Puis, le héros du tango est comparé à celui du texte fondateur de la littérature argentine, *Martín Fierro*. Or en faisant cela, les auteurs élèvent au rang de poésie nationale le tango, mais seulement à partir de la période de la *Guardia Nueva*. Le tango de cette époque semble donc asseoir un sentiment d'appartenance identitaire, non pas à partir de signes distinctifs tels que la langue, la religion, la race ou l'ethnie, mais sur le partage d'un mode de pensées. Ceci signifie que le tango a un caractère normatif, car celui ou celle qui n'adhère pas à l'idéologie véhiculée dans le tango serait exclut de l'identité qu'il représente.

³³⁰ Etchegaray Natalio, Molinari Alejandro, Martínez L Roberto: *De la Vigüela al fueye*, edicion Corregidor, Argentina, 2000. P179

³³¹ Etchegaray Natalio, Molinari Alejandro, Martinez Roberto L. *Tango y sociedad, la sociedad el hombre común y el tango 1580 –1917*. Buenos Aires, 2003. p180

Mais l'idée que dans le tango se manifeste l'argentinité a été relayée par un discours critique apparu dans les années soixante et qui commence à retracer l'histoire du tango, rendant celle-ci institutionnelle. Jusqu'à la fin des années soixante, les études effectuées à propos du tango avaient pour but de montrer la formation et circulation du *lunfardo*. Ces ouvrages portaient de l'idée que la formation d'une nouvelle langue était synonyme de la formation d'un peuple nouveau. En outre, le tango était une référence poétique mais il n'y avait pas d'étude littéraire faite à ce sujet en particulier. Ainsi on compte de nombreux ouvrages plus ou moins amples, à mesure des années, qui répertorient les expressions, voix et vocables Lunfardo. Ces ouvrages ont été cités dans les chapitres précédents, nous avons fondé notre réflexion sur leurs argumentation au long de cette thèse. Notons que l'ouvrage de Salas reprend l'idée qu'exposait Gobello selon laquelle il y a une nette séparation entre la préhistoire et l'histoire du tango. Dès lors, il se montre catégorique lorsqu'il dit : « Mais le premier tango chanté reste, sans aucun doute *Mi Noche Triste* de Pascual Contursi. Tout ce qui a existé avant n'est que préhistoire »³³². A la suite de Salas, les auteurs comme Noemi Ulla font la même constatation :

Es que las letras de tango tienen su prehistoria. Mucho antes de la señalada anteriormente, a fines de siglo y casi al mismo tiempo en que el tango tiene origen musical, aunque de aquellas canciones ninguna conserva hoy vigencia. Expresión de trovadores anónimos, esas letras se transmitían oralmente de boca en boca y recreándose continuamente. La zona marginal de los arrabales en que letra y música nacieron, los contenidos marcadamente pornográficos de aquellas primeras canciones señalándoles una condición deambulatoria y secreta, oral y olvidable.³³³

Ainsi, selon l'auteure la « préhistoire » du tango s'est caractérisé par la teneur pornographique et improvisé des paroles de tango. De ce fait celle-ci étaient oubliables. Pourtant, afin d'estimer l'évolution du tango, même s'il s'agit d'une période donnée, il semblerait pertinent d'avoir une vue d'ensemble des mouvements qui ont affecté l'objet culturel. De cette manière il serait possible d'avoir une vision objective de l'histoire du tango. Enfin, Martinez, Molinari et Etchegaray³³⁴, pédagogues de *l'Academia Nacional del Tango*,

³³² SALAS Horacio. LE TANGO. Acte Sud. France. 1989. p 68

³³³ Ulla Noemí. Tango rebelión y nostalgia. Buenos Aires. Editorial Jorge Alvarez S.A. 1967. P13

³³⁴ Etchegaray Natalio, Molinari Alejandro, Martinez Roberto L. Tango y sociedad, la sociedad el hombre y el tango 1580 –1917. Argentina. 2003. Etchegaray Natalio, Molinari Alejandro, Martinez Roberto L. *Tango y sociedad, la sociedad el hombre y el tango 1916 –1943*. Argentina. 2005.

deviennent des échos des affirmations de Noemi Ulla et Horacio Salas, qui mettent sur un piédestal le tango canonique de Contursi lorsqu'ils affirment que le héros du tango est comparable à *Martín Fierro* et que dans le tango se manifeste une philosophie populaire. Ce phénomène d'accumulation de travaux critiques sur le tango déforme la perception qu'on peut se faire du tango, à tel point que la chercheuse Pierina Moreau en vient à conclure que le tango est non seulement un produit culturel de la province de Buenos Aires, mais aussi un représentant culturel de tout le pays :

El tango, música y poesía esencialmente urbanas, es y será representativo de Buenos Aires, pero también de toda la Argentina pues, en el fondo y a pesar de las rencillas habituales entre provincianos y porteños, todos los argentinos se sienten orgullosos de su ciudad capital, extendida a lo largo del *gran río color de león conquistadora*, orgullosa *reina del Plata* que *tiene prisa y nunca duerme...*³³⁵

Les expressions soulignées ont été mises en avant par Pierina Moreau, elles font allusion à des titres de tangos ou encore à des expressions qui se trouvent dans des tangos. On constate que toutes ces critiques faites au tango ont fini par former un discours qui semble décrire le paradigme du genre que l'on peut résumer en quelques mots. D'abord il est composé par des vers octosyllabiques, ensuite selon José Gobello, il intègre le langage propre au *Gaúcho* et enfin, il a une thématique sentimentale. Cependant, ces critères sont contestables. En effet, Juan José Saer établit qu'il y a un parallèle évident entre la poésie gauchesca, le tango *Mi Noche Triste* et le tango *La Morocha* de Villoldo, qui est considéré comme faisant partie de la « préhistoire » du genre. Juan José Saer dit : « Nous pouvons remarquer au passage, que les vers octosyllabiques et le type de strophe évoquent encore sans la moindre erreur possible, la poésie rurale du XIX^e siècle. Dans les autres strophes, des vers qui n'ont rien de populaire et dérivent de la rhétorique romantique ou moderniste, se mêlent à des termes argotiques créant l'atmosphère de la scène. »³³⁶. Alors on ne peut pas dire que la forme du tango soit déterminante à l'heure de déclarer une rupture entre les tangos de l'histoire et celui de la « préhistoire » du genre poétique.

Par ailleurs, le *lunfardo* utilisé dans le tango de Contursi est une autre particularité qui justifierait le changement du genre. Or José Gobello, actuel président de *l'Academia Porteña*

³³⁵ MOREAU Lidia Pierina. *La poesía del tango. fueron años de cercos y glicinas ... Cátulo castillo*. Comunic.arte. Cordoba Argentina. 2003

³³⁶ SAER, Juan José. *Les paroles de tango dans le contexte de la poésie argentine*. In Borrás Gerard (dir). *Musiques et sociétés dans les Amériques*. Presses universitaires de Rennes. Rennes. 2000. p261-269.

del Lunfardo, explique dans son dictionnaire³³⁷ les origines des vocables. Il établit que la plupart d'entre eux sont des archaïsmes espagnols, des emprunts faits à la langue italienne, française et anglaise en plus des vocables d'origine *gauchesco*. Donc si le langage *gauchesco* fait partie du lunfardo, on ne peut dire qu'il existe un changement des particularités linguistiques entre la poétique *guachesca* et le tango de l'histoire et de la « préhistoire » du tango. Notons que l'enjeu ici, n'est pas tant la langue employée dans le tango *Mi Noche Triste*, que la revendication d'une particularité linguistique qui identifierait un peuple. Rappelons que la thèse de tous les chercheurs qui se sont penchés sur le tango est celle de dire que ce produit culturel est le premier à cristalliser, entre autres choses, l'identité linguistique argentine, ce qui le rend authentique et autochtone.

Le dernier argument qui prouverait la différence entre l'histoire et la préhistoire du tango, faisant ainsi de *Mi Noche Triste* le canon du genre, consiste à affirmer que c'est la première fois que le thème sentimental est évoqué. Les auteurs Eduardo Buela, Boris Puga y Raúl Lorenzo³³⁸ expliquent:

Estos versos, escritos en los albores del siglo veinte, pueden resultar, y tal vez así lo sean, un tanto ingenuos y de escaso vuelo poético, pero no hay duda que resultan el reflejo de una época en que el hombre, duro y lleno de pudor que era el arquetipo del porteño de entonces –mucho más tratándose, como en el caso del personaje, de alguien que conocía la cárcel - no se avergüenzara, sin embargo, de expresar sus sentimientos amorosos en forma de versos. (...) En *Mi Noche Triste*, lo nuevo fue expresar los sentimientos y la ternura de un hombre frente al amor, y la tristeza ante su pérdida. Un hombre desnudando su alma y no su cuchillo para vengar un abandono o una traición. (...) Pero, sin lugar a dudas, Pascual Contursi resultó el hombre fundamental en el inicio del género, y el primero, de esa extensa lista que llega hasta nuestros días entre otros cuantos han contribuido con sus temas a la difusión y popularidad del tango.

Cet argument est recevable dans la mesure où les sentiments exprimés sont négatifs, c'est-à-dire qu'il s'agit de tristesse. Cependant, il est difficile de soutenir qu'il s'agit d'une véritable révolution dans l'histoire et la préhistoire du tango car ce sentiment établit que le couple, dans le tango *Mi noche triste*, serait traditionnel donc hétéro-normé. Or bien que

³³⁷ GOBELLO José, OLIVARI Nicolas. *NOVÍSIMO DICCIONARIO LUNFARDO*. Corregiror, Buenos Aires, 2004.

³³⁸ Ces trois auteurs sont des chercheurs du *Departamento Juventango de Montevideo*. Leurs propos ont été cités dans l'œuvre précédemment citée et coécrite par Martínez, Molinari y Etchegaray. *TANGO Y SOCIEDAD, LA SOCIEDAD EL HOMBRE COMÚN Y EL TANGO 1580-1917*. Argentina. 2003. p 224

l'amour des partenaires soit réciproque, le couple du tango *La Morocha*, est également hétéro-normé. Dès lors il est légitime de se demander comment se manifeste le processus d'accréditation des discours. On aura remarqué deux procédés récurrents, également illustrés par les citations précédemment transcrites. Le premier consiste à affirmer que le tango a une valeur testimoniale et vraisemblable. Cette affirmation peut dans certains cas dériver au folklorisme comme dans l'œuvre de Francisco García Jiménez : *Así nacieron los tangos*³³⁹. Dans cet ouvrage, l'auteur met en scène dans un exercice de lyrisme appliqué, les moments et les lieux de création de tangos mythiques. En voici un exemple avec l'explication que l'auteur donne des circonstances de « naissance » du tango *La Morocha* :

Sobre el amanecer navideño, en el camino de vuelta a su cuarto, Saborino bebió un par de cañas con su amigo Villoldo, el juglar de San Telmo y Barracas. Y le habló de su tango recién nacido, pobrecito como el niño de Belén. Villoldo entendió el mensaje simple del camarada. En una mesa de pino del almacén, desgastada por vasos y barajas, borroneó la cuartilla de estraza acoplando las estrofas ingenuas.³⁴⁰

A aucun moment l'auteur ne précise que l'anecdote lui a été racontée par les paroliers ou les compositeurs. García Jiménez ne rapporte pas les dires sous forme de dialogue à teneur théorique mais testimoniale. Donc on peut supposer que sous le titre *Así nacieron los tangos*, se trouve le récit fictionnel des circonstances dans lesquelles il est fort probable que les tangos aient jailli de la plume des paroliers. L'éditeur de l'ouvrage avertit que le récit de la genèse des tangos est un composé de fiction, témoignage et oui-dire transcrits par García Jiménez :

Describir la gestación y el estreno de un tanque que después fue famoso involucra hacer la semblanza de sus autores, mostrarlos en sus quehaceres y sus inquietudes creadoras y, asimismo, resaltar los detalles más coloridos de la respectiva época ciudadana, la idiosincrasia de sus gentes y las costumbres. Es lo que en este libro se hace en forma breve y sencilla, con liviana fórmula periodística; sin énfasis, pero con fervor.³⁴¹

L'avertissement de l'éditeur renforce et donne son aval au ton folklorique avec lequel García Jiménez écrit les récits des naissances des tangos. Or, le caractère testimonial des discours à propos du tango verrouille d'un premier tour de clé la possible contestation des

³³⁹ GARCÍA-JIMÉNEZ, Francisco: *ASÍ NACIERON LOS TANGOS*, Corregidor, Buenos Aires, 1998.

³⁴⁰ García Jiménez, Francisco: *Así nacieron los tangos*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1998. p 26

³⁴¹ *ibid.* p 7

argumentaires développés dans le tango. Ainsi, on serait tenté de prendre les poèmes du tango à la lettre en oubliant, par mégarde, qu'il s'agit de constructions littéraires et non de données statistiques quantifiables. Par ailleurs, cette teneur testimoniale se manifeste dans des ouvrages tels que *Tango Testigo Social*³⁴² écrit par Andrés Carretero. Mais, cet ouvrage abonde en information statistique qui rend concret le contexte du tango selon les périodes, or le titre de l'ouvrage laisse entendre que le tango est le reflet fidèle incontestable d'une évolution sociale. Toutefois, les paroliers qui ont été interviewés par Noemí Ulla ou García Jiménez, n'ont jamais affirmé que le tango était, tel un essai ou un article, un objet qui a pour but d'étudier et apporter des réponses sur le domaine social. En outre, dans cette construction littéraire, on n'aura jamais trouvé d'information scientifique, sur l'évolution sociale de la société argentine.

Le deuxième procédé récurrent consiste à mettre en rapport des paroles de tango, avec des données statistiques, ethnologiques, historiques et sociales qui reconstituent le contexte de l'époque du tango, dans le but de réécrire l'histoire du genre musical dans un cadre aussi sérieux que possible. Or cette façon de faire verrouille d'un deuxième tour la possibilité de contester l'histoire du tango, qui désormais grâce à ces données chiffrées, s'écrit en majuscules.

Mais ces procédés d'accréditation ne seraient rien s'ils n'étaient pas formalisés grâce à des instances de légitimation. En effet, dès 1962, a été créée l'*Academia Portena del Lunfardo* sur le modèle de fonctionnement de la *Real Academia Espanola* dans le but de recueillir les études faites sur la langue. Ainsi cet argot de Buenos Aires officialisé par l'Académie et diffusé par des ouvrages qu'elle édite. De sorte que le rêve de Manuel Belgrano de constituer le langage propre aux argentins et combler ainsi leur besoin d'identité unique et officielle devient visible au moyen de cette institution. Il est donc aisé de comprendre que l'on fasse l'amalgame entre identité régionale (car le tango est un produit régional dont l'origine est la capitale argentine) et une identité nationale intimement liée à la diffusion massive du tango. Notons qu'il existe également depuis une quinzaine d'années l'*Academia Nacional del Tango*, située à quelques mètres de la mythique *Plaza de Mayo*, dans les locaux de l'immeuble qui accueille l'un des plus anciens lieux de réunion des intellectuels du XX^{ème} siècle, le *Bar El Tortoní*. Cette académie prestigieuse délivre un diplôme des divers enseignements en matière de tango, sous sa forme chantée, dansée, jouée. Ils ont à disposition également une bibliothèque comportant de nombreux ouvrages sur le sujet. En outre, les ouvrages collectifs

³⁴² Carretero M Andrés: *El Tango testigo social*, Argentina, Colección Peña Lillo, continente, 1999.

de Martinez, Molinari et Etchegaray ont été édités avec le consentement de l'Académie et de ces membres parmi lesquels Horacio Ferrer, poète et déclamateur qui a travaillé avec Astor Piazzolla.

A ce point on peut se demander quels sont les conséquences de la création d'instances de légitimation. Il semblerait que ces institutions 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. En effet en proposant des notions telles que : « l'histoire » et « la préhistoire » du tango on fractionne ou on divise en séquences l'histoire de sorte qu'elle semble être linéaire. Or, l'histoire chronologique du tango, qui ne comporte pas de questionnement ou de problématique tend à produire à l'égalisation d'un relief historique. Or, cela a pour conséquence l'occultation de la diversité artistique dans le tango, puis l'homogénéisation des discours. Par ailleurs la formulation de l'histoire du tango sous cette forme simplifiée et linéaire occulte les contradictions stylistiques au sein des tangos publiés d'une part, puis elle occulte les contradictions des artistes de l'époque en réduisant le processus de création à un mouvement collectif et homogène. A propos de cette perspective historique et des contradictions qu'elle occulte dans la production du tango Diana Quattrocchi-Woison explique que l'histoire peut être un instrument de pouvoir :

Si l'on a affirmé de façon très abusive que l'histoire est écrite par les vainqueurs, il est en revanche, plus que certain qu'un phénomène de contre-mémoire et de contre-histoire ne pourrait avoir lieu sans qu'il y ait des vaincus. La volonté d'utiliser un modèle disparu, de se servir d'une défaite ayant eue lieu dans le passé pour légitimer un autre ordre des choses dans le présent et dans le futur, voilà les traits communs à toute entreprise de contre-histoire.³⁴³

L'histoire et la contre-histoire à laquelle fait allusion l'auteure est en rapport direct à la soumission des historiens et des critiques à des intérêts politiques, économiques et idéologiques. Le discours émis par les Historiens du tango, qui consiste à déclarer la validité des périodes historiques du tango, discrédite l'évolution du processus de création de l'objet culturel qui en principe appartenait à une population marginale et qui est apparu dans un contexte d'improvisation propice à la liberté de propos et à l'expression potentielle de voix plurielles. Cette périodisation de la part des studieux du tango construit un discours normatif qui qualifie certains tangos comme valides ou non, acceptables ou rejetables.

³⁴³ *UN NATIONALISME DE DÉRACINÉS. L'ARGENTINE PAYS MALADE DE SA MÉMOIRE.* Diana Quattrocchi-Woison. CNRS, Paris, 1992. p 66

C'est de cette manière que dans la préhistoire du tango, on classe les paroles de tango de la période de la Guardia Vieja puis le tango « *Prostitulario* ». Dès lors, on peut déduire que plusieurs questions sont en jeu. D'abord, la catégorisation du tango dont l'origine est le lupanar pose le problème de la stigmatisation des genres poétiques. En effet, en classant une partie des paroles de tango dans la catégorie pornographique, on le discrédite, car ce genre n'est pas respectable, de fait, José Gobello n'a pas transcrit les titres ou certaines strophes des tangos car il jugeait qu'elles étaient moralement inacceptables. Michel Bozon explique que la division entre genre pornographique et érotique s'est produite vers la moitié du XX^e siècle et que dans la catégorie érotique l'évocation de la sexualité correspond à la reconduction de barrières morales.

Vers la moitié du XX^e siècle, une distinction des genres s'est cristallisée, opposant l'érotisme, considéré comme un genre propre, de bon goût, évoquant le désir et l'amour sans en dévoiler la réalité, à la pornographie, genre vulgaire, montrant et disant les actes sexuels de manière crue. Comme à l'époque de libertinage, cette séparation cache une complicité des genres, qui impose à chacun des contraintes : l'érotisme évoque en permanence les limites qu'il ne saurait franchir, la pornographie s'oblige à éviter la mièvrerie afin de ne pas décevoir son public.

L'opposition entre évocation propre et une évocation sale de la sexualité a toujours été une réalité à géométrie variable. Tout d'abord parce que les seuils de la pudeur évoluent en permanence. [...] En outre, il peut exister dans une œuvre un décalage entre le style et les situations décrites, qui rend le classement encore plus factice.³⁴⁴

Ainsi, la frontière entre le genre pornographique et érotique semble être artificielle et en fluctuation selon les époques et la rigidité des lois morales. Une fois occultée la période pornographique du tango, celui-ci a pu être accepté en tant qu'objet culturel représentant une identité nationale ce qui a eu comme résultat l'occultation des identités musicales poétiques et linguistiques des autres régions du pays. Ainsi, la modernité et l'urbanisme véhiculés dans le tango occultaient la ruralité et l'idéologie conservatrice présentes dans les romans de la littérature *gauchesca*. Or la popularité et l'engouement autour du tango a définitivement tourné les regards des portègues vers l'extérieur du pays et en particulier les capitales européennes ce qui a eu comme conséquence la mise en pratique de politiques d'état qui reconduisaient le colonialisme économique ou idéologique, au lieu de promouvoir des politiques adaptées à la réalité du pays. José Luis Romero explique ce phénomène paradoxal

³⁴⁴ BOZON, Michel, *SOCIOLOGIE DE LA SEXUALITÉ*. Armand Colin. Paris. 2005. p 40

d'aliénation qu'a subi la capitale argentine et a entraîné tout le pays vers une naturalisation de la domination européenne :

« A medida que se constituía ese impreciso sector de inmigrantes y de hijos de inmigrantes, la clase dirigente criolla comenzó a considerarse como una aristocracia, a hablar de su estirpe y a acrecentar los privilegios que la posteridad le otorgaba sin mucho esfuerzo. Despreció al humilde inmigrante que venía des los países pobres de Europa, precisamente cuando se sometía sin vacilaciones a la influencia de los países europeos más ricos y orgullosos. De hecho aprendió las reglas de la *higt life*, la preferencia por los poetas franceses y la admiración por el impecable corte inglés de la solemne levita que acreditaba su posición social. Y de ellos recibió también cierto repertorio de las ideas sobre la economía y la política de los ministros y los parlamentarios expusieron brillantemente en memorables discursos que recordaban los de Glandstone o de Ferry. Era una imitación inevitable, porque la Argentina se había incorporado definitivamente al ámbito de la economía europea, cuya expansión requería nuestras materias primas y nos imponía sus manufacturas. Pero como Europa ofrecía también el contingente humano de sus excedentes de población, las clases medias y hasta las clases populares comenzaron a caracterizarse por nuevas costumbres y nuevas ideas que desalojaban la tradición nativa.

También fue inevitable que el país sufriera las consecuencias de los conflictos económicos y políticos en que se sumió Europa. Gran Bretaña invirtió grandes capitales y consideró que, automáticamente, nuestros mercados le pertenecían, no vaciló en exigir, con tanta elegancia como energía, que se mantuviera fielmente esa dependencia. La Argentina fue neutral en las dos grandes contiendas europeas, y gracias a ello abundaron las provisiones en los países aliados. Mientras hubo guerra surgió en el país una industria de reemplazo, pero al llegar la paz, los países que proveían de manufacturas trabajaron por recuperar sus mercados, ocasionándose entonces graves trastornos económicos y sociales.³⁴⁵ »

L'impact de l'aliénation des argentins a contribué à reconduire la soumission à la domination européenne sur le plan politique, économique et culturel. Carmen Bernard remarque que l'effet de l'acculturation est encore visible dans la capitale sur l'architecture apparue au début du XX^e siècle qui s'est inspirée des capitales européennes.

A présent les élites font construire des hôtels particuliers, imitant ceux du Monceau ou de l'avenue du Bois. Le Français René Sergent, l'architecte de l'hôtel Camondo à Paris, conçois ainsi le splendide hôtel Errazúziz, aujourd'hui Museo de Arte Decorativo. A l'intérieur du palais, chaque salle est meublée dans un style différent, de la Renaissance à Napoléon Ier ; le salon Louis XVI est décoré avec des boiseries provenant de l'hôtel Tellier de Paris.

³⁴⁵ ROMERO José Luis: *BREVE HISTORIA DE LA ARGENTINA*. TIERRA FIRME. ARGENTINA. 1996. p 110

L'hôtel abrite ainsi la galerie de tableaux exceptionnelle, réunissant des peintres français (Fragonard, Corot, Manet, Greuze, Vigée-Lebrun) ainsi que des maîtres espagnols dont Greco. [...]

A l'occasion de la célébration du premier centenaire de l'indépendance de l'Argentine, des monuments offerts par les pays européens surgissent : le plus important est celui « des Espagnols » à Palermo. Les Allemands offrent une fontaine ; les Français enrichissent Buenos Aires d'une très jolie place, la place Francia, en surplomb sur l'actuelle avenue Libertador, grâce à un monument d'Emile Peyot représentant le Génie, l'Agriculture, l'Industrie, les Arts et la Science et dont les bas reliefs illustrent la Révolution et San Martín traversant les Andes. La tour des Anglais, avec son horloge, est érigée devant la gare ferroviaire de Retiro, dont la structure métallique fabriquée à Liverpool, les verrières et les halls constituent l'une des plus belles réalisations d'architecture industrielle.³⁴⁶

La transformation architecturale de Buenos Aires est la conséquence de politiques internes visant à copier les modèles européens. En effet, le besoin d'asseoir le projet national de Sarmiento sur des bases d'une économie efficace a donc nécessité que l'Argentine se tourne littéralement vers les pays européens afin de développer une économie d'exportation qui soutienne le marché. La conséquence a été un dénigrement des cultures locales et leur occultation, mais cet espace culturel restant vide, il a fallu le remplir d'un objet culturel urbain à condition de le rendre acceptable et populaire, d'où l'émergence spectaculaire du tango sous la condition du respect des règles de la bienséance, la surveillance des propos, les apparences vestimentaires bourgeoises et l'occultation des références à la vie des lupanars. Ceci a donc motivé que les historiens et critiques classent cette période de l'évolution du tango dans la « préhistoire » ou encore dans la catégorie de poésie pornographique à bannir de mémoires.

Ensuite, l'enjeu dans cette « préhistoire » qualifiée « d'oubliable » sont les relations de genre moralement inacceptable. Ces dernières impliquent les relations entre prostituée et proxénète, puis entre prostituée et client. En effet, l'article de Karin Grammatico³⁴⁷ explique la loi édictée en 1875 qui a interdit l'exercice de la prostitution prétextant la protection de l'ordre social et la contamination de maladies vénériennes telles que la syphilis. Or, cette interdiction a provoqué la précarisation et la pénalisation de la prostitution. Toutefois, la réglementation stricte qui avait précédé l'interdiction privait les prostituées de leurs libertés individuelles puisqu'elles ne pouvaient circuler dans la ville à certaines heures de la journée et dans certains quartiers. Cette façon de faire constitue une discrimination et une stigmatisation

³⁴⁶ BERNARD, Carmen : HISTOIRE DE BUENOS AIRES, FRANCE ED FAYARD, 1997. p 212

³⁴⁷ GRAMMÁTICO Karin. *Obreras, prostitutas y mal venéreo, un estado en busca de profilaxis*. Historia de las mujeres en la Argentina. Tomo II, SigloXX. Taurus Editorial. Argentina. 2005. 2-25

des femmes. Il semblerait donc que la marginalisation des paroles de tango dont le thème est le lupanar, soit due au renforcement du discours moralisateur selon lequel les relations sexuelles entre un client et une prostituée seraient condamnables.

En outre, les critiques estiment que *Mi noche triste* est digne d'être érigé en canon parce que c'est le premier tango à avoir un argument. Or, dans les tangos de la Guardia Vieja précédemment étudiés l'argument des personnages consiste en la présentation de leur mode de vie. Par ailleurs, les arguments dans les tangos dont le thème est le lupanar présentent l'intérêt de mettre en lumière des discours transgresseurs de la morale théologique et scientifique qui condamnait certaines pratiques sexuelles telles que l'onanisme. De sorte que l'argument auquel font allusion les critiques et historiens du tango, est celui qui défend les relations de genre hétéro-normées. En effet, les arguments des critiques et des historiens du tango affirment que le tango de Contursi est le texte canonique qui marque le passage d'une préhistoire vers une histoire. L'argument consiste en la victimisation d'un héros sentimental, abandonné par une héroïne. L'absence de la jeune femme est la source de son idéalisation. Ainsi le tango *Mi Noche Triste* propose un schéma qui sera récurrent dans les tangos de la *Guardia Nueva* où un héros masculin sentimental expose sur un ton dramatique la douleur causée par le départ de sa compagne. Cet homme « nouveau » décrit les objets qui appartenaient à l'héroïne en mettant en évidence le non-sens que signifie le départ et l'absence de la jeune femme.

L'axe du poème est la rupture et la douleur du personnage qui semble se manifester sur l'ensemble de sa vie quotidienne. Le tango met l'accent sur le sentimentalisme du personnage et dans les versions chantées, les interprètes usent de recours vocaux pour accentuer la langueur caractéristique du vague à l'âme. Or, le sentimentalisme produit des effets sur les rapports de genre des personnages qui se manifestent dans le cadre d'un espace privé.

En effet, la scène se déroule dans l'appartement conjugal, c'est-à-dire dans un espace privé. Or dans les tangos de la préhistoire, les espaces étaient ouverts ou publics tels que la rue, le bal et la maison close. Cette dernière était en effet décrite par Tulio Carella comme un lieu de sociabilité, vente de journaux, échange d'information. Mais alors que dans les espaces publics c'est la loi qui règle les comportements, dans les espaces privés, c'est un contrat tacite qui s'établit entre les habitants des lieux. Les habitants répartissent les tâches d'entretien des lieux, dans une sorte de règlement sous-entendu qui reconduit l'ordre patriarcal prenant ainsi compte du genre des habitants pour définir les droits et obligations de chacun. Michel Foucault explique que ce contrat tacite ne dépend pas du mariage religieux ou légal établi

entre deux personnes, mais que le concubinage suffit à l'établissement de ces règles de cohabitation. :

Dans le cas du mariage, la problématisation des plaisirs sexuels et de leurs usages se fait à partir du rapport statutaire qui donne à l'homme le pouvoir de gouverner la femme, les autres, le patrimoine, la maisonnée ; la question essentielle est la modération à apporter à ce pouvoir. [...] C'est qu'entre deux conjoints, le statut lié à l'état de mariage, la gestion de l'oïkos, le maintien de la descendance ; peuvent fonder les principes de conduite, définir ses règles et fixer les formes de la tempérance exigée.³⁴⁸

Antonio Tello explique qu'il existe un mythe de la naturalisation des relations de genre. D'après ce mythe cette répartition des rôles remonte à des temps anciens, où s'occupaient de sortir chasser les animaux car leur carrure physique le leur permettait puis les femmes restaient dans le lieu d'habitat pour effectuer l'entretien :

La primera y más importante creación cultural del ser humano, por las consecuencias sociales que ella supuso fue la equiparación de la identidad biológica a la identidad de género que dio origen a los roles sociales hombre/mujer [...] Al parecer el desarrollo de los roles, con sus funciones específicas concretadas en la división sexual del trabajo, coinciden con la fabricación de las primeras armas y el perfeccionamiento de las técnicas de caza en el Paleolítica. La gestación y maternidad de las mujeres fue progresivamente una de las causas que acentuó con el tiempo la división sexual del trabajo y contribuyó a asentar las bases para que esta función biológica pasara a ser social.³⁴⁹

En rappelant les principes de la construction de la théorie différentialiste, on comprend que tout ordre social est maintenu par un système de pensée qui aura des répercussions sur les individus de cette société. Or, en mettant en évidence les systèmes de pensées qui assujettissent les individus, on a la possibilité de les déconstruire. Les conclusions de Christine Delphy expliquent quelle est la relation existant entre l'exploitation des classes sociales des travailleurs (dans laquelle est incluse la classe féminine) et les règles tacites de l'espace privé : « L'exploitation du travail domestique, l'institution du mariage, de la famille, du privé, sont des exemples de ces mécanismes sociaux qui produisent l'assujettissement d'une catégorie de personnes à une autre, ou plus exactement la création de catégories de

³⁴⁸ FOUCAULT Michel, *HISTOIRE DE LA SEXUALITÉ, TOME, 2*. Gallimard, France, 1984. p. 65

³⁴⁹ TELLO Antonio: *EXTRAÑOS EN EL PARAIS*. Flor del viento, Barcelona, 1997. p. 35

personnes »³⁵⁰. En effet, la femme est considérée comme une force de travail au même titre que l'homme, car elle a la possibilité de trouver un emploi. En revanche, dans cette répartition des rôles entre les hommes et les femmes, ces dernières accomplissent les tâches domestiques, l'éducation des enfants et l'entretien de la maison, qui se traduisent en termes de métiers par les dénominations telles que : femme de ménage, nourrisse, cuisinière, auxiliaire de vie, pourtant ce sont des tâches non reconnues ni rémunérées par les conjoints dans le cadre de la vie commune. De la sorte, lorsqu'une femme accomplit de manière exclusive toutes les tâches ménagères dans les foyers, elle est mise en situation de domination masculine. Dès lors, les espaces privés sont propices à l'isolation de la femme de la société et de ce fait à sa domination et à son exploitation par l'homme. Dans le tango, l'espace privé, *cotorro*, est propice à ce que s'exerce un pouvoir sur la femme, qui la soumet à l'homme en justifiant cette situation par la relation amoureuse que les deux partenaires entretiennent. L'écrivain Ernesto Sábato coïncide avec cette opinion et rend explicite la relation de pouvoir qui est en jeu dans le tango :

Varios pensadores argentinos han asimilado el tango al sexo o, como Juan Pablo Echagüe, lo han juzgado como una simple danza lasciva [...] Se crea lo que no se tiene, lo que en cierto modo es objeto de nuestra ansiedad y de nuestra esperanza, lo que mágicamente nos permite evadirnos de la dura realidad cotidiana. (...) No era pues eso [el sexo] lo que al solitario hombre de Buenos Aires podía preocuparle ni lo que era su nostálgica, aunque muchas veces la canallesca, canción evocara. Era precisamente lo contrario: la nostalgia de la comunión y del amor, la añoranza de la mujer; no la presencia de un instrumento de lujuria.³⁵¹

L'auteur confirme donc que ce qui est en jeu dans le tango, ce sont les relations de genre dans le cadre d'un espace privé dans lequel se forme le couple. Ce point de vue est innovant dans le tango de la Guardia Nueva, puisque les personnages féminins de Villoldo avaient des relations professionnelles (entre les maquereaux et les prostituées) parfois ces relations étaient également affectives (dans le cadre de la danse) avec les hommes, mais elles étaient toujours explicites et cadrées par des espaces publics où le contrat social était valide. En conséquence, même si les figures féminines étaient soumises à une hiérarchie, elles avaient la possibilité de déconstruire cette dépendance en rompant avec ce contrat social.

³⁵⁰ DELPHY Christine, *L'ENNEMI PRINCIPAL TOME 1 : ÉCONOMIE, POLITIQUE DU PATRIARCAT*. Ed Syllepse. France. Janvier 2009. p 25

³⁵¹ Erneso Sábato, *OBRA COMPLETA*. Grupo editorial Planeta. Argentina. 1997. p 656

Voici un exemple du tango *Soy tremendo* où est mis en évidence la relation professionnelle que le personnage masculin entretient avec les personnages féminins :

Tengo una morocha
en la calle Suipacha,
que es una muchacha
así com' il fo y
en la calle Esmeralda
afile a una chica que no
¡Qué cosa más rica!
como ella no hay dos.³⁵²

Lorsque la relation était professionnelle, la prostituée n'habitait pas avec le maquereau, en fait, sa localisation se trouvait littéralement dans la rue. Même si la prostituée acceptait une relation amoureuse elle avait la possibilité de défaire la relation professionnelle pouvant donc échapper à l'exercice du pouvoir. L'espace public, la rue, où exerce son activité la prostituée, situe la relation avec le maquereau dans un contexte public, ce qui détermine la relation de genre potentiellement réversible ou annulable.

En revanche, dans le cadre de la relation amoureuse qui est décrite dans le tango *Mi Noche Triste* il est impossible de mesurer les deux partenaires l'un par rapport à l'autre. En effet, dans une relation hiérarchique d'ordre professionnel, si chacun des partenaires connaît la place qui lui est attribuée, par exemple celle maintenue entre un patron et un ouvrier ou encore entre un maquereau et une prostituée, alors l'un est mesurable par rapport à l'autre, l'un est subordonné par rapport à l'autre et cela pour des raisons précises. Or, ce qui maintient l'ordre hiérarchique dans le tango *Mi Noche Triste*, est le sentiment amoureux et son corrélat de répartition « naturelle » des rôles, ce qui rend impossible la comparaison des deux parties qui s'engagent dans la relation. De ce fait, il devient impossible de se défaire de cette relation hiérarchique. Mais ce tango n'est pas le seul à représenter la division des rôles sociaux en les déguisant en différenciation naturelle. En effet, on pouvait pressentir cette division sociale puisque le personnage masculin est toujours représenté dans un espace ouvert, dans un milieu favorisant la sociabilité et tourné vers l'extérieur dans lesquels il assume un rôle professionnel en opposition avec la figure féminine qui endosse un rôle maternel au sein de l'espace privé. Un exemple, cité à plusieurs reprises, vient ici prouver ces affirmations, il s'agit du tango *La Morocha*.

³⁵² Tango : *Soy tremendo*. Angel Villoldo. 1906.

Yo con mi dulce acento ,
junto a mi ranchito,
canto un estilito
con tierna pasión,
mientras que mi dueño
sale al trotecito
en su redomón³⁵³

Dans cet exemple, le *ranchito* est un espace privé et décrit par un diminutif qui a une valeur affective. La figure féminine en fait son espace privilégié.

Par ailleurs notons que dans le tango *Mi Noche Triste* tout comme dans le tango *La Morocha* les figures féminines sont reléguées à l'attente et à la préparation du maté pour leur partenaire : « Siempre llevo bizcochitos / pa'tomar con matecitos / como si estuvieras vos ». Ainsi c'est bien la mise en place d'un système de pouvoir qui est en jeu, qui déguise en amour la soumission et la violence silencieuse exercée sur les femmes. En effet, dans les deux tangos, le personnage masculin se trouve placé dans un environnement extérieur et c'est lui qui apporte de quoi sustenter le personnage féminin, reproduisant ainsi la division des rôles selon le schéma différentialiste que détaillait Antonio Tello. De la sorte, le personnage féminin qui refuse la vie commune, et qui par la même occasion refuse la soumission dans le cadre de l'espace privé, n'est plus considéré comme un employé qui cause un mal économique à son maquereau, mais comme une femme perfide qui refuse l'amour de l'homme. De la sorte, le ton sentimental exacerbé dans le tango, favorise le chantage affectif que le personnage masculin exerce sur la figure féminine. Ceci constitue une forme de violence occultée et insidieuse. La figure féminine est ainsi soumise à la violence silencieuse que le personnage masculin exerce sur elle, mais il est impossible pour la figure féminine de partir ou de se défaire de cette oppression. En outre, en allant plus loin dans le même raisonnement, la perfidie, qui caractérise le personnage féminin qui refuse l'amour véritable, est ce qui motive et justifie les relations de genre violentes et de domination invisible. En d'autres mots, l'argument sentimental dans le tango favorise la mise en place d'un système d'assujettissement de la femme et banalise la violence qui s'exerce sur elle.

Cette relation amoureuse dans le tango *Mi Noche Triste* sert de base au discours masculiniste dans le tango. Celle-ci déclenche un ordre social nouveau qui se manifeste dans l'humanisation des objets utiles dans le cadre de la vie quotidienne. En effet, des objets tels

³⁵³ Tango : *La Morocha*. Angel Villoldo 1903.

que le lit et la lampe sont dotés de sentiments et prennent parti dans la relation amoureuse frustrée. Dès lors, le tango *Mi Noche Triste* manifeste le changement de l'ordre social ainsi : « La catrera como se pone triste cuando no nos ve a los dos » « la lámpara en el cuarto también tu ausencia ha sentido porque su luz no ha querido mi noche triste alumbrar » Dans le premier cas, c'est l'absence du couple constitué lors du coït qui donne vie et sentiments au mobilier. Le lit où dormait le couple exprime sa tristesse, ce qui souligne l'absence d'union conjugale. Dans le deuxième cas, l'absence de la femme a pour effet que les objets refusent de fonctionner correctement. En effet, la lampe refuse d'accomplir l'action d'illuminer tant que les nuits de son propriétaire seront tristes. Les deux cas mettent en relief comment se manifeste le désordre dans un monde représenté par des objets qui font référence à la vie quotidienne et aux avancées de la vie moderne. Dès lors, le départ de la femme semble provoquer la désintégration du couple, et le dysfonctionnement de l'époque moderne. Ainsi se trouvent en tension deux discours antagoniques. En effet, la modernité de la vie urbaine est proclamée, mais celle-ci dépend de la conservation de l'unité sociale de base que représente la famille. En d'autres termes, la modernité ne semble être possible qu'à condition que l'ordre social soit reconduit selon les modalités conservatrices et protectrices des relations de genre dites « naturelles ». Ainsi, la modernité exclut toute union qui ne corresponde pas avec le modèle hétéro-normé qui reconduit l'ordre masculiniste et limite les libertés de la femme. La constitution et préservation du couple hétéro-normé est également la question de la conservation et la transmission d'un patrimoine culturel, génétique et économique. Ceci met en évidence la pression du chantage affectif qui s'exerce sur la femme, puisque c'est à cause de son refus de rentrer dans les normes que devient impossible la transmission de valeurs morales un patrimoine génétique et des biens économiques.

Par ailleurs, on observe que dans le tango *Mi Noche Triste* est mise en scène une voix narrative masculine qui se déguise en autorité discursive neutre. En effet, le personnage masculin ne se décrit pas physiquement ou moralement lui-même. Il est une entité « transparente » qui pourtant exprime ses sentiments à la première personne du singulier. Ceci permet au public de s'identifier avec cette voix narratrice et avec la situation de rupture amoureuse. Le public est mis en situation de catharsis vis-à-vis de la voix narratrice. En revanche, le personnage féminin est surnommé *Percanta*, surnom qui fait référence à des vêtements peu onéreux confectionnés en percale qui dénotent l'origine sociale du personnage. L'ambiguïté que soulève le surnom, et le nom du tissu, a été discuté dans le chapitre précédemment, il semble utile de rappeler brièvement les conclusions car *Percanta* était le nom commun utilisé pour parler des prostituées exerçant dans les maisons closes. Ce surnom

associe la figure féminine aux stéréotypes de la mère et la putain en opposition et véhiculés dans le tango. Dès lors, le traitement des personnages est inégal. En effet, la voix masculine n'a pas de caractéristiques physiques ou morales, elle apparaît de manière neutre, en revanche la figure féminine est stigmatisée. De cette manière la voix masculine bénéficie d'une certaine autorité puisqu'elle tient un discours neutre et universel, alors que la représentation de la figure féminine porte les traces de ses origines sociales et de son activité professionnelle. De cette manière, la norme discursive est attribuée au personnage masculin.

En outre, l'autorité discursive masculine prend inévitablement l'entité féminine en tant qu'objet d'observation et reflet de soi-même. Ceci met la figure féminine à la place d'un objet idéalisé et assujéti au discours de son créateur, le personnage masculin. De la sorte peut se construire un discours moralisateur qui exclut la figure féminine lorsque celle-ci n'accepte pas d'entrer dans sa norme. La conséquence est la négation de toute autorité discursive à la figure féminine. En effet, dans les tangos de Villoldo, les figures féminines étaient investies par un auteur masculin, mais elles avaient la possibilité de formuler un discours même si celui-ci avait été rapporté ou manipulé. Le tango écrit par Eloisa d'Herbil *Yo soy la rubia* laissait entrevoir la possibilité de manifestation de voix plurielles. En revanche dans le tango *Mi Noche Triste*, la figure féminine est absente et de ce fait, silencieuse, dès lors, le personnage masculin acquiert plus de relief, plus de véracité mais surtout plus d'autorité.

De fait, cette configuration masculiniste trouve un écho à l'heure de répartir la crédibilité des auteurs, paroliers et musiciens du tango. En effet, les artistes du tango ont été occultées, discréditées, réduites au silence où encore obligées à se travestir afin de pouvoir énoncer un discours. C'est le cas de Eloise d'Herbil, qui a été récemment revendiquée par le web todotango.com. Rappelons que l'auteure est encore aujourd'hui dénigrée dans son activité créatrice, lorsque l'écrivain du site internet explique que le seul intérêt du tango *Yo soy la Rubia* est qu'il a été écrit par une femme. Par ailleurs la parolière María Luisa Castelli, a changé son nom. En effet, elle a signé les paroles de tango qu'elle a composées du nom artistique : Mario Castro, afin qu'ils puissent être publiés. Parmi les compositions écrites par María Castelli, on peut citer *Le Malevo*, *Moulin Rouge*, *Primer agua*, *Dos lunares*, *Se va la vida*. Ces tangos ont été enregistrés sous leur forme instrumentale afin d'éviter de mentionner le « Je » Féminin. Notons enfin le cas de Azucena Maizani, qui s'habillait en homme avec des vêtements de *gaucho* afin d'interpréter les tangos. Tulio Carella justifie cela en expliquant que l'artiste chantait des tangos écrits pour des personnages masculins et qu'afin d'éviter le ridicule du décalage, la jeune femme devait s'habiller en homme. Carella invoque la nécessité de paraître cohérente avec les paroles du tango : « Después un mismo tango tiene letra para

hombre y para mujer ; así podían cantarlo interpretes de uno y otro sexo sin caer en ridículo. Para evitar equívocos, Azucena Maizani se viste de hombre y los acentúa.³⁵⁴ » De la sorte on constate que les tangos et les discours véhiculés sont quasi exclusivement formulés et revendiqués par des figures masculines, mais en outre, la pression sociale du milieu du tango, obligeait les artistes, parolières et compositrices à éviter la censure en utilisant des subterfuges qui d'une manière artificielle les obligeait à changer de genre. Ainsi il semblerait que la relation de genre entre les artistes de l'époque, qui était une relation de domination dont la conséquence était l'occultation de la diversité artistique et l'amoindrissement des talents pluriels.

A ce propos, notons quelles sont les expressions utilisées par les pédagogues de la *Academia Nacional del Tango* pour identifier les acteurs importants du tango. Dans les diverses citations précédemment transcrites, Angel Villoldo est qualifié le « père du tango ». Cette expression contribue à rendre plus solide le piédestal d'autorité sur lequel sont érigés les discours véhiculés par les tangos écrits par Villoldo. En outre, la paternité est attribuée à Villoldo, mais aucun ouvrage ou article consulté ne parle de l'attribution de la « maternité » à aucune artiste de l'époque. Ceci démontre que le processus de légitimation du discours est construit par l'ensemble des historiens et critiques du tango. Mais bien que ces autorités soient plurielles, elles ne sont jamais féminines. Par ailleurs, cette métaphore de la paternité du tango sera déclinée afin de réaffirmer d'autres autorités masculines dans le tango. En effet, Contursi sera « el fundador », Discépolo sera « el metafísico ». En conséquence, on peut affirmer qu'il y a une rupture effective entre les tangos écrits par Villoldo, et ceux écrits par Contursi. Toutefois, cette rupture ne peut être justifiée par un changement de forme des tangos ou encore par la prolifération de nouvelles argumentations dans les tangos. En revanche, cette rupture se manifeste dans les relations de genre dont le tango est la représentation. Par ailleurs, ces relations de domination masculinistes mises en scène dans le tango et ont un double impact. Le premier touche une communauté artistique qui occulte les talents féminins, le second concerne la société bourgeoise de Buenos Aires, qui cautionne des relations de domination dans le cadre de l'espace privé.

On peut dire que la proclamation de l'existence d'une histoire, puis d'une préhistoire du tango, simplifie les histoires du tango tout en occultant les problématiques propres à la création. Cette manière fractionnée d'aborder l'histoire schématise et stigmatise les mouvements d'évolution poétiques du tango. Puis mettent en relief la reconduction d'un ordre

³⁵⁴ *PICARESCA PORTEÑA* . EDICIONES SIGLO VEINTE. ARGENTINA 1966 p125

masculiniste qui monopolise la production critique et discursive à propos du tango. Or ceci implique la marginalisation des femmes du champ artistique. Il semblerait donc pertinent d'aborder l'histoire du tango depuis une perspective globale en tenant compte de ses contradictions et ses tensions. Mais cela implique d'aborder l'histoire du tango avec une certain relativisme, qui aurait pour effet d'en finir avec la production de discours critiques homogènes et rendrait compte de la pluralité des voix narratives et artistiques qui se manifestent dans le genre poétique.

Promouvoir le tango *Mi Noche Triste* comme texte canonique de la poétique tanguera semblerait être un piège. Car, alors qu'est proposé le paradigme d'un homme nouveau, est également proposé le paradigme d'une figure féminine chosifiée, réduite à l'état d'objet d'observation, condamnée au silence. Ceci reformule les relations de genre entre les personnages du tango suivant un modèle hétéro-normatif, qui discrédite la figure féminine et ne laisse pas de place pour les manifestations de discours pluriels.

De la découpe de l'histoire du tango proposée par les historiens et critiques du genre, on peut considérer que la période qui va entre 1915 et 1935 représente un moment de production artistique importante, ce qui fait passer le tango du stade de produit culturel marginal au rang de produit culturel dans un marché artistique à portée internationale. Bien que les dates d'inauguration d'une ère soient problématiques et forcément soumises à des questionnements, on peut s'accorder à définir les années 1915- 1930 comme des années d'essor de l'écriture du tango, puisque c'est le moment où les publications de partitions ont augmenté, et par conséquent que la production des paroles de tango a donné un statut professionnel aux paroliers. De ce fait, le tango dévient un produit ayant une influence économique et sociale. D'après les historiens du tango, le tango devient également un espace d'expression pour des populations ayant le désir d'intégrer la culture argentine : les immigrants. Pierina Lidia Moreau, explique que les immigrants italiens ont participé à un double mouvement, celui de la construction nationale dans et par leur influence linguistique et thématique dans les paroles de tango.

A modo de recapitulación diré, para cerrar esta exposición, que la inmigración es una realidad fundamental y un caso étnico excepcional en la construcción nacional argentina. Masiva y tal vez hasta peligrosa durante los años en que la fusión se hacía con esfuerzo, se convierte en sincrética hasta fundarse son la población 'criolla'

Hoy, la antigua imagen del inmigrante miserable e ignorante ha ocupado su lugar en el museo de las imágenes, conservadas para la memoria de novelas 'fin de siècle', en viejos álbumes familiares o en las pocas instituciones que se

dedican a atesorar recuerdos y testimonios de ese pasado. Los descendientes de esos inmigrantes, de primera, segunda, tercera... generación, son plenamente argentinos; y si viajan a Europa, con la mala memoria que es un atributo nacional, pocos visitan los lugares de origen de sus antepasados.³⁵⁵

Peirina Moreau pose le problème des immigrations qui ont influencé la culture en Argentine, et le tango en particulier. En effet, la population immigrante est arrivée en Argentine par vagues, il ne s'agissait pas de l'immigration qu'espérait Sarmiento, ce n'était pas l'immigration anglo-saxonne, bien éduquée et qualifiée. Ainsi que le signalait José Luis Romero, il s'agissait de l'immigration essentiellement italienne et espagnole qui s'exilait à la recherche de travail et qui avait été attirée par les promesses énoncées par les ambassades, d'acquisition de terres en Argentine.

Desde esa fecha [1867] en cambio, la República comenzó a atraer inmigrantes a los que se les ofrecieron facilidades para su incorporación al país, pero sin garantizar la posesión de la tierra : así lo estableció la ley de colonización 1876, que refleja la situación del Estado frente a la tierra pública, entregada sistemáticamente a los grandes poseedores. La consecuencia fue que los inmigrantes que aceptaron venir se reclutaron en regiones de bajo nivel de vida – especialmente en España o Italia – y de escaso nivel técnico.³⁵⁶

Il s'agissait d'une classe moyenne européenne, en difficulté mais qui connaissait les organisations syndicales et qui a mobilisé les ouvriers en Argentine afin de se rassembler et de débattre de leurs droits. Pierina Moreau évoque également l'espace de fusion qu'a représenté le tango pour les milliers d'immigrants à la recherche d'intégration. La chercheuse montre que l'image de l'immigrant a évolué dans le tango. En effet, l'immigration italienne était moquée dans le tango, probablement à cause de l'influence de la littérature *costumbrista* de Fray Mocho qui dans les journaux de l'époque restituait le parlé maladroit du *cocoliche*. Pierina Moreau explique la présence de la représentation de l'immigrant italien dans le tango en ces termes :

La imagen del inmigrante italiano que he delineado hasta aquí basándome en los seis poemas del tango anunciados, es auténtica, pero participa a la vez del estereotipo y del mito.

³⁵⁵ MOREAU Lidia Pierina. *LA POESÍA DEL TANGO. FUERON AÑOS DE CERCOS Y GLICINAS ... CÁTULO CASTILLO*. Comunic.arte, Córdoba, 2003 p.50

³⁵⁶ ROMERO José Luis: *BREVE HISTORIA DE LA ARGENTINA*. Tierra Firme, Buenos Aires, 1996. p103

Auténtica, la medida en que una poesía puede ser fiel a la realidad, es decir, estabilizándola, pero que, confrontada con imágenes provistas por la prosa (teatro, novela, crónica periodística de la época) conserva una razonable similitud. Estereotipada, porque al repetirse indefinidamente los detalles del modelo, sobre todo cuando éste pierde actualidad, se vuelve difícil no identificar ideas preconcebidas, recibidas y aceptadas sin mover.³⁵⁷

Pour la Professeure l'image de l'immigrant italien dans le tango représente la présence de cette population dans la ville. Or leur stéréotypie participe au phénomène de stigmatisation ce qui empêche leur intégration dans la population. Désignés par leur manière de parler ou leurs habitudes différentes de celles des personnages autochtones, les immigrants italiens sont moqués et dénigrés. Mais l'image de l'immigrant disparaît du tango et la présence d'une culture différente se fait sentir dans le tango par des références à des œuvres du romantisme français. En effet, l'immigration française est peu représentée, en revanche des personnages d'œuvres littéraires et d'opéras y sont évoqués, transposant l'image mythique de la vie de bohème parisienne dans le tango. La représentation de personnages d'origine étrangère dans le tango présente donc une opposition. D'une part le tango représente l'immigration italienne dans une quotidienneté précaire. D'autre part, les personnages de la littérature française sont empruntés et leur histoire est adaptée au format poétique du tango. Dans le premier cas, le tango sert à un récit réaliste, dans le second cas le tango est un medium pour le récit.

Rappelons que l'intérêt pour la culture française s'est accentué au moment de la belle époque, lorsque la France sortait de la première guerre mondiale et devait reconstruire une partie du pays. De ce fait la France est devenue partenaire économique de l'Argentine puisque la première fournissait la matière première et que la seconde fournissait des produits manufacturés.

Nutridos en las corrientes positivistas y científicas que en su tiempo [1914] predominaban en Europa, aspiraron a poner el país en el camino del desarrollo europeo. Trataron de que Buenos Aires se pareciera a París y procuraron que en sus salones brillara la elegancia francesa. Fundaron escuelas y estimularon los estudios universitarios porque tenían una fé indestructible en el progreso y en la ciencia. También tenían una acentuada afición por la literatura. Eduardo Wilde, Miguel Cané, Eugenio Cambaceres, Lucio Vicente López, Julian Martel, entre otros, escribieron a la manera europea, pero reflejaron la situación de la sociedad argentina en su tiempo y especialmente de la clase a la que ellos pertenecían, elegante refinada y un poco cínica. (...) El mayor error fue ignorar que nacía de las transformaciones que ellos mismos promovían, en el que

³⁵⁷ MOREAU Lidia Pierina. *LA POESÍA DEL TANGO. FUERON AÑOS DE CERCOS Y GLICINAS ... CÁTULO CASTILLO*. Editorial Comunic.arte. Córdoba Argentina. 2003. p131.

nuevos grupos sociales cobraban una fisonomía distinta a la de los sectores tradicionales de país.³⁵⁸

L'Argentine de 1914 se trouve face à un tournant politique et idéologique, car le pays se tourne vers les pays européens pour s'inspirer de leurs modèles économiques et culturels. Ce changement de perspective se fait donc visible dans l'architecture, ainsi que le notait Carmen Bernard, mais également dans la littérature, comme l'indique José Luis Romero. Puis, ce sera également visible dans le tango, alors que des références à la culture française deviennent récurrentes. Dès lors, le tango apparaît comme un espace de conflit des idéologies dominantes, vis-à-vis des réalités sociales des immigrants qui n'ont pas satisfait les demandes des politiciens. En effet, les politiciens souhaitaient accueillir une immigration qui apporte au pays une main d'œuvre peu chère, et qui représente la civilisation. Or, les immigrants arrivés en Argentine ne représentaient pas les hautes sphères de la société européenne. Dès lors, il y a eu un décalage entre l'image que les politiciens se sont fait de la culture européenne et l'immigration aux préoccupations d'ordre quotidien qui se sont installés dans tout le pays.

4.2 Tango et littérature française, une nouvelle norme.

Ainsi, les tangos de la *Guardia Nueva* sont porteurs de références de la culture savante, qui reflètent la volonté politique de ressembler à Paris. Ces références à la littérature rendent plus prestigieux et acceptable le genre musical et poétique dans le milieu bourgeois argentin. Mais, étant donnée la portée sociale du tango, ces références à la culture française sont véhiculées à une échelle massive dans le pays. Dans cette partie du travail, on s'intéressera donc aux tangos qui font référence à la culture française : *Margot* de Célédonio Esteban Flores, écrit en 1919 ; *Griseta* de Catulo Castillo, écrit en 1924 ; *La cabeza del italiano* de Francisco Bastardi, écrit en 1924, *Margarita Gauthier*, écrit par Julio Tagini en 1935. Les tangos *Margot* et *Margarita Gauthier* font référence à l'œuvre *La Dame aux Camélias* écrite par Alexandre Dumas (fils) en 1845, le roman a inspiré l'opéra de Verdi : *La Traviatta* qui a été jouée pour la première fois entre 1853-1954. La trame de l'œuvre d'Alexandre Dumas (fils) est inspirée de ses amours déçues avec une femme mondaine

³⁵⁸ ROMERO José Luis: *BREVE HISTORIA DE LA ARGENTINA*. TIERRA FIRME. ARGENTINA. 1996. p 127

rencontrée en 1844. Le roman fait le récit des amours entre Armand Duval et Marguerite Gauthier, une courtisane qui accepte de renoncer à leur union afin que son amant puisse faire un mariage de convenance. Marguerite Gauthier meurt malade et abandonnée. Les tangos *Griseta* et *La cabeza del italiano* font référence à l'œuvre de Henri de Murger *Scènes de la vie de bohème*, parue entre 1844 et 1848, dont Puccini s'est inspiré pour écrire l'opéra *La Bohème* créé en 1896. La trame met en scène la vie d'un groupe d'amis et d'artistes, Rodolphe le poète, Marcel le peintre, Colline le philosophe et Schaunard le musicien. Pendant que ses amis sont partis fêter Noël, Rodolphe reste pour terminer un article, mais il est interrompu par Mimí qui vient demander du feu pour rallumer sa bougie. Mimi et Rodolphe tombent amoureux mais, bien qu'ils soient très épris, Rodolphe est jaloux et décide de se séparer de Mimi au printemps. La jeune femme tombe malade, elle meurt dans les bras de ses amis qui ont tout laissé au Mont Piété pour lui donner un peu de réconfort. Ce roman a eu un grand succès dès sa publication, car les personnages archétypiques représentent la légèreté de la jeunesse et le monde artistique. *La Dame aux Camélias* et *Scènes de la vie de Bohème* sont des romans appartenant à la littérature française de la fin du XIXe siècle qui se situe entre le romantisme et le réalisme. Alors que le premier se caractérise par l'exposition des sentiments caractéristiques du romantisme ; le second se particularise par ce qu'il expose des conditions sociales marginales de l'époque, tels que les pauvres, les artistes et les prostituées, c'est le réalisme. Les deux mouvements donnent à voir une certaine réalité politique, économique et sociale de leur époque. Les opéras que ces romans ont inspirés, *La Bohème* et *La Traviata* sont devenus des classiques, ils ont connu un grand succès à l'époque de leur sortie dans les théâtres parisiens. La particularité des deux œuvres consiste à juxtaposer des émotions fortes, la gaieté et la tristesse, la légèreté et le drame. En Argentine, alors que le pays se tourne vers l'Europe et que le pays vit la période d'entre deux guerres, ces œuvres vont représenter un idéal culturel savant, dans lequel même la maladie, la pauvreté et la laideur seront esthétiques.

L'enjeu ici est de mettre en évidence les intertextes entre le tango et les romans précédemment cités. Dans le but de montrer le procédé d'esthétisation du tango, et de banalisation de la représentation de la figure féminine en tant qu'objet d'observation. Ceci est mis en évidence dans le tango Margot que nous allons étudier. Par ailleurs on notera que la conséquence de ces intertextes semble être l'appropriation du genre poétique par la classe bourgeoise de la société de Buenos Aires, et l'apparente diversification des thèmes abordés dans le tango.

4.21 Margot

Le succès rencontré par le tango *Mi Noche Triste*, a instauré une nouvelle tendance de tangos dont le thème est la rupture amoureuse et le style est sentimental. Des tangos se sont inspirés de la littérature française où les trames amoureuses étaient contrariées pour des raisons de statut social ou encore parce que les héroïnes avaient une santé fragile. Or ces tangos qui font référence à la culture littéraire française ont des conséquences dans la poétique du genre musical. Tel est le cas du tango *Margot* écrit par Celedonio Esteban Flores en 1919. Le surnom de la jeune femme dans le tango fait référence au personnage Marguerite Gauthier, du roman écrit par Alexandre Dumas (fils) *La Dame aux Camélias*. Les paroles du tango n'ont pas de refrain, ce qui est une nouveauté dans le style. Le tango sert donc l'argument du roman et l'évolution du personnage en portant sur lui un jugement négatif. Le résumé de l'argument du tango est simple: un narrateur observateur trace le parcours de *Margarita* qui a changé son prénom pour le surnom *Margot*. Celle-ci a choisi de devenir prostituée pour un « petit chef » de la pègre, dans le but de vivre dans le luxe. Le récit de vie est construit en contraste avec la vie de sa mère qui vit dans la pauvreté et lave du linge toute la journée pour subvenir à ses besoins. Tout comme le personnage de *Milonguita*, celui de *Margot* a subi une transformation que la voix narratrice déplore :

Si hasta el nombre te han cambiado,
como has cambiado de suerte:
ya no sos mi Margarita,
ahora te llaman Margot!³⁵⁹ .

Le sujet de l'énonciation dit : *mi Margarita* ce qui implique une relation entre lui et la jeune femme. Les personnages se définissent l'un par rapport à l'autre, par conséquent le narrateur n'est autre qu'Armand. Le changement du prénom *Margarita* en *Margot* explicite la nouvelle identité de la jeune femme. Dès lors, le personnage *Margarita* apparaît comme la transition qui rend possible l'adaptation du roman au format du tango. Le personnage de *Margot* est dépeint avec mépris par le sujet de l'énonciation, montrant ainsi qu'il a souffert une altération par rapport au personnage littéraire d'Alexandre Dumas. Margot n'est pas la femme mondaine glamour dépeinte dans le roman, elle est une prostituée de plus dans Buenos

³⁵⁹ Tango : *Margot*. Celedonio Flores. 1929

Aires. Par ailleurs, la figure féminine semble être condamnée d'abord parce qu'elle est devenue une prostituée puis parce que suite à de cela, elle a changé son identité.

1 Essence / Désignation (32)

1.1 Rang social (7)

- un gil, un guapo, un cafisho, un magnate, cajetilla, la vieja, tu vieja,

1.2 Objets désignés (4)

El Petit, El Julien, Margarita, Margot

1.3 Le corps et ses fonctions (21)

- (mirada), sentate, (de mirar), de estar sentada, cuerpo, las pilchas, los brazos, tu silueta, tu traje, (mente), ajuar, tu presencia, (verte), el nombre, te llaman, Se te embronca, te vende (la mirada), (de mirar), te marca, (verte)

Cette partie des textes sémiotiques met en évidence les différents procédés pour rendre concret le personnage qui reconduit la représentation de l'aliénation du personnage. En effet, celle-ci commence par le prénom et le surnom que la jeune femme reçoit car ils matérialisent sa métamorphose. Puis le corps de la jeune femme décrit dans ses actions concrétise le personnage. Une autre forme de concrétisation du personnage est son interaction avec d'autres personnages. Les interlocuteurs de Margot sont désignés par leur profession, ils font partie du milieu de la pègre : *guapo*, *cafisho*, *magnate*, *cajetilla*, ce sont tous des « petit chefs », des hommes influents. Deux sont dénommés, « *El Petit* » et « *El Julien* ». Le texte est ainsi ancré dans une réalité locale loin de la fonction du roman. Mais, ce style d'écriture réaliste s'approche du mouvement littéraire du même nom, qui met tous les recours en œuvre, même si pour cela on devait décrire la maladie, la souffrance ou encore les fonctions naturelles du corps. Par ailleurs, le nom des propriétaires des établissements de rencontre que fréquente Margot rend manifeste la culture française, ses origines étaient considérées comme un gage de prestige dans le milieu de la prostitution. En effet, l'article défini « El » souligne l'importance de ces deux personnages qui se différencient des autres personnages masculins anonymes du texte. Ainsi, si les patrons de la pègre sont désignés par des surnoms en français, ils sont idéalisés et leur autorité est due en partie à leurs origines. Le grand nombre de personnages masculins face auxquels se trouve Margot, établit un rapport de majorité masculine, donc une potentielle domination exercée sur la femme. À cela s'ajoute que la prostitution est considérée

comme un asservissement de l'être humain ; le rapport homme / femme se précise comme un rapport de domination. Mais Margot a « choisi » sa profession puisque le narrateur dit :

Son macanas,
no fue un guapo haragán ni prepotente,
ni un cafisho de averías el que al vicio te largó,
Vos rodaste por tu culpa y no fue inocente...³⁶⁰

Le narrateur dans un premier temps dit que Margot est devenue prostituée par choix d'une vie de luxe. Or, en mettant tout en œuvre pour accomplir sa volonté, Margot décide d'être libre des discours sociaux. De cette façon, on constate que la domination n'est pas exercée par les hommes sur les femmes, mais qu'en tant que femme, elle domine son propre destin. Alors, bien que la prostitution ne soit pas une profession honorable, l'attitude de liberté du personnage, face à son choix la caractérise. Malika Nor, explique que le choix de la prostitution est très discutable et relatif :

Dans un pays qui fonde son organisation sur la méritocratie et une éducation égalitaire, où les systèmes d'aide aux personnes défavorisées sont nombreux, et dont l'idéologie voudrait que chacun soit maître de son destin, la prostitution fait figure d'anomalie. Car en fin de compte, si des personnes se prostituent, ce ne peut-être que librement, par choix, quelque soient les raisons de ce choix. Déduction qui, pour logique qu'elle paraisse, présente le paradoxe d'être partiellement vraie et parfaitement inacceptable. Partiellement vraie, parce que la prostitution choisie ne concerne en fait que des formes de prostitution relativement nouvelles et qu'une faible proportion de personnes qui se prostituent. Inacceptable, car faire le commerce de son corps n'est pas un acte anodin, mais un acte aux conséquences physiques et psychologiques particulièrement destructrices.³⁶¹

Plus loin, la sociologue explique que selon les enquêtes statistiques menées par des centres d'accueil, les prostituées ne sont pas toujours libres de leurs choix. En effet, la décision de se prostituer serait favorisée en réaction à des maltraitances subies pendant l'enfance. En ce sens, le choix de la prostitution n'est pas toujours fait dans la liberté. Puis elle explique que dans les cas où il n'y a pas d'abus ou de maltraitance, la prostitution est motivée par l'avantage lucratif que cette activité représente et par la carence d'autres possibilités professionnelles que la société offre :

³⁶⁰ Tango : *Margot*. Celedonio Flores. 1929

³⁶¹ NOR Malika. *IDÉES REÇUES: LA PROSTITUTION*. Le Cavalier Bleu. Paris. 2001. p 49

Ce type de prostitution volontaire [qui concerne des personnes inconnues des services sociaux] est généralement motivé par l'argent. Soit que la prostitution s'avère extrêmement luxueuse et lucrative, soit au contraire, qu'elle ne représente pour ces personnes qu'une source de revenus complémentaires, ou nécessaire à un minimum vital. *Call-girls*, étudiantes, femmes actives connaissant des difficultés financières sont concernés par ce phénomène. Pour la plupart la pratique de la prostitution n'est qu'occasionnelle.³⁶²

Malika Nor met en lumière les conditions de la prostitution, qui par ailleurs étaient valables au début du XX^e siècle en Argentine. En effet, les nombreuses contraintes prétextées par les discours masculinistes limitent leur accès au travail. En outre l'éducation qui pourrait être un moyen d'insertion dans le marché de l'emploi n'était pas un parcours généralisé pour les femmes de l'époque. En effet, Dora Barrancos explique que c'est en 1924 que la loi 11.357 dénommée *Derechos civiles de la mujer soltera, divorciada o viuda*, est présentée comme un grand pas menant vers l'égalité des droits des femmes. Pourtant la loi ne fait que faire tomber les barrières les plus évidentes qui empêchent les femmes d'avoir accès à l'éducation, au travail et à la gestion de biens sans avoir recours à l'autorisation de son époux. Ce qui indique l'état d'assujettissement dans lequel les femmes se trouvaient au début du XX^e siècle :

Los tramos finales de ese proceso [de debate entre diputados] dieron como resultado –de acuerdo con el dictamen de la mayoría- la esperada ampliación de las prerrogativas de las casadas aprobada por Diputados y luego por el Senado, originando la ley 11.357. La opinión especializada se refirió a esto – y a menudo se refiere- como a un paso que significó la adquisición de la 'capacidad civil plena' por parte de las mujeres. En realidad, cayeron las trabas más escandalosas: ya no fue necesario pedir al marido autorización para estudiar, profesionalizarse, comerciar, testimoniar o pleitear.³⁶³

Ainsi les femmes ont pu avoir accès au travail, cependant leurs droits ont été parfois limités par les règlements intérieurs qui les obligent à renoncer à certains choix, ce qui constitue une violence exercée sur les femmes. Dora Barrancos explique que les travailleuses se sont vues cantonnées à exercer des métiers manuels, répétitifs, mal payés et qui les obligeaient au célibat :

³⁶² NOR Malika. *IDÉES REÇUES: LA PROSTITUTION*. Le Cavalier Bleu. Paris. 2001. P 54

³⁶³ BARRANCOS, Dora. *MUJERES EN LA SOCIEDAD ARGENTINA*. Paidós, Buenos Aires, 2009. P. 139

Las graves dificultades que en general caracterizaban el desempeño de las mujeres trabajadoras estuvieron, en importante medida, vinculadas con su relativa menor calificación. Esto produjo a lo largo del tiempo el conocido sistema diferencial de remuneraciones: a igual trabajo, los varones ganaban más. Piénsese entonces en las pésimas retribuciones de las mujeres cuyos ingresos solían representar hasta la mitad de lo percibido por sus compañero. [...]

Otra cuestión menos tratada en nuestra literatura sobre las clases trabajadoras es que, en general, las trabajadoras de ciertos servicios debían ser solteras. El casamiento les obligaba a renunciar, algo que estaba muy presente en las disposiciones de Henry Ford cuando impedía que hubiera casamientos entre empleados de la empresa. Lo cierto es que se pensaba que los atributos femeninos ideales para atender ciertos flujos exigían la plena disponibilidad de las empleadas; además, pensaba la cuestión de quién y cómo y hasta qué punto se pagaban los períodos de gestación.³⁶⁴

Dans ces conditions de restrictions des droits des femmes, ainsi que le signalait Malika Nor, la possibilité de la prostitution est un choix partiel. En effet une femme qui n'a pas un accès facile à l'éducation et à la formation ne peut trouver un ensemble de possibilités professionnelles satisfaisantes. Dans le contexte positiviste de l'Argentine du début du XX^e siècle, bien que le recours à la prostitution soit pour les hommes un moyen d'exposer leur virilité et leurs moyens économiques en devenant des souteneurs de jeunes femmes, la petite prostitution, qui se réalise dans les maisons closes et qui engage également des proxénètes est mal vue. Par ailleurs, dans le tango, la voix énonciatrice semble reprocher à Margot qu'elle ne soit pas victime de mensonges et ruses de la part d'un petit chef lors de sa prise de décision. Ce qui signifie que pour la voix énonciatrice, la prostitution d'une femme est acceptable dans la mesure où celle-ci est une victime et qu'elle est donc soumise à une autorité hiérarchique supérieure représentée par un maquereau. Dès lors, la voix narratrice semble préférer la reconduction d'un système qui la présente comme une victime assujettie en mettant en avant son irresponsabilité ainsi que son incapacité à prendre des décisions plutôt que de voir la figure féminine prendre ses propres décisions en fonction des possibilités professionnelles qui lui sont offertes.

Le personnage de Margot, est en accord avec celui de Marguerite Gauthier dans le roman, puisque celle-ci exerçait avec liberté et satisfaction son métier de courtisane. La représentation du tango et du roman, tendent donc à rendre acceptable, plaisant et lucratif le métier de la prostitution, ce qui a pour conséquence de figer dans la mémoire collective

³⁶⁴ BARRANCOS, Dora. *MUJERES EN LA SOCIEDAD ARGENTINA*. Paidós, Buenos Aires, 2009. p. 55

l'image de la femme objet. Rappelons que les valeurs d'une société, ainsi que ses discours normalisateurs, sont véhiculés par les objets culturels sous forme d'images mentales. En d'autres termes, les images mentales déterminent les comportements sociaux. En effet, plus d'objets culturels représentent des personnages faisant partie d'une autre classe minoritaire sous des traits diaboliques, humiliants ou encore violentés, et plus on aura tendance à penser que la discrimination de cette partie de la société est normale. Karin Grammatico³⁶⁵ explique que la loi qui a interdit la prostitution en Argentine a été motivée par la fausse idée que les prostituées étaient responsables de la décomposition de la famille et de la transmission de maladies vénérienne. Puis, Dora Barrancos remarque que la stigmatisation des populations s'est consolidée au XIX^e siècle et a eu des répercussions au-delà du dénigrement de la prostitution :

Se había consolidado en el siglo XIX la ciencia de la superioridad de ciertos grupos humanos, en especial la raza blanca aria, en grave riesgo si seguían operándose cruza con razas inferiores que agotarían su fortaleza y su disposición más inteligente. Al mismo tiempo crecieron las prevenciones sobre las taras que podían provenir de individuos con mala salud, varones, mujeres. La sífilis, la tuberculosis y otras enfermedades alarmaban por las consecuencias sobre la descendencia. Los vicios y los malos hábitos, en particular el alcoholismo de los varones y la ninfomanía de las mujeres, constituían predictivos sombríos para fecundar.³⁶⁶

De sorte que ce qui est en jeu dans ce tango est la tension entre une représentation acceptable de la prostitution, qui fait écho à d'autres représentations présentes dans d'autres objets culturels tels que le roman d'Alexandre Dumas (fils) et le discours hygiéniste qui préconise la préservation de maladies et mauvaises habitudes de vie en stigmatisant et marginalisant les populations accusées comme si elles étaient responsables de déviances physiques ou morales.

Revenons au texte : « ¡berretines de bacana que tenías en la mente, desde el día que un magnate cajetilla te afiló! ». Le personnage féminin est ainsi influencé par le personnage masculin, ce qui diverge quelque peu avec le roman, où la condition de prostituée était assumée et représentée avec une certaine fierté. En effet, Armand déclare :

³⁶⁵ GRAMMÁTICO Karin. *Obreras, prostitutas y mal venéreo, un estado en busca de profilaxis*. Historia de las mujeres en la Argentina. Tomo II, SigloXX. Taurus Editorial. Argentina. 2005. 2-25

³⁶⁶ BARRANCOS, Dora. *MUJERES EN LA SOCIEDAD ARGENTINA*. Paidós, Buenos Aires, 2009. p. 131

Je savais en outre, comme tous ceux qui vivent dans un certain monde, à Paris, que Marguerite avait été la maîtresse des jeunes gens les plus élégants, qu'elle le disait hautement et qu'eux-mêmes s'en vantaient, ce qui prouvait qu'amants et maîtresse étaient contents l'un de l'autre.³⁶⁷

Le tango est ambigu car d'une part la voix énonciatrice explique que Margot a décidé de devenir une prostituée librement et d'après un choix personnel puis, elle condamne la facilité avec laquelle Margot s'est laissée convaincre de devenir prostituée par un maquereau. En revanche, le roman donne une image positive de la prostitution, car l'héroïne et certains de ses amants se vantent de leur vie amoureuse. Notons que les mots « prostituée » et « courtisane » ne sont pas des synonymes exacts. Le mot « courtisane » s'applique à toute femme faisant partie de la cour du roi, il s'agit en outre d'une flatteuse qui souhaite obtenir des grâces d'un supérieur. Le mot courtisane vient de l'italien *cortigiane* qui signifie : « prostituée se distinguant des autres par une certaine élégance de manière ». L'ouvrage de Gabriella Houbre *Le livre des courtisanes* est sous-titré : *Archives secrètes de la police des mœurs (1861-1876)*, traite de problèmes de mœurs ce qui prouve la corrélation évidente entre la prostitution et la pratique de la courtisanerie. Dès lors, la figure féminine de la prostituée et de la courtisane peuvent être mises en étroite relation, elles sont toutes deux des catégories qui marquent la vente du corps féminin. Dans l'ouvrage *Le prisme de la prostitution*³⁶⁸ Gail Pheterson explique que la catégorie « putain » renferme le stigmate des crimes d'impudicité qui semblent correspondre avec la définition que donnait le personnage d'Armand, des relations qu'entretenait Marguerite Gauthier et ses amants :

La prostituée est le prototype de la femme stigmatisée. Ce qui la dénomme et à la fois la déshonore est le mot 'putain'. Toutefois, ce mot ne réfère pas uniquement aux prostituées. C'est aussi une étiquette qui peut s'appliquer à n'importe quelle femme. L'adjectif correspondant à 'putain' est '*unchaste*' (impudique) dont la définition est : 'qui s'adonne à des rapports sexuels illégitimes ou immoraux ; qui manque de pureté, de virginité, de décence (de langage), de retenue et de simplicité ; souillé (i.e. pollué, corrompu)'³⁶⁹

Revenons à la comparaison entre le tango et le roman. Bien que le personnage de Marguerite Gauthier connaisse un destin fatal, elle vit dans le luxe et reçoit un surnom

³⁶⁷ Alexandre Dumas (fils). *LA DAME AUX CAMÉLIAS*. Granier Flammarion. Paris.1999.

p. 6.

³⁶⁸ Pheterson Gail. *Le prisme de la prostitution*. L'Harmattan. France. 1994.

³⁶⁹ Les définitions citées par Gail Pheterson dans l'ensemble de ce texte proviennent principalement de *Webster's Third New International Dictionary*, édition complète 1971.

métaphorique qui flatte: « La Dame aux Camélias ». En revanche, dans le tango ce n'est pas le cas, puisque le surnom donné à Marguerite n'est que le raccourci du prénom : Margot. En outre, le personnage narrateur conclut le tango, en mettant en opposition à la vie vaine et luxueuse de Margot et celle, misérable, de la mère de la jeune femme, dans le texte appelée : *la vieja, tu vieja*. En juxtaposant la figure de la mère et de Margot (la putain), le narrateur souligne leur inégalité et construit des représentations antagoniques qui s'annulent réciproquement. En effet, à la manière des équations mathématiques, la mère qui représente une image positive de la femme annule la figure de la prostituée qui est négative. Ces deux s'opposent et s'annulent mutuellement car elles enferment la femme dans des représentations sans laisser la possibilité d'autres alternatives que la maternité ou la prostitution. Ainsi, aucune des deux ne semblent acceptable. Dès lors, la figure féminine est réifiée dans le tango.

Paradoxalement, alors que la figure féminine est réifiée, donc chosifié, Margot est concrétisée par la description physique qui est faite d'elle. Le corps est considéré comme un ensemble puisque l'on parle de : *cuerpo, silueta et presencia*. La voix narratrice s'attarde sur des parties du corps mobilisées autant pour l'amour que pour la danse. Les bras sont mentionnés, ils renvoient en même temps, à la danse et à la relation sexuelle sous entendue entre Margot et les hommes, puisqu'elle est une femme du cabaret : *Ese cuerpo que hoy te marca los compases tentadores del canyengue de algún tango en los brazos de algún gil*. On y reviendra, mais il faut noter déjà l'association présente dans ce tango, entre la danse et les relations sexuelles que vend la jeune femme, du fait qu'elle travaille dans le cabaret. Le corps du personnage manifeste dans le texte la manière dont il se met en relation avec les autres personnages.

Le corps du personnage existe aussi dans les actions qu'il accomplit telles que s'asseoir et regarder. La position assise dénote une certaine passivité. S'asseoir c'est également se poser pour être observé, ce geste connote une grande sensualité. Rappelons que dans les cabarets, le spectacle décrit par Tulio Carella consistait à s'asseoir sur scène et faire semblant de jouer d'un instrument afin que les clients puissent faire leur choix de la jeune femme avec laquelle ils souhaitaient passer la soirée. L'exposition de la jeune femme aux regards des clients est de l'ordre de l'exhibition. L'action de regarder, ici connote la séduction. Car dans les bals c'est par le regard que l'on invite les femmes à danser, dans la culture classique c'est par le regard que commence l'envoûtement amoureux. Dans les deux cas, l'attitude des personnages est consciente et calculée, celle-ci relève du langage non-verbal. Les manifestations du corps et de ces fonctions mettent en évidence les attitudes aguicheuses de la jeune femme. Ainsi, elle est représentée comme la coupable de l'exercice

de la prostitution, déplaçant le problème de l'absence de formation pour les femmes et la précarité des emplois qui lui sont offerts sur elles. De la sorte, le tango fonctionne comme un avertisseur qui expose la déchéance dans laquelle peuvent tomber les femmes si elles font le « choix » de la prostitution. Par ailleurs, le tango est construit sans métaphorisation du personnage, ni de mention à l'âme ou bien à une certaine profondeur psychologique, ce qui accentue le ton charnel et passionnel de la trame. De la sorte le style du tango s'enrichit des caractéristiques du mélodrame qui met en évidence d'une manière générale, les passions humaines et le déchirement des personnages. À cette époque, les chanteurs de tango s'efforcent de jouer les tangos en forçant le dramatisme de l'interprétation. Estela Dos Santos explique que la manière de chanter a eu plusieurs périodes, mais le style a été inauguré par Agustín Magaldi. « En esa escuela [donde estudiaron canto Magaldi y Gardel] hay dos sobresalientes que pueden señalarse en la voz y en el repertorio también. Porque un intérprete no es 'en sí', un intérprete 'en la obra'. Voz y repertorio de Magaldi ponen de relieve una *nueva sensibilidad* y una *actitud temperamental* que en la música popular argentina no se conocían aún.³⁷⁰ »

José Gobello évoque les premiers chanteurs et chanteuses de tango devenus très populaires, qui ont contribué à la formation d'un style particulier du chant du tango :

Esta gente – don Carlos [Gardel], don Ignacio [Corsini] la Ñata [Azucena Maizani]– debió inventar la manera de cantar el tango, un género que hasta entonces sólo cantaban los actores, por compromisos escénicos, y las cupletistas, para alternar con españoladas. Ellos fueron los tres primeros cantores de tango profesional. Rosita Quiroga fue su contemporánea y también se puso a cantar tangos más o menos para esa época. Pero Rosita, cantara estilos o tangos siempre era Rosita, una impagable diseuse de conventillo que decía cantando, y muy afinadamente, al revés de otros profesionales que cantan diciendo, sobre todo cuando el tono los lleva muy arriba o muy abajo.³⁷¹

Carmen Bernand remarque en particulier que Gardel est devenu un phénomène de la chanson qui concrétise la quintessence du tango et que malgré les avancés techniques, il reste l'idole populaire :

Pourquoi ce chanteur de tango est-il devenu la quintessence du Portègne ? La réponse la plus simple serait de reconnaître qu'il fut le meilleur, et que le timbre de sa voix est vraiment unique. L'amélioration des moyens techniques

³⁷⁰ DOS SANTOS Estela, ZUCCHI Oscar, BARCIA José, *LA HISTORIA DEL TANGO, LAS VOCES DEL TANGO (2) MAGALDI LOS ESTRIBILLISTAS 1920-30*. Corregidor, Buenos Aires, 1978. p 1906

³⁷¹ GOBELLO José. *BREVE HISTORIA DEL TANGO*. Corregidor, Buenos Aires 1999. p 101

depuis le début du XX^e siècle a réussi le miracle de le faire chanter ‘de mieux en mieux’ depuis sa mort survenue en 1935. [...] En revanche, il excelle dans le tango, où sa voix qui coule de source s’épanouit et où son accent faubourien, qui n’est jamais vulgaire, fait de lui un Portègne de pure souche. *Ma triste Nuit* de Pascual Contursi est le détonateur de son génie. Un nouveau tango est né, indissociable de Gardel, celui qui raconte l’histoire de la ville à travers les drames de ses hommes et de ses femmes. À partir de ce moment, qui coïncide, à une année près avec l’avènement du gouvernement populaire de Yrigoyen, le texte devient un élément aussi important que la musique.³⁷²

La dynamique de renouveau du tango en matière d’expressivité et de dramatismes s’est développée en parallèle. En effet, les chanteurs ont commencé à avoir une participation de plus en plus importante dans l’interprétation musicale du tango, les paroles sont devenues de plus en plus dramatiques. Ainsi l’interprétation de tangos dont le thème étaient des drames humains a donné plus d’autorité à la voix narrative impliquée dans le récit. De sorte que dans ce tango dont la voix énonciatrice est celle du personnage d’Armand a été accentuée par l’interprétation expressive chantée. Mais le recours du tango à l’expression dramatique provoque dans le public l’empathie et élimine la possibilité d’avoir un argument, non pas au sens où les historiens et critiques du tango l’utilisent, mais au contraire dans le sens de l’argument raisonné. En effet, alors que les passions sont exacerbées dans le tango, il est impossible de formuler une pensée ordonnée non assujettie à la souffrance des personnages ou encore à l’horreur d’une situation. De ce fait, le tango de la *Guardia Nueva*, ne peut être qualifié de tango, strictement, argumenté. Car même lorsqu’il puisse des thèmes d’inspiration dans la littérature appartenant à la culture savante, il reste le véhicule d’émotions incompatibles avec la formulation d’un argument raisonné. La preuve en est que les personnages sont stéréotypés, marqués par leur identité de genre d’abord, puis leur identité sociale ou géographique, de sorte qu’ils représentent toujours un genre, une classe sociale ou encore un groupe national.

La description détaillée de Marguerite, son physique et la coquetterie qui la caractérisent contribuent à la construction d’un paradigme féminin ainsi qu’à la mise en scène d’un personnage double qui cherche à masquer ses origines modestes. Dans le texte la voix énonciatrice réaffirme sa position d’observateur du personnage féminin lorsqu’elle la décrit en tant qu’objet de désir :

³⁷² BERNARD, Carmen : *BUENOS AIRES 1880-1936, UN MITHE DES CONFINS*. Autrement, coll Mémoires n° 73, Paris, 2001. p 152

Se te embroca desde lejos, pelandruna abacanada,
que has nacido en la miseria de un convento de arrabal...
Porque hay algo que te vende, yo no sé si es la mirada,
la manera de sentarte, de mirar, de estar parada
o ese cuerpo acostumbrado a las pilchas de percal.

Le narrateur constate le « paraître » dans lequel se complait Margot. En effet, la figure féminine semble être marquée par une césure dans sa vie et cela est manifeste dans le changement de nom, mais également dans ces gestes. Cette manière de décrire le comportement de la figure féminine et de deviner ses origines sociales mettent en évidence une forme de discrimination exercée par la voix énonciatrice. En effet, la voix énonciatrice semble pouvoir détecter et sélectionner, après un examen visuel minutieux les origines des prostituées. Rappelons que les femmes habillées en percale sont des prostituées, ainsi que le signalait Tulio Carella, cependant notons qu'ici la prostitution est évoquée de manière détournée par le stigmatisme vestimentaire, et non pas par un adjectif. Ainsi, dans le tango de la *Guardia Nueva*, cette activité professionnelle est occultée derrière des périphrases ou des indices parsemés dans le texte. Ceci a pour effet de rendre cette activité dont le corrélat est l'exploitation sexuelle par un maquereau, acceptable voire banale. En outre, la dualité dans l'existence de Margot s'oppose à la constance de la *vieja*. S'accentue alors, le contraste entre les deux personnages féminins du texte, la mère et la fille. La scission entre les deux destins des personnages féminins est visible dans les textes sémiotiques ci-dessous.

2 . Destins antagonistes

Humilité (6) / Luxe (17)

- pelandruna, de percal, haragán, prepotente, pobre, pobreza
- abacanada, tentadores, triunfa, bacanas, lujoso, los puros, el champán, vicio, seda, rositas rococo, pagaría.

Par extension, nous avons rapproché des adjectifs qui désignent l'embourgeoisement de Margot, les signes désignant les objets de luxe et les verbes de possession.

3. Orthodoxie (5) / Hétérodoxie (1)

- miseria, convento, culpa, inocentemente, franciscana
- de suerte

4. Savoir (3) / Mentir (5)

- sé, recuerdo

-macanas, berretines, afiló, te han cambiado, has cambiado

Deux femmes, deux vies, la construction en opposition de ces deux destins dévoile l'objectif moralisateur du narrateur. D'un côté la vie de luxe que mène Margot, de l'autre, la vie dans la pauvreté qui caractérise sa mère. L'aspect clinquant de la vie de Margot est amplement développé par l'énumération des objets de luxe (17) qu'elle souhaite avoir ou qu'elle a obtenu. Les signes exprimant la possession participent également de la mise en scène du luxe qui caractérise la vie de Margot. Certains de ses signes sont connotés par un jugement porté par le narrateur, c'est le cas de : *tentadores, vicio, lujoso, puros* ; ceux-ci ont une dimension religieuse, puisque la tentation et le vice s'opposent à la notion de pureté. En outre, Margot transgresse trois des sept péchés capitaux, la luxure, car elle se prostitue ; l'envie puisque c'est ce qui a motivé sa reconversion dans la prostitution et la glotonnerie représenté par les démesures de la fête où on commet tous les excès. La figure de Margot est marquée par la transgression des valeurs religieuses qui semblent être incarnées par sa mère. La construction du personnage de la mère se fait sur le même registre religieux, puisque dans le texte on dit : « y tu vieja, ¡pobre vieja ! lava toda la semana pa' poder parar la olla, con pobreza franciscana en el triste conventillo alumbrado a kerosén ». De la sorte, la pauvreté est caractérisée par la rigueur de la pratique de la communauté des franciscains. La pauvreté franciscaine dont on nous parle dans ce tango, sous-entend la doctrine des franciscains dont la consigne se résume en une phrase : « Ne rien posséder pour mieux s'appartenir ». Le personnage de la vieille, est une forme d'incarnation de cette doctrine. Cette expression fait référence à l'ordre franciscain qui date du treizième siècle, il a été fondé par François d'Assise qui aspirait à vivre au plus près de la vie de Jésus. Il suit les consignes et prêche de manière itinérante. Ce faisant cela il fait vœux de pauvreté, il refuse l'argent et les commodités de l'église, il considère que sa mission d'annoncer la bonne nouvelle s'accomplit dans la vie itinérante. La mère de Margot est dénommée: *tu vieja, ¡pobre vieja!* Dans les deux cas, l'âge marque l'identité de la mère. On met ainsi l'accent sur la différence générationnelle entre les deux femmes, qui s'ajoute au décalage entre les désirs de pauvreté/luxe qui caractérise les deux personnages antagoniques. La deuxième expression y ajoute un signe polysémique : *pobre* ; qui signifie autant la pauvreté que l'apitoiement du narrateur sur le personnage. De cette manière le narrateur émet un jugement sur un personnage du texte. Le contraste entre les deux vies est visible également dans l'utilisation des termes

olla, *conventillo* et *kerosén*, qui décrivent la précarité de la vie de la vieille. Rappelons que la capitale argentine est à ce moment de son histoire en pleine expansion et que les commodités telles que la lumière électrique et les lieux d'habitation sont réparties de manière inégale. Carmen Bernard décrit les *conventillos* :

Les *conventillos*, taudis pour immigrants, ont essaimé dans tout le centre de la ville. Au début des grandes migrations, les étrangers avaient essayé de se regrouper par village où par région, mais les vieilles demeures ne suffisaient plus à loger tant de gens. Des nouvelles maisons sont construites selon le modèle ancien autour d'un patio : la façade de chaque *conventillo* est de neuf mètres et les chambres ne dépassent guère seize mètres carrés. Les plus modestes n'ont qu'un rez-de-chaussée, dans certains ont un ou deux étages, auxquels on accède par un escalier intérieur. De part et d'autre de la cour, une quarantaine de chambres où s'entassaient plusieurs centaines d'individus qui doivent faire face à l'augmentation des loyers.

Dans ce contexte de promiscuité, la figure de la mère apparaît comme un symbole de la passivité, l'effort au travail et la pauvreté extrême. Seule la figure de la mère est évoquée, le père est absent ce qui pourrait expliquer que Margot quitte le foyer et préfère la prostitution.

Remarquons qu'un ton ironique se fait entendre alors que le narrateur désigne le lieu d'habitation de la vieille par le signe *conventillo* et celui de la jeune femme *convento*. Alors que le premier fait référence à la promiscuité des lieux, le deuxième est en rapport avec l'idée de sainteté des origines de la jeune femme. Le mode de vie des deux personnages féminins est au cœur de la problématique de ce tango. La vie que choisit la jeune femme représente l'ordre nouveau, celui du paraître et de la débauche. Le mode de vie pauvre et humble de la vieille représente une forme de religiosité dans le sacrifice, dont le narrateur se moque avec ironie. Par ailleurs, Noemi Ulla cite Simon de Beauvoir et explique que dans le tango la mère est l'image de la femme par excellence et qu'elle représente le retour aux origines :

La presencia de la figura materna en nuestras letras de tango alcanza un número infinito de matices, cuyos significados configuran siempre el mismo substrato aparentemente irracional. [...] Creo que tiene validez afirmar que la sustitución de la figura divina [de Dios] se realiza en tanto la materna responde a similar articulación de valores morales de comportamiento. Esta sustitución puede explicarse por la categoría de realidad que, por un lado, cumple la madre durante la infancia, aunque en el tango se extienda muchas veces hasta la madurez. Desde este modo, la adhesión a la madre implica la adhesión a un pasado en donde ella representó la estabilidad de un mundo amparo y subsistencia primaria : la seguridad de la existencia del hijo que ella acuna. 'Así, la Mujer-Madre tiene un rostro de tinieblas: ella es el caos del cual todo

ha surgido y al cual todo ha de volver un día³⁷³, [...] Retomando observaciones vertidas al principio donde considero que la presencia del personaje ‘madre’ en el tango obedece a un sustrato aparentemente irracional (insisto en el adverbio), creo que este símbolo recreado por los letristas-fieles a la realidad de cuyos motivos eligen-, responde en paralela importancia a un orden racional, aunque no lo explicita así la inmediatez sintética con que se expresa y transmite el lenguaje simbólico. [...] En todos los casos señalados (y en los no señalados, que reiteran generalmente la misma particularidad) el llamamiento materno se produce de forma unilateral: luego de haberse realizado la ruptura con el barrio que además es el lugar donde siempre residió la madre. De modo que si a las *milongueras* se las trata de conmovir haciéndoles confrontar su vida en el cabaret con la vida de la madre en el conventillo, es porque detrás de todo esto está el barrio, su zona de origen. De acuerdo a estas coordenadas, *madre-barrio-bondad* y *milonguera-centro-perdición*, no es extraño que cuando es el hombre el protagonista, quien canta al volver traicionado y a la vez arrepentido (la traición de la mujer-demonio es su propia traición a la mujer-madre) implore el perdón materno por haberse alejado de ella, que representa también el barrio.³⁷⁴

Lorsque Noemí Ulla explique que l’image de la femme est liée au retour aux origines, au lieu géographique et à la bonté, la chercheuse explique la dynamique des discours patriarcaux dans le tango. Dans le cas de Margot, la juxtaposition de la figure de la mère, qui symbolise le retour aux origines et la bonté, ne fait que mettre en évidence l’écart entre les deux comportements et l’impératif que représente le retour à un ordre social familial. Notons que contrairement aux tangos étudiés précédemment, ici la figure de la mère et de la putain ne sont pas les deux visages d’un seul personnage. Il s’agit de deux personnages distincts. Ainsi la possibilité que des discours pluriels construisent le même personnage est annulée. En conséquence le personnage féminin de Margot, qui représente la putain est stéréotypé et stigmatisé sans possibilité de rédemption ou retour en arrière. De fait, le personnage de la mère est évoqué, mais il n’est pas mis en scène dans une forme de communication avec le personnage de sa fille, au contraire il est isolé dans le cadre du *conventillo*. De la sorte, le tango Marguerite Gauthier semble transcrire l’errance de l’héroïne, mais sans la possibilité du retour dans le droit chemin.

En conclusion, ce tango qui reprend le personnage de la littérature française : *Marguerite Gauthier*, est porteur d’une série de discours moralisateurs qui s’éloignent de la trame du roman qui l’a inspiré. En effet, le discours moralisateur révèle la part de

³⁷³ DE BEAUVOIR Simone. *LE DEUXIÈME SEXE, LES FAITS ET LES MYTHES*. ED Gallimard. 1949. tome I

³⁷⁴ ULLA Noemí. *TANGO REBELIÓN Y NOSTALGIA*. BUENOS AIRES. EDITORIAL JORGE ALVAREZ S.A. 1967.

responsabilité de la figure féminine face aux choix qu'elle fait. Cependant, on constate rejet d'un comportement qui pourrait permettre une certaine liberté à la figure féminine puisque Margot est condamnée pour avoir choisi la prostitution. Par ailleurs, le tango semble rejeter également le mode de vie moderne qui pousse les femmes au luxe, à l'envie et à la gloutonnerie. En effet, le discours du tango est donc conservateur, il actualise les valeurs morales patriarcales et le discours théologique. Dès lors, on se trouve face à un tango qui d'un autre côté expose la modernisation de la société comme si elle représentait la décadence morale, dont l'origine est le modèle de la littérature française. Ce tango est donc une réaction face aux idéaux gouvernementaux qui préconisaient l'entrée de milliers d'immigrants européens en prétextant que ceux-ci allaient apporter au pays la civilisation.

Bien que le tango en tant qu'espace d'expression laisse une marge d'adaptation du personnage de *Margot* et à celui de *Margarita*, celle-ci à des limites. En effet, les différences entre le tango Margot et Le roman de Dumas (fils) sont importantes. Le support (tango) ne permet pas le développement de tous les aspects du personnage français. Assimilée ou rejetée, la culture française est présente dans le tango. Dans les deux cas, sa présence fait écho à un ensemble de valeurs collectives qui se manifestent dans le tango et réactive ainsi les autres personnages féminins du tango déjà étudiés ici, qui apparaissent autochtones par rapport aux personnages français repris et adaptés au tango. Le recours à des personnages de la littérature française permet le renouvellement des paradigmes des personnages féminins du tango et l'accentuation renouvelée des personnages autochtones. Cependant tous les paroliers de tango n'ont pas laissé cette influence se manifester dans le tango, parfois, ils ont manifesté une opposition explicite, tel est le cas de Catulo Castillo.

4.22 Griseta

Catulo Castillo est l'auteur du tango Griseta en 1924, qui reprend un grand nombre de signes d'origine française. L'histoire du personnage est simple, une jeune femme abusant de la lecture des classiques de la littérature française se met à rêver qu'elle devient une figure féminine, un étrange mélange des personnages féminins qui ont peuplé ses lectures. Griseta qui aspire à ce destin, va à Buenos Aires mais ne trouve pas son « Duval » alors elle meurt d'une overdose d'alcool et cocaïne. Alors que de nombreux personnages de la culture littéraire française sont cités dans ce tango, l'enjeu consiste à comprendre comment s'articule le discrédit de la culture française dans le tango de Catulo Castillo. Pour cela il faut

comprendre quelle est l'essence du personnage de Griseta. La phrase introductive du tango définit le personnage féminin de la sorte : *Mezcla rara de Museta y de Mimi (...) soñaba con Des Grioux, quería ser Manon*. Le personnage est caractérisé en tant que jonction de nombreux personnages il s'en dégage donc une impression de complexité essentielle. Le dictionnaire étymologique recense des évolutions du nom Grisette. Sous la forme « Grisette » il s'agit d'un nom qui identifie une femme de grisot « un peu gris ». Puis en 1648 ce désigne une « étoffe commune ». En 1665 le mot sert à désigner un jeune bourgeois de galanterie hardie.

Grisette vient de la couleur grise qu'est le mélange du blanc et du noir. Le personnage porte alors, dès sa désignation, le stigmate du croisement de deux couleurs. A cette définition s'ajoute la dénomination de cette « étoffe commune » qui servait à habiller les jeunes travailleuses, le matériau était résistant mais sa nature raffinée comme la soie ou le satin. Le personnage portant ce surnom, est donc associé à ce tissu, il est ainsi chosifié. Cette dernière remarque entre en conflit avec la catégorie sociale qui est imposée à la jeune femme que désigne Flécher puisqu'il les place dans une catégorie « bourgeoise » et qui dénote un certain raffinement et aisance économique en opposition avec l'étoffe rustique. Enfin la grisette sert également à dénommer un papillon, qui symboliquement représente le changement et l'éphémère. Toutes ces définitions sont synthétisées dans celle que donne Henri Murger : « Ces jolies filles moitié abeilles, moitié cigales, qui travaillaient en chantant toute la semaine, ne demandaient à Dieu qu'un peu de soleil le dimanche, faisaient vulgairement l'amour avec le cœur, et se jetaient quelquefois par la fenêtre³⁷⁵ ». Les définitions que proposent Castillo et Murger ont un dénominateur commun qui est l'idée de « composite » du personnage. Pour le premier il s'agit d'un « mélange étrange », alors que pour le second il s'agit d'une répartition équitable entre deux sphères représentées par les deux espèces d'animaux connotées que sont les « abeilles travailleuses » et les « cigales frivoles », chantantes. Alors que pour Murger la grisette est un composite équitablement réparti entre un caractère travailleur et frivole, pour Castillo l'expression « mezcla rara » suivie d'une énumération de noms de personnages de littérature française tels que Museta, Mimi, Manon, Griseta, Margarita Gauthier. L'expression « mezcla rara » dénote l'étrangeté donc le rejet du mélange de tous les personnages. Le personnage que construit Castillo n'est donc pas une reformulation des grisettes de la littérature française, il est un lieu de fonte de personnages littéraires qui ont transcendé.

³⁷⁵ Murger Henri. *SCÈNES DE LA VIE DE BOHÈMES*. Garnier, Paris, 1929. p. 177

Certains personnages parmi les cités semblent réaffirmer l'influence française bien que leur orthographe ait été modifiée, c'est le cas de Museta, Mimí, Manon, Griseta, Margarita Gauthier. L'adaptation phonétique des prénoms français témoigne de l'assimilation des personnages dans la culture hispanique. Leur accumulation dans un seul tango les rend exemplaires comme s'il s'agissait d'icônes culturelles. En outre, ces personnages féminins sont cités car leurs amours sont toutes empêchées ou déçues provoquant leur perte. En effet, les amours contrariés de ces figures féminines ont des conséquences tragiques, car elles se soldent par la mort. La trame de toutes ces histoires met en scène une tension dramatique croissante, ce qui motive le personnage du tango à quitter sa vie et sa ville natale afin d'aller vivre à Buenos Aires sa propre histoire dramatique. Dans le tango le schéma dramatique se réitère puisque la voix narratrice questionne : « ¿Quién diría que tu poema de Griseta sólo una estrofa tendría: la silenciosa agonía de Margarita Gauthier? ». Le style dramatique est ainsi reconstitué dans le format poétique du tango.

Mimí, *Manon* et les autres sont des personnages qui, correspondent également à l'idéalisation de la vie mondaine de Paris. Elles ont contribué à l'acceptation de mœurs légères, qui mettait la femme en position de dépendance par rapport aux hommes qui leurs payaient des cadeaux, des appartements et la vie de luxe. C'est le cas de *Manon Lescaut*, qui était une jeune femme roturière séduite par le riche *Chevallier Des Grieux* ; c'est également le cas de *Marguerite Gauthier* qui était une courtisane vivant de l'aide financière de ses amants. *Musette*, profite des disputes qu'elle a avec Marcel, pour avoir des amants qui lui payent des toilettes et des fêtes. Dans le roman de Murger, décrit les musettes, ces personnages ont deux caractéristiques principales, elles ont des origines modestes et souhaitent vivre dans le luxe en prenant un amant:

Cependant Mademoiselle Musette était une exception parmi les femmes au milieu desquelles elle vivait. Nature instinctivement élégante et poétique, comme toutes les femmes vraiment femmes, elle aimait le luxe et toutes les jouissances qu'il procure ; sa coquetterie avait d'ardentes convoitises pour tout ce qui était beau et distingué ; fille du peuple, elle n'eut été aucunement dépaysée au milieu des somptuosités les plus royales. Mais Mademoiselle Musette, qui était jeune et belle, n'aurait jamais voulu consentir à être la maîtresse d'un homme qui ne fût pas comme elle jeune et beau. On lui avait vu une fois refuser bravement les offres magnifiques d'un vieillard si riche, qu'on l'appelait le Pérou de la Chaussée-D'Antin, et qui avait mis un escalier d'or aux pieds des fantaisies de Musette. Intelligente et spirituelle, elle avait aussi en répugnance les sots et les niais, quels que fussent leur âge, leur titre et leur nom.³⁷⁶

³⁷⁶ Murger Henri. *Scènes de la vie de Bohèmes*. Garnier. Paris. 1929. p 58.

Contrairement à Mimi qui est innocente et sincère en amour, Musette représente le paradigme de la féminité dont les caractéristiques sont la beauté, l'élégance et l'intelligence. Elle recherchait des hommes riches et intelligents, qui puissent lui offrir une vie de fête et de luxe. Ainsi, Musette, Manon Lescaut et Marguerite Gauthier sont des figures féminines qui représentent la légèreté et l'envie de luxe. Le cas de Mimí est particulier car son amant et ses amis sont des bohèmes pauvres, qui engagent leur peu de bien pour la sauver. Son caractère est discret et n'a d'autre ambition que de vivre son amour avec Rodolphe. Pierina Moreau propose un récapitulatif des citations des romans français dans ce tango de Catulo Castillo:

La primera alusión corresponde a la novela de Henri Murger *Scènes de la vie de bohème* (1848) en que se narran las aventuras de cuatro jóvenes Mimí y Rodolfo, Músete y Marcel, y de su gran amigo Schaunard, en el París de aquellos años. Los mismos personajes figuran en la ópera de Puccini *La Bohème*, compuesta en 1896. En el tango, quizás por inadvertencia o por información de segunda mano, Marcel aparece reemplazado por Schaunard. La expresión *mezcla rara de Museta y de Mimí* atribuida a la francesita se explica porque en la novela Músete es una grisette inconstante y veleidosa, mientras que Mimí ama sinceramente a Rodolfo, con toda la profundidad que le permite su cabeza de pájaro, y muere de dolor al perderlo por su culpa.

La segunda alusión nos lleva al siglo XVIII y a la novela del P. Prevost *Mémoires d'un gentilhomme de qualité*, de la que forma parte el episodio de los amores de Manon Lescaut y el caballero Des Grieux. Manon, alternativamente fiel e infiel, constante e inconstante, ama a Des Grieux pero lo traiciona sin saber bien por qué. Es la personificación del eterno femenino, capaz de inspirar un amor tan fuerte que ni la certeza de la traición llega a empañarlo. Manon Lescaut está aureolada con el prestigio de los grandes amantes de la literatura.

La tercera alusión se refiere a *La Dame aux Camelia*, novela de Alexandre Dumas (hijo), en la que Marguerite Gauthier, la heroína, una cortesana de alto vuelo, muere en soledad y abandono después de haber conocido y amado a Armand Duval.

El poema de Castillo está construido sobre esas tres alusiones que representan a París (*Vie de Bohème*), al ensueño (*Manon Lescaut*) y a Buenos Aires (*La Dame aux Camelias*)³⁷⁷

Moreau explique que ses trois allusions représentent le mythique Paris à travers la littérature. Mais notons que dans le tango sont citées des œuvres littéraires de la culture

³⁷⁷ MOREAU Lidia Pierina. *LA POESÍA DEL TANGO. FUERON AÑOS DE CERCOS Y GLICINAS ... CÁTULO CASTILLO*. Comunic.arte. Cordoba Buenos Aires. 2003 p 156.

française qui sont devenues des opéras, ce qui indique que l'auteur, Castillo fait des allusions à un public qui a connaissance de ces œuvres. Or il s'agit d'un public appartenant à l'élite, qui a intégré les codes de la culture savante, ce qui constitue une nouveauté et la preuve que le public du tango s'est élargi et a atteint les hautes sphères de la société bourgeoise Argentine. Pour la Professeure, l'impact de cette littérature est ce qui explique la confusion entre Marcel et Schaunard dans le tango. Selon Moreau les personnages féminins évoqués ici ne partagent pas des caractéristiques amoureuses, car Mimi aime sincèrement Rodolphe, Marguerite Gauthier est une courtisane de haut vol et Manon incarne l'éternel féminin. Or on peut relever une imprécision dans les données qu'expose Moreau, qui pourtant semble mettre en lumière un point commun entre les trois personnages qui servent de référence. En effet, Marguerite est morte seule et abandonnée de ses amants, mais elle a agonisé des suites de la phtisie :

Au printemps 1842, Marguerite était si faible, si changée que les médecins lui ordonnèrent les eaux, et qu'elle partit pour Bagnères. Là, parmi les malades, se trouvait la fille de ce duc, laquelle avait non seulement la même maladie, mais encore le même visage que Marguerite, au point qu'on eût pu les prendre pour deux sœurs. Seulement la jeune duchesse était au troisième degré de la phtisie, et peu de jours après l'arrivée de Marguerite, elle succombait³⁷⁸.

Mimi est morte de tuberculose et Manon Lescaut meurt également dans la souffrance et l'épuisement après avoir fait deux séjours en prison à cause de son amant de Grioux et après avoir été forcée à l'exil en Amérique par son père. Le récit dramatique de l'agonie de Mimi et de Marguerite va en crescendo puis culmine au moment de la mort des personnages féminins. Pour preuve, la description du corps de Mimi : « Ah ! si vous saviez comme je souffre de savoir que je vais mourir ! Rodolphe sait que je suis malade, il est resté plus d'une heure sans parler quand il a vu mes bras et mes épaules si maigres ; il ne reconnaissait plus sa Mimi. Mon miroir même ne me reconnaît plus.³⁷⁹ » Puis la confusion et le rebondissement de la mort de Mimi accentuent le dramatisme jusqu'au dernières pages du roman de Murger :

Le lendemain, en rentrant chez lui le soir, Rodolphe reçut une lettre d'une élève interne à l'hôpital, à qui il avait recommandé sa malade. La lettre ne contenait que ces mots : 'Mon ami, j'ai bien une mauvaise nouvelle à vous apprendre : le numéro 8 est mort ce matin, en passant dans la salle, j'ai trouvé le lit vide.' [...]

[huit jours après l'épisode de la lettre, Rodolphe rencontre l'interne, celui-ci déclare]

³⁷⁸ DUMAS (fils) Alexandre. *LA DAME AUX CAMÉLIAS*. Granier Flammarion, Paris, 1999. p. 9

³⁷⁹ Murger Henri. *Scènes de la vie de Bohèmes*. Garnier. Paris. 1929. p 222

- Je m'étais trompée. Quand je vous ai écrit cette affreuse nouvelle, j'avais été victime d'une erreur ; et voici comment. J'étais resté absent de l'hôpital pendant deux jours. Quand j'y suis revenu, en suivant la visite, j'ai trouvé le lit de votre femme vide. J'ai demandé à la sœur où était la malade ; elle m'a répondu qu'elle était morte dans la nuit. Voici ce qui était arrivé. Pendant mon absence, Mimi avait été changée de salle et de lit.[...]

[après des investigations pour savoir où était Mimi, l'interne retourne voir Rodolphe]

- Elle n'y est plus dit l'interne. En montrant au poète un grand fourgon qui se trouvait dans la cours, arrêté devant le pavillon, au-dessus duquel on lisait : *Amphitéâtre*, il ajouta : Elle est là.

C'était en effet, la voiture dans laquelle on transporte dans la fosse commune les cadavres qui n'ont pas été réclamés.³⁸⁰

Manon Lescaut meurt, puis est enterrée par son amant qui s'allonge sur sa tombe afin de se laisser mourir. Les héroïnes féminines ont toutes les trois des destinées fatales. Le récit juxtapose l'amour et la mort, deux ingrédients du dramatisme des romans français et c'est certainement ce qui les unit au-delà de leur statut de personnages mythiques de la littérature française. Le moment de la mort de ces personnages permet de voir que les figures féminines sont toujours victimes et que les survivants sont les hommes. De la sorte, la mort des personnages reconduit la faiblesse des femmes par rapport aux hommes. Ceci contribue à forger dans l'imaginaire collectif l'idée que les doivent être protégés par les hommes, qu'elles sont dépendantes d'eux et que cette fragilité est « naturelle » voire « biologique ». En outre, ainsi est justifiée la nécessité de formuler un discours paternaliste qui stipule que la femme, synonyme des faibles, doit être protégée ou encore mise sous la tutelle des hommes.

La *Griseta* du tango est habitée par des personnages mythiques connotés par des désirs amoureux qui se contredisent les uns les autres. Pour Pierina Moreau, cette accumulation de désirs, même s'ils se contredisent, représente l'essence d'un personnage mythique du tango qui se définirait comme « la francesita ». Moreau remarque ensuite que la forte utilisation du verbe « ser » (*era, quería ser, fue*) sert à renforcer la construction du personnage. On peut noter que deux formes verbales sont au passé et la troisième formulait le souhait d'être les personnages mentionnés tour à tour, mais le tango dit plus loin l'échec de son entreprise : « mas la fría sordidez del arrabal agotando la pureza de su fe, sin hallar a su Duval, secó su corazón lo mismo que un muguet ». Pour Castillo *Griseta* n'a pas réussi à vivre son rêve inspiré par la littérature française car elle n'a pas trouvé « son » Duval. Ce qui signifie que la

³⁸⁰ *ibid* p 227

jeune femme rêveuse n'a put trouver un partenaire qui l'aide à vivre son idéal d'incarner un personnage mythique. La cause de sa mort est donc son incapacité à identifier à son idéal littéraire, ce qui est de l'ordre de l'aliénation. Or, ceci discrédite la figure féminine, car telle le Quichotte, elle perd son identité en rêvant de prendre celle des héroïnes des romans français. En outre, la convocation d'une multitude de personnages de la littérature française laisse à supposer que la raison d'être du personnage est celle d'esquiver son propre devenir, en conséquence elle est mue par la volonté de se « déguiser » en personnage. Pour comprendre une partie de l'essence de ce personnage féminin, nous devons voir le positionnement de l'auteur à travers le texte sémiotique.

1. Personnage de la culture littéraire (15)

- Museta, Mimí (2), Rodolfo, Shuanard, Des Grieux, Manon (2), quien, Griseta, Margarita Gauthier, Duval,

2. Ecriture

novela, la poesía, poema,

3. Espace (6)

- París, Arrabal (2), cabaret, francesita, quartier,

4. Pureté (2) – Impureté (3)

- Pureza, fé,

- Mezcla, rara, champán

5. Rêverie idéale (6)

- Sueño, divagar, arrullo, ilusión, soñaba, arrullo, loco

6. Souffrance réalité (7)

- agonía, la sórdida, agostando, secó, funeral, pobrecita, durmió

Le désir de *Griseta* d'incarner des personnages est contrarié par deux axes développés dans le texte, celui de la fiction et celui de la rêverie. En plus des prénoms des personnages de fictions, la littérature est mise en scène par la présence des signes disant la production

littéraire tels : *novela, la poesía, poema*. Ces signes sont connotés par l'institutionnalisation de la culture qu'ils représentent, alors en dénigrant la rêverie que la littérature éveille en *Griseta*, l'auteur expose une critique de qui s'est avérée fatale pour son personnage. La rêverie fécondée par la lecture, est signifiée par les mots suivants : *Sueño, loco, divagar, arrullo (2) ilusión, soñaba*, . Parmi ses mots, *divagar, arrullo (2)* représentent un état de délire dans lequel se trouve le personnage qui s'abandonne au songe et à la folie (*ilusión* et *loco*) . De cette manière *Griseta*, est rêveuse et folle, le discours dans lequel elle exprime son désir de trouver son Duval est ainsi condamné à être inaccompli. Notons que le personnage de *Griseta* est doublement amputé de son discours puisque d'une part c'est la voix énonciatrice qui expose son histoire ; et d'autre part, la figure féminine est aliénée, elle est déclarée *loca*, ce qui équivaut à la déclarer irresponsable. Michel Foucault dans son ouvrage *Histoire de la folie à l'âge classique*, explique que la présence du thème de la folie dans la littérature du XVe et XVIe siècle est due non pas à la recherche de la vérité, mais à la recherche des limites de la folie. Il évoque également l'œuvre de Miguel de Cervantès, le *Quichotte*. Celle-ci a eu une telle répercussion que l'œuvre a été étudiée et reprise par de nombreux auteurs postérieurs. Pour Foucault le *Quichotte* n'est pas une critique facile aux romans d'imagination. Mais pose une véritable problématique occulte à propos des relations qui existent dans les œuvres d'art entre la réalité et l'imaginaire. En outre, l'auteur explique qu'au sein de cette œuvre se joue également une relation de communication entre l'invention fantastique et le délire fascinant³⁸¹. Selon Foucault, dans les romans qui traitent de la folie, on questionne les valeurs morales et l'art d'un temps révolu. Puis il explique que le fou dans les textes, ne se reconnaît pas avec un modèle littéraire, mais avec lui-même, au moyen de l'adhésion de son imaginaire, ce qui lui permet de s'attribuer toutes les qualités, toutes les vertus et tous les pouvoirs dont il est dépourvu. Dans le tango *Griseta*, le personnage enivré de lectures ne se reconnaît donc pas dans le modèle du roman dramatiques auquel on fait allusion. En revanche, la *Griseta* du tango se reconnaît elle-même au moyen des héroïnes des œuvres cités. De la sorte elle s'attribue les vertus de beauté, d'élégance, raffinement et modestie dont les héroïnes sont des référents, c'est pourquoi dans sa quête elle vient chercher son Duval.

Mais, la rêverie de *Griseta* représente la perte de la réalité du personnage et la perte de sa vie. En effet, l'auteur du tango formule la fin tragique de *Griseta* en évoquant le rêve et la mort : « Y una noche de champán y cocó, al arrullo funeral [...] se durmió ». *Griseta* ne

³⁸¹ FOUCAULT, Michel. *HISTOIRE DE LA FOLIE À L'ÂGE CLASSIQUE*. Gallimard, Paris, 1972. p 64

rejoint le destin des héroïnes qu'elle souhaite devenir que dans la mort, puisque le vers cité continue : « lo mismo que Mimí, lo mismo que Manón. » Toutefois, contrairement aux héroïnes des romans, la mort ne survient pas de la suite de la pauvreté, la maladie ou encore l'épuisement provoqué par la fuite. *Griseta* meurt d'un mal mondain, celui de l'excès de consommation de drogues. *Griseta* ne meurt pas dans la pauvreté et l'abandon, au contraire elle se périt dans le lieu de la fête où elle boit du champagne et de la cocaïne, des produits de luxe fournis par ses amants. Catulo Castillo formule donc dans ce tango un traité contre la rêverie et la vie de débauche dans laquelle sont entraînées les femmes à cause de l'engouement pour la culture française, qui enduit en erreur.

Dans son tango *Griseta*, Castillo témoigne de son opposition de l'influence culturelle française, qui féconde cette rêverie néfaste avec laquelle s'identifie la jeune femme. Ce qui est en jeu est l'acculturation du public du tango, car ainsi que l'expliquait José Luis Romero, l'idéologie française s'est manifestée dans les politiques économiques argentines. En mettant en scène une héroïne française devenue rêveuse jusqu'à la folie à cause de sa lecture de la littérature française, Catulo Castillo met en évidence que la culture française peut provoquer une forme d'aliénation, d'acculturation. Par ailleurs, des historiens du tango notaient que le prestige de la culture française avait eu des influences dans la vie quotidienne des prostituées, puisqu'elles changeaient de prénom afin de paraître françaises et attirer à elles les clients. La esthétisation de la prostitution dans les romans de la littérature française, pouvait donc avoir comme impact, l'idéalisation de cette activité. En faisant une recherche sur la prostitution à Buenos Aires, Andrés Carretero relève le changement d'identité des prostitués, car leurs origines françaises étaient devenus un argument de vente pour les clients : « Algunas de ellas [las prostitutas] prestaban servicios en, Junín 545, uno de los prostíbulos más prestigiosos de entonces. En cuanto a las mujeres extranjeras, muchas se hacían llamar con nombres franceses, aun cuando fueran de otra nacionalidad europea. »³⁸². L'acculturation semble atteindre les populations marginales de la société, qui elle leur permet de copier les valeurs et les codes de la classe dominante. Rappelons que la période de la *Guardia Nueva* correspond au développement des moyens de communication qui diffusent la culture à des publics plus larges ; l'ouvrage *De la Vigüela al fueye*, recense les spectacles de cirque, les saynètes, et les oeuvres théâtrales dans lesquelles les tangos sont joués, Martínez, Etchegaray et Molinari expliquent : « La importancia del circo en nuestro país y la estrecha relación con el

³⁸² CARRETERO M Andrés: *EL TANGO TESTIGO SOCIAL*, ARGENTINA, COLECCIÓN PEÑA LILLO, CONTINENTE, 1999. p 88

nacimiento del teatro nacional resultan innegables. Es imposible desatar de la fuerte ligazón existente entre esas expresiones culturales y el fenómeno del nacimiento de la cultura del tango;³⁸³ ». En outre, Andrés Carretero explique, que la première radio en argentine s'est appelé *Radio Club Argentina* et que les tangos ont été diffusés par ce moyen contribuant à la popularité du genre et d'artistes tels que Carlos Gardel :

Esa cantidad [de orquestas típicas] expresa el auge de la radio y del tango, que en la década del 20 estaban en un proceso paralelo de expansión y consolidación popular, que ambos estaban en pleno ascenso. [...] La última actuación de Carlos Gardel en radios argentinas la cumplió en la emisión simultánea entre la NBC de Nueva York y LR4 Radio splendid de Buenos Aires.³⁸⁴

De sorte que le tango diffusé à une grande échelle dans les spectacles et au moyen de la radio, véhicule des représentations acceptables de la prostitution. Ainsi se forme une image culturelle acceptable, voire positive, de la prostitution qui peut représenter une ascension sociale. Indirectement le tango pourrait donc contribuer à la banalisation de la prostitution. Les historiens du tango n'explicitent pas ce fait cependant tous mentionnent le développement de la prostitution, sous forme de réseaux organisés qui s'est produit à cette époque là. En effet, les proxénètes emmenaient des jeunes femmes européennes en leur promettant un avenir économiquement stable, mais elles étaient soumises à leur joug une fois arrivées dans le territoire. Andrés Carretero explique le fonctionnement de l'un des réseaux de prostitution les plus importants de l'histoire Argentine, démantelé dans les années 30 :

Sobre ella [la organización Zwi Migdal] se ha puesto el acento de indagación y crítica, por el engaño con que lograban traer mujeres jóvenes de zonas ocupadas de Rusia en Polonia, la mayoría de origen y religión judíos, como lo era la cúpula dirigente de esta sociedad. Esta religión y este origen racial han difundido la idea que la Zwi Migdal era una organización judía para explotación de judías. En realidad fue una organización fue una organización de malhechores para la explotación de las mujeres. Era una reunión de delincuentes que si bien no admitían el ingreso a los cargos directivos a otros que no fueran judíos, no reunían ningún escrúpulo en tener tratos comerciales con no judíos, que solicitaban mujeres para los prostíbulos del interior.

³⁸³ Etchegaray Natalio, Molinari Alejandro, Martínez L Roberto: *De la Vigüela al fueye*, edicion Corregidor, Argentina, 2000. p 108

³⁸⁴ CARRETERO M Andrés: *EL COMPADRITO Y EL TANGO*, ARGENTINA, COLECCIÓN PEÑA LILLO, CONTINENTE, 1999. p 84

Tampoco tenían inconveniente en reclutar argentinas, uruguayas, francesas, egipcias etc, siempre que se sometieran a las reglas impuestas en la organización. Por ello la Zwi Migdal es condenable no por ser manejada por judíos, sino por ser una organización para la explotación de las mujeres, sin tener en cuenta raza, religión, color, educación, siempre que les rindieran en dinero necesario para los otros negocios. Si bien la dirigencia de la Zwi Migdal ponía mucha atención para traer mujeres judías con engaños, el número real de mujeres así logradas fue reducido (no más de 1.000) En cambio, las mujeres no judías que estaban trabajando para la Zwi Migdal en los prostíbulos de Buenos Aires, eran más de 5.000.³⁸⁵

Il semblerait donc que l'impact qu'a eu le tango dans les années 20 à travers le théâtre et la radio, a contribué à diffuser les images de la prostitution sous un angle de vue esthétique, dès lors cette activité a été déguisée en ascension sociale pour les jeunes femmes qui de la misère passent à une vie de luxe.

Revenons au tango *Griseta* dans lequel deux lieux géographiques sont évoqués, l'un est explicite, il s'agit de Paris ; l'autre est anonyme mais reconnaissable c'est Buenos Aires. Le lieu de déroulement de la scène est sous-entendu dans les vers suivants : *trajiste pizpireta sentimental y coqueta la poesía del Quartier...* Puis l'auteur identifie le lieu de la mort de la jeune femme : *la fría sordidez del arrabal* . Dans le premier cas, le lieu est cité en français, ainsi il garde son exotisme. Celui-ci évoque la rêverie du personnage provoqué par la littérature. Le deuxième lieu évoqué est en Lunfardo. Celui-ci est un lieu récurrent dans le tango, pour Noemí Ulla il représente le lieu mythique des origines assimilable à la figure maternelle. Cependant dans ce tango *arrabal* est assimilé au lieu de la mort du personnage, et il est connoté négativement par *sordidez*. En opposant ces lieux, la voix narratrice met en évidence la folie que représente l'exil. Ce sentiment de déracinement fou est explicité par la métaphore qui identifie le personnage de *Griseta* lorsque la voix narratrice l'appelle : *Flor. Griseta* apparaît littéralement déracinée comme une « fleur de Paris » vivant une réalité Portègne. La différence entre le lieu de déroulement de l'histoire (Buenos Aires) et le lieu d'origine de la jeune femme (Paris) accentue la confusion dans laquelle est représentée *Griseta*. Or cette confusion empêche l'intégration de l'immigrante dans la société. De sorte que le tango *Griseta* transcrit l'impossibilité de la figure féminine à s'intégrer dans sa réalité, puisqu'elle vit dans une rêverie, et à son pays d'accueil, puisqu'elle y cherche un héros français, son *Duval*.

³⁸⁵ CARRETERO M Andrés: *EL TANGO TESTIGO SOCIAL*, ARGENTINA, COLECCIÓN PEÑA LILLO, CONTINENTE, 1999. p 106

Le tango *Griseta*, qui comporte de nombreuses références à la culture française montre son rejet sur plusieurs niveaux. D'abord il s'agit du rejet de la culture littéraire, puisque les références dans le tango sont des romans. Ensuite le rejet est porté sur les romans mettant en scène la vie parisienne, le luxe et la prostitution dissimulée sous des airs chics qui donnent une image esthétique de la misère, la maladie, la prostitution. Enfin, à travers le dénigrement des ces composantes de la culture française se manifeste également le rejet de la culture bourgeoise et savante. En conséquence, Castillo critique la culture du roman d'amour français, en créant ce nouveau topique du tango, le personnage écervelé qui se devient folle à cause de la littérature qui construit une image idéalisée de la vie de bohème à la française. Ainsi est construit un discours en opposition avec la culture savante exportée. De la sorte, le tango de Castillo n'apparaît pas comme un lieu d'intégration de la culture française mais il s'agit au contraire, d'un lieu d'exclusion. Dès lors, ce tango se laisse à voir comme un objet culturel « nationaliste » qui exclut les récits réalistes de la classe bourgeoise.

Paradoxalement ce tango a eu une grande influence dans les tangos qui lui sont contemporains. Car il montre une figure féminine ayant la volonté de vivre dans un délire d'idéal littéraire comparable à celui du Quichotte, et dont la quête est la recherche d'un amour. Or cette quête libère la figure féminine qui part de son propre grè ; pourtant la conséquence de ce départ est la consommation de drogues et la mort. En montrant le destin tragique de *Griseta*, le parolier a inauguré le thème des figures étrangères dans le tango, qui poursuivent un rêve fou et s'enfoncent dans l'agonie puis la mort. En conclusion, les tangos de la *Guardia Nueva* peuvent être différenciés de ceux de la *Guardia Vieja*, parce que leurs contenus font référence à des objets culturels d'origine française. En outre, dans ces tangos les personnages féminins ont une forte volonté de réaliser leur destin, mais celui-ci est fait de frustrations à cause de l'aliénation qui les domine. Cependant le positionnement des paroliers n'est pas toujours celui de la condamnation des personnages ou du rejet de la culture française. Le tango *La cabeza del Italiano* présente la particularité de mettre en scène les personnages du roman de Murger *Scènes de la vie de bohème*

4.23 La cabeza del Italiano

En effet, le tango *La cabeza del Italiano* écrit en 1924 par Francisco Bastardi, met en scène deux personnages du roman *Scènes de la vie de bohème*. *Mimí*, qui investit la voix narratrice et évoque le souvenir de sa vie auprès de *Rodolfo*. La structure du tango est

composé de dix strophes dont quatre sont répétées deux fois et deux contiennent l'essentiel de l'histoire. Ceci réduit considérablement l'espace textuel laissant donc moins de place au développement de l'action que dans les cas précédents. En outre, les strophes du tango de Bastardi, ont des vers réduits reprenant ainsi la structure formelle des tangos de l'époque, de sorte que ce tango peut être assimilé aux extraits musicaux qui composent l'œuvre de Puccini et dans lesquels les dialogues entre les personnages sont mis en scène sous forme de chant.

L'amour fusionnel de Mimi et Rodolphe est un élément déterminant de la trame car les personnages se définissent l'un par rapport à l'autre, c'est pourquoi les regroupements sémantiques qui manifestent l'essence, le corps, l'amour et les possessions matérielles des personnages sont mis en relation ici.

1. Etre (9) / Corps et ses manifestations (2)

- sos (2), soy (2), alma (2) es (2), eran
- mis besos, la cabeza,

2. Objets désignés

- Rodolfo (2), Mimí (2), vos (3), yo (2), muchachos (4), Italiano

3. Amour (4)

- yo quiero (2), mi amor (2),

4. Les possessions (13)

- tu (4), tuya (2), mi (4) pan, queso, sostento, papel mí (2), nuestro,

5. Total (4) / Partialité et espace (14)

- entero (2), toda (2)
- cacho, junto (2), juntito (2),

6. Espace

- aquí (2), el mundo (2), bulín (2), en, almacén

A la différence des autres tangos, celui-ci a été chanté par Azucena Maizani, une chanteuse connue de l'époque qui s'habillait en gaucho lorsqu'elle était sur scène. Elle assume le rôle d'une narratrice en investissant le personnage de *Mimí*. Luis Labaña et Ana

Sebastián évoquent l'époque pendant laquelle les chanteuses de tango sont devenues populaires et les bienfaits de la transformation du tango préhistorique en tango argumenté :

« Cuando a partir de 1917, el tango argumentado se transforma en el tango en sí, las cancionistas se van a multiplicar. En esa época las mujeres empiezan a salir de su casa, conquistan la calle, dejan sus modas incómodas, sus polleras complicadas y empiezan a usar ropas más acordes con el nuevo tipo de vida, cortan sus trenzas y empiezan a fumar en pública, con solas a las confiterías, tienen un aura que como un imán atrae a la chica de barrio al centro, va a convertir en cancionistas a muchas mujeres que empezaron como fabriqueras, costureras, empleadas o trabajadoras en pequeñas industrias.

Las mujeres cantan tango con la misma frecuencia y en la misma proporción que los hombres. Algunas lo hacen como solistas, acompañándose en la guitarra, otras, acompañadas de una orquesta. Algunas adoptan un estilo masculino, vestidas de hombre –e incluso ridículamente, al comienzo, a lo gaucho– cantan con tonos bajos las cadencias del tango. Otras, como la aparición romántica, entre gasas y sedas, con todos los atributos clásicos de la feminidad, entonan con agudas voces a veces los mismos temas que los hombres.

En 1923 empiezan, con su característica re: Azucena Maisani, conocida como *La Ñata Gaucha*, *Gata Gaucha*, y Rosita Quiroga, que se acompaña con la guitarra y que son, tal vez, las mejores cancionistas que tuvo el tango.³⁸⁶»

Les auteurs insistent sur l'année de large diffusion du tango *Mi Noche Triste*, afin de faire correspondre cette date avec des apparentes avancées sociales dont bénéficient les femmes en général et les artistes féminines du tango en particulier. Or, les chercheurs affirment que les chanteuses étaient aussi nombreuses que les hommes, mais ils n'énumèrent sous forme de longue et fastidieuse liste les noms d'interprètes du tango que plus tard dans leur ouvrage. Par ailleurs, les auteurs qualifient les vêtements de scène de Azucena Maizani de ridicules, en mettant en évidence combien la féminité est une construction sociale qui se manifeste par des encombrements vestimentaires et accessoires. Antonio Pau, regroupe quelques éléments de la vie artistique de Azucena Maizani et décrit son attitude scénique et son apport en tant que parolière :

Azucena Maizani es la primera gran cantora de tangos. Hasta entonces se trataba de cupletistas que cantaban tangos. Azucena Maizani empezó a cantar en público con una tanque, y la tarde que se retiró –varias décadas más tarde– cantó también un tango.

³⁸⁶ LABRAÑA Luis, Sebastián ANA: *TANGO UNA HISTORIA ARGENTINA*, EDICIÓN CORREGIDOR, 2000. p

Aunque empezó actuando con la orquesta de Francisco Canaro, en el Cararé Pigall de Buenos Aires – con sólo 18 años –, su primer éxito multitudinario lo tuvo con el tango *Padre Nuestro*, de Enrique Delfino, en el Teatro Nacional. Esta el año 1923. Desde esa fecha, y a lo largo de dos décadas, Azucena Maizani fue la preferida del público.

Azucena era fuerte y enérgica, aunque sólo de temperamento. Su aspecto era delicado y frágil. Por mucha fuerza que pusiera en la interpretación, contrastaba con su leve feminidad las cosas que el tango le obligaba a decir. *Varón pa' quererte mucho / Varón pa' desearte el bien, / Varón, pa' olvidar agrabios / Porque ya te perdoné /*. Así que decidió vestirse de hombre. Y con esa indumentaria apareció desde muy pronto en los escenarios. Discépolo, atormentado y trágico, encontró en Azucena Maizani la voz perfecta para cantar sus tangos. Y azucena cantó por primera vez *Esta noche me emborracho, Malevaje Esta noche me emborracho, Malevaje* y otros tangos de Discépolo, que ella difundió por el mundo.

[...] La obra de Maizani como compositora no es nada desdeñable. Abarca sólo una docena de títulos, pero su calidad es alta. Carlos Gardel llegó a grabar uno de los tangos compuestos por Azucena Maizani : *La canción de Buenos Aires*. [...] La relación entre Carlos Gardel y Azucena Maizani fue, por ambos lados, de admiración y cariño. [...] Durante varios meses del año 1933, Gardel y Maizani compartieron el micrófono de Radio Nacional tres veces por semana. Se alternaron cantando. Ella empezó con miedo a salir mal parada de cualquier comparación que pidieran hacer los oyentes. No fue así. En una ocasión, antes de empezar el programa, Gardel le pidió que cantara el tango *Silencio*, casi incompatible, por su gravedad y dramatismo, con la voz aguda de Azucena Maizani. Ella se negó. Durante la emisión, Gardel le arrebató el micrófono al presentador y anunció *Silencio* en la voz de Azucena Maizani. Ella se sobrepuso. Y cantó.³⁸⁷

Le bref retour sur le parcours artistique de Azucena Maizani, n'est présent que sur un seul ouvrage de la bibliographie consultée ici, ce qui prouve la volonté d'occultation des artistes féminines par la majorité des historiens et critiques du tango. Dès lors ce qui est en jeu dans ce tango, dont l'interprète est une femme, est la place dominante des hommes dans le milieu du tango, avec le privilège de l'énonciation de personnages que cela implique. En effet, bien que les auteures, parolières et chanteuses étaient nombreuses, elles interprétaient des paroles de tango dans lesquelles se manifestait une voix narratrice masculine où alors devaient recourir à l'emprunt d'un personnage féminin tel que Mimi dans le tango, afin de faire entendre leur voix. Le tango *La cabeza del Italiano*, est donc particulièrement tourné vers une vision féminine alors que les tangos précédents s'inspirant de la même œuvre de Murger, avaient une voix narratrice masculine. Notons donc que ce tango opère une double

³⁸⁷ Pau Antonio. *Música y poesía del tango*, Madrid, edición Trotta, 2001. p 228

transgression : contrairement aux autres tangos inspirés de la même œuvre, la voix narratrice est féminine ; par ailleurs,, le tango s'éloigne du récit de Murger, où le narrateur est omniscient alors qu'ici la narratrice est Mimí.

Dans le tango de Bastardi, *Mimí* interpelle Rodolfo et l'assemblée lorsqu'elle s'exclame : *acordate* ; ainsi elle fait un retour en arrière temporel dans les souvenirs partagés des amants. La figure féminine insiste sur la force de leur amour en particulier en reprenant la notion de *dueño*, le propriétaire mythique de l'amour de l'autre. Cette forme d'abandon des amants est réciproque c'est pourquoi ont été relevées les expressions du verbe *être* qui évoque l'essence des personnages. Les nombreux possessifs employés confirment cette relation de propriété mutuelle des amants. Cette relation dont l'enjeu est la possession réciproque des amants, représente la relation passionnelle qui se déroule dans le roman. Murger introduit le récit des amours passionnelles entre Mimí et Rodolphe en ces termes : « Et Maintenant voici le moment de raconter les amours de notre ami Rodolphe avec Mademoiselle Lucile, surnommée Mademoiselle Mimi. Ce fut au détour de sa vingt-quatrième année, que Rodolphe fut pris subitement au cœur par cette passion, qui eut une grande influence sur sa vie »³⁸⁸. La relation entre Mimí et Rodolphe est transcrite avec la même intensité passionnelle dans le tango et dans l'œuvre littéraire.

Le groupe d'amis de Rodolphe, est identifié dans le tango par le nom : *los muchachos*. Ce sont les artistes bohèmes avec lesquels il partage la vie dissolue ; le signe *muchachos* est au masculin pluriel et définit une foule anonyme. Dans le tango de Catulo Castillo, les personnages qui composent ce groupe d'amis étaient mentionnés par leurs prénoms. Dans le tango la strophe interpelle à la fois les amis de Rodolphe et les jeunes gens qui sont dans l'audience :

¡ Muchachos a reir... !
¡ Muchachos a gozar !
Que yo quiero cantar
La dicha de vivir.

En effet, le tango a été éterné dans la faculté de Médecine de Buenos Aires comme un numéro musical du saynète *Cristobal Colón*. L'interpellation a un aspect à la fois anonyme et général qui favorise l'effet d'identification. L'interpellation du public crée l'illusion de mise à parti dans l'argumentaire du tango, ainsi le public devient également participant du

³⁸⁸ Murger Henri. *Scènes de la vie de Bohèmes*. Garnier. Paris. 1929. p 120

spectacle. De sorte que lorsque les tangos présentent un discours moralisateur, la voix narratrice touche plus directement le public du fait de cette forte identification avec le tango. Dans ce tango, *Los muchachos*, est assimilable à *la muchachada*, une notion de groupe est récurrente dans les historiographies du tango car, pour les chercheurs c'est dans cette situation de concentration de population qui a favorisé la création du tango par exemple dans le cadre des maisons closes et des *conventillos*. Ana Sebastián et Luis Lavaña écrivent à ce propos :

El tango nacido en los conventillos del barrio del tambor, arribó así en su juventud, a los prostíbulos bonaerenses y montevideanos y allí asentó su feudo y adquirió su personalidad definitiva. Pero mantenía, fuera del prostíbulo, sus propios centros : *el Trancredi*, en el barrio de La Boca, *La red*, lugar de reunión de pescadores en San Telmo, *El Tarama*, luego comprado por el suizo Hansen, *El velódromo* y *el Tambito*, en Palermo, *El Prado español*, en la recoleta y piringundines como *Bataclán* y *Cosmopolita*, en la calle 25 de Mayo o tantos otros en el Paseo de Julio.

Notons que les hypothèses concernant la « naissance » du tango sont nombreuses, ici, les auteurs exposent leurs connaissances en assumant que le tango est d'abord né dans les *conventillos* puis s'est déplacé dans les maisons closes. Le résultat reste le même puisqu'il a été déjà expliqué que les deux endroits sont des lieux où se trouvait une population nombreuse, dans une certaine promiscuité. Carmen Bernard expliquait que les *conventillos* étaient surpeuplés et forçaient l'inconfort et la vie communautaire. Tulio Carella expliquait que dans les maisons closes s'était développé un commerce parallèle d'objets d'usage quotidien et d'échange d'information, favorisé par l'attente des clients dans un vestibule. De sorte que la notion de groupe social et communauté était essentielle car pour les historiens c'est à partir de celle-ci que s'est formé un sentiment d'appartenance et donc d'identité linguistique et comportementale dans le tango. Par ailleurs Norma Martín, établit un parallélisme entre l'œuvre de Scalabrini Ortiz *El hombre que está solo y espera* et le tango. Pour la chercheuse la notion d'amitié dans le tango est essentielle :

El hombre de Buenos Aires, fruto dolorido del entrecruzamiento cultural que lo engendra, va conformando un perfil personal, fiel a sí mismo, aunque con matices evolutivos. A través del tango podemos seguir una historia de Buenos Aires y un permanente sentimiento de pertenencia del porteño a su ciudad.

[...] En todo caso, cuando la causa lo justifica, el varón porteño llora calladamente con un bandoneón. El porteño puede tener discrepancias ideológicas, religiosas, estéticas, deportivas, pero ello no incide en su culto de la amistad. Por el contrario éste se robustece 'en las buenas y en las malas', a

pesar de las diferencias. Su generosidad lo afirma en la sagrada devoción por la amistad. Defraudarla es lo más deshonesto que puede pasarle.³⁸⁹

Pour la chercheuse le tango véhicule l'histoire de la ville et la formation d'une identité portègne manifeste entre autres thèmes, dans celui de l'amitié. Ce sentiment d'amitié est celui qui favorise l'identification à un groupe social dont les codes et le mode de vie sont les mêmes. Dans le roman de Murger, cette foule est composée des amis artistes du couple, ceux que l'on appelle également « les bohèmes » et dont on décrit les us et coutumes ; ils sont décrits en ces termes :

Nous commencerons par la Bohème ignorée, la plus nombreuse. Elle se compose de la grande famille des artistes pauvres, fatalement condamnés à la loi de l'incognito, parce qu'ils ne savent pas ou ne peuvent pas trouver un coin de publicité pour attester leur existence dans l'art, et, par ce qu'ils sont déjà, prouver ce qu'ils pourraient être un jour. Ceux-là, c'est la race des obstinés rêveurs pour qui l'art est demeuré une foi et non un métier ; gens enthousiastes, convaincus, à qui la vue d'un chef-d'œuvre suffit pour donner la fièvre, et dont le cœur loyal bat hautement devant tout ce qui est beau, sans demander le nom du maître et de l'école. Cette bohème-là se recrute parmi ces jeunes gens dont on dit qu'ils donnent des espérances, et parmi ceux qui réalisent les espérances données, mais qui, par insouciance, par timidité, ou par ignorance de la vie pratique, s'imaginent que tout est dit quand l'œuvre est terminée, et attendent que l'admiration publique et la fortune entrent chez eux par escalade et avec effraction.³⁹⁰

Dans la définition que donne Murger de la bohème, il met en relief que ce qui rassemble les jeunes gens est leur passion pour l'art et l'impossibilité d'en vivre dignement. C'est donc dans une certaine promiscuité et partageant le même désir de vivre de l'art qu'une communauté d'entraide se forme pour composer la bohème. Dans le tango le sentiment d'appartenance se forme en partie au tour des circonstances de vie communautaire favorisée par la promiscuité du *conventillo*, dans le rassemblement autour des maisons closes, dans les académies de danse et les bals. Dans le tango *La cabeza del Italiano* l'image de groupe est constituée par la *muchachada*. Mais cette entité anonyme représente également l'Autre qui à la manière des figurants dans les œuvres théâtrales participent à la joie et la fête, encouragée par Mimí : *¡muchachos a reír!... ¡Muchachos a gozar !*. Dans le tango sont donc manifestes

³⁸⁹ ROGGERO Jorge, PEREZ MARTIN Norma, PAZ Marta Lena, PIO DEL CORRO Gastar, CERSOSIMO Emilce, CALABRESE Elisa, ZAMBONI Olga, FERRARI Mirta, ARONNE Lida, AMESTOY Graciela Ricci, ALTUNA Elena Maria. *MITOS POPULARES Y LITERARIOS*. EDICIÓN CASTAÑERA. ARGENTINA. 1978. p 34

³⁹⁰ Murger Henry. *Scènes de la vie de la bohème*. Folio. 1988. France. p 4

deux mondes, le monde privé, habité par les amants, et le public qui rassemble les amants et leurs amis. Dans le roman, les amitiés sont évoquées ainsi :

Avant de partir à l'hôpital, elle [Mimí] voulut que ses amis les bohèmes restassent pour passer la soirée avec elle. Faites-moi rire, dit-elle, la gaieté c'est ma santé [...] Rien de plus navrant que la gaieté quasi posthume de cette malheureuse fille. Tous les bohèmes faisaient de pénibles efforts pour dissimuler leurs larmes et maintenir la conversation sur le ton de plaisanterie où l'avait montée la pauvre enfant, pour laquelle la destinée filait si vite le lin du dernier vêtement.³⁹¹

Le tango semblerait donc transcrire la notion d'amitié et de communauté baignant dans un sentiment de solidarité proche de celui narré par Murger dans le roman. L'influence du roman se manifeste donc là, dans l'idée de groupe cristallisée par *Los muchachos*. Dans le roman, *Mimi* appelle ses amis à être dans la joie et à faire la fête tous ensemble avant de mourir, de sorte qu'elle oublie la tristesse intérieure, ainsi la figure féminine donne à voir la fracture en elle. Dans le tango son appel à la joie ne cache pas de tristesse. Dans les deux cas *Mimí* se donne à voir comme une figure qui rassemble, mais dans le roman, son départ est dramatique car il signifie la fragilité du groupe de bohèmes. L'évocation des temps heureux est une plongée dans le passé, qui, avec une certaine nostalgie, rappelle le temps de la jeunesse des amants puisque on peut lire : *infantil; estudiantil*. Tout comme dans le roman, les fêtes et les moments pénibles sont vécus dans le logement des amants, il s'agit ici du *bulín*, et l'insistance sur les signes *junto* et *juntito* dénote une fusion entre les amants en plus de la petitesse de l'espace. Alors s'accroît le sentiment d'enfermement de l'un sur l'autre que l'on présentait dans l'évocation du passé.

7. Orthodoxie (4)

- yo venero (2), dios (2)

8. La mémoire (3)

- acordate (2), estudiar

9. L'obligation (3)

- lo manda (2), tenías que

³⁹¹ Murger Henry. *Scènes de la vie de la bohème*. Folio. 1988. France. p388

10. Temps (8)

- vivir (2), infantil (2), estudiantil (2), veces, vez

L'orthodoxie est un élément qui rassemble et structure, dans le tango, l'amour des amants est érigé en religion, ce qui donne un sens nouveau à ce sentiment. Les amants s'appartiennent réciproquement, puis *Mimí* se montre dévote de son amour pour *Rodolfo*, lorsqu'elle dit : *Aquí junto a mi amor / que yo venero / me río del dolor / y del mundo entero*. L'utilisation du verbe « venerar » renvoie à l'adoration de dieu, donc à la religion. Ce verbe est employé de façon blasphématoire puisqu'il est adressé à *Rodolfo*. Cependant *Mimí* évoque l'orthodoxie en faisant référence aux préceptes de Dieux lorsqu'elle dit : *Así juntito a mí como lo manda Dios vos mi Rodolfo sos y yo soy tu Mimí* . De sorte que les personnages sont mis sous la tutelle de leur Dieu, et en dépendance l'un de l'autre. Leur amour est symboliquement scellé à l'image des vœux du mariage religieux, mais cette union officielle n'est jamais évoquée. De sorte que les personnages du tango vivent, tout comme ceux du roman, selon leurs propres règles sociales. Ces dernières sont rappelées par *Mimí* car elle ravive les souvenirs. En effet, la mémoire est l'activité intellectuelle qui permet la rétrospective et la structuration de l'inconscient d'un individu. Ainsi lorsque *Mimí* fait appel au souvenir des fêtes entre amis, elle contribue à la consolidation du groupe en tant que micro société. En outre, l'obligation exprimée par des expressions *lo manda, tener que*, affirme un ordre de vie propre aux personnages avec ses impératifs. Ces personnages artistiques vivent leur vie en respectant les codes de la camaraderie et l'amour-passion, ils font mémoire afin de faire revivre des temps heureux avec leurs maîtresses, leur seule obligation est de se dévouer à leur art. Les règles de vie instaurés par les artistes délimitent leur communauté qui se caractérise par la marginalisation de la société. Part ailleurs, le champ du temps, est composé de signes dont le référent est l'enfance et la période étudiante. Ces deux périodes représentent la marginalité car Selon *Cristine Delphy*³⁹², les jeunes et les enfants, ont des droits mais ils ne peuvent les faire respecter. De ce fait ils ont une place marginale dans la société. Dans le tango et dans le roman ces deux notions décrivent l'insouciance, la recherche de confrontations aux barrières de l'autorité et des institutions. En ce sens, la temporalité symbolique du roman et celle du tango se rejoignent car les bohémiens du roman vivent dans

³⁹² Delphy Christine, *L'ennemi principal* tome 1 : économie, politique du patriarcat. Ed Syllepse. France. Janvier 2009.

l'insouciance sans concession, ce qui favorise la vie dissolue qui sera fatale au personnage de *Mimí*.

Le tango *La cabeza del Italiano* met en scène les personnages *Mimí* et *Rodolfo* en suivant quelques particularités propres au roman de Murger. Les amants vivent la passion amoureuse. La vie de bohème est structurée autour de la fête et des *muchachos*, ce qui correspond à l'image construite dans le roman. La passion pour l'art et la fête les inscrit dans une réalité éphémère et décousue qui fait des bohèmes, des marginaux. Par ailleurs, Murger, dans l'introduction de son œuvre, explique que la vie de bohème ne peut être vécue qu'à Paris, la reprise de ce mythe de la vie de bohème dans le tango renforce l'exotisme de la représentation de la vie artistique. De la sorte, la vie culturelle Argentine est contaminée de prestige, ce qui a pour effet, de faire accepter le tango comme le véhicule de topiques de la culture savante française. Puis la citation intertextuelle de l'œuvre de Murger dans le tango donne une image de la vie artistique plus acceptable. En effet, rappelons qu'à l'époque du tango, les artistes, musiciens et acteurs étaient mal considérés. Les artistes féminines étaient dénigrées ou assimilées à des prostituées. De sorte que la représentation de la vie artistique sous une forme romantique et exotique, rend cette activité plus acceptable. Par ailleurs, cette représentation des étrangers parisiens dans une situation quotidienne contraste avec les tangos qui traitent de l'immigration d'un point de vue social, en mettant en avant les difficultés de l'intégration. Pour Alberto Penas, ces tangos dont la thématique est l'immigration en Argentine, rendent compte des possibilités de mobilité sociale.

Las peripecias vividas por *Giuseppe el zapatero* [título de un tango y nombre del personaje principal] se prestan a unas consideraciones sociológicas, que referiremos a las particularidades de la sociedad porteña y a las posibilidades socioeconómicas de los inmigrantes. El '**status**' y **la clase social** son fenómenos sociales universales, que se presentan como relativamente durables e inmutables en una sociedad. **La movilidad social** se refiere al pasaje de una persona de un '**status**' a otro y de una clase a otra.

[...] **La tasa de movilidad social** varía grandemente de una sociedad a otra. Esto quiere decir que se sube o se descende, que uno es más o menos estimado en la opinión general y, si la distancia es suficientemente grande, esto significa que se asciende a otra clase.

La sociedad liberal que surgió en nuestro país después del arreglo de Pavón, a través de la acción de Mitre, Sarmiento, Avellaneda y que se consolida durante la primera presidencia de Roca, permitió sin duda **una cierta movilidad social**, como lo atestigua por ejemplo, la letra de *Giuseppe el zapatero*. De todos modos, ese régimen debe ser considerado como una **democracia imperfecta**, ya que las clases populares, incluyendo a los inmigrantes no lograron gozar todos de sus derechos. La inmensa mayoría de los obreros, por ejemplo, debió

amontonarse en los insalubres conventillos, sin que las minorías liberales y masónicas instaladas en el gobierno, les reconociesen su derecho a una vivienda. Al mismo tiempo percibían salarios meramente de subsistencia tras haber trabajado 16 horas por día, sin conocer el derecho al descanso semanal. Por otra parte, el derecho a elegir sus gobernantes, a ‘liberales’, mediante elecciones fraudulentas, el empleo de ‘guapos’ durante la realización de los comicios y toda la clase de violencias.³⁹³

La description de la réalité des immigrants, ainsi que leur possibilité d’ascension sociale met en évidence les discours en tension concernant les immigrants en Argentine. En effet, alors que l’immigration d’origine italienne est dénigrée et mise en scène dans des circonstances d’échec d’intégration ; la culture française est montrée sous un aspect positif, mythique attractif. De la sorte est construite une image des immigrants qui stigmatise les représentations selon les origines nationales.

Par ailleurs, rappelons qu’en 1924, moment d’écriture du tango *Griseta*, la France a gagné la première guerre mondiale, l’économie du pays est relancée à cause des besoins de production qu’entraîne la reconstruction de toute l’Europe. La capitale argentine, qui voit dans cette croissance de la production une aubaine, se laisse influencer dans son économie interne par les pays comme la France. Outre l’influence de ce pays qui est un grand consommateur des matières premières argentine, la France a inspiré la constitution et l’hymne argentin par ces idéaux humanistes. Nardo Zalko explique que les liens entre Paris et Buenos Aires se sont tissés au moment où des milliers d’immigrants sont partis pour peupler l’Argentine :

La fusion entre tango et Paris ne s’est répétée avec aucune autre ville. Ni Madrid, capitale ‘mère patrie’ qui avait envoyé à Buenos Aires des dizaines de milliers d’immigrants. Ni Barcelone, qui fut si souvent, pour les hommes de tango, un tremplin avant le voyage tant rêvé vers Paris et qui, aujourd’hui encore se considère comme le ‘troisième berceau’ de cette musique. Et aucune ville d’Italie, pays qui a pourtant peuplé, avec ses hommes fuyant la misère, les faubourgs de la capitale argentine. Pas même Gênes dont les immigrants ont fondé le quartier, La Boca, où est probablement né le tango.

Le lien tissé entre les deux capitales trouve peut-être son origine à la fin du XX^e siècle, quand se faufilèrent à l’extrême du sud de l’Amérique des poèmes de Baudelaire et de Verlaine distillant une atmosphère parisienne semblable à celle que, plus tard, allaient exhiler bien des vers de tango ‘Sois sage, ô ma douleur, et tiens toi tranquille’ , du premier, ou ‘Les sanglots longs / Des violons / De l’automne / Blessent mon cœur / D’une langueur / Monotone’, du

³⁹³ PENAS, Alberto. *RECOPILACIÓN ANTOLÓGICA PARA UNA SOCIOLOGÍA TANGUERA*. Argentina Edición el Corregidor. 1998. p 55

second. Les poètes tangueros se souviendront de l'image de Verlaine : 'Il pleure dans son corps / Comme il pleut sur la ville' et la développeront de façon quasi obsessionnelle.

De même très enraciné dans le tango l'idée que Paris était illusion et désespérance, terre du succès souvent suivi d'échec. [...] Eléments du quotidien qui faisaient rêver, à tort ou à raison, celui qui vivait et mourrait 'dans le port européen le plus austral', et qui se gravèrent d'emblée dans l'imaginaire argentin.³⁹⁴

La description que fait Nardo Zalko de la relation tissée entre les deux capitales a une dimension mythique construite en partie sur la passion pour l'art et l'exotisme que représentent les deux capitales l'une pour l'autre.

4.24 Margarita Gautier

Cette relation mythique s'est en partie construite sur le tango qui cite encore et toujours l'œuvre d'Alexandre Dumas (fils) *La dame aux Camélias*. En effet, le tango *Margarita Gauthier*, écrit en 1935 par Julio J. Tagini, porte le nom modifié du personnage principal du roman d'Alexandre Dumas (fils). Contrairement au tango *Margot* écrit par Celedonio Esteban Flores en 1919, le tango de Tagini reprend en partie la trame de l'œuvre *La dame aux camélias*, c'est pourquoi il semble opportun d'en résumer l'histoire. Marguerite Gauthier est une lingère, femme mondaine et libre qui a la santé fragile. Elle et Armand Duval tombent amoureux et bien que *La Dame aux camélias* l'avertisse sur la fragilité de sa santé et sur sa volonté de ne pas prendre d'engagement avec un homme, elle lui offre un camélia en gage de son amour. Alors qu'ils vivent leur amour dans une maison éloignée de la ville, Armand doit partir empêcher la vente de l'un de ses biens ; restée seule Marguerite rencontre le père d'Armand qui lui demande d'arrêter leur idylle afin de bien marier la sœur d'Armand, dont l'engagement est en danger à cause de la réputation de Marguerite. Cette dernière renonce à sa relation avec Armand sans lui expliquer ses motifs, mais le jeune homme décide de se venger. Plus tard, Armand retrouve Marguerite dans son lit de mort où il lui demande pardon. Elle meurt heureuse. Le tango *Margarita Gauthier*, reprend une partie de l'argument du roman. *Armando* se trouve au pied de la tombe de sa bien-aimée, où il évoque brièvement les circonstances de leur idylle.

³⁹⁴ NARDO, Zalko. *PARIS BUENOS AIRES, UN SIÈCLE DE TANGO*. FRANCE. LE FÉLIN KIRON. PARIS. 2004 p 10

La relation entre les personnages du tango est passionnelle comme dans le roman. Mais dans le tango des détails de l'histoire sont adaptés à un contexte nouveau. Le prénom du personnage féminin devient: *Margarita*, le prénom du personnage masculin : *Armando*. La modification phonétique des deux prénoms établit une différence avec les personnages du roman. La voix énonciatrice s'identifie en disant *yo soy tu Armando* ; l'emploi de ce possessif établit un lien de dépendance entre les deux personnages car si la voix énonciatrice est celle d'*Armando*, le personnage auquel il s'adresse est obligatoirement *Margarita*. Cette formulation traduit un postulat d'existence des personnages, puisque si l'un disparaît, l'autre ne peut exister seul. *Armando* parle au souvenir de sa maîtresse *Margarita* en employant son prénom, puis les expressions suivantes : *mi sedosa muñeca; muñequita; mi divina Margarita; ¡ Oh mi pobre Margarita; vida mía*. Quatre de ces cinq expressions sont précédées du possessif « mi » ce qui renforce le lien entre les deux personnages. Regroupées, ses expressions sont des représentations de *Margarita*. *Mi sedosa muñeca* et *muñequita* rendent visible la matérialisation du personnage féminin sous la forme d'un jouet pour enfant, dont la qualité principale est la douceur et le luxe du matériau: la soie. Symboliquement la poupée représente, comme le pantin, le personnage manipulable, factice et parfait d'une certaine manière, puisqu'il est tout ce que son créateur désire qu'il soit. D'un point de vue psychanalytique, la « poupée en soie » représente la femme docile et douce, soumise à l'homme. La métaphore de la femme poupée trouve sa source dans la littérature française et c'est via les tangos qui adaptent cette trame que l'image « contaminate » l'image de la femme du tango. En outre le personnage féminin devient poupée, constituant ainsi le paradigme féminin « femme-poupée » sur le quel l'on reviendra un peu plus loin.

D'autres expressions qui identifient le personnage féminin sont : *mi divina Margarita, ¡Oh mi pobre Margarita; vida mía*. Ces trois expressions mélangent indirectement l'amour et la mort autour du prénom de *Margarita*. En effet, *divina* est un signe polysémique, qui signifie autant la divinité que la beauté d'une personne humaine. *Vida mía* est un sobriquet amoureux, dans ce contexte c'est une réaffirmation de l'attachement entre *Armando* et *Margarita*, il indique également que la mort de *Margarita* signifierait la mort de son amant. Ainsi, la relation des amants conditionne leur identité. Dans ce cas, à travers le discours d'*Armando*, *Margarita* apparaît d'abord comme un objet (la poupée) puis comme l'objet de son amour au cœur duquel réside la marque de la séparation provoquée par la mort. La situation d'*Armando* est celle du souvenir et du recueillement. Le personnage masculin prie et se souvient de *Margarita*, le personnage féminin est donc décrit à travers le filtre de la voix narratrice qui n'est autre que celle d'*Armando*. Dans le roman d'Alexandre

Dumas, la voix narratrice est celle d'Armand également. Le souvenir est ancré dans un moment clef, le soir où *Margarita* déclare son amour à *Armando* et où celui-ci s'aperçoit que la jeune femme est malade. Ainsi, l'amour et la mort coïncident dans l'histoire des personnages dans le roman et dans le tango. L'association du thème de l'amour et de la mort est un topique de la littérature classique et de l'opéra, elle est destinée à créer un climax de tension dans le but de révéler la profondeur et la vérité de l'âme humaine. Cette situation où se côtoient l'amour et la mort, est caractéristique du Romantisme, et était destinée, dans un premier temps, à porter un argumentaire moralisateur. Anthony Percival et José Escobar expliquent quelle est la relation entre le romantisme et le mélodrame :

Nos referimos a lo que se llama en términos generales la imaginación melodramática en que el adjetivo 'melodramático' se emplea no como término de valor estético, sino en un sentido neutral y puramente descriptivo. En este sentido amplio el melodrama sería una categoría definidora del nuevo discurso romántico y (es) una forma de representación literaria localizable histórica y culturalmente. Sus orígenes se pueden situar aproximadamente a comienzos del siglo XIX, y a partir de entonces caracteriza una parte de la imaginación moderna. Como forma originariamente romántica su pervivencia indicaría la pervivencia misma del romanticismo en el mundo moderno, a lo largo del siglo XIX e incluso en nuestros días. [...]

El proceso de simbolización estética representada históricamente por el romanticismo expresa ideológicamente la duda, el malestar, la ansiedad y la angustia de lo que se ha llamado 'mal del siglo' : mal del hombre desarraigado que reacciona en contra de un mundo del que se siente ajeno como consecuencia de las nuevas relaciones sociales. El melodrama es una respuesta imaginaria a esta crisis romántica y revolucionaria. Por ello podríamos decir que el melodrama equivale a la tragedia de un mundo desacralizado.

El melodrama, concebido como literatura destinada a satisfacer las emociones primarias de las clases inferiores, aparece originalmente en Francia en el contexto histórico de la Revolución Francesa y se consolida en los años siguientes impregnando el drama romántico de pretensiones artísticas más elevadas. Con Victor Hugo el drama romántico llega hasta el escenario de la Comedia Francesa introduciendo en tal respetable recinto la representación melodramática de la realidad.³⁹⁵

Le roman d'Alexandre Dumas (fils), *La Dame aux Camélias* se situe dans le courant du Romantisme, au moment où, comme l'expliquent Percival et Escobar, celui-ci représente la réalité sur des tons du mélodrame. Plus loin les auteurs remarquent que le mélodrame

³⁹⁵ ESCOBAR José, PERCIVAL Anthony. *De la tragedia al melodrama*. Romanticismo 2: II linguaggio romantico, Università di Genova 1984, 141-146

représente un monde où les oppositions extrêmes sont récurrentes et les personnages vont rechercher les mystères de leur âme :

Habitan [el villano, el malvado, la huérfana, el héroe en busca de hereditarios, el servidor fiel y leal] en un mundo de oposiciones extremas en que se contrastan las fuerzas de la luz y de las tinieblas, de la virtud y de la maldad, la libertad y la tiranía. Es un mundo maniqueo gobernado por leyes previsibles, una simplificación e idealización del mundo real. [...] Los secretos y misterios son resortes decisivos en la intriga melodramática. Como en todo drama romántico en esta tragedia el héroe aparece envuelto en el misterio e la identidad personal y revelación de quién es en realidad pone en juego el efectismo característico de la teatralidad melodramática.³⁹⁶

Dans ces dernières, est exposé un goût pour le morbide, les passions dévorantes et les affrontements déchirants de classe. Dans le roman de Dumas, la passion de son amant pour Marguerite et les dérives que celle-ci provoque sont exposées ainsi :

Marguerite était de nature fort capricieuse, et faisait partie de ces femmes qui n'ont jamais regardé comme une dépense sérieuse les mille distractions dont leur existence se compose. [...] Puis, cet amour me bouleversait au point que tous les moments que je passais loin de Marguerite étaient des années, et que je ressentit le besoin de brûler ces moments au feu d'une passion quelconque, et de les vivre tellement vite que je ne m'aperçusse pas que je les vivais. Je commençai à emprunter cinq ou six mille francs sur mon petit capital, et ne me mis à jouer, car depuis qu'on a détruit les maisons de jeu on joue partout. [...] La jalousie m'eût tenu éveillé et m'eût brûlé la pensée et le sang ; tandis que le jeu détournait pour un moment la fièvre qui eût envahi mon cœur et le reportait sur une passion dont l'intérêt me saisissait malgré moi, jusqu'à ce que sonnât l'heure où de devais me rendre auprès de ma maîtresse. Alors, et c'est à cela que je connaissait la violence de mon amour que je gangasse où perdisse, je quittait impitoyablement la table, plaignant ceux que j'y laissait et qui n'allaient pas trouver comme moi le bonheur en la quittant.³⁹⁷

Dans le tango le corps de *Margarita* est évoqué malade, agonisant ou sans vie. Les membres du corps et ses fonctions sont énumérés : « tu cuerpo; una lágrima; tu pecho » ainsi on a une impression de démembrement du corps. Le corps d'*Armando* lui aussi est comme démembré par la description celle-ci se centre sur le haut du corps : *mis ojos; mi pecho*. Puis la bouche et les baisers sont déclinés sous de formes différentes : « besándome; la boca; la besaste » . L'évocation du corps des personnages, ne matérialise pas leur identité, car il n'est pas caractéristique d'une activité en revanche le corps fragmenté représente le déchirement

³⁹⁶ *ibid*

³⁹⁷ DUMAS (fils) Alexandre. *LA DAME AUX CAMÉLIAS*. Granier Flammarion, Paris, 1999. p 83

interne des personnages causé par la mort. *Margarita* est le seul personnage du tango dont le nom et le prénom sont spécifiés, ce qui laisse entendre que c'est le personnage le plus important de la trame. La narration ne donne aucun détail du caractère du personnage, ses origines ou sa vie avant la rencontre avec *Armando*, ce qui auréole *Margarita* de mystère, un élément propice à son idéalisation.

L'espace est source d'omission dans le texte. En effet bien que soit mentionné le cimetière dans lequel Armando prie auprès de la tombe de Margarita, il n'y a pas de référence à des lieux du roman. Cette omission peut être due à l'attachement non pas à la situation spatiale mais à la situation affective d'*Armando*. Par ailleurs, le temps devient l'élément régulateur du texte. Les verbes du tango sont conjugués au présent de l'indicatif. Puis, les marqueurs temporels *hoy* et *nunca* sont placés en début de phrase. Ces deux éléments morphiques mettent en évidence la volonté de situer l'action dans le présent. Bien qu'*Armando* évoque les souvenirs de sa vie avec sa compagne, le personnage est comme figé dans le présent du deuil qu'il porte. Le présent est le temps de l'immobilité provoquée par la souffrance. *Armando* ne peut que constater la mort de *Margarita*, il ne peut se projeter, c'est pourquoi il n'y a pas de verbes conjugués au futur dans le texte. Le tango met en scène un retour en arrière, au moment où *Armando* se rend compte que *Margarita* est amoureuse et condamnée à mort. Ce moment est à l'imparfait, temps du passé qui sert à la narration, qui décrit des actions qui durent dans le temps et qui ont une incidence dans leur présent. Le positionnement des marqueurs temporels en début de phrase, donne au style du texte, un ton soutenu. Les marqueurs ainsi placés mettent l'accent sur la scission entre deux temps en opposition, le présent qui est le temps du deuil et le passé qui est le temps de l'amour et la maladie. Notons que le texte a un langage soutenu. En effet, le tango n'a pas de lexique argotique, au contraire, certains signes appartiennent au langage soutenu tels : *clama* ; *suprema*; *cruento*; *vertías*; *sorna*. Le déploiement d'expressions synonymiques témoigne aussi d'un niveau de langage soutenu. En effet les synonymes alimentent les champs lexicaux, plus ceux-ci sont nombreux, plus le texte gagne en nuance. Les expressions synonymiques sont les suivantes : le souvenir → *evoco*, *añoro*, *recuerdo*, *olvido* ; les pleurs → *llora*, *lágrima*, *clama*, *sollozo* ; les saignements → *cruento dolor*, *mancha de tu mal*, *sangre que vertías*, *signos de agonía*. Le temps dans lequel s'inscrivent les personnages et le langage qu'ils emploient contraste avec le style poétique des tangos étudiés jusqu'ici. Les personnages sont mis en scène et en situation dans des contextes inédits par rapport à ceux déjà évoqués dans le tango. En effet les lieux évoqués régulièrement dans le tango sont la maison close, la milonga, la danse. Les personnages sont mis en scène dans un cadre de fête

où dans un cadre professionnel lorsqu'on évoque les relations proxénète prostituée. En revanche le tango *Margarita Gauthier* évoque le cimetière et la mort. Ce texte n'a pas seulement une « inspiration étrangère » sur le plan thématique, mais aussi dans la formalisation de l'argumentation. Alors, que l'auteur Julio Jorge Tagini décrit ce moment dramatique du roman, il adapte au format du tango une partie de la trame et se l'approprie. Le découpage pourrait s'effectuer dans le roman au moment du dénouement de celui-ci, alors que la tension est à son paroxysme car *Marguerite* se sait amoureuse et condamnée.

L'auteur adapte au tango le topique littéraire dans lequel s'opposent Eros et Thanatos. Cette situation déchirante réduit les personnages à l'état permanent de souffrance à cause de l'amour passionnel, interrompu par la mort de l'un des deux. Or ce contraste entre l'amour passionnel et la mort imminente, conditionne l'identité des personnages. En effet la tension affective assujettit les personnages tout en leur donnant un sens. De la sorte le tango, reprenant la trame dramatique du roman classique d'Alexandre Dumas contribue à l'idéalisation de l'amour et à celle des nouveaux personnages qui sont présentés ici. En proposant des nouveaux personnages dont la principale préoccupation est amoureuse, le tango propose un modèle qui ne s'intéresse à rien d'autre qu'à cela. Ainsi, sont repris les codes du mélodrame populaire, lui-même issu du drame romantique. Dans ce schéma littéraire, la figure féminine est la femme fatale, capable de déchaîner des passions incontrôlables mais toujours condamnée à une fin dramatique, comme conséquence d'une longue et pénible agonie, ou bien encore fauchée dans la fleur de l'âge.

Les personnages de *Margarita* et *Rodolfo*, inaugurent une nouvelle façon de présenter des personnages et une argumentation différente. En effet alors, que les personnages comme la *Blonde*, *el Porteñito*, *Milonguita* et les autres se juxtaposent dans une auto-présentation, qui permettait d'établir un éventail de personnage peuplant le milieu du tango. *Margarita* et *Rodolfo*, eux sont représentés comme « fusionnels », donc ayant une identité interdépendante. Ils ne sont pas caractérisés et *Margarita* est assimilée à une poupée. En outre, parce qu'ils sont empruntés au roman *La dame aux Camélias* d'Alexandre Dumas (fils) ils portent en plus de l'identification nominative et l'argumentaire du roman. En d'autres termes, les personnages du roman sont convoqués dans le tango dont l'auteur est Julio Tagini et un épisode de leur histoire est adapté au format du tango. Le tango *Margarita Gauthier* met en scène un épisode de deuil, novateur dans le tango ainsi que l'expression de souffrance du personnage masculin. Contrairement aux tangos de la Guardia Vieja, celui-ci ne présente pas les caractéristiques des personnages, mais inscrit la figure féminine et masculine dans un contexte émotionnel intense. Le schéma relationnel est en rupture par rapport aux tangos de la

Guardia Nueva. En effet, pendant cette époque là du tango, la relation était clairement professionnelle entre le proxénète et la prostituée. En revanche ici, la relation entre les personnages masculins et féminins est fortement émotionnelle, ce qui occulte la relation professionnelle et instaure une relation de domination invisible à cause des sentiments exprimés. En effet, *Margarita Gauthier* est l'objet d'adoration de *Rodolfo*. Ce personnage est la voix énonciatrice qui observe son objet de désir et qui exprime ses sentiments. La figure féminine est ainsi réduite à un corps inerte, puisqu'elle est morte et ainsi réduite au silence. En outre, *Margarita Gauthier* inaugure également la figure féminine de la femme poupée, qui deviendra littéralement le jouet des voix énonciatrices dans le tango.

Les trois romans évoqués dans tous les tangos à travers les personnages littéraires sont intimement liés. Ces œuvres romantiques font partie du courant mélodramatique, dans lequel les personnages sont placés dans des trames complexes et dramatiques. Les personnages sont déchirés par la douleur du deuil et des amours impossibles. Ces trois œuvres sont intimement liées car elles constituent un jeu d'intertexte entre elles. En effet dans *La Dame aux Camélias* on fait référence aux *Scènes de la vie de bohème*. Dans ce dernier on fait allusion au roman *Manon Lescaut* du Chevallier Desgrieux. Mais ce triptyque littéraire apparaît comme le signe de deux choses : La première est une tendance du XIX^e siècle en France à la description et à la remise en question de la vie mondaine parisienne ; La deuxième est un intertexte dans la littérature française qui véhicule le discours d'un ordre social marginal, qui fait émerger la loi de la vie de bohème, devenue mythique par la suite. L'évocation dans les tangos de ces personnages, s'insère dans la reconstitution de destins de fictions qui inspirent des nouveaux personnages.

Dans le tango les textes des œuvres ne sont jamais cités. Les personnages sont cités par leurs prénoms et parfois leurs noms, mais les caractéristiques physiques ou morales ne sont ni reprises de l'œuvre d'origine, ni détaillées dans les tangos. Ainsi, la convocation de ces références littéraires semble être un moyen détourné de reconfigurer non pas le contenu des romans mais le contexte dans lequel les personnages ont été construits. De sorte que ce qui est convoqué dans le tango est le romantisme et le mélodrame qui se manifeste dans ces œuvres. Or le mélodrame est ainsi que l'expliquait Escobar et Percival, la mise en scène de personnages dans des situations manichéennes et déchirantes, telles que les ruptures amoureuses, la mort, les choix de vie misérable ou opulente. Dans ces situations, les choix dicteront une conduite qui fera émerger un groupe social autour de certains principes. Dans le

cas des tangos étudiés, le comportement récurrent est le retour sur les souvenirs de la fête, des réunions entre amis et l'illusion de trouver dans cette vie un sens. En outre, les personnages composent un microcosmos dans lequel ils évoluent et à travers lequel on peut observer la représentation d'un mode de vie et l'identification des bohèmes à un groupe social émergent. Seigel Jerrold décrit la communauté de bohème ainsi : « Les explorateurs reconnaissent la bohème à des signes, l'art, la jeunesse, les bas fond, la vie des Gitans [...] Tous vivaient en bohème parce qu'ils ne pouvaient pas – ou pas encore – établir leur citoyenneté ailleurs »³⁹⁸. Jerrold dit plus loin que cet espace est un territoire, où viennent prendre nationalité ceux qui dans la société de l'époque n'avaient ni titre de noblesse, ni richesse ni autre moyen d'insertion dans celle-ci. Alors la vie bohémienne devient le lieu symbolique de rassemblement des marginaux de la société parisienne du XIX^e siècle. Les circonstances dans lesquelles a émergé la vie de bohème sont analogues à celles qui ont permis au tango d'émerger puis de s'affirmer. En effet, les premières manifestations du tango ont eu lieu dans le cadre marginal des maisons closes. Puis l'immigration arrivée massivement en Argentine a constitué une couche de la société marginale pour plusieurs raisons. D'abord, ces immigrants européens ne pouvaient prendre la nationalité argentine car les démarches administratives étaient complexes et longues. Ensuite ces immigrants étaient adultes, ils n'ont donc pas bénéficié directement de la loi 1820 dictée en 1888 qui offrait l'éducation laïque et gratuite pour tous. Enfin, l'Argentine a instauré le vote populaire, obligatoire, secret et universel en 1912, mais il ne concernait que les hommes de nationalité argentine. Bien qu'ils travaillaient et gagnaient suffisamment pour investir, les immigrants ne pouvaient accéder à la propriété à cause de leur nationalité. De ce fait, les immigrants ont représenté une classe sociale marginale qui, du fait de l'exil n'appartenait plus à leur ancienne patrie. Mais du fait des entraves que posait leur pays d'accueil, ils ne pouvaient trouver une propriété à eux. De sorte que la bohème argentine a représenté l'immigration à la recherche de l'établissement d'une citoyenneté ou à défaut de cela, d'une identité de groupe. Jerrold expose plus loin les désirs qui régissent la vie de bohème ainsi que ses limites :

En premier lieu, il n'y a, chez les bohèmes, ni mystère ni hypocrisie dans leur refus de la société existante et leur désir simultané de la rayer. En second lieu, la bohème émerge comme un phénomène social distinct de la sous-culture littéraire et artistique qui lui a fourni bien des recrues, et avec laquelle on l'a habituellement confondue. [...] Les signes extérieurs de la bohème avaient de l'importance, mais ils ne suffirent jamais à en tracer les frontières. Cette

³⁹⁸ Seigel, Jerrold. *Paris bohème, culture et politique aux marges de la vie bourgeoise 1830-1930*. Ed Gallimard. Paris. 1991. p 13

incertitude étant essentielle, elle convenait à la bohème dans la mesure où elle visait à mettre à l'épreuve et à explorer les frontières de la vie bourgeoise, se refusant aussi bien à les tenir pour acquises qu'à chercher à les abolir³⁹⁹.

La vie de bohème semble rejoindre les principes de la culture du tango. En effet, le tango trouve ses origines dans le milieu marginal de la prostitution, où le langage est cru et bien que parfois métaphorique, il dépeint une réalité intime, sans détours ni hiérarchie due à la noblesse ou à l'économie. La sexualité ainsi dévoilée n'a donc ni mystère ni hypocrisie. Les relations entre prostituée et proxénète sont explicites. Cependant dans son mouvement évolutif, le tango trouve une source d'inspiration, dans le conte et puis dans la littérature française. Ceci met en évidence que les frontières de la culture du tango ne sont ni fixes, ni limitée. Au contraire, la culture du tango établit son propre ordre social. Celui-ci met en place ses propres frontières dans la présentations des personnages qui composent la palette de portraits du tango. Mais, alors que le tango cite les œuvres littéraires françaises, il se transforme et conquiert de nouvelles références culturelles, des nouveaux publics, des nouveaux poètes et musiciens. Ainsi le tango semblerait basculer de la culture populaire vers la culture savante. Dès lors l'on peut se demander si la présence de la culture littéraire française indique une appropriation du tango par la classe bourgeoise de Buenos Aires ou bien indique des situations socio-économiques et politiques analogues entre le Buenos Aires des années 1920 et le Paris bohème ? Peter Burke donne une définition de ce qu'est la culture savante:

Sugerimos por lo tanto que la diferencia cultural crucial en Europa moderna se dio entre la mayoría de la población, para quien la cultura popular fue la única y aquella minoría que, teniendo acceso a la gran tradición participó a la pequeña como una segunda cultura. [...] Para la élite — y sólo para ella — las dos tradiciones tenían diferentes funciones psicológicas. La gran tradición⁴⁰⁰ era seria, la pequeña era como una diversión.⁴⁰¹

Plus loin l'auteur expose l'explication de ce que Robert Redfield entend par ces concepts :

³⁹⁹ Jerrold p 21.

⁴⁰⁰ Terme de Robert Redfield que Peter Burke cite pour l'impulsion qu'il a donné à la réflexion sur les cultures qu'aujourd'hui on appelle populaires / savantes. Redfield a déterminé l'expression « grand tradición » ou « pequeña tradición » appliqué en principe au domaine des études sociales.

⁴⁰¹ BURKE, Peter. *LA CULTURA POPULAR EN LA EUROPA MODERNA*. Madrid. 1991. Alianza. p 68

Esta (la gran tradición) incluiría la tradición clásica, conservada y transmitida por las escuelas y universidades; la tradición de la filosofía y la teología escolástica medieval, todavía viva en los XVI y XVII y algunos movimientos intelectuales — el Renacimiento, la revolución científica del siglo XVII, la Ilustración— que desde luego, sólo afectaron a una minoría educada.⁴⁰²

Les concepts de culture populaire et de culture savante ont la propriété d'être flexibles et questionnable, selon l'objet auquel ils s'appliquent et selon l'époque dans laquelle ils sont employés. Dans le cas du tango *Griseta*, considérons que *L'Histoire du Chevallier Des Grieux et de Manon Lescot*, les *Scènes de la vie de bohème* et *La Dame aux Camélias* sont des ouvrages appartenant à la culture d'élite qui, selon l'analyse qu'en font les auteurs de l'ouvrage *De la vigüela al fueye*, cohabite avec la production littéraire populaire dont la pierre angulaire et la première expression est la poésie gauchesque. D'un coté on peut considérer que les allusions faites à la culture bohème sont symptomatiques d'un discours sous-jacent, visant à rejeter dans et par le tango, l'influence de la culture bourgeoise de Buenos Aires au XX^e siècle. D'un autre coté, leur citation par les intertextes dans le tango, donne du prestige à ce genre poétique qui jusque là s'occupait de décrire et présenter des personnages autochtones. Ainsi le tango gagne en respectabilité et ouvre ses frontières à des sources appartenant à la culture savante, dont la bourgeoisie de Buenos Aires reconnaît les références. Jerrold démontre dans son ouvrage que la vie de bohème eut un rayonnement important bien après la mort de Henri Murger en 1861. La reprise du thème de la bohème à grande échelle, le sort de sa marginalité pour le faire entrer dans les représentations classiques d'un mode de vie. De la sorte, la vie de bohème ne correspondrait plus à une réalité à Buenos Aires en 1920, mais à une mise en scène de la marginalité. A ce ci s'ajoute le fait que la culture française à toujours représenté l'esthétique et le raffinement pour les argentins, alors, inclure dans des paroles des tangos, des bribes de littérature française, devient un signe de distinction pour des paroliers instruits.

Par ailleurs, Rosalba Campra⁴⁰³, décrit le tango, comme un espace de réécriture faisant le lien entre le système populaire et le système savant. On peut se demander si les intrusions des personnages de la littérature française dans le tango font partie du processus de réécriture que Campra évoque dans son article ? Ceci est peu probable, car ce système de réécriture demande une adaptation de certains topiques appartenant à la culture populaire et à la culture

⁴⁰² *ibid*

⁴⁰³ CAMBRA, Rosalba. *Relaciones intertextuales en el sistema culto/popular. Poesía y Tango* » *Revista hispanoamericana* n51, diciembre 1988; 18-32.

savante que nous ne trouvons pas dans ce tango. Or, ici, les personnages sont pris très exactement pour ce qu'ils sont, soit des icônes de la littérature ; des figures connotées représentant la culture bohème qui débauche le personnage de la jeune femme rêveuse.

Bien que l'on trouve des similitudes entre les tangos et les *Scènes de la vie de Bohème* ou encore de *La Dame aux Camélias*, les paroles de tango ne sont pas, à proprement parler, influencées par la culture française. Car ces œuvres littéraires sont comme des masques dans une scène théâtrale, en revanche ce qui influence le tango, est la structure ou encore le schéma actanciel qui va se répéter en tango en tango en mettant en scène un type féminin, représenté sous les traits d'une prostituée, d'une jeune femme perdue ou folle, d'une jeune femme devenue impure dans le milieu de la nuit, le cabaret, la fête, qui sera sauvée décrite ou critiquée par un héros masculin qui peut s'identifier à la voix énonciatrice. Notons que les emprunts fait de signifiants et de signifiées de la littérature française, dénotent une certaine admiration pour la culture du vieux continent. En effet, à l'époque on considérait également que les produits de luxe les plus « chic » et prestigieux venaient de la France, alors importer des expressions littéraires, des références bibliographiques ou encore des idées dans les tangos, était une preuve de cosmopolitisme et de prestige. Ce qui crée l'illusion d'une certaine autorité de la culture française, mais celle-ci est prise en compte en tant qu'icône, que représentation d'un ordre patriarcal qui s'est « déguisé » en élégance, cosmopolitisme et esthétique. Bien que la culture française citée dans les tangos puisse être considérée comme un discours extérieur, ce n'est pas cette culture qui est en jeu, mais les mécanismes de domination des figures féminines dans le cadre du luxe, qui est reconduit et réaffirmé. Les références faites à des ouvrages français sont peu nombreuses dans les tangos, pourtant toutes les ouvrages historiographiques consultés y font référence. L'idée de la figure féminine française s'est rapporté sur le personnage féminin type du tango sous différentes formes. Ainsi la figure de la *Blonde*, exposée dans le chapitre précédent, devient dans les tangos des années '20 la figure de la *petite française*, Mimí, Manón, Ivette, Ivon. Les figures de la blonde et de la petite française ont quelques caractéristiques en commun, d'abord elles sont l'objet de désirs qui rendent fous les hommes, ensuite elles sont stigmatisées et surnommées en conséquence, enfin elles n'ont pas un discours propre puisqu'en devenant « objets » elles sont littéralement chosifiées, donc réifiées. La dernière évolution du personnage féminin se pose justement en ces termes, puisque la figure féminine devient littéralement une poupée. De sorte que des tangos vont décliner ce motif de la femme poupée, et plus largement la femme

objet. Quelques uns de ces tangos sont : *Muñequita*⁴⁰⁴, *flor de fango*⁴⁰⁵, *la musa mistonga*⁴⁰⁶. Nous allons à présent les analyser afin de reconstituer l'évolution du personnage féminin et de comprendre comment se construit une identité à travers leur image négative.

4.3 Discours d'exclusion et figures féminines

Michel Foucault explique que : la circulation des fous, le geste qui les expulse, leur départ et leur embarquement, ne prennent tout leur sens que si l'on considère la nécessité de l'unité sociale et la sécurité des citoyens⁴⁰⁷. Le sociologue explique que les fous ont été condamnés à l'errance, au voyage et à l'exil, afin de protéger la communauté qui les expulsait. Dès lors, la figure du fou, qui erre de port en port est devenue une réalité et un fantasme présent dans la littérature. Comme s'il était contagieux, le fou est exclu. La figure du fou représente donc la personne marginale ainsi que toutes les valeurs que la société rejette. Cependant son voyage représente le danger de contaminer de folie les villes que cette figure traverse en risquant de provoquer le changement social. Dans le tango, la figure de l'homme fou va particulièrement marquer la poésie en 1969, alors que la voix énonciatrice de *La balada para un loco*⁴⁰⁸ met en évidence sa folie et son décalage par rapport à la société :

Ya sé que estoy piantao, piantao piantao
No ves que va la luna rodando por Callao
Que un curso de astronautas y niños con un vals
Me bailan alrededor ... ¡Bialá! ¡Vení! ¡Volá!

Le verbe « piantar » vient du lunfardo, il signifie à la fois partir, quitter et être fou. Dans ce tango, la figure du fou est positive car, le personnage se rebelle contre sa société qui n'a plus de sens. Ainsi, le *piantao* met en évidence le dysfonctionnement d'une société qui a perdu ses valeurs et sa raison. Mais avant même que ce personnage masculin ne revendique sa marginalité, dans le tango, apparaît la figure de la femme errante. La femme en exil est en

⁴⁰⁴ Tango *Muñequita*. Adolfo Hersher, 1918

⁴⁰⁵ Tango *Flor de fango*. Pascual Contursi, 1919

⁴⁰⁶ Tango *Musa mistonga*. Celedonio Flores, 1926

⁴⁰⁷ FOUCAULT, Michel. *HISTOIRE DE LA FOLIE À L'ÂGE CLASSIQUE*. Gallimard, Paris, 1972. p 26

⁴⁰⁸ Tango *Balada para un loco* de Horacio Ferrer 1969

mouvement et c'est dans cet exil, voyage ou départ forcé que vont être mis en évidence les valeurs de la société qui l'exclut. Cette figure féminine en errance est comparable à celle du fou à laquelle faisait référence Michel Foucault parce que l'errance est le corrélat de l'exclusion. Or, avant même l'exclusion physique, se manifeste sous différentes formes l'exclusion discursive.

4.31 Exil et voyage

Le figures féminines en exil ou errance, ont une histoire propre, qui n'a pas toujours de rapport avec le milieu du tango. Ceci indique que les poèmes de tango peuvent être des espaces indépendants par rapport au thème du tango, de la prostitution ou encore des rencontres amoureuses. En effet le tango, sous sa forme poétique peut devenir un vecteur de discours. Mais, parce que le tango peut être un espace qui véhicule des discours, telle une vitrine, il semble étonnant que la figure féminine folle et en errance soit montrée en tant que contre exemple. Dès lors, parce que la figure féminine en errance est ainsi exposée, elle est discréditée et exclue définitivement de l'énonciation. Le voyage de la figure féminine représente sa condamnation à l'errance, sa perte mais surtout l'amputation de toute autorité et de son discours. Afin d'examiner comment se met en place ce système qui discrédite le discours féminin dans le tango, on propose d'étudier des tangos dans lesquels la figure féminine est en voyage : *La que murió en París*, et *Viajera perdida* écrit par Héctor Pedro Blomberg, tous les deux en 1930 et *Galleguita* écrit par Alfredo Navarrine en 1924. Puis, *Madame Ivonne* de Enrique Cadícamo (1933), *Acquaforte* de Juan Carlos Maralino (1931) et *Ivette* de Pascual Contursi (1920). Afin de faciliter la lecture, nous allons appeler les tangos *La viajera perdida* LVP, et *la que murió en Paris* LMP. Notons que tous ces tangos appartiennent à la période de la *Guardia Nueva*. Or pendant cette période qui correspond à la professionnalisation des métiers de paroliers, poètes, musiciens, les poèmes du tango étaient parfois écrits indépendamment de la musique. Ainsi, des tangos ont pu traiter de thèmes divers qui s'inspiraient de la littérature ou encore de thèmes de société. Ici, la représentation de figures féminines qui effectuent un voyage ne semble pas correspondre avec des données statistiques qui indiqueraient une augmentation de déplacements de la part des femmes. Cependant, Dora Barrancos⁴⁰⁹ signale que le travail des femmes, qui impliquait qu'elles

⁴⁰⁹ BARRANCOS, Dora. *MUJERES EN LA SOCIEDAD ARGENTINA*. ED Paidós. 2009. Argentina.

sortent du domicile, s'est accru à partir de 1914. En effet, le recensement de 1869 signalait que dans la société 31% de femmes exerçaient une activité professionnelle. Puis en 1890, ce chiffre a baissé jusqu'à 30%. Enfin en 1914 la proportion de femmes qui déclarent travailler représente 22% de la société. Dora Barrancos déclare que ce chiffre s'explique parce que les femmes étaient reléguées à des travaux domestiques, que les travailleuses et les patrons ne considéraient pas comme une activité professionnelle. Ainsi on trouve deux discours en tension, l'un ne considère pas le travail des femmes, dans un cadre domestique, comme une activité professionnelle à déclarer, l'autre condamne la sortie du foyer des femmes dans le but de travailler. Ainsi, les tangos qui représentent des figures féminines en errance, donc dans un déplacement extérieur du cadre familial, pourraient véhiculer un discours moralisateur qui condamne la femme à limiter ses déplacements. Or, ceci constitue une violence invisible qui limite les libertés des femmes. Dès lors se dégage une double problématique des tangos dont le thème est la figure féminine en errance. La première concerne la limitation des déplacements de la figure féminine par un discours patriarcal. La seconde concerne la discrédit jeté sur du discours des figures féminines en assimilant leur image à celle des fous en errance.

Pour Pierina Moreau⁴¹⁰, le thème du voyage se divise en deux, les allées et les retours. Pourtant la chercheuse explique que quelque soit la destination du trajet, le voyage est toujours source de nostalgie, de tristesse, de maladie, de désillusion ou de mort. Le thème du voyage dans le tango est fertile. Pour Pierina Moreau, le voyage représente le changement, la nouveauté et l'insécurité ce qui contraste avec les lieux d'origines, qui deviennent mythiques, rassurants, connus et accueillants. Puis le voyage est un prétexte pour décliner la variété des sentiments humains tels que la tristesse et la nostalgie, ce qui donne une impression de représentation de l'âme argentine. Enfin, le voyage est parfois métaphorique et initiatique, car il permet un voyage introspectif des personnages. Pierina Moreau commente le thème du voyage en ces termes :

El motivo del exilio voluntario que se transformó en involuntario es el tema de este poema, en el que un hombre, testigo solitario, evoca el enfrentamiento entre la gran ciudad hostil y una débil mujer, el duelo entre París enemigo y el Buenos Aires amistoso. Ella y él, movidos por quién sabe qué ignoto destino, hicieron el viaje con la seguridad de conquistar a la gran ciudad. La lucha fue desigual y la muerte cobró la víctima más débil, aquella que *tosía[s] aquel invierno al llegar*. [...]

⁴¹⁰ MOREAU Lidia Pierina. *LA POESÍA DEL TANGO. FUERON AÑOS DE CERCOS Y GLICINAS ... CÁTULO CASTILLO*. Editorial Comunic.art. Córdoba Argentina. 2003

Las viajeras son en estos casos, francesas que, conscientemente o engañadas, llegan a Buenos Aires y terminan ejerciendo la profesión más vieja del mundo. El seductor ha sido, por lo menos en los casos cantados por el tango, un argentino irresistiblemente atractivo, morocho, sonriente, bien trajeado, peinado a la gomina, gran hablador y enceguecido por su 'beguín', que ha pintado con los colores más brillantes su amor eterno y las delicias de Buenos Aires. La francesa, seducida y engañada, deja París confiada en la labia del hombre, pero al tiempo llegan el desengaño y el abandono. [...]

Por otra parte, es bueno recordar que Francia y París sedujeron siempre a los argentinos. Desde la época del romanticismo ese viaje fue considerado iniciático y consagratorio por los intelectuales y por los jóvenes de la alta sociedad que dilapidaban en esas tierras los dineros familiares.

[En fin] Por eso, en las letras de tango el viaje al futuro –como el viaje al París– se convierte tan a menudo en el viaje al pasado, algo que quedó atrás, sea por la nostalgia de lo que se dejó atrás, o porque al volver se comprueba que no se es el mismo, que ayer ya no existe, vencido por el progreso o destruido por el tiempo.⁴¹¹

La Professeure résume les axes qui traversent le thème du voyage, qui conduisent à des destins tragiques des personnages auxquels elle fait référence. Elle met en évidence la dissymétrie entre les personnages féminins, toujours faibles ou affaiblis par le changement que provoque le voyage, par rapport aux hommes qui sont les survivants solitaires et triomphent malgré eux de circonstances dramatiques. Ainsi, le voyage est bien un moyen de mise en scène de l'élimination de la figure féminine. Or cette exclusion conduit à l'impossibilité de la formation du couple entre le personnage féminin et le personnage masculin. De sorte que, pour Pierina Moreau toutes ces péripéties dans le voyage ont cristallisé la nostalgie et le pessimisme caractéristique des paroles de tango. Les tangos *La viajera perdida* (LVP) et *la que murió en París* (LMP) correspondent par certains aspects avec les commentaires faits par Pierina Moreau, cependant des indices dans le texte nous font dire que la mise en scène de l'exclusion du personnage féminin dans le tango est une étape de plus dans la représentation de la discrimination. Dans les tangos *La viajera perdida* (LVP) et *la que murió en París* (LMP) on met en scène des figures féminines dont le destin est en suspend ou fatal suite à un voyage. Le destin de *La viajera perdida* est en suspend car le narrateur ne reconnaît pas les raisons de son exil :

« Pasajera rubia de un viaje lejano
Que un día embarcaste en un puerto gris

⁴¹¹ ibid p 150

¿por qué nos quisimos, cruzando el océano ?

¿ Por qué te quedaste en aquel país ? »

Dans el tango *La que murió en París* le destin de la jeune femme est fatal, car elle meurt dans un pays étranger souffre de nostalgie de son pays natal:

« Yo sé que aún te acuerdas del barrio perdido,
de aquel Buenos Aires que nos vio partir,
que en tus labios fríos aún tiemblan los tangos
que en París cantabas antes de morir »

Dans les deux cas une voix narratrice prend en charge l'énonciation. Dans les deux cas, cette voix énonciatrice correspond à celle d'un personnage masculin avec lequel les figures féminines ont eu des relations amoureuses. Ainsi, le discours de ces voix énonciatrices et personnages masculins a une double légitimité. La première est due à la position pseudo neutre et descriptive du personnage masculin, la seconde est due à la qualité de témoignage du récit. Mais, bien que les personnages masculins aient eu une relation personnelle avec les figures féminines, ces dernières ne sont pas identifiées par leurs noms, prénoms ou surnoms. En effet elles sont identifiées par une périphrase qui les stigmatise à cause de leur fin tragique. L'utilisation de périphrases qui identifient les personnages a une double intention, celle de montrer et occulter à la fois. Elle montre la particularité de la figure féminine dans un contexte de voyage dont les conséquences sont négatives. Elle occulte l'identité de la jeune femme, ce qui favorise l'effet identificatoire vis-à-vis du public. Dès lors, ces périphrases fonctionnent comme un stigmate au même titre qu'une qualité physique (la blondeur par exemple) où morale (la folie). Les tangos retracent une biographie des personnages. Ainsi des étapes temporelles sont définies dans cet ordre, le passé heureux, le passé de l'agonie, présent de la narration et le futur incertain. Le récit de type biographique accentue l'impression de causalité des événements qui apparaissent inévitables, ainsi le dramatisme va *crescendo*. Dans les deux tangos, le voyage est le point de départ de cette chronologie. Mais le voyage est également le point de départ d'une transformation néfaste que va subir la figure féminine. Pour LVP, le voyage représente la rencontre avec le narrateur et son exil, alors que pour LMP, le voyage est la recherche d'opportunités professionnelles et la maladie.

La transformation de la figure féminine se manifeste dans la construction d'une opposition entre le voyage et les lieux d'origines. Dans le cas de LMP, C'est le quartier qui représente le lieu des souvenirs où la femme est toujours attendue, mais celle-ci meurt. Pour le

personnage de LVP, la terre d'origine est *Tolón*, ce nom est la déformation phonétique du port de Toulon, France. En revanche, dans le tango *Galleguita*, la métamorphose du personnage se manifeste à travers la perte de la mère du personnage. En effet, celle-ci est restée dans le village natal de la *Galleguita* puis meurt de tristesse en apprenant que sa fille est devenue une prostituée. Dans tous les cas, les racines des femmes voyageuses sont représentées par la terre et la mère, qu'elles ont quittée, ainsi est reformulé dans les trois tangos l'expression « *tierra madre* ». Cette expression reformule l'image fondatrice des mères mythiques telles que : la Vierge Marie, et la Pachamama. L'enracinement des personnages féminins à l'image de la terre-mère, renvoie à une configuration sociale patriarcale, où le rôle de la femme est celui d'enfanter. Le voyage qu'entreprend la figure féminine du tango pour quitter cette terre-mère apparaît comme le refus d'assumer cette mission génitrice. En effet, dans une logique patriarcale, la répartition des rôles sociaux implique que la femme soit une mère ou une prostituée. Dans le cas de la figure maternelle, elle enfantera des hommes et des femmes qui reconduiront cet ordre social. Or, le voyage, en tant que refus du rôle maternel implique un changement social impossible d'accepter par les personnages masculins du tango, c'est pourquoi le destin des figures féminines n'est que déchéance et mort. Notons que dans le cas où la figure féminine est stigmatisée par la prostitution, elle est exclue de la société, humiliée, réifiée.

Ainsi que l'expliquait Pierina Moreau, le ton nostalgique est présent et récurrent dans les tango, pourtant il semblerait qu'il ne soit pas le résultat des diverses péripéties des personnages, mais le moyen de reconduire une morale patriarcale. En effet le discours qui affirme que le passé était meilleur que le temps présent est restaurateur de l'ordre patriarcal basé sur la répartition des rôles et des privilèges des individus qui composent une société. Ainsi, lorsque dans le tango le personnage masculin est exalté par sa force et sa santé qui résiste aux voyages et aux maladies des milieux hostiles, on est en train d'y opposer la figure de la femme fragile qui doit rester enfermée dans son foyer afin d'être protégée. Cette limitation des libertés des figures féminines du tango font écho à la condition des femmes en Argentine au début du XXe siècle puisqu'il leur est interdit de voyager dans tutelle masculine. Molinari Martínez et Etchegaray⁴¹², expliquent que la loi 23.264 dictée en 1885, permet aux femmes de voyager sous un certain nombre de contraintes. Cette loi stipule qu'une femme peut voyager en dehors de l'Argentine seule si elle est âgée de plus de vingt et un ans ou bien

⁴¹² ETCHEGARAY Natalio, MOLINARI Alejandro, MARTINEZ Roberto L. *TANGO Y SOCIEDAD, LA SOCIEDAD EL HOMBRE COMÚN Y EL TANGO 1580-1917*. Argentina. 2003.

si elle est mariée. Dans le deuxième cas, elle n'a pas besoin d'avoir une autorisation de son mari, le fait d'être mariée la rend « responsable », donc apte à voyager. Les deux conditions évoquées rendent donc le voyage difficile pour une femme argentine au début du XXe siècle. Dans ces tangos, il n'est pas question d'âge précis pour les personnages féminins et chacune des trois figures féminines se trouvent dans des configurations différentes pour leur voyage. *Galleguita* est espagnole, elle fait partie des femmes arrivant en Argentine suite à l'ouverture des frontières aux immigrants européens. Elle voyage seule, c'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle dérive dans la prostitution en s'imaginant que c'est un moyen d'aider sa mère restée en Espagne :

« Sola y en tierras extrañas
tu caída fue tan breve
que como bola de nieve
tu virtud se disipó...
Tu obsesión era la idea
de juntar mucha platita
para tu pobre viejita
que allá en la aldea quedó. »

Les raisons du voyage de *Galleguita*, sont « nobles » dans la mesure où elle souhaite subvenir aux besoins de sa mère, mais des anachronismes dans la narration rendent ce voyage fantasmagorique. En effet l'arrivée de *Galleguita* est mise en scène, elle apparaît mythique :

« Galleguita la divina,
la que a la playa argentina
llegó una tarde de abril,
sin más tesoros
que tus negros ojos moros
y tu cuerpito gentil. »

La plage évoquée ici, établit un double décalage. Anachronique d'abord, parce qu'il n'y a pas de plage à Buenos Aires, mais un port. Canonique ensuite, parce que dans le tango le port, lieu d'arrivée des immigrants est une scène récurrente et unique. En mettant en scène la *Galleguita* dans ce double décalage, le narrateur discrédite le personnage féminin et fonde par la même occasion les initiatives du personnage dans un contexte impossible, donc voué à l'échec. Le narrateur continue en mettant en opposition les trésors que possède la *Galleguita*

et qu'elle échange contre de l'argent. Ce trésor est composé de qualités morales et physiques que possède le personnage : *su virtud, su honra, su cuerpo gentil*. L'échanger se solde par la mort de la mère et la désillusion de la *Galleguita* dont la pâleur est le présage d'une mort imminente. Ainsi, bien qu'il n'y ait pas de condamnation explicite du personnage de la *Galleguita*, son triste destin sert de contre exemple pour ces femmes qui rêveraient de voyager seules. Le voyage de *Galleguita* manifeste également, un argumentaire patriarcal dans l'attitude agressive qu'a l'homme rejeté surnommé « *Paisano malvado* ». C'est pour se venger du refus de *Galleguita* qu'il dévoile les conditions de vie de celle-ci à sa mère. En démasquant *Galleguita*, il atteint au trésor qu'elle avait en arrivant en Argentine qu'était l'orgueil de sa vertu. Ainsi le *paisano malvado* discrédite la figure féminine en mettant en doute la virginité de *Galleguita*. Cette vengeance du personnage masculin déclenche une réaction en chaîne qui va anéantir *Galleguita* et sa mère. En discréditant *Galleguita* le personnage masculin empêche la réalisation du destin de la figure féminine. Or réaliser des projets qui repoussent les limites de chacun est ce que, pour Simone de Beauvoir, donne sens à l'existence : « Tout sujet se pose concrètement à travers des projets comme une transcendance ; il n'accomplit sa liberté que par son perpétuel dépassement vers d'autres libertés ; il n'y a d'autre justification de l'existence présente que son expansion vers un avenir indéfiniment ouvert »⁴¹³. En détruisant la raison du projet de *Galleguita*, *Paisano* détruit sa raison de vivre qui dans le texte se traduit par la pâleur morbide de son visage. Ce qui constitue une violence psychologique exercée sur *Galleguita* par *paisano malvado*.

Par ailleurs, la voix narratrice est complice de cette violence, puisqu'on la justifie en prétextant la folie survenue à la suite de la frustration amoureuse et sexuelle du personnage masculin : « *loco de no haber logrado tus caricias y tu amor* ». Bien que qualifié de *Paisano malvado*, en étant justifié par la folie qui est la composante du crime passionnel, le narrateur présente ce dernier comme une victime. Ainsi, la *Galleguita* est représentée en faute, elle est donc un avatar de la femme fatale qui déclenche des passions et des actes de folie à cause de sa beauté et de son pouvoir de séduction. La femme est culpabilisée des choix qu'elle assume. En conséquence, le voyage de *Galleguita* est un moyen de mise en évidence des mécanismes de soumission non légaux, mais légitimés dans la pratique par le discours masculin du narrateur faussement objectif. C'est que Ilana Löwy appelait l'autorité invisible qui s'appuie sur le chantage sentimental pour manipuler et dominer les femmes.

⁴¹³ p31 *LE DEUXIÈME SEXE, LES FAITS ET LES MYTHES*. Simone de Beauvoir. ED Gallimard. 1949.

Mais dans les représentations du voyage dans le tango, certains poèmes semblent opposer une certaine résistance à cette domination invisible. Tel est le cas du tango *La Viajera perdida* dans lequel *María* voyage seule en bateau, où elle rencontre le narrateur qui tombe amoureux d'elle et regrette que leur aventure ne puisse avoir de suite parce qu'elle est descendue dans un port lointain. La caractéristique principale du personnage féminin réside dans le titre du tango, qui signifie voyageuse perdue. Cette expression se prête à une double interprétation, elle peut d'une part signifier que la voyageuse est égarée au regard du narrateur qui ne la trouve plus dans sa vie. D'autre part cette expression signifie que la voyageuse est une femme « perdue » menant une vie de bohème aux mœurs légères. Dans les deux cas, la femme est qualifiée et n'existe qu'à travers le regard subjectif du narrateur.

L'expression « *viajera perdida* » et « *pasajera rubia* », qui sont juxtaposées dans le texte, identifient ce nouveau type de femme. L'élément de la blondeur reste présent, comme la marque de la continuité du modèle « la blonde » remarqué précédemment. Notons la dominante du mouvement, connoté par les signes : *viajera*, *perdida*, et *pasajera*. Si le nouveau modèle de personnage féminin est rejeté via la connotation de rêverie, et que ce modèle est composé d'une agglomération de signes décrivant le mouvement l'on peut dire que ce qui est rejeté est la liberté de mouvements dont joui *María*. Cette problématique du mouvement semble axer le tissu textuel, pour vérifier cela, nous avons besoin d'explorer la polarisation suivante :

1. Espace (27) –

- en (11), puente, lado, puerto (4), lejano, país (2), sobre, tolón, bajo, por, lejana, Francia, español

2. Nature (12)

- espuma, vapor, luna, cielo (3), estrellado, océano, mares, brumas, sol,

3. Temps (13)

- viejo, noches, ultimo, día (2), aún (2), vieja, después, fecha, vives, hayas muerto, vida

4. Mobilité (13) / Immobilité (7)

- pasajera, viaje, embarcaste, cruzando, encontrarte, mareados, te fuiste, seguía, se fue, dejando, te llevo, navío, barco

- sentada, te quedaste, dejaste olvidada, espero (2), sillón

Les textes sémiotiques montrent que l'espace se définit par des lieux localisés comme le port de Tolón et les pays Espagne et France. Un grand nombre de prépositions complètent la description qui localise avec exactitude les lieux. S'est ajouté à ce regroupement celui dont la thématique est la nature. Le tissu textuel est construit à partir d'un grand nombre de termes indiquant des éléments de la nature comme l'eau, le ciel, le soleil. Ainsi le décor prend une place prédominante dans le texte, par les variantes et les multiples composantes, ceci donne à l'espace une impression de mobilité où bien d'évolution. La mobilité est également rendue par le texte sémiotique mobilité / immobilité, qui accentue la sensation de changement spatial. Cette polarisation transcrit l'exotisme du voyage et les conditions dans lesquelles se trouve le personnage de María. L'expression « *vijera perdida* » a un double sens. D'abord María est perdue par le narrateur, puisqu'il ne sait dans quel port elle est descendue et dans quel port il pourra retrouver. Ensuite, l'expression fait allusion à la perte de repères entre les deux personnages, qui n'ont pas les mêmes attentes. Revenons sur la voyageuse perdue. Cet adjectif ne peut être une appréciation géographique, car l'espace est largement décrit et situé tout le long du texte. La voyageuse est perdue parce qu'elle ne sait pas que le narrateur l'aimait, cela signifie logiquement qu'elle devrait se trouver elle-même lorsqu'elle se laisserait « guider » par l'amour. De sorte que le tango reconduit le topique romantique selon lequel l'amour est l'origine des individus. Dès lors, la voyageuse est perdue parce qu'elle refuse d'assumer son destin naturel qui serait celui d'aimer.

Le point de départ et d'arrivée de la jeune femme n'est pas clairement établi, le narrateur les décrits ainsi : « *un día embarcaste en un puerto gris ; te quedaste en aquel país* ». On sait également que les amants ont traversé l'océan et que sur le livre que lisait la jeune femme était inscrit le nom d'une ville « Tolón ». Quel que soit le trajet de la jeune femme, elle l'effectue seule et avec détermination, puisqu'elle ne se détourne pas de son port d'arrivée malgré la rencontre à bord du bateau. Par ailleurs, tout en questionnant la jeune femme, le narrateur formule un reproche qui la culpabilise : « *Porqué te quedaste en ese lejano país ; Te amaba y te fuiste* ». En rejetant, sur la voyageuse la faute de leur relation avortée, le narrateur culpabilise la figure féminine, tout notant qu'elle est décidée à vivre son voyage et son destin malgré leur rencontre. Le narrateur ne fait pas pression sur la jeune femme au moyen de la loi afin qu'elle ne voyage pas, mais son discours, qui présuppose qu'une femme change son trajet, par amour. Donc, le narrateur assume que la jeune femme doit changer son destin et son désir à cause de l'amour. En effet, dans la logique du narrateur, elle devrait abandonner son projet de voyage pour rester avec lui. Le narrateur est dans l'impossibilité de concrétisation son désir, alors il utilise un subterfuge pour pallier au manque de la femme : la rêverie et

l'idéalisation de *María*. Ceci se rend manifeste dans les textes sémiotiques suivants, qui rendent compte du personnage de *María*.

5. Le corps et ses fonctions

- vestida, sus ojos, rubia, tu nombre, María (2) tu sombra, tu perfume, pañuelo, corazón, mirada, sus ojos, miraban, tus ojos,

6. les sentiments

amor, nos quisimos, te amaba, mi nostalgia, romántica, extraña, nostalgia, yo te lloré

7. la rêverie

soñando (2), ensueños, pensando, sueñas, sueño

María est une femme « moderne ». Elle voyage seule, lit des romans et de la poésie, va jusqu'au bout de son voyage sans se laisser détourner par la rencontre avec un homme et est sexuellement émancipé. Ainsi décrite, Marie paraît vraisemblable, pourtant elle est auréolée d'une brume de rêverie, qui se dégage de ce texte sémiotique. Ainsi le personnage de *María* suit un modèle qui n'est pas propre aux femmes du tango que nous avons rencontrée jusque là car elle est moderne, indépendante, et émancipée. Elle est idéalisée parce qu'elle est de passage, mais aussi parce qu'elle ne correspond pas au personnage féminin du tango canonique. Parce qu'elle est vraisemblable et moderne, *María* est pour le narrateur, un personnage insaisissable, qui ne peut exister que dans la rêverie et le souvenir. Cette existence onirique est une forme de rejet du modèle nouveau de la femme indépendante et moderne, échappant au contrôle et du modelage lui impose le canon du tango dont la voix principale est masculine. Au moyen de la description contradictoire que fait le personnage masculin de sa voyageuse perdue, on observe que le texte est traversé par un discours discriminatoire envers les femmes cultivées, voyageuses, indépendantes et émancipées. Trois axes concrétisent l'existence de *María*, en ces trois textes sémiotiques. Le premier, est l'axe qui concrétise *María* dans travers son corps et les objets lui ayant appartenu. Ce texte sémiotique correspond avec ceux de des figures féminines du tango, l'on peut donc dire que *María* coïncide avec le canon établi dans le tango. Elle est donc stéréotypée et idéalisée. Le corps des figures féminines apparaît sectionné car décrit selon le canon classique, selon lequel le regard monte directement à la chevelure du personnage. Ce procédé se répète ici, on y ajoute un élément spécifique : la *sombra*. L'ombre de *María* est une manière de centrer notre attention sur son état d'absence et de présence à la fois. Celui-ci rend le personnage mythique et fantasmagorique.

Par ailleurs les mots qui renvoient au regard mettent en relief la perception visuelle du personnage féminin. *María* est décrite ayant une posture amoureuse, suggestive et passive vis-à-vis du narrateur. Le narrateur visualise *María* comme dans un rêve dans lequel elle devient un objet de désir, une fantaisie amoureuse. De cette manière *María* est fantasmagorique et fantasmatique, mais elle devient en plus une vision onirique donc et irréalisable. Son personnage est enveloppé de halo de mystère lors de son apparition : *Vestida de blanco, sentada en el puente, leía novelas y versos de amor*. Elle est tout aussi mystérieuse lorsqu'elle disparaît : *tu sombra lejana quedó al lado mío: un sueño de Francia y un verso español*. Fantasmée et onirique, *María* est pour le moins insaisissable, elle est la représentation d'une femme impossible pour le narrateur, qui la préfère ainsi, plutôt que de l'accepter libre vivant son voyage. Concrétisée ainsi comme la femme impossible, l'image de *María* reste maîtrisable, de cette manière le narrateur non seulement ne se confronte jamais avec un Autre réel, mais imagine et impose par son discours, l'image de l'Autre qu'il souhaite. Alors, dans le tango, la femme est toujours assujettie via l'imaginaire de l'homme.

Le personnage de *Paloma* est *La que murió en París*. Son amant, et narrateur du tango, décrit son agonie et sa mort dans la capitale française, il évoque également les souvenirs de la jeune femme ainsi que le quartier, mythique terre d'origine, qui l'attend toujours. Les origines de la jeune femme et son voyage sont explicitées. *Paloma* est *criolla*, elle fait partie des personnages que Pierina Moreau décrit en exil dont l'intention était de conquérir la scène parisienne en chantant des tangos, mais qui trouvent un final fatal à cause de leur inadaptabilité au climat. En effet *Paloma* chante des tangos, mais dans le texte ils ont un effet dramatique puisqu'elle chante en s'enfonçant dans sa fiévreuse agonie. Malade et dépendante, *Paloma* est escortée dans son voyage et accompagnée dans ses dernières heures par son compagnon, la description faite rend un tableau dramatique mettant en scène un homme dans un rôle protecteur : « envuelta en mi poncho [...] buscabas mis manos cantando en tu fiebre. » La femme est cantonnée dans une position de déchéance analogue à celle du tango : *Como un tango te morías en el frío bulevard*.

Ce tango, où la situation d'exil de la femme la met dans une position de faiblesse et dépendance causé par la maladie, est construit à partir d'une série de topiques du tango que nous résumons ainsi :

- Le lieu est le *París* mythique à cause des tangos qui mettent en scène la vie bohème que nous avons décrite plus haut. Puis le *bulevard*, représentant la vie moderne et le cabaret où se sont rencontrés les amants. La capitale parisienne est associée aux inclemences climatiques : *nevando sobre tu sueño en París ; París y*

la nieve ; el frío boulevard . A ce lieu d'aventure et de froideur, s'oppose le quartier des origines : *barrio perdido ; aquel Buenos Aires ; barrio feliz ; el barrio* .

- L'automne est la saison de prédilection pour la dramatisation. Cette manifestation de la nature reflète sa symbiose avec les personnages pour qui la réalité s'exprime en termes de nostalgie et d'échecs professionnels. La neige dans ce cas, mais aussi la pluie dans d'autres tangos, est l'intempérie de prédilection pour la signification de situations invivables.
- La maladie est la conséquence du voyage et le lot des artistes aventuriers, particulièrement femmes ayant formulé le souhait de réussir dans leur carrière dans la capitale française : *En París cantabas antes de morir*. Ce désir de réussite dans la ville mythique, sonne comme une malédiction alors que le narrateur promet : *Así una noche triste te fuiste por el frío boulevard, como un tango viejo y triste que ya nadie ha de cantar*.
- L'objet du tango est la dramatisation, prétexte à la nostalgie à partir de laquelle on déduit le discours sous-jacent préconisant le retour aux origines : *Siempre están esperando allá en el barrio feliz, pero siempre está nevando sobre tu sueño en Paris*.

Cette construction systématique d'un cadre étranger hostile est récurrente pour les lieux de voyage ; elle était remarquée par Moreau comme un prétexte servant la cause du style nostalgique du tango. Mais il nous semble entrevoir dans les conditions du voyage une distribution des rôles masculins-féminins qui perpétue un ordre potentiellement en péril. En effet, le voyage est considéré révélateur de la nature humaine, surtout si les voyageurs rencontrent des situations « extrêmes » comme la mort, la maladie, l'amour. Dans le cas de *Galleguita* et de LVP, le fait de voyager seule en suivant leur but, était pour les femmes un moyen de libération de l'assujettissement qu'elles subissaient dans leur société d'origine et qu'elles s'apprêtaient à accepter dans une relation amoureuse ou encore au sein de leur société d'accueil. Pour LMP, le voyage apparaît comme un moment de changement qui peut s'avérer perturbant pour l'ordre social, mais qui rétablit les hommes et les femmes dans un ordre « naturel » qui définit l'homme et la femme selon certains paradigmes. Ces derniers dépendent de la société dans laquelle ils s'insèrent, d'après la trame du tango LMP, on distingue pour les paradigmes suivants : pour l'homme, la force et la résistance physique, l'accompagnement et l'escorte de la femme, la mémoire et la consolation, pour la femme, la fragilité et la maladie, le besoin de communication, la recherche de l'homme. De cette manière les paradigmes dictés par ce tango dont le thème central est le voyage replace les

personnages masculins et féminins à leur place, théoriquement naturelle, qui perpétue un ordre patriarcal mettant en place une relation de complémentarité entre l'homme et la femme, mais attribuant une place dénigrante à cette dernière. *Paloma* dévient le « faire valoir » de l'homme puisqu'il existe parce qu'il a une mission protectrice qu'il accomplit auprès de sa partenaire. La figure féminine est reléguée à une fonction artistique qu'elle exerce tout particulièrement alors qu'elle perd le sens des réalités dans son délire fiévreux, puisque elle chante le tango avant de mourir. Ainsi, *Paloma* reformule le topique de la femme de spectacle qui se met en scène pour séduire et divertir les hommes. *Paloma* émet un discours qui est discrédité pour deux raisons. La première est qu'elle est malade, et qu'elle est dans un lieu de un délire fiévreux. La seconde est qu'elle ne parle plus, mais chante le tango à la place. De cette manière, une double censure est subie par *Paloma*. La censure externe se manifeste par toutes ces voix qui ne chanteront plus les tangos que *Paloma* chantait, le personnage devient alors une sorte de tabou impossible de répéter. La censure interne, puisque en communiquant ainsi via le tango, *Paloma* se prive de la possibilité de conceptualiser le monde selon ses propres règles. Mais rappelons que c'est le narrateur qui la décrit ainsi, c'est donc la vision masculine qui conceptualise des femmes non parlantes, autocensurées et non pensantes. Le discours véhiculé dans ce tango a donc une double portée. D'abord rend illégitimes les énonciatrices de discours, puisque le personnage censuré, amoindri, n'ayant pas droit de parole, est féminin. Ensuite, ce tango met en scène la femme dans l'impossibilité de s'exprimer alors que sa condition est celle d'une exilée. En conséquence, ceux qui sont légitimes de formuler un discours sont l'image est contraire à celle de ce personnage féminin voyageur, à savoir des personnages masculins, enracinés en Argentine. On en revient donc au mythe de l'appartenance à un territoire, qui donne le droit de parole, qui équivaut à un droit de formulation et donc, selon le concept de Bourdieu⁴¹⁴, à un droit d'existence dans et par le discours.

On peut conclure que les voyageuses apparaissent assujetties d'une manière ou d'une autre. La suprématie masculine se manifeste d'abord par la possession de la parole, puisque tous les narrateurs sont des hommes plus ou moins proches des femmes décrites. Puis le destin de ces voyageuses est dramatique inconcevable ou bien honteux, ce qui associe la féminité à des destins frustrés ou considérés comme tels. Ce point peut paraître paradoxal alors que le tango est proclamé par les spécialistes de la Academia Nacional del Tango, ainsi

⁴¹⁴ BOURDIEU, Pierre. *CE QUE PARLER VEUT DIRE, L'ÉCONOMIE DES ÉCHANGES LINGUISTIQUES*. Ed Fayard. Paris. 1982.

que par de nombreux chercheurs comme Pierina Lidia Moreau comme le moyen d'expression des classes populaires, ou bien encore, comme le produit culturel, qui a donné un espace à une classe sociale marginale. Retenons tout de même que le tango peut apparaître dans une certaine mesure comme un objet culturel « défenseur » où « conservateur » d'une forme argentinité, puisque les personnages qui s'y expriment recherchent toujours à légitimer leur discours en s'identifiant d'abord, comme des argentins, ou des personnages attachés à leur territoire. Il est tout de même vrai que le tango est un espace où se manifeste un ordre social, qui est loin d'être un espace ouvert où tous les personnages, sans distinction de « sexe », de « race » ou de « condition sociale ». Il est vraie aussi que les personnages ne sont pas tous développés de ma même manière, au contraire ils sont stigmatisés par leurs surnoms ou leurs fonctions, puis ils semblent tomber dans une décadence morale physique et sociale, ce-ci est particulièrement vrai si le personnages sont féminins.

En outre, les personnages féminins en voyage, rappellent la loi qui régit le voyage des femmes en Argentine, puisque toutes ces voyageuses fictives, subissent un destin tragique. Ainsi, dans la fiction, les femmes sont représentées à partir d'un idéal de liberté de mouvement restreinte, ce qui diabolise le voyage, et avec lui, la capacité de décider selon leur propre volonté. La provenance des femmes, leur cosmopolitisme et leur désir de réinventer leur condition dans et par le voyage paraît presque inutile, puisque le récit est monopolisé par des narrateurs masculins reproduisant dans leur description les schémas paternalistes qui assujettissent les femmes. On se demande alors, quelle échappatoire peuvent espérer ces femmes voyageuses du tango ? Pour Simone de Beauvoir : « Les femmes, sauf en certains congrès qui restent des manifestations abstraites, ne disent pas 'nous' : les hommes disent 'les femmes' et elles reprennent ces mots pour se désigner elles-mêmes ; mais elles ne se posent pas authentiquement comme Sujet »⁴¹⁵. L'énonciation, et la description qui est faite de *María*, *Paloma* et *Galleguita* ne laissent pas la possibilité pour que ces femmes s'affirment comme un « nous » à la manière dont Simone de Beauvoir le préconise, néanmoins une liberté s'exprime à travers ces portraits de femmes qui laissent entrevoir une possibilité de maîtrise de leur destin dans la tango. En effet, *María*, la voyageuse perdue, est une femme cultivée, lisant des romans et des vers poétiques, voyageant seule et allant jusqu'au bout de son voyage. *Galleguita*, est une jeune femme maîtrisant son destin, alors qu'elle prend l'initiative de partir de son village avec un but et une mission qu'elle s'est fixée elle-même. Enfin, *Paloma* vit son destin de chanteuse de tango jusqu'à la fin de sa vie, réalisant ainsi son rêve malgré les

⁴¹⁵ DE BEAUVOIR Simone. *LE DEUXIÈME SEXE, LES FAITS ET LES MYTHES*. ED Gallimard. 1949. P 18

difficultés sur lesquelles elle n'a pas d'emprise. Certes, ces trois femmes ne s'identifient pas à une communauté opprimée, à la recherche d'une reconnaissance, mais le fait qu'elles soient des femmes hors normes du tango en fait déjà un témoignage ouvrant la brèche à des femmes manifestant leur détermination. Ce n'est donc pas le résultat ou bien l'impact concret que ces paroles de tango ont eu que l'on peut estimer ici, mais la potentialité de leur existence qui importe.

Alors malgré tout, les conditions du voyage qui semblaient, en principe, être une opportunité de reconfiguration des rôles hommes-femmes, semblent n'être qu'une occasion de plus de formuler l'ordre paternaliste du tango. Pierina Lidia Moreau pose un regard sur les raisons et les conséquences des mouvements migratoires décrits dans le tango en procédant par étapes. Moreau définit les personnages féminins et masculins étrangers du tango selon le trajet du voyage. En effet, pour la professeure, le trajet de ou vers Buenos Aires présente des causes et des conséquences différentes. La venue des françaises à Buenos Aires se manifeste, , par la citation de noms, titres d'œuvres, personnages de la littérature française dont l'inspiration est la vie bohème parisienne. Cette vie d'artistes, de saltimbanques paraît exotique et attrayante, c'est pour les femmes du milieu du tango un idéal qui offre l'opportunité d'un changement de vie. Le changement se manifeste dans le langage (inclusion de mots relatifs à la fête, au cabaret et aux plaisirs de la table de luxe) dans une orthographe hispanisée. Pour les personnages féminins, le voyage depuis la France vers l'Argentine est synonyme de tromperie décadence soumission, aliénation et mort. Ces femmes n'ont jamais de famille à laquelle recourir ou bien ont trop honte de ce quelles sont devenues pour pouvoir s'adresser à elles.

Le voyage en sens contraire n'est pas de meilleur augure pour ceux qui le font. Les exilés sont des hommes et des femmes, ils sont volontaires et à la recherche du voyage initiatique qui leur fait obtenir la consécration. Paris est stéréotypé de manière positive et négative, même si cette dernière option est plus fréquente. Le résultat est un fort désir de revenir en arrière, rentrer à la « terre natale » qui a son tour est idéalisée. Dans le pire des cas, le retour est impossible ce qui cause la mort théâtrale du protagoniste du tango. Le noyau familial est plus présent dans le cas de l'exil sous deux formes récurrentes du domaine du privée : la mère, l'amour de jeunesse ; du public : les copains. Pour Moreau, ces caractéristiques correspondent à une vie aristocratique et noctambule. Ce voyage en particulier renouvelle le sentiment patriotique teinté de nostalgie tout en dévalorisant le spectre de Paris, ville de lumière. Dans tous les cas, Moreau conclut au départ comme origine d'échecs personnels professionnels ou affectifs. Pour la Professeure, la présence des

références à la littérature française dans le tango, sont une manifestation du cosmopolitisme bouillonnant à Buenos Aires. L'esprit de bohème qui se reprend dans la poétique du tango, analogue à la volonté d'entreprendre que mentionne Scalabrini Ortiz alors qu'il décrit les caractéristiques du Portègne. Moreau remarque que le voyage pour les personnages du tango n'est qu'une « aventure de plus » et qu'à travers les échecs qu'elle génère, transparaissent des constantes du tango, le pessimisme et la nostalgie. Mais l'enjeu de représenter des personnages en situation de voyage, dans un sens ou un autre, est-il de prouver qu'il y a de la nostalgie dans le tango. Il semblerait que la mise en scène d'une forme d'exotisme ou d'extériorité, manifeste dans les influences de la littérature française ou bien dans les personnages en voyage, a un impact plus profond et certainement moins évident que celui que remarque Moreau. La mise en scène d'un regard extérieur, apporte dans le tango, un changement d'optique, qui force les paroliers, les musiciens, mais également le public à considérer le tango, comme un produit culturel qui peut potentiellement « représenter » (dans le sens de porter la bannière) une argentinité qui n'avait pas encore trouvé son porte-drapeau. L'enjeu de ce regard extérieur, consiste à rendre conscient le public de la portée du tango, et de la cristallisation d'un groupe social, dont l'identité transparaîtrait dans un objet culturel par essence Argentin. De fait, les historiens du tango, dédient toujours un chapitre à l'impact du tango dans la capitale française car pour eux Paris représente une phase de métamorphose ou d'acceptation du tango par l'élite. José Gobello explique que le tango a été le motif d'un débat dans l'académie Française dans lequel Jean Richepin a prononcé un discours et fait intervenir des argentins experts en la matière :

Cinco fueron los oradores –uno por cada academia- y en nombre de la Academia Francesa habló Jean Richepin. Su discurso versó 'A propos du tango'. Fue la de Richepin una pieza galana y fantasiosa. El orador trató de mostrar que el tema interesaba a las cinco academias; se remontó a la mitología, a los espartanos de la Termópilas, a Esquilo. 'Le tango' [espectáculo escrito por Richepin y estrenado en Paris, luego de aquel debate] fue un fracaso. De crítica y de público. Cumplió sin embargo, justamente con la conferencia del Institut de France, el propósito de instalar el tango en la curiosidad de la intelectualidad francesa, precisamente cuando la intelectualidad argentina lo menospreciaba.⁴¹⁶

En faisant discuter l'acceptation du tango dans l'Académie Française, Richepin a fait monter dans les sphères de l'élite ce produit culturel. Mais il a également attiré l'attention des

⁴¹⁶ GOBELLO José. *BREVE HISTORIA DEL TANGO*. Corregidor, Buenos Aires, 1999. p. 35

intellectuels bourgeois argentins sur ce patrimoine culturel qu'ils dénigraient. Dès lors, le tango a fonctionné comme le miroir lacanien pour les argentins, car il a symbolisé le reflet d'une partie de leur identité qui présage l'existence de l'existence d'une identité plus globale. Ce regard symboliquement extérieur, est nécessaire selon les théories psychanalytiques afin de former l'image que l'Autre se fait d'un sujet, et ainsi la confronter avec le regard du Sujet sur lui-même. Alors l'influence étrangère dans le tango n'est pas seulement un recours exotique qui permet l'élargissement thématique et formel dans le tango, c'est également le signe de la prise de conscience d'un sentiment identificatoire en cours d'émergence. Mais en même temps que ce regard extérieur se concrétise et agit sur le tango, il a une portée particulière sur le personnage féminin, qui devient un concept essentiel de l'objet. La preuve en est, qu'il devient de plus en plus abstrait proposant des alternatives nouvelles qui vont déséquilibrer le système relationnel entre les personnages masculins et les personnages féminins.

4.32 Poupées

Afin de compléter l'étude sur l'évolution du personnage féminin, il semblait nécessaire de regrouper les tangos qui décrivent le personnage féminin en tant qu'objet, car le passage de la personification vers la chosification, met en évidence une frontière conceptuelle. Cette dernière en tant qu'« objet interdiscursif », nous permettra de mettre en évidence les limites du système référentiel modelant le personnage féminin dans le tango argentin. Le but étant de mettre en évidence, combien cette frontière conceptuelle, qui différencie le moi de l'autre, « construit l'imaginaire individuel et l'imaginaire collectif »⁴¹⁷ d'où en découle un système de représentation genré. De nombreuses études faites sur le tango, parmi lesquelles s'incluent celles de Pierina Moreau et Erich Fisbach⁴¹⁸, postulent que « la femme est génératrice d'un univers manichéen dans le tango ». Autrement dit, à priori, le tango participe des représentations culturelles qui reconduisent les stéréotypes genrés qui confortent l'ordre social sexué, posant comme paradigmes une figure masculine machiste, excellent danseur, séducteur, proxénète, pleurnichard ; juxtaposée à une figure féminine perfide, intéressée, infidèle. Mais la multiplicité de représentations de la femme m'amène à interroger la fragile

⁴¹⁷ Prises de note de la conférence inaugurale du congrès international « texte et frontières », prononcée par Edmond Cros, à Nîmes, mai 2009. Les notes sont approximatives, mais, je l'espère, fidèles à son propos.

⁴¹⁸ Fisbach, Erich. *La femme génératrice de l'univers manichéen du tango*. Les langues neo-latines, n° 254. 1985, 43-53

frontière entre reconduction et exhibition de la construction stéréotypée de la femme dans les paroles de tango. Le corpus ici, est composé d'un ensemble de paroles de tangos, axées d'abord sur la représentation de la femme surnommée « poupée » dans le contexte du bal ; puis par extension, aux représentations de femmes dans le milieu du cirque, du théâtre et du carnaval. Les tangos de ce corpus sont écrits par différents paroliers de tango, ils sont produits entre 1918 et 1930. Cet ensemble de textes s'articule autour de trois représentations de la femme : la femme poupée, la femme masquée, la femme marionnette. Les textes sélectionnés, décrivent le comportement des femmes dans les espaces publics, où elles sont réduites à l'exercice de la prostitution. L'on tentera de comprendre si la multiplicité des représentations de ces femmes est homogène, et si elles présentent des possibilités potentielles de déstructuration de l'ordre social qui les expose de manière réductrice. On s'attachera à examiner les trois représentations principales de la femme, afin d'en dégager les enjeux idéologiques qui s'y expriment et les possibilités interprétatives qu'elles présentent.

Horacio Salas considère que les personnages des « Francecitas » et les « Milongueritas » sont comparables. Ces figures sont construites selon le même modèle de héroïne intéressée par l'argent qui se laisse aller dans le vice. En outre, il explique que ces tangos sont le reflet d'une stabilité économique et de l'apparition d'une nouvelle classe bourgeoise qui gaspille son argent de la même manière que ces figures féminines gaspillent leur vie dans les cabarets :

Pendant ces années là, on gaspilla beaucoup d'argent, aussi bien dans les cabarets de Buenos Aires qu'à Paris où les Argentins s'en allaient jeter leur fortune par les fenêtres. À la veille de la crise de 1929, l'Argentine de Marcelo T de Alvear s'était enrichie de cent millions de pesos-or, sa balance commerciale était excédentaire et l'amélioration du niveau de vie avait allégé les tensions sociales.

Le cabaret reflétait cet enrichissement ; les magnats de la finance faisaient danser un capital qui continuait à se multiplier tout seul. [...] Le tango des années trente mettait en cause le cabaret, lui reprochant sa débauche et lui opposant la morale des quartiers.⁴¹⁹

En effet, le personnage de *Milonguita*, tout comme celui des voyageuses et ceux provenant de la littérature française, subit un changement de physique et moral important. Tirée du titre du tango écrit par Samuel Linning en 1922, *Milonguita* est le personnage féminin qui représente la femme du tango. Sa biographie est retracée dans le tango, qui insiste sur le dépassement des frontières de plusieurs types. D'abord la frontière spatiale. *Milonguita*,

⁴¹⁹ SALAS Horacio. LE TANGO. Acte Sud. France. 1989. p 154

sort de la maison familiale et du quartier pour aller se prostituer dans les quartiers du centre de la capitale. Puis la frontière statutaire, en effet Milonguita passe de l'état de jeune fille à celui de prostitué, ce changement est marqué par une transformation physique mais aussi nominale, puisqu'on ne l'appelle plus Estercita, mais Milonguita.

Le changement d'identité d'Estercita/Milonguita, donne au personnage féminin la capacité de changer d'identité de manière presque spontanée, ce qui ouvre la possibilité à la production d'une multiplicité de représentations de la femme du tango. Son surnom vient du nom de la musique qui est à l'origine au tango, la *Milonga*. Mais c'est également le nom que l'on donne au bal, ainsi, *Milonguita* est un personnage marqué par un lieu et une musique qui vont servir de cadre à son destin inévitablement fatal. La conséquence du changement d'identité est marquée par la perte de l'identité humaine de Estercita. Cette dernière représente alors la perversion de la femme rentrant dans la prostitution à laquelle s'oppose un personnage mythique du tango, celui de la mère. Elle est une figure construite sur le modèle de la vierge Marie, toujours accueillante, pauvre mais travailleuse et dévouée. L'opposition de ces deux femmes : la vierge et la putain, semblent confirmer la théorie d'une construction manichéenne de l'univers du tango, mais dans le corpus sélectionné ici, un système référentiel différent est proposé, ce qui déséquilibre les figures féminines antagoniques. Le discours moralisateur qui caractérise les tangos reprenant à grands traits une biographie de *Milonguita* sous différentes versions, sont marqués par le passage d'un « avant idyllique », un passé bien que pauvre honnête et paisible, en opposition avec un présent de fête, de luxe, d'ivresse qui s'accompagnera inévitablement de la déchéance du personnage causée par la maladie ou les abus en tout genre. Les temps (passé, présent, futur) soulignent cette perspective biographique et moralisatrice. Pour résumer, trois problématiques sont posées par le personnage de *Milonguita*. La première est celle des limites de la moralité qui condamne le changement d'*Estercita* en *Milonguita*. La deuxième est la problématique des conditions socioéconomiques du personnage qui justifient sa métamorphose. La troisième pose l'identité en termes de construction. Mais cette transformation que subit la figure féminine dans le tango postule qu'elle représente un monstre, une figure instable et de ce fait malléable par le personnage masculin. Ainsi, dans les tangos dont le thème est la femme-poupée, va se manifester une relation entre un dominant et un dominé, qui semble proposer une échappatoire.

La femme-poupée, est une image de la mémoire collective qui se manifeste dans le tango de la manière suivante :

« Me tenían muy mimada,
por lo elegante y lo bonita,
por eso la muchachada me llamaba
muñequita⁴²⁰ »

« (...) cenás con champán bien frappé
y en el tango enredas una ilusión,
sos un biscuit de pestañas muy arqueadas,
muñeca brava bien cotizada.⁴²¹ »

Dans les deux exemples, la poupée est la jeune prostituée dans le cadre du cabaret. En effet, lors d'un entretien, Alejandro Molinari nous a expliqué que le terme *Muñeca* est synonyme de « prostituée ». Mais cette figure féminine présente d'autres caractéristiques rattachées à l'histoire de l'objet. La poupée est une figurine dotée d'apparence humaine, qui donne lieu à des collections et qui compte depuis plusieurs siècles, parmi les jouets favoris des enfants. Les plus anciennes trouvées dans des tombes égyptiennes, étaient des symboles de fertilité, elles étaient chargées de servir le défunt après leur mort. Jusqu'au XVIII^e siècle, presque toutes les poupées prirent pour modèle des adultes, à partir de 1710, les poupées représentent des bébés, puis des enfants pouvant marcher, puis des *mannequins* habillées à la dernière mode. Les différentes variantes de cet objet prenant la forme d'un bébé, puis de femmes habillées à la mode, sont symptomatiques de re-sémantisation de l'objet. La représentation d'un bébé, implique pour une petite fille qu'elle-même, se mette à la place d'une mère. De la même manière, alors que la poupée représente une femme habillée à la mode, celle-ci devient un exemple comportemental à suivre pour la propriétaire de l'objet. Toutes ces précisions sur les origines de la poupée permettent la compréhension de son rôle social, et de son utilisation précise. On comprend dès lors l'enjeu de la réification de la femme que véhicule la représentation de la femme poupée. La femme poupée du tango est une femme-objet : objet de jeu sexuel pour des hommes infantilisés. Dans le processus de « chosification » de la femme, elle est privée d'humanité et vendue comme une propriété des hommes. Comme toute chose que l'on possède, plus elle a de valeur, plus elle exprime la richesse de celui qui l'a acquise, ainsi ses femmes poupées servent aussi, à définir leur

⁴²⁰ tango *Muñequita* 1918, Adolfo Hershel

⁴²¹ tango *Muñeca brava*, 1928, Enrique Cadícamo

propriétaire. Dans les tangos étudiés, elles ont une série de caractéristiques que nous résumons ainsi : Jeunes, elles ont selon l'expression récurrente « veinte abriles ». Belles et coquettes, elles portent du maquillage et du parfum. Elles sont « cotées », selon l'expression utilisé dans la tango *Muñeca Brava*. La dimension monétaire de ce terme rend explicite la vente du corps de ces femmes. Elles sont qualifiées de « biscuit » ou « papa », ce qui indique qu'elles sont d'une bonne qualité, cependant notons que le vocabulaire est culinaire, ainsi les femmes poupées sont consommées et consommables. Ornées de parures à la mode, le tango *Muñequita* cite même le nom de deux couturiers français en vogue dans les années vingt : Paquin et Georgette. Elles portent également des bijoux. Enfin, elles disposent d'argent qu'elles gaspillent, elles habitent un appartement loué par leur souteneur et conduisent une « voiturette » (le mot est écrit gardant la phonétique française). Elles jouissent de biens jusqu'à ce que leur amant fortuné les délaisse pour une autre femme-poupée. Nardo Zalko comparait la figure de *Milonguita* avec celle des *Francesitas* et pense que cela est aux relations culturelles qui existent et se renouvellent dans le tango depuis l'apparition du tango canonique *Mi Noche Triste* :

Après le coup d'essai de Contursi, les textes de tango se multipliaient dans une grande euphorie, avec l'apparition de mots français et des personnages parisiens. C'est le cas de *Muñequita* (Petite poupée) qui date de 1918, bien qu'il se limite à quelques allusions au style 'à la française' de la femme que pleure le poète : dans la rue Florida ; elle 'se promenait en voiturette, et s'habillait toujours chez Paquin ou chez Georgette', une femme qui l'avait obligé à prendre une *garçonnière* et à faire couler à flots le champagne frappé

Dans les tangos postérieurs la poupée, la 'petite poupée' –mots magiques appliqués à la femme- deviendra *Muñequita de París* (Petite poupée de Paris) ou *Muñequita de Montmartre* (Petite Poupée de Montmartre), jusqu'à la célèbre *Muñeca Brava* (Arrogante Poupée), cette fleur de ruisseau décrite par Enrique Cadícamo qui, dans son quartier pauvre de Buenos Aires, veut à tout prix ressembler à la Française.

Dès le début de la guerre, les Argentins, du moins ceux des milieux les plus cultivés qui revendaient une culture française, et aussi sans doute la classe moyenne en plein essor, avait pris naturellement le parti de la France. Pour Cadícamo en particulier les 'hordes germaniques' , rien de moins, s'étaient jetées sur la France, avec leurs soldats aux casques pointus tout droits sortis du Moyen Age, semant la terreur comme les guerriers des temps barbares.⁴²²

Pour Nardo Zalko, ces figures féminines, sont le reflet de l'engouement de la société argentine pour les produits dont la provenance est française représentent le luxe. Mais, les figures féminines ne sont que des objets d'observation de voix narratrices, car elles n'ont

⁴²² NARDO, Zalko. *PARIS BUENOS AIRES, UN SIÈCLE DE TANGO FRANCE*, LE FÉLIN KIRON, PARIS. 2004 p 90

jamais la parole. Ainsi, tout cet étalage de caractéristiques est rarement fait par des femmes, en effet la voix narratrice est un homme qui, énumérant les biens dont jouit la femme, décrit le paradigme de la femme poupée. En centrant l'attention sur cette dernière, on occulte celui qui l'a chosifié via le discours. L'homme apparaît alors comme le propriétaire de la femme, mais également comme le modeleur de sa représentation. De cette manière s'établit un rapport de domination puisque l'une appartient à l'autre (l'un est sujet de l'énonciation et l'autre objet de l'énoncé), le contraire n'est jamais vrai. La femme-poupée est littéralement une figure amputée de son humanité, elle ne possède ni son corps, ni sa liberté, ni un discours propre, puisque c'est son propriétaire qui dicte sa norme.

Par ailleurs, la figure moralisatrice de la mère n'est jamais évoquée dans les tangos dont le cadre est le cabaret. Alors l'équilibre entre « putain » et « vierge », est ébranlé, posant la femme poupée comme un nouveau modèle dont le sens n'est pas de moraliser par le contre exemple de la déchéance de la prostitution, mais d'affirmer ce mode de vie comme un nouvel idéal. De fait, il n'y a jamais de rétrospective sur le passé des poupées, pas qu'il n'y a de recul historique des personnages ou encore de sensation de renoncement à une vie acceptable par rapport à la prostitution. Le ton est clair, dans la description de la vie des femmes poupées, on a une apologie de la prostitution, du luxe et de la fête. Mais partant de la figure de la femme poupée, se crée par analogie un système référentiel de la femme objet qui évolue dans la multiplicité des termes qui la décrivent, ainsi on en arrive à la femme masquée. Les femmes du carnaval ne sont pas de poupées, mais parce que le lieu de fête est propice à la transformation, il y a une dimension de masque et de maquillage qui donne à la femme une nouvelle posture proche de celle de la femme poupée. Dans la pratique, cette différence entre les femmes poupées et les femmes masquées est expliquée par Horacio Salas ainsi :

Lorsque ces messieurs de la haute société cessèrent de fréquenter les maisons closes, à la mode jusqu'au début du siècle, pour se consacrer à l'entretien de leurs maîtresses, l'écologie de la prostitution se transforma. [...] Les femmes entretenues sont en général de très belles jeunes filles 'éblouies par les lumières de la ville'. Bonnes danseuses, elles sont frivoles et la plus part du temps se prostituent.⁴²³

Ainsi, le cadre de la fête masquée et le carnaval proposent un nouvel environnement dans lequel la figure féminine va évoluer et trouver une porte d'échappatoire à son destin d'objet. Le carnaval a connu une époque de faste au début du XX^e siècle en Argentine.

⁴²³ SALAS Horacio. *Le tango*. Acte Sud. France. 1989. p 149-150

Enrique H Puccia⁴²⁴ décrit l'histoire du carnaval portègne, nous en résumons les grandes lignes. Le carnaval est une tradition de longue date en Argentine, il se déroulait pendant trois jours. Les *comparsas*⁴²⁵, défilaient selon une thématique commune, dans les rues des quartiers du centre de Buenos Aires, mais rapidement des pôles de carnaval se sont étendus dans toute la ville. Dans les quartiers aisés, les fêtes s'organisaient au bénéfice d'une œuvre de charité, ou pour l'amélioration du quartier dans des salles, des théâtres ou les locaux de répétition du quartier de la *comparsa*. Au carnaval assistaient toutes les couches de la société, il est un moyen de se regrouper en associations, réunies au tour d'une identité propre à ses intégrants. Les chants, poèmes, sketches et déguisements s'attaquaient aux pouvoirs politiques, aux sujets de société, et aux préoccupations quotidiennes. Ils sont devenus des moyens d'expression des immigrants, en particuliers les noirs, ce qui a donné à la fête son caractère subversif. Puccia estime que dans ce contexte de carnaval, le premier tango joué date de l'année 1870. C'est particulièrement dans ce climat de faste carnavalesque que s'inscrivent les femmes-masquées et l'introduction, dans le tango, de personnages venus de traditions extérieures au tango. Certains des participants de la fête carnavalesque incarnent des personnages hors du tango, d'autres portent des déguisements et des masques. Ce que nous appelons les personnages hors du tango, sont ceux qui proviennent de manifestations culturelles externes, ici ce sont des personnages de la *Commedia del'arte*. Arlequin, Pierrot et Colombine sont des personnages récurrents dans les paroles de tango. Dans la *Commedia del'arte* qui se caractérise par le suivi d'un canevas et l'improvisation des dialogues, les personnages eux, ont une forme stable, mais réagissent les uns les autres selon leur combinaison. Pierrot, est dans ce contexte le serviteur, candide et gauche, il est mis en danger ou en difficulté par les autres personnages ou bien par les situations dans lesquelles il se met. Arlequin est le personnage amant de la bonne vie. Colombine est une humble servante, parfois hardie et insolente, elle est épouse où maîtresse selon l'occasion, elle subit les assauts des personnages masculins qui rendent jaloux Arlequin. Dans le tango *Carnaval*, le couple est reconstitué : « Divertite gentil Colombina, con tu serio y platudo Arlequín [...] Que el disfraz solo dura una noche, pues lo quema los rayos del sol ! »⁴²⁶. On remarque que l'ordre établi concorde avec les costumes que les personnages portent et qu'il sont délivrés par

⁴²⁴ Puccia ENRIQUE H. *Breve historia del Carnaval Porteño*. Colección cuadernos de Buenos Aires xlv. Ediciones de la municipalidad de Buenos Aires. Argentina. 1974.

⁴²⁵ Comparsas, groupe de personnes appartenant à une association se préparant pendant une année pour le défilé du carnaval.

⁴²⁶ Tango : *Carnaval*, 1927, Francisco García Jiménez

enchantement au levé du jour. Cela confirme le pouvoir de métamorphose du costume, dont la durée est limitée.

Dans le tango *Soy un Arlequín*, le narrateur incarne littéralement le personnage de la *Commedia de l'arte* il s'approprie ainsi la connotation de ce dernier: « Soy un Arlequín, un Arlequín que salta y baila para ocultar su corazón lleno de pena »⁴²⁷. Un peu plus loin le même narrateur se compare à Jésus pour dire la trahison de sa Madeleine : « Me clavó en la cruz tu folletín de Magdalena, porqué soñé que era Jesús y te salvaba... Me engañó tu voz, tu llorar de arrepentida sin perdón ». Dans ce cas la femme est responsable du mauvais sort du personnage masculin. Les personnages hors du tango, sont invoqués pour appuyer l'argumentaire masculiniste du narrateur. Ce dernier se sert de la connotation des personnages largement connus, afin de faire adhérer le public à sa détresse. Le narrateur ne nous laisse pas d'autre choix que celui de prendre son parti, il se rend victime et diabolise la femme par la même occasion. Le recours aux personnages hors du tango est donc une façon de manipuler le spectateur et de réaffirmer l'ordre patriarcal déjà bien ancré dans l'imaginaire culturel, qui établit la femme comme figure de pécheresse, impure, qui mérite le châtiment de la chosification. A priori, on constate une reconduction des stéréotypes genrés. Cependant ici, on met en évidence les attributions masculines et féminines comme s'il s'agissait d'un déguisement grâce au motif du masque révèle que la différenciation est faite lors de la construction des personnages et selon leur identité biologique : homme ou femme.

Les masques sont un autre motif repris dans le corpus sélectionné. Ils apparaissent dans ce même contexte du carnaval, et le corso dans lesquels on jouait du tango. Ils se manifestent doublement dans les textes, d'abord par un assortiment de signes tels : *máscaras*, *mascarita*, *antifaz*, *disfraz*, *traje* ; puis par des regroupements de signifiants de la peinture et le maquillage tels : *se pintó la boca*, *bien vestida*, *pestañas muy arqueadas*. Ces masques et déguisements sont portés toujours par des femmes auxquelles est associé le mystère, alors que les hommes sont investis de leur identité de personnage hors du tango, sans qu'il y ait d'insistance particulière ou de description spécifique de leur déguisement. La mise en évidence du masque et du déguisement que porte la femme, semble mettre en scène la construction culturelle de la féminité et par conséquent, une re-signification possible.

La femme, bien que masquée, donc symboliquement cachée, voire censurée, reste un être humain, alors que la femme-poupée était devenue un objet à part entière. C'est dans l'exhibition de ce masque portée par la femme que réside le potentiel bouleversement des

⁴²⁷ Tango : ¡ Soy un Arlequín ! 1928, Enrique Santos Discepolo.

représentations traditionnelles de la féminité naturalisée, puisque le masque montre qu'il s'agit d'une femme construite ; que la femme peut porter un masque différent de celui qui lui est imposé. Ainsi, la femme masquée est une représentation qui a un potentiel de transgression des rapports de genre dans les représentations véhiculées par le tango, mais encore faut-il que la femme puisse formuler son propre discours, or les voix narratrices sont toujours masculines et lorsque l'auteur représente le discours de la femme, il lui prête une réactualisation du discours patriarcal, par exemple :

Te quiero conocer, saber a donde vas,

alegre mascarita que me gritas al pasar :

“ Adios ...Adios... Adios...” / “ Quien sos ?” “ Adonde vas ? ”

“Yo soy la misteriosa mujercita de tu afan.”⁴²⁸

Puis, une dernière représentation de la femme s'établit sur la frontière entre reconduction et exhibition des stéréotypes genrés, celle de la femme marionnette. Celle-ci est la représentation de la femme dans le milieu du théâtre. C'est là que le tango a été diffusé avant que la radio et le cinéma le diffusent massivement. Selon la reconstitution historique et ethnologique faite par Andrés Carretero⁴²⁹, c'est également dans le théâtre que s'est exercée la prostitution sous couvert de l'ambiance artistique. Bien qu'on fasse référence à un seul tango dont le titre est *Marionetas*, la mise en scène dans le théâtre et la large diffusion que ce milieu a représenté nous semble être significative de ce choix. Voici un extrait du tango : *Y tú en el proscenio de un frívolo destino, / eres la marioneta que baila sin cesar*⁴³⁰.

La femme marionnette évolue dans le théâtre lieu analogue au cirque et au carnaval, également propice au déguisement et à la représentation artistique. Le texte est une mise en abyme du spectacle des marionnettes, puis de la femme devenant une marionnette dans un théâtre sordide. A ce lieu de représentation, s'oppose un espace privé, celui de la maison familiale qui renvoie à la cellule familiale et notamment à la figure de la mère présente dans le tango *Milonguita*. Comme dans *Milonguita*, on rencontre dans ce texte l'opposition de deux lieux, soulignant le franchissement d'une frontière spatiale qui va de pair avec sa transformation personnelle. Le texte a une construction chronologique allant depuis l'enfance jusqu'à la vie adulte des deux personnages. Le narrateur était le voisin d'une petite fille qui

⁴²⁸ Tango : Siga el corso, 1926. Francisco Jiménez.

⁴²⁹ CARRETERO M Andrés: *EL COMPADRITO Y EL TANGO*, ARGENTINA, COLECCIÓN PEÑA LILLO, CONTINENTE, 1999.

⁴³⁰ tango *Marionetas* 1928 de Juan José Guichandut

rêvait devant un spectacle de marionnette, les années passant, la petite fille devient la « marionnette » dans les coulisses d'un théâtre, le petit garçon, lui, reste le narrateur qui devenant adulte la retrouve dans ce théâtre qu'il juge ridicule et mesquin. Cette construction fonctionne à la manière d'une biographie du personnage, ainsi il est installé dans le temps et son devenir apparaît plus fortement comme le résultat de la rêverie infantile lié aux marionnettes. La frontière spatiale entre la vieille maison familiale et le théâtre est reconduite par la frontière symbolique entre l'idéalisation de la vie de marionnette que se faisait la petite fille dans sa tête et la réalité de la prostitution que vit la jeune femme. Le contraste marqué entre l'espace-temps de l'enfance et de l'âge adulte laisse supposer un positionnement moralisateur de la part du narrateur tout en soulignant le tournant qu'à dû prendre le personnage féminin pour passer de l'un à l'autre. La flatterie et les promesses sont les raisons qui ont fait quitter la maison familiale à la petite fille. De manière indirecte, c'est la frivolité de la petite fille qui l'a fait se transformer en « marionnette ». Ce contraste met en opposition le domaine du public et du privé. En effet les marionnettes et le théâtre sont les lieux chargés de sens. L'un est à l'origine du désir, l'autre est l'aboutissement de la transformation. De cette manière, se sacralise le lieu privé de l'enfance, la maison familiale et le quartier, lieu où le petit garçon côtoyait la petite fille. En opposition avec le théâtre et le banc de la place où la petite fille observe le spectacle. Alors le jugement ne se porte pas seulement sur la transformation de la petite fille, mais aussi sur le lieu public qui ne peut proposer d'autre modèle de vie à la femme que celui de la chosification qui transforme la femme en marionnette.

L'apparition du lieu public et du lieu privé nous fait entrer au plus intime du personnage. En effet, en dépassant la barrière des souvenirs d'enfance et de ce que la bienséance interdit d'exposer, le narrateur nous force, nous spectateurs, à prendre position par rapport à deux choses. La première, le destin de la petite fille. La deuxième, le spectacle de marionnettes qui sert d'idéal à la petite fille. De cette manière la chaîne irréversible des événements qui ont conduit la petite fille à devenir marionnette devient l'exemple à ne pas suivre. L'opposition espace privé / public devient alors un lieu de réflexion. On peut dire jusqu'ici, que dans le tango, l'espace et le temps sont des éléments déterminants de la transformation que subit la jeune femme. On y souligne l'avant/après, donc l'espace-temps frontalier entre deux types de femmes qui avaient un écho dans la réalité des années trente à Buenos aires, Andrés M. Carretero assure : « A tanto se llegó en estos [barrios], que las señoras no transitaban por determinadas calles después del anochecer, para confusiones vergonzantes con troteras. De esta manera las calles quedaban libres para las

profesionales »⁴³¹. Cette citation de Carretero, nous éclaire sur les modalités spatio-temporelles de la prostitution qui nous fait passer d'une frontière réelle (due à l'usage) à une frontière fictionnelle (celle du texte *Marionetas*). Dans ce texte, la valeur espace-temps, est le révélateur de frontières symboliques qui transforment le personnage féminin et qui invitent le spectateur que nous sommes à un positionnement. La décomposition de l'espace temps pour le cas de *Marioneta* semble être une particularité du texte, peut être due au fait que c'est un tango qui semble moins montrer que critiquer un système social aliénant pour la femme.

Or l'enjeu de la représentation de la femme sous forme de marionnette, réside dans la similitude qu'il y a entre la figure féminine et l'usage de l'objet. Le dictionnaire des symboles explique que la marionnette est d'abord une « petite figure de personnages en bois, en tissu ou ivoire, qu'un artiste invisible fait mouvoir par un jeu de ficelle ou avec ses doigts. A cela s'ajoute une valeur symbolique qui désigne « des êtres sans conscience propre, qui cèdent à toutes les pulsions extérieures : personne légère, frivole, sans caractère et sans principes [...] Ces figurines sont souvent les personnages stéréotypes du théâtre produisant un effet de catharsis sur les spectateurs »⁴³². Cet effet libérateur de la catharsis est dû au fait que « La marionnette a su exprimer ce que nul n'aurait osé dire sans masque : elle est l'héroïne des désirs secrets et des pensées cachées, elle est l'aveu discret fait de soi-même aux autres et de soi à soi-même. » Le dictionnaire conclut : Pour Platon, dans son allégorie de la caverne⁴³³, l'existence n'est qu'un théâtre d'ombres où les êtres n'étaient que des marionnettes, soit des sortes de tièdes images des pures idées du monde d'en haut.

Ainsi, la marionnette est cet objet manipulable, prenant la forme d'animaux, de personnages mi-homme mi-choses mais qui garde une dimension humaine dans la mesure où elle est la représentation sur laquelle se projette l'humanité du manipulateur. Le tango *Marionetas*, illustre cette fonction de la marionnette. Un narrateur suit la mise en scène du destin d'une petite fille fascinée devant un spectacle de guignol, devenant une jeune femme, elle reproduit les relations conflictuelles qu'elle avait vu jouer par Don Pánfilo et Doña Rosa. Les personnages portent des noms renvoyant à la pratique de la prostitution, en effet, Doña Rosa, était le prénom d'une marraine et prostituée très connue de l'époque. Don Pánfilo quant

⁴³¹ CARRETERO M Andrés: *EL COMPADRITO Y EL TANGO*. Colección Peña Lillo, Continente, Buenos Aires 1999.p 54

⁴³² CHEVALIER Jean; GHEERBRANT Alain. *DICTIONNAIRE DES SYMBOLES, MYTHES, RÊVES, COUTUMES, GESTES, FORMES, FIGURES, COULEURS, NOMBRES*. Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982. p. 245

⁴³³ CHEVALIER Jean; GHEERBRANT Alain. *DICTIONNAIRE DES SYMBOLES, MYTHES, RÊVES, COUTUMES, GESTES, FORMES, FIGURES, COULEURS, NOMBRES*. Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982. p. 245

à lui doit son prénom à l'adjectif « Pánfilo » qui signifie nigaud. Dans le tango, les marionnettes se manifestent dans un dialogue reconstitué, où Doña Rosa est sollicitée par Don Pánfilo. En faisant « parler » les marionnettes du spectacle qui fascine la petite fille, le narrateur met en abîme l'image de la jeune femme devenue à son tour « marionnette » dans un théâtre. Ceci a pour effet de mettre l'accent sur le destin inévitable de la femme, qui semble être condamnée à reproduire un schéma social caricaturé par les marionnettes, mais exhibe également, le rôle de la femme en tant qu'actrice qui joue de sa féminité comme un rôle au théâtre. Ce tango reprend donc le discours de Platon dans son allégorie de la caverne, où il compare la vie à un théâtre, où les hommes jouent des rôles. Le signe *Marioneta* est grâce au texte assuré dans son sens figuré, à travers lui, est problématisée la condition de la femme, en plus de sa relation aux hommes. En effet dans la mesure où c'est la femme qui devient marionnette, alors que l'homme ne se dénature pas, il nous semble que l'une des questions posées indirectement par ce tango est : qu'est que la société a à offrir à la femme ? Quelle place est-on prêt à donner à la femme ? La place d'une marionnette, semble alors être une provocation plus qu'une fatalité. Ceci est confirmé par la mise en abyme des personnages de la petite fille, des marionnettes puis de la jeune femme dans le théâtre, contemplé de cet angle de vue, l'ordre établi apparaît absurde de redondance.

Le cas de la marionnette montre donc les limites de la représentation de la femme poupée. Bien que d'un côté, la marionnette reste un objet manipulable, elle garde tout de même une part d'humanité. Ces deux facettes sont indissociables de l'objet et mises à jours par l'objet en même temps. Ceci a pour effet, non pas de renforcer l'idée de la femme objet, mais au contraire de restituer son humanité à la femme du tango. La marionnette semble alors faire écho à trois figures que Bakhtine décrivait dans la littérature de Rabelais : le bouffon, le fripon et le fou :

Ces personnages de la littérature, premièrement a un lien très important avec les tréteaux des théâtres et les spectacles de masques en plein air ; ils sont relatés à un aspect singulier mais essentiel de la vie sur la place publique ; deuxièmement (ce qui évidemment découle de ce qui précède), leur existence même a une signification non point *littérale*, mais *figurée* leur apparence elle-même, leurs gestes, leurs paroles, ne sont pas directs mais figurés, parfois inversés, on ne peut les comprendre littéralement, car ils ne sont pas ce qu'ils paraissent être. Enfin, troisièmement (rattaché à ce qui précède) leur existence semble n'être que le reflet d'une autre, reflet indirect de surcroît. Ils sont les baladons de la vie. Leur existence coïncide avec leur rôle. Hors de lui, ils n'existent pas.⁴³⁴

⁴³⁴ Bakhtine, MIKHAÏL. *ESTHÉTIQUE ET THÉORIE DU ROMAN*. FRANCE, ED GALLIMARD, 1978. P 305-306

La théorisation que fait Bakhtine de l'essence de ces personnages sortis de « la nuit du folklore primitif », correspond bien avec l'hypothèse que nous proposons ici. Bakhtine ensuite explique que ces personnages sont intimement liés à la fonction de dénonciation qu'ont le drame, la poésie et ses variantes, auxquelles s'ajoute le tango. Alors peut voir s'amorcer un combat contre les conventions qui donnent selon Bakhtine le droit de ne pas comprendre, d'embrouiller, de dénigrer, d'hypertrophier ; le droit de parodier la vie en paroles, de donner dans l'à-peu-près, de n'être pas soi-même ; le droit de faire passer la vie par le chronotope intermédiaire des tréteaux, de la représenter comme une comédie, et les gens comme des acteurs : le droit d'arracher de masque d'autrui, de proférer de gros jurons (quasi rituels) enfin de rendre publique la vie privée, avec tous ses replis les plus secrets⁴³⁵. Dans le cas de *Marionetas*, le personnage a une valeur parodique qui porte à l'extrême la réification mais qui exhibe, en même temps, les ficelles propres à l'objet. Alors que la marionnette paraissait être une reconduction du modèle de la poupée, par analogie des motifs employés, il s'avère que la marionnette dénonce l'état de poupée de la femme qui s'occultait derrière le (presque) synonyme « poupée ».

En conclusion, bien que l'ensemble des représentations de la femme du tango aient des similitudes, et puissent constituer un réseau de sens par analogie, elles ne composent pas un système référentiel parfaitement homogène. De fait, ce système est un lieu dynamique, ainsi que l'expliquait Edmond Cros dans sa conférence d'ouverture du congrès « textes et frontières » à Nîmes, ce qui signifie qu'il est en constant mouvement, et qu'il propose des possibilités interprétatives nombreuses. La conséquence est dans le tango, la composition d'un univers qui n'est pas si manichéen que ça, contrairement à ce que postulait Erich Fisbach.

L'évolution du modèle du personnage féminin du tango depuis *Milonguita*, jusqu'à la *Marioneta*, tout en passant par l'état de femme poupée et femme masquée, laisse entrevoir une potentialité de déstructuration de l'ordre social sexuée traditionnellement véhiculé dans le tango. L'enjeu de ces représentations est le statut de la femme dans le tango, ainsi que sa possibilité à formuler une identité qui ne soit ni manipulée ni modelée par des voix masculines. Malheureusement le monopole de la parole dans le milieu du tango, à l'époque qui nous a intéressée, appartient aux hommes, puisque seulement deux auteures de paroles de tangos sont enregistrées dans les différentes sources consultées, il s'agit de Asucena Maizani, et María Luisa Carnelli. La première se mettant en scène habillée en gaucho, et la deuxième utilisant des pseudonymes masculins pour signer ses tangos. Le nombre de tangos écrits à

⁴³⁵ *ibid.* P 308

toutes les deux atteint la quinzaine, la production n'est donc pas signifiante en termes numérique, et les textes reproduisent le style masculiniste.

Ainsi on constate que de texte en texte, se formule une image de la femme objet aux multiples interprétations. Celles-ci proposant des alternatives potentielles à l'ordre social masculiniste que véhicule le tango, et démontrant ainsi que l'univers de cet objet culturel, largement diffusé en Argentine et à travers le monde, n'est pas si manichéen que cela. Par ailleurs on retiendra également, que la manifestation d'une volonté de représenter des personnages sous forme de concept, démontre une réflexion quant à la place des individus dans leur société. Cela implique à priori, qu'un groupe social se reconnaisse dans cet objet culturel qu'est le tango, et qu'il soit ainsi considéré comme le porte-drapeau d'une identité en devenir. Les études qui suivent tendent à montrer comment les certains topiques du tango manifestent une forme d'argentinité codifié. En effet, les bals dans lesquels on joue et on danse la tango est représenté dans les paroles de tango. Dans ce contexte festif des personnages se rencontrent et s'affrontent remplaçant les duels au couteau par des duels de danse. Le personnage féminin devient alors objet de convoitise et les personnages se la disputent. Mas l'affrontement a des codes particuliers qui rassemble les opposants et les témoins des faits. De sorte que la violence devient un moyen de se sociabiliser avec l'Autre.

5. FACTEURS DE L'IDENTITÉ DE GROUPE DANS LE TANGO

Les thèmes abordés dans les tangos de la *Guardia Vieja* étaient l'auto-présentation de personnages. De ce fait, les personnages ont été construits avec un certain nombre de caractéristiques physiques et morales. En revanche, les tangos de la *Guardia Nueva* avaient des thématiques plus diverses qui concernaient la présentation de personnages dans une micro société tanguera. Ces tangos mettaient en perspective les relations que les personnages développaient les uns par rapport aux autres. En outre, pendant la période de la *Guardia Nueva*, les paroliers se sont inspirés de personnages de la culture savante, ce qui a eu une répercussion sur les thématiques abordés telles que l'amour, la prostitution, la mauvaise vie, le carnaval. Ici, nous souhaitons montrer que dans les paroles de tango de la *Guardia Nueva*, se construit un discours normatif à propos du tango. En effet, le tango devient l'objet de réflexion de lui-même. Dès lors dans les textes se manifeste un méta discours à propos des règles sociales propres du milieu *tanguero*. Ainsi les personnages *tangueros* sont représentés alors qu'ils établissent des rapports sociaux codifiés tels que les duels, la danse et les relations amoureuse passionnelles.

En effet, certains comportements sociaux décrits dans le tango, sont soumis aux règles d'un rituel que les participants et les témoins connaissent. Ce rituel codifié favorise l'illusion d'une cohésion de groupe dans lequel son inclus les individus parce qu'ils partagent les codes sociaux d'une pratique. La pratique rituelle et codifiée d'une activité telle que le duel entre deux personnages, la danse dans le cadre du bal et la séduction favorisent le sentiment d'appartenance à un groupe social. Or ces trois activités représentées dans les tangos, partageaient le même réseau sémantique, rendant évidente leur filiation symbolique. De sorte que la violence apparaît comme un mode de socialisation qui se manifeste dans le tango, et qui reconduit un ordre patriarcal. Celui-ci établit une hiérarchie entre les personnages masculins du tango et rend légitime une violence, donc une domination des personnages féminins. L'acte de violence devient alors un geste discursif, qui s'exprime de manière verticale et horizontale selon la définition qu'en donne Rita Ségato⁴³⁶. La conséquence de ce geste discursif est la formation d'une grammaire de la violence qui s'exprime selon une modalité comparable à celle des agresseurs en série, communément *modus operandi*. Cette façon d'agir est une signature qui met en évidence les personnages dominants ainsi que le

⁴³⁶ SEGATO Rita. *Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado : la escritura el el cuerpo de las muertas de Juárez*. Perfiles del feminismo iberoamericano 2. 2005; 175 - 200

système social qui rend la violence légitime, voire esthétique. Dans le but de comprendre comment la violence représentée dans le tango devient acceptable, nous proposons d'étudier les tangos dans lesquels elle devient manifeste. Les tangos dans lesquels la violence apparaît comme un mode de socialisation sont divisés en deux groupes thématiques. Le premier concerne les affrontements violents dans le cadre du duel : *Don Enrique* de Rosendo Anselmo Mendizabal écrit en 1910 ; *Cuerpo de alambre* de Angel Villoldo écrit en 1916; *Campana de plata* de Samuel Linning écrit en 1925 ; *Adiós muchachos* de César Felipe Vedan, *El ciruja* de Francisco Alfredo Marino ainsi que *Mandria* de Francisco Brancatti et JM Velich, tous les trois écrits en 1926. On étudiera en parallèle les tangos *¿Por dónde andará ?* écrit par Atilio Suparo en 1927 puis *Duelo Criollo* de Juan Rezzano et *La muchacha del circo* de Manuel Romero tous deux écrits en 1928.

Le second regroupe les tangos dont la thématique de la violence dans le cadre de la danse et la séduction sont : *La milonguera* de Vicente Greco écrit en 1915; *Maldito tango* de Luis Roldán écrit en 1916 ; *Sobre el pucho* José Gonzales Castillo écrit en 1922. Seront également étudiés *Viejo Rincón* de Roberto Cayol écrit en 1925; *Pobre Corazón mío* de Pascual Contursi et *Sonsa* de Emilio Fresedo tous deux écrits en 1926. Tous ces tangos appartiennent à la période de la *Guardia Vieja* et la *Guardia Nueva*, ce qui montre que le système de représentation hiérarchique des personnages s'est mis en place dès les premières publications du tango. Pourtant onze parmi quinze tangos étudiés appartiennent à la période de la *Guardia Nueva*, ce qui indique une intensification de la production poétique du tango, dont la thématique est la violence. De sorte qu'avec le temps les paroles de tango semblent représenter de plus en plus fréquemment la violence du milieu *tanguero* ce qui aura tendance à la banaliser, voire la rendre esthétique. L'étude de la représentation de la violence dans le cadre du duel, de la danse et des rapports de séductions mettra en évidence les mécanismes de banalisation et naturalisation de celle-ci.

5.1 Le duel, une codification comportementale dans le tango

Le duel dans le tango est un représenté comme l'affrontement de deux hommes faisant justice à main propre. De ce fait les opposants transgressent la loi car le duel était interdit en Argentine. Mais ce faisant, les opposants reconduisaient un code d'honneur hérité de la culture *criolla*. Ainsi le tango *Duelo Criollo* met en scène un duel à mort entre deux hommes causé par la jalousie au sein d'un quartier silencieux, voici les paroles du tango :

Mientras la luna serena
baña con su luz de plata
como un sollozo de pena
se oye cantar su canción;
la canción dulce y sentida
que todo el barrio escuchaba
cuando el silencio reinaba
en el viejo caserón.

Cuentan que fue la piba de arrabal,
la flor del barrio de aquel que amaba un payador.
Sólo para ella cantó el amor
al pie de su ventanal;
pero otro amor por aquella mujer,
nació en el corazón del taura más mentao
que un farol, en duelo criollo vio,
bajo su débil luz, morir los dos.

Por eso gime en las noches
de tan silenciosa calma
esa canción que es el broche
de aquel amor que pasó ...
De pena la linda piba
abrió bien anchas las alas
y con su virtud y sus galas
hasta el cielo se voló.⁴³⁷

Dans le cas de *Duelo Criollo* le duel en lui-même mentionné mais l'action n'est pas décrite. Le résultat du duel est la mort des deux opposants et de la jeune femme (objet de dispute) qui se suicide. Dans le cas du tango *El ciruja* la mise en scène du duel est plus spectaculaire, voici le texte :

⁴³⁷ Tango : *Duelo Criollo*. Lito Bayardo, 1928.

http://www.todotango.com/Spanish/las_obras/Tema.aspx?id=6oKsN7LQwCw=

Como con bronca, y junando
de rabo de ojo a un costado,
sus pasos han encamonado
derecho p'al arrabal.

Lo lleva el presentimiento
de que, en aquel potrerito,
no existe ya el bulincito
que fue su único ideal.

Recordaba aquellas horas de garufa
cuando minga de laburo se pasaba,
meta pungia, al codillo escolaseaba
y en los burros se ligaba un metejón;
cuando no era tan junao por las tiras,
la lanceaba sin tener el manyamiento,
una mina le solfeteaba todo el vento
y jugó con su pasión.

Era un mosaico piquero
que yugaba de quemera,
hija de una curandera,
mechera de profesión;
pero vivía engrupida
de un cafiolo vidalita
y le pasaba la guita
que le shacaba al matón.

Frente a frente, dando muestras de coraje,
los dos guapos se trezaron en el bajo,
y el piruja, que era listo para el tajo,
al cafiolo le cobró caro su amor.

Hoy ya libre'e gayola y sin la mina,
campaneando un cacho'e sol en la vedera,

piensa un rato en el amor de si quemera
y solloza en su dolo.⁴³⁸

Dans les deux tangos le duel met en scène l'affrontement de deux personnages masculins qui se soldent par une ou plusieurs morts. L'exercice de la violence renvoie à un code comportemental consensuel et qui crée l'illusion de cohésion de groupe. En effet, la violence dans le tango est mise en scène selon deux rituels récurrents, soit le meurtre, soit duel. La mort et le meurtre impliquent la cessation de la vie de façon clinique comme le résultat de la délinquance. En revanche le duel, est connoté par une série de valeurs sociales puisqu'il s'agit d'un rituel codifié. Ces valeurs sociales sont relatives à un rang de noblesse, un code de l'honneur, une pratique religieuse ou encore au système idéologique qui rend concrète la cohésion sociale ainsi que la division hiérarchique de la société en question. Horacio Salas explique qu'à Buenos Aires s'est formé « la secte du surin et de la bravoure »⁴³⁹ lorsque le personnage du gouape ou du compadre est apparu dans le paysage citadin. En effet, ces personnages avaient des codes vestimentaires et comportementaux, mais ils avaient surtout un code de l'honneur qui était parfois à l'origine de duels dans la ville entre deux compadres de bandes rivales :

« Etre reconnu comme tel [Comme un Gouape] était pour un homme un titre suprême. [...] Ce titre ne pouvait se perdre qu'en commettant un acte qui déshonorait tout le quartier, comme par exemple refuser de se battre. Mais ce genre de pleurerie était peu fréquente. [...] En fait beaucoup de Gouapes mourraient jeunes à l'occasion d'une bagarre ou, pour avoir été trop confiant d'un coup de couteau dans le dos qui les allongeait pour toujours sur un trottoir mal pavé.

La gouape était invariablement vêtue de noir, peut-être parce que son travail l'obligeait à côtoyer la mort. La pochette blanche, brodée à ses initiales et le foulard en alpaga étaient les seules notes qui contrastaient avec sa tenue. En cas de malheur, il eût été déshonorant de mourir sur le trottoir dans une autre tenue. [...]

Le soin porté à cette image de lui-même était digne d'une œuvre d'art et voulait prouver sa noblesse de lignage jusque dans la jalousie caldéronienne, car il pouvait se battre jusqu'à ce que mort s'ensuive su pendant une *milonga* quelqu'un osait regarder sa femme. [...]

Parfois lorsque la vie devenait trop monotone, la gouape cherchait une occupation dans les quartiers voisins et il n'était pas rare qu'à l'aube une

⁴³⁸ Tango : *El ciruja*. Francisco Alfredo marino. 1926

http://www.todotango.com/Spanish/las_obras/Tema.aspx?id=QWZB5iNkOtQ=

⁴³⁹ SALAS Horacio. *LE TANGO*. Acte Sud. Arles. 1989.

gouape rivale vînt chez lui pour la provoquer en duel. En général l'un des deux y laissait la peau.⁴⁴⁰ »

Ces personnages aux agissements maffieux sont présents dans les tangos, ce sont eux qui expriment la violence et la domination comme un rituel qui leur permet de former une micro société. Or, la formation d'un groupe social sur la base de la domination implique d'une part la connaissance des codes qui la régissent, qui montrent voir dans la pratique rituelle, qui n'est pas légale, c'est ce que Pierre Bourdieu définit comme habitus :

L'habitus, comme système de dispositions à la pratique, est un fondement objectif de conduites régulières, donc de la régularité des conduites, et si l'on peut prévoir de la régularité des conduites et l'on peut prévoir de la régularité de pratiques (ici la sanction à une certaine transgression), c'est que l'habitus est ce qui fait que les agents qui en sont dotés se comportent d'une certaine manière dans certaines circonstances.⁴⁴¹

Cette loi comportementale non explicite, non légitimée par une institution, est ce qui permet la formation de groupes transgresseurs. Ceux-ci sont variables, et parce qu'ils sont non institutionnels, forcent les intégrants du groupes à renouveler régulièrement leur adhésion à cette loi marginale. Ceci est possible par un système d'épreuves qui transgressent les règles sociales tels que l'agression physique ou verbale. Dans les paroles de tango étudiées dont le thème est le duel et la mort, l'on retrouve des regroupements lexico-sémantique de « dévalorisation / dénigrement » dans lesquels on classe les mots suivants : *mulas* , *se aflija*, *achicar*, *sospechar*, *mandria*, *asujeto*, *cobarde*. La valorisation ou le dénigrement de l'Autre est une forme de socialisation selon un rapport de force qui provoque directement ou indirectement la violence. On fait référence au duel en tant qu'affrontement physique lorsque dans les paroles de tango apparaissent des objets utilisés lors de la lutte : le *poncho*, *cuchillo*, *revenque*. Ces objets sont ainsi chargés sémantiquement et détournés dans le cadre du rituel de la violence. Les deux armes les plus mentionnées sont des armes blanches : le *cuchillo* et la *daga*. Le couteau est un objet d'usage domestique, il est la propriété de personnes de classe moyenne ou basse ; alors que la dague est une arme blanche, faite expressément pour le duel, elle peut avoir des décorations et devenir ainsi un objet de collection ou de luxe. Horacio Salas⁴⁴² ajoute que le couteau faisait partie des objets utilisés pour l'intimidation indirecte,

⁴⁴⁰ SALAS Horacio. *LE TANGO*. Acte Sud. Arles. 1989.. p70

⁴⁴¹ BOURDIEU, Pierre. *Habitus, code et codification*. Actes de la recherche en sciences sociales, n° 64, septembre 1986 ; 42.

⁴⁴² SALAS Horacio. *LE TANGO*. Acte Sud. Arles. 1989. p.73

puisque'il n'était pas visible mais qu'on le devinait sous les vêtements. C'était également le cas du revolver à balle unique, qui dans les milieux aisés était devenu un objet d'échange en gage d'amitié pour les hommes. Couteau et dague, sont dans la campagne des objets liés à la pratique exclusivement masculine. Ces armes impliquent une proximité physique des ceux qui se battent en duel, les combattants devaient s'affronter face à face et s'approcher avec suffisamment d'agilité de mouvement pour blesser ou tuer l'autre sans pour autant être blessé. Lucien Abeille recueille un extrait des écrits de Faustino Sarmiento dans lequel l'auteur décrit le caractère du *gaucho argentino* et la violence des duels dans lesquels il peut être impliqué :

El cuchillo, a más de una arma, es un instrumento que le sirve para todas las ocupaciones : no puede vivir sin él, es como la trompa del elefante, su brazo, su mano, su dedo, su todo. El gaucho, ala par de jinete, hace alarde de valiente, y el cuchillo brilla a cada momento, describiendo círculos en el aire, a la menor provocación, sin alguna, sin otro interés que medirse con un desconocido; juega a las puñaladas, como jugaría a los dados. Tan profundamente entran estos hábitos pendencieros la vida íntima del gaucho argentino, que las costumbres han creado sentimientos de honor y una esgrima que garantiza la vida. [...] La riña, pues, se traba por brillar, por la gloria del vencimiento, por amor a la reputación.⁴⁴³

La tradition du duel est antérieure au tango, elle vient de la littérature gauchesca. L'affrontement pouvait avoir pour justification une querelle de pouvoir qui impliquait la réputation de l'un et de l'autre. Le couteau ou la dague, est un objet de pouvoir puisqu'il permet d'accomplir de multiples tâches, dans la littérature il est devenu un symbole de virilité et d'adresse puisque la bravoure des opposants était en jeu lors des affrontements. Cette pratique mentionnée dans le tango a d'abord été exposé dans les textes tels que *Martín Fierro* de José Hernandez ou d'autres textes de la tradition gauchesca. Dans la littérature, le duel au couteau à été remplacé par le duel chanté, faisant de ces héros mythiques des virtuoses qui défendaient leur réputation dans les payadas. Rosalba Campra expliquait que les héros comme *Martín Fierro* ou *Santos Vega*, s'adonnaient au duel de la payada, en exprimant chacun son état d'âme. Pour *Martín Fierro* la *payada* représentait un espace de liberté dans lequel pouvait s'exprimer con caractère généreux, vaillant et poète. Le gaucho était devenu mythique en partie grâce à sa faculté à gagner un duel contre les plus grands *payadores*. En revanche la *payada* de Santos Vega représente la défaite du gaucho qui n'est réduit qu'à cette expression

⁴⁴³ ABEILLE, Lucien. *IDIOMA NACIONAL DE LOS ARGENTINOS*. Colección los raros, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2005 (1^o édition Paris. 1900). P. 320

artistique⁴⁴⁴. Pour Campra, il y a donc autant de discours que de payadas. Ici, la codification de l'affrontement poétique est la réminiscence de la violence physique morale et verbale des affrontements en duel. Dans le tango, qui est apparu dans les maisons closes, le tabou est moins fort que dans les constructions littéraires qui allaient être publiées sous forme de chapitre dans les journaux et qui allaient être lues par des milliers de lecteurs. Le tango apparu d'abord dans la marginalité des maisons closes pouvait évoquer des discours violents et transgresseurs. La violence n'est pas occultée, elle construit les personnages masculins puisque face à cette violence sont mises en avant des caractéristiques telles que la bravoure, la virilité ou encore l'agilité physique. Pour Noemí Ulla, dans le tango est véhiculé l'exaltation du courage :

Es prestigio del guapo, mantener por su destreza en la pelea y la sumisión de la mujer que le pertenece como objeto propio – motivo permanente de duelos – se presenta siempre vinculado a su dominio el arrabal. [...] [Luego] El guapo va perdiendo sus características originales en tanto comienza a frecuentar el cabaret y, a su vez, es desplazado por la ciudad que transforma el suburbio, donde comienza a permanecer como un resto de historia o una hechura del pasado que él mismo mistifica.⁴⁴⁵

L'auteure signale ici que la figure du gouape est une construction qui a subi des transformations, et que celles-ci sont dues à la mutation de la thématique dans le tango. Cependant le paradigme de la virilité que véhicule la figure du gouape, qui par ailleurs est unanimement décrit dans les œuvres consacrées au tango, est basé sur la violence destinée à établir un ordre social. Des expressions énoncées par les gouapes expriment le mobile de la violence. Un mobile est récurrent, celui de la vengeance. Ces expressions de violence sont verbales, elles servent à provoquer l'autre en le déstabilisant: « era junao⁴⁴⁶ » « malhaya (...) la vas a pagar (...) ¡ por esta cruz te lo jura (...)»⁴⁴⁷ « Cite⁴⁴⁸ (...) cobrar me (...) se lo juro (...) Pa' matar o pa' morir vine a pelear (...) me cobré ». Parmi ces expressions apparaît

⁴⁴⁴ CAMPRA, Rosalba. *AMÉRICA LATINA : IDENTIDAD Y LA MASCARA*. SIGLO XXI EDICIONES. MÉXICO. 1982. p 38

⁴⁴⁵ ULLA Noemí. *TANGO REBELIÓN Y NOSTALGIA*. Jorge Alvarez S.A, Buenos Aires, 1967.

p. 65

⁴⁴⁶ Ser junao : junar, signifie être vu, être repéré ou surveillé afin d'éviter tout faux pas auprès des femmes ou des rivaux. Tango : *El ciruja*. Francisco Alfredo marino. 1926

⁴⁴⁷ Tango : *Campana de plata*. Samuel Linning, 1925.

⁴⁴⁸ Cite : Citar, signifie donner rdv pour le duel, c'est une forme de menace puisque le ton est autoritaire. Tango *Mandria*. Brancatti Francisco, Velich JM, 1926.

une notion géographique lorsque les gouapes donnent rendez-vous pour le combat et signalent que l'adversaire est surveillé. Ainsi, la menace s'étend sur un territoire particulier à défendre, qui sera marqué par la victoire du vainqueur. Rappelons que les gouapes avaient leur espace dans la ville ; qu'ils appelaient *tierra de fuego* à cause de la violence qu'ils y faisaient régner. Par ailleurs ces menaces mettent en évidence la valeur de la parole engagée dans le combat puisque les opposants se juraient l'un l'autre de se battre jusqu'à en mourir. Ceci dénote une formalisation parallèle qui concerne les participants du duel et leurs communautés respectives. Cet engagement de la parole valait pour un contrat moral qui liait les deux opposants l'un avec l'autre. Par ailleurs, ainsi que le signalait Horacio Salas, le territoire ou le quartier où était connu la gouape formait une communauté qui préférait le voir mort avant qu'il soit déshonoré à cause de sa lâcheté. Ainsi le gouape était soutenu moralement par une communauté qui attendait qu'il agisse selon le code d'honneur du duel. Puis, dans les expressions relevées est présente la notion de paie et de restitution d'une perte. En effet ce qui était en jeu est la perte de la face, de l'honneur ou de la parole vis-à-vis de la communauté. Toutes ces expressions de menace et de violence sont une manière de mise en relation entre deux personnages masculins. Dans les tangos elles contribuent à augmenter la tension dramatique, tout en ajoutant une violence verbale à celle de la gestuelle. Cette multiplication de signes ou expressions pour dire la menace et la revanche à prendre, font partie du code des duels. Ils sont destinés à provoquer l'adversaire en duel, ils réaffirment l'appartenance des deux opposants à une communauté constituée à partir de ce code et ce rituel. Henrique Puccia rappelle que lors des festivités du carnaval, les affrontements entre compadres ou bandes rivales pouvaient être le motif d'annulation des défilés :

Las 'patotas', los 'compadritos' y los 'pasados' de alcohol hicieron peligrar muchas veces el éxito de las fiestas, pues no sólo peleaban entre ellos sino que se encaraban con los pacíficos transeúntes, obligando a numerosas familias a desertar a los lugares de diversión. Le prueba el hecho de que el 22 de febrero de 1909 las autoridades se vieron precisadas a suspender los corsos, por los continuos incidentes que en ellos se producían.

Los bailes de los conventillos, que formaban legión en la ciudad, terminaban muchas veces a tiros y a puñaladas, por no querer tolerar algunos de sus participantes una mirada supuestamente provocativa de ésta a bailar con alguien que se sentía menoscabado en su 'hombría' por tal causa.⁴⁴⁹

⁴⁴⁹ PUCCIA Enrique H. *BREVE HISTORIA DEL CARNAVAL PORTEÑO*. COLECCIÓN CUADERNOS DE BUENOS AIRES XLVI. EDICIONES DE LA MUNICIPALIDAD DE BUENOS AIRES. ARGENTINA. 1974. p 98

Ainsi les duels et affrontements entre bandes rivales, font apparaître un code social propre à un groupe, mais également un système de justice souvent appelé dans le tango 'justicia criolla' qui consiste à restituer la virilité à celui qui se battait et s'en sortait indemne. Le système du duel dans le tango instaure donc un ordre parallèle à l'ordre légal. Le duel représente l'ensemble de règles sociales qui sont connues et respectées par les individus d'une société sans que pour autant elles soient écrites. De ce fait, celui qui connaît les règles ou lois parallèles et implicites est celui qui a le pouvoir. C'est pourquoi, le pouvoir est mobile et a besoin d'être sans cesse réaffirmé. Rita Ségato explique que pour ce faire, des rituels toujours plus démonstratifs de la capacité de transgression des règles doivent être pratiqués. De la sorte le détenteur de pouvoir, ainsi que les individus soumis à celui-ci, sont replacés dans leur société hiérarchique.

5.2 La violence et relation sociale

Pour la sociologue le pouvoir n'est pas un bien qui puisse se partager, il doit s'acquérir par transmission volontaire ou involontaire d'une personne à une autre. Or l'interaction nécessaire à l'acquisition d'un pouvoir est forcément violente, pourtant il s'agit d'une relation sociale :

Evidencias en una perspectiva transcultural indican que la masculinidad es un estatus condicionado a su obtención – que deba ser re-confirmado con cierta regularidad a lo largo de la vida –mediante un proceso de probación o conquista y, sobre todo, supeditado a la exacción de tributos de otro que, por su posición naturalizada en el orden del estatus, es percibido como proveedor del repertorio de gestos que alimentan la virilidad. En otras palabras, para que el sujeto adquiera su estatus masculino, como un título, como un grado, es necesario que otro sujeto no lo tenga pero que se lo otorgue a lo largo de su proceso persuasivo o impositivo que puede ser eficientemente descrito como tributación.⁴⁵⁰

La violence apparaît alors, comme une manière de se mettre en relation avec l'autre de manière réciproque. En effet, dans le cas d'affrontement entre personnages masculins, la provocation et la violence ont des codes propres qui rassemblent un groupe social. Outre les menaces et provocations proférées entre les rivaux, la violence se manifeste physiquement,

⁴⁵⁰ SEGATO Rita. *Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado : la escritura el el cuerpo de las muertas de Juárez*. Perfiles del feminismo iberoamericano 2. 2005; 175 - 200

mais dans le tango il semblerait qu'elle soit banalisée, voire mise en scène, formant une esthétique de la description de la violence. Celle-ci se manifeste sur des corps décrits par morceaux, alors ceux-ci sont littéralement fragmentés. La fragmentation des corps apparaît comme le recours des paroliers pour orienter le regard sur des membres dont le symbolisme est fort. Les membres des corps des personnages les plus mentionnés sont : *boca, manos dedos, pié, corazón, sangre, mente alma*. Les fonctions du corps les plus mentionnés sont : *besos, caricias, sangra*. Les fonctions du corps sont ce qui manifeste le corps des rivaux c'est pourquoi l'on retrouve « baisers » et « caresses » dans ce même regroupement sémantique. La main est un symbole polysémique, elle représente l'activité, la puissance et la domination. Elle est l'organe qui, de par sa spécificité morphologique, différencie l'homme des animaux et représente l'humanité tout entière, or dans le cadre du duel, les opposants redeviennent sauvages, dans une certaine mesure. En effet, en commettant des meurtres, les agresseurs s'excluent de la société. Par ailleurs, alors que des bandes opposées se composent, elles se régissent selon la loi du plus fort, ce qui réduit à une jungle le milieu délictueux des gouapes. L'autre extrémité évoquée est le pied : il symbolise le sens de la réalité et sous-tend l'idée d'origines puisqu'il est l'assise du corps. C'est aussi l'empreinte de l'homme, donc son pouvoir et sa force d'âme. Le regard est guidé vers les mains et les pieds, symbole de l'activité humaine dans son ensemble, mais les membres sont détachés de l'ensemble du corps, car ils représentent la fragmentation de l'être et ainsi la mort. Le corps des victimes devient alors le lieu d'expression des agresseurs, particularisé par une grammaire propre. La bouche et les baisers sont régulièrement évoqués. Elle est l'ouverture utilisée pour la nourriture, la communication et le souffle qui dans un contexte chrétien représente l'âme et la présence de Dieu. Dans le tango *Campana de plata* on cite cet organe en mettant l'accent sur le côté esthétique voire poétique de la mort qui renverserait presque les valeurs, rendant ainsi la violence tolérable : « ¡Mas grandes mis besos los hizo tu daga / que puso, de un tajo en mi boca un clavel ! »⁴⁵¹. La voix narratrice est celle de la victime, celle-ci décrit la modification de son corps provoqué par la violence de la coupure or, le résultat de ce geste est positif puisque des plus grandes lèvres donnent des plus grands baisers. Cette affirmation de la voix narratrice représente la naturalisation de la violence dans un premier temps puis l'acceptation comme un élément positif de la relation entre l'agresseur et l'agressé. De la sorte la violence est érotisée car dans le tango les baisers sont associés à l'agression à l'arme blanche. Par ailleurs, rappelons que cette arme est un symbole phallique d'où la réaffirmation de la virilité

⁴⁵¹ Tango : *Campana de Plata*. Samuel Linning, 1925.

de l'agresseur qui opère en sa victime une coupure qui améliore son physique et la qualité de ses baisers.

Le corps fragmenté apparaît comme le lieu d'expression de la violence à posteriori, c'est à dire une fois qu'on a pris une série de décisions qui ont mené les personnages à arriver à de dégradation voir maltraitance psychologique et physique. Les victimes sont littéralement réduites à des être morcelés donc indignes de sépulture ou d'hommage. De fait dans tous les tangos évoqués, ces deux événements sociaux ne sont jamais mis en scènes, preuves de la marginalisation des personnages tués. Les victimes sont définitivement marginalisées puisque aucun rite funéraire n'est prévu pour leur sépulture. En outre, la dimension rituelle et marginale de l'exercice de la violence est ce qui valide le code comportemental des agresseurs et des victimes. Ce même code de la violence rassemble les personnages sous une d'identité collective. Les sujets sont donc seuls face à la violence qu'ils affrontent, ils sont détachés du tissu social et du cadre légal. Cependant les actes de violence sont effectués avec des témoins et dans des lieux publics, ce qui implique la complicité de la société. Par ailleurs la violence en public implique le désir d'être observé lors de l'exécution de cette activité afin d'accroître la menace des possibles rivaux et le pouvoir de la domination masculine sur cette société témoin.

A Buenos Aires, les agresseurs et délinquants ont développé un langage que les policiers ont classé dans le premier catalogue de lunfardo. Ce dernier a été élaboré et édité pour les forces de l'ordre, il a été publié sous forme de fascicules restreints à l'utilisation interne. Ce catalogue a matérialisé le lunfardo qui est devenu plus tard une des particularités linguistiques de l'Argentine. Le tango est l'un des diffuseurs à grande échelle du lunfardo car les textes mettent en scène des personnages appartenant au milieu de la pègre. Ainsi dans les tangos étudiés, les personnages sont particularisés par leur code de communication qu'est l'argot, et qui les désigne en accentuant une forme de discrimination sociale dont voici les deux thématiques qui comptent le plus grand nombre d'occurrences :

- La femme : *mina, hembra, guacha, mujer, piba, nena.*
- L'homme : *cafiolo, matón, sabalaje, ladrón, varón, sotreta, mula*

Dans les deux cas, la désignation *hembra, mujer* et *varón* renvoi à la différenciation naturaliste schématique entre femme et homme. Cette désignation présente les personnages sous un regard réducteur, puisqu'ils sont identifiés par leur identité sexuelle. Pour les deux, l'on utilise des termes qui signifient la petitesse ou le dénigrement : *guacha, piba, nena ; sabalaje, sotreta mula*. Pour les deux l'on utilise également un vocabulaire professionnel qui implique la relation entre prostituée et proxénète : *mina, cafiolo, matón, sabalaje*. Ces termes

présentent la relation professionnelle, ainsi que la hiérarchisation entre les personnages ; la figure féminine est dénigrée à cause de sa race et de son activité professionnelle, elle est représentée comme la subordonnée de l'homme. Leur matérialisation avec des termes argotiques est caractéristique des limites sociales du recours à la violence ritualisée, ainsi que de l'identité linguistique qui évolue de texte en texte. Ces personnages impliqués dans le tango et les duels au couteau, appartiennent au milieu de la pègre, ils sont animés par un esprit de domination des uns et des autres qui se manifeste lors de la commercialisation des figure féminine. Dès lors, la prostitution est représentée comme un facteur de chosification de la figure féminine. Le respect de la hiérarchie des uns et des autres dépend de l'autorité qui s'exerce sur les membres de cette communauté délictueuse et sur l'intensité de l'implantation des rites que subissent les personnages. En outre, face au crime, les personnages masculins imposent une loi du silence au quartier : « el barrio escuchaba cuando el silencio reinaba [...] *la furca y un grito.. el barrio que duerme...* »⁴⁵². Notons que le silence est observé par les habitants de la ville. Le lieu est anonyme. La ville n'est pas identifiée ainsi elle apparaît comme une entité collective en connivence avec les agresseurs. C'est dans ce silence dans lequel s'opère et se matérialise la tolérance sociale de la violence, c'est donc là que se développe le sentiment d'impunité des personnages du tango. Par ailleurs, deux types de lieu antagoniques apparaissent dans les textes, les premiers rentrent dans la catégorie de lieux « privées » les seconds sont considérés comme des lieux « publics ».

Le lieu privé situe une action inscrite dans le passé ou dans l'avenir, ce n'est pas un lieu « privée » au sens juridique du terme, mais un lieu d'intimité, d'enfermement ou de solitude des personnages. Dans ce cadre privé les relations entre les personnages sont informelles, ces lieux privés sont la prison, la maison et la chambrette. La prison est dénommée avec les occurrences suivantes : *la gayola, la cárcel, la penitenciaría*. Cet espace dénote l'autorité policière et le fonctionnement du système pénitentiaire qui exclu les sujets de la société. La prison renvoie à une autorité qui fait valoir la loi et la transgression des lois d'une société. Ainsi, la transgression des règles sociales matérialise l'adhésion d'une population marginale aux lois d'un groupe délictueux. La tango représente donc une société marginale qui produit et respecte ses propres lois. L'impunité des groupes violents qui transgressent les règles sociales met en évidence des valeurs positives telles que la bravoure, ou le courage. De sorte que plus les règles sociales sont transgressées, plus les criminels sont valorisés. L'espace de la prison est considéré comme un espace privé parce que dans ce lieu

⁴⁵² Tango : *Duelo Criollo*. Juan Rezzano. 1926

d'isolation, les prisonniers sont soustraits à la société. Bien que la prison soit considérée comme un espace public, géré par l'Etat, les individus qui y sont enfermés sont confinés. Par ailleurs, la chambrette des conventillos ou la maison partagée par de nombreux locataires de chambres individuelles a les mêmes caractéristiques que la prison. Les occurrences de la maison ou sont : *el caseron*, *el bulincito*. Les signes regroupés dans cette catégorie du « privé » font partie du lexique argotique, ce qui renforce l'ambivalence des concepts, à la fois propre d'une communauté linguistique et en différenciation vis-à-vis de la norme linguistique espagnole.

Le dénouement du duel se déroule dans des lieux publics. Il s'agit du quartier, de la rue, ou la place, ces lieux sont : *el barrio*, *el arrabal*, *la vedera*⁴⁵³, *la cancha*. Ces lieux représentent l'extériorité dans lesquels les personnages s'exposent à la vue de témoins. L'ancrage de l'action violente dans un lieu public la rend encore plus choquante car elle ne peut être évitée ou ignorée des témoins. Dans un lieu public, la violence devient aussi publique et le quartier se transforme en un spectateur et un complice à cause du silence de connivence. Ces lieux publics et privés se fondent dans la description, bien que réels ils ne sont pas géographiquement repérables et portent des marques récurrentes d'un texte à l'autre. Ils sont les stéréotypes des institutions légales comme la prison, dont l'efficacité est limitée puisque la violence et la justice par main propre des personnages continue de s'exercer. Ils participent de la manifestation de l'ambivalence entre ce qui est du domaine de l'individuel et ce qui appartient au domaine du communautarisme particulier qu'est le milieu de la pègre où s'exerce la violence. Ces lieux représentent des codifications parallèles de la violence. L'institution pénitentiaire représente l'ordre social auquel doivent se soumettre les individus en se soumettant aux lois qui sont une forme de codification. Les règles du clan maffieux représentent une forme de codification qui crée l'illusion d'une cohésion d'un groupe marginal. Ainsi les lieux dans lesquels s'exerce la violence matérialisent des ordres et donc des codifications d'individus plurielles et parallèles. Les lieux dans lesquels s'exerce la violence ne sont pas repérables, ils deviennent ainsi universels et sont donc assimilables à une scène de théâtre dans laquelle.

⁴⁵³ Vedera est le mot lunfardo pour la *vereda* qui signifie trottoir.

5.3 Mise en scène et acceptation de la violence

La violence dans les tangos est théâtralisée, c'est à dire qu'elle est mise en scène et de ce fait elle représente un message pour les personnages qui en sont victimes et témoins. Elle est également un message indirect pour le public qui écoute les tangos puisque les représentations de la violence, comme toute représentation, marque la mémoire des destinataires de ce message et fini par être naturalisés. Entendons ici la théâtralisation comme la mise en scène de la violence, qui révèle une série de règles sociales auxquelles adhèrent les personnages des tangos et par effet de cascade les écoutants. L'une des propriétés de la théâtralisation est celle d'amplifier les événements et les détails afin de créer, comme dans le théâtre grec, un effet de catharsis. Cette dernière avait une double fonction, celle de faire vivre par procuration des émotions fortes aux spectateurs afin de calmer leurs humeurs de la vie quotidienne d'une part, puis elle aidait à faire comprendre et accepter aux spectateurs les règles de vie commune et les interdits. Pour que la catharsis soit efficace, le théâtre grec utilisait des lieux schématisés, des personnages stigmatisés et reconnaissables et des actions codées afin de bien mettre en évidence les transgressions aux règles sociales. Les récurrences dans les décors des tangos, donnent de l'homogénéité à tous les récits dont la thématique est la mort, en même temps qu'elles contribuent à une représentation stéréotypée de la ville. L'action se déroule toujours de nuit, c'est pourquoi la lumière, les reflets et les couleurs argentés sont présentes et situent le récit dans un contexte quelque peu irréel avec des expressions comme celles-ci : « luna serena, luz de plata »⁴⁵⁴, « el barrio escuchaba, el silencio reinaba, un farol en duelo criollo vio, bajo su débil luz, morir los dos »⁴⁵⁵. Ces formulations sur le ton métaphorique situent l'action dans des lieux publics, comme la rue, le quartier, les espaces ouverts. Ce sont donc des lieux où chacun pouvait se trouver, et assister à la violence des membres d'une communauté. Les espaces ouverts, plongés dans la nuit, sont présentés comme des lieux de non droit, puisque la violence s'y exerce avec plus d'ampleur que le jour. Notons que dans ce contexte le nom de la capitale argentine n'est jamais mentionné, comme si la violence était ne connaissait de restrictions de nationalités, d'origines sociales ou raciales. Dans cet espace nocturne et scintillant, l'affrontement de deux types de personnages inégaux sur le plan social, augmente le sentiment d'injustice et contribue à la théâtralisation. L'exemple du tango *El Ciruja* est particulièrement notable. L'action se déroule

⁴⁵⁴ Tango *Campana de plata*. Samuel Linning. 1925.

⁴⁵⁵ Tango *Duelo Criollo*. Juan Rezzano. 1928.

sur le trottoir, les deux hommes sont, face à face et ils donnent tous les deux des preuves de courage dans le combat, mais c'est le plus faible des deux qui l'emporte :

Frente a frene, dando muestras de coraje,
Los dos guapos se trenzaron en el bajo,
Y el ciruja, que era listo para el tajo,
Al cafiolo le cobró caro su amor...⁴⁵⁶

Les intervenants se mesurant sont le *ciruja*, un homme de la rue, dont le travail consiste à vendre des objets trouvés dans les poubelles ; et un *cafiolo*, soit un souteneur de prostituées. Les deux personnages présentent un paradoxe, car ils sont comparables de par leur travail, en effet les deux vendent des « objets » de peu de valeur (à condition de considérer une prostituée comme tel). Cependant ils sont différents car seulement le second appartient à un milieu délictueux. L'un est un maffieux aux valeurs morales propres, alors que l'autre est un « honnête » vendeur de déchets, soumis à la règle sociale institutionnelle. Dans la codification du duel, les opposants doivent être comparables comme des équivalents, car ils sont confrontés parce que l'un des deux a transgressé les règles qui régissent leur société. Observons les mouvements du duel, particulièrement décrits dans le tango, car ils sont révélateurs de la mise en scène de l'affrontement. Le positionnement de départ est : « frente à frente » (face à face) le duel est donc assumé, il serait irrespectueux et lâche se battre en prenant l'autre par ses arrières. Le duel est également codé « dando muestras de coraje », les feintes avec les couteaux font un effet réaliste dans le duel et un effet de style dans la narration, puisqu'ils sont à l'origine des reflets argentés. Le mouvement suivant est problématique « los dos guapos se trenzaron ». La *trenza* étant la tresse, elle se fait avec trois parties de filament ou de cheveux pour les femmes, alors, on ne s'explique pas comment les deux gouapes, peuvent se « tresser » pour en devenir trois composantes de celle-ci. L'on peut supposer que l'utilisation du verbe « se tresser » est due à la proximité de la prise, en corps à corps. Ceci a pour effet de rendre la situation dynamique et confuse, ce qui attise la suspense du récit. Ensuite vient *el tajo* (la coupure) par laquelle le *ciruja* prend sa revanche. *El tajo* n'est pas décrit en détails, on ne sait s'il est profond, ni où il est placé, mais il est mortel. Ce passage rapide sur l'acte est propice à l'imagination de détails du récepteur, ainsi la violence est exprimée et sacralisée de par le manque de détails. Enfin, « la revanche » est le motif de l'agression, le vocabulaire utilisé est *cobró* reprenant une menace d'expression populaire « ya

⁴⁵⁶ Tango *El ciruja*. Francisco Marino. 1926.

me las voy a cobrar ». L'utilisation du verbe *cobrar* (faire payer) met les relations personnelles sur le plan de la transaction commerciale, tout en rendant le langage métaphorique.

Le tango transcrit ainsi une série de règles sociales selon lesquelles les personnages masculins s'affrontent entre eux. En d'autres mots, ce n'est pas l'institution législative ou judiciaire qui intervient pour faire respecter la loi de la cité, mais c'est la doxa, qui domine les personnages du tango. Ainsi, le tango reconduit la marginalité qui loin d'être anarchique, est très codée et soude les personnages autour de notions telles que l'honneur, la fierté, l'excellence. La théâtralisation de la lutte entre les opposants d'un duel, met en relief, les règles internes à cette justice des hommes qui rend concrète leur cohésion. Face à la mort dans divers tangos les personnages on recours à la religion chrétienne, victimes et coupables évoquent ainsi le jugement dernier : *Dios, el señor, Juez supremo, idolatré*. En faisant appel au religieux, alors que dans aucun des tangos on fait allusion à la cérémonie funèbre, on replace la mort dans son contexte et sa répercussion sociale. De la sorte on reconduit l'un des principaux fondements sociaux de tous les temps, celui de la religion. Ainsi sont transposés les comportements sociaux face à la mort, malgré la pseudo consolation de la religion catholique, cela transparait dans le regroupement sémantique de plainte / réjouissance : *llanto, lágrimas, enfermo // disfruté, buena, hermosa, bella, encantos*⁴⁵⁷, qui renforce l'idée d'extériorisation de la souffrance dans un cérémonial populaire et impudique de pleurs des victimes.

Andrés M Carreteros⁴⁵⁸ pense que le tango est un « témoin social ». Des chercheurs tels que Pierine Moreua⁴⁵⁹, Etchegaray Molinari et Fernandez⁴⁶⁰ s'accordent à dire la même chose. Par ailleurs Horacio Salas explique :

Y en el marco de su amplio abanico de posibles abordajes que permite la historia ya largamente centenaria de la música de Buenos Aires, la de analizar al tango como espejo de la realidad sociopolítica argentina muestra singulares

⁴⁵⁷ Tango : *Adiós Muchacho*

⁴⁵⁸ CARRETERO M Andrés: *EL COMPADRITO Y EL TANGO*. Buenos Aires, Colección Peña Lillo, continente, 1999.

⁴⁵⁹ MOREAU Lidia Pierina. *LA POESÍA DEL TANGO. FUERON AÑOS DE CERCOS Y GLICINAS ... CÁTULO CASTILLO*. Comunic.arte, Cordoba, 2003

⁴⁶⁰ ETCHEGARAY Natalio, MOLINARI Alejandro, MARTINEZ Roberto L. *TANGO Y SOCIEDAD, LA SOCIEDAD EL HOMBRE COMÚN Y EL TANGO 1580-1917*. Buenos Aires, 2003.

coincidencias entre las alternativas del país y los altibajos de la evolución tanguística.⁴⁶¹

Or, le tango, peut être abordé sous une perspective sociologique ou historique, cependant c'est avant tout une construction littéraire, ce qui fait que les thématiques abordées dans sa poésie, sont inspirées de la réalité, mais ne sont pas la réalité. On ne peut donc prendre les paroles de tango au pied de la lettre, en revanche tel que le décrit Edmond Cros, avant la révolution épistémologique des années soixante, le texte n'avait pas la même valeur car il était un objet d'étude en soit. Ainsi le texte était considéré inamovible et vrai :

La notion de texte n'est pas nouvelle : elle est 'liée historiquement à tout le monde d'institutions : droit, Eglise, littérature, enseignement ; le texte est un objet moral ; c'est l'écrit en tant qu'il participe au contrat social ; il assujetti, exige qu'on l'observe et le respecte, mais en échange il marque le langage d'un attribut inestimable (qu'il ne possède pas par essence) : la sécurité [...] la notion de signe implique que le message écrit est articulé comme le signe : d'un côté le signifiant et de l'autre le signifié, sens à la fois originel, univoque et définitif déterminé par la correction qui le véhiculent.⁴⁶²

Edmond Cros explique qu'à ce moment de l'histoire, ce qui prévalait dans le texte était la notion de vérité du texte au lieu de la notion de véracité.

Le signe, comme on le verra, s'ouvre simultanément sur plusieurs significations possibles, il n'y a plus désormais de lecture définitive, exclusive ou canonique. Ceci ne signifie pas qu'on puisse dire n'importe quoi à propos d'un texte, encore faut-il que les lectures proposées se présentent comme des lectures cohérentes et donc acceptables. La notion de *validité* a détrôné celle de *vérité*.⁴⁶³

Alors le tango a eu une grande répercussion sociale car il a été largement exposé au début du XX^e siècle par les moyens de communication massifs tels que la radio, le cinéma, les journaux et la publication des partitions. Cependant il n'est pas le reflet de la réalité. En revanche, on peut considérer qu'il fonctionne comme le miroir d'une société car à la fois il reflète et construit son image. Dans ce cadre, l'esthétisation de la violence, ainsi que sa dimension rituelle favorisent dans l'imaginaire social l'idée d'une communauté en cours de construction, dont l'identité est marquée par des nouveaux paramètres linguistiques qui la fondent.

⁴⁶¹ Horacio Salas, *El tango como reflejo de la realidad social*. In *¡Vení volá sentí!* p 89 :

⁴⁶² CROS Edmond. *LA SOCIOCRIQUE*. L'Harmattan, Paris, 2003. p. 45

⁴⁶³ *ibid* p 47

De même, le reflet théâtralisé d'une micro société qui possède ses propres règles sociales contribue à affirmer l'idée que l'identité d'un groupe est en cours de formation. Par ailleurs, la codification de la violence qui fonctionne comme un facteur de cohésion de groupe, est observable dans d'autres thématiques qu'aborde le tango. En effet, dans le tango, la violence n'est pas purement explicite et théâtralisée comme dans les épisodes de duel. Elle est également visible alors que les personnages s'adonnent à d'autres rituels sociaux tels que la danse et la séduction. Or il semblerait que cette violence rituelle entre hommes qui s'affrontent en duel, corresponde avec un concept développé dans un autre cadre par Rita Segato, à savoir la violence qui s'exprime sur un axe horizontal. Tout comme Edmond Cros, la sociologue postule que l'écriture laisse des traces de son auteur et de son époque. Puis elle postule également que le crime en tant qu'acte de socialisation fonctionne comme l'écriture véhiculant un message laissé à plusieurs interlocuteurs, c'est ainsi qu'en reconstituant le sens des *modus operandi*, les investigateurs de la police réussissent à décrire un profil des criminels et arrivent à établir leur identité. Lorsque Rita Segato expose ses recherches, son étude se centre sur les féminicides de Ciudad Jarez, pour lesquels elle propose la production d'une nouvelle terminologie et de nouveaux d'appareils de recherche afin de résoudre ces crimes. De sa lecture des crimes semble pertinente ici car pour la sociologue, ceux-ci ne sont pas le produit d'un assassin isolé. En effet, les féminicides sont le résultat d'un appareil institutionnel défaillant (celui des services de police et des institutions d'état). Cet échec est combiné à la fonctionnalité d'un appareil de représentations culturelles qui est complice de ces violences infligées aux femmes. En effet l'explication simpliste qui invoque que les crimes sont motivés par une misogynie perverse ne permet pas de voir qu'il s'agit de criminels organisés qui recherchent à transcender leur anonymat. La discrimination verbale des victimes des féminicides de Ciudad Juarez est l'une des raisons qui font que les femmes assassinées là-bas soient, pour les bourreaux et les assassins des objets comparables à des feuilles d'écritures à travers lesquels circulent les messages. Cette écriture a un double interlocuteur, d'abord les victimes, la société et les parents des victimes qui sont avertis d'une menace imminente, dominatrice et invisible. Puis, le message s'adresse à une communauté maffieuse dont les codes internes se manifestent dans la transgression des codes de la société civile qui ne peut tolérer ni résoudre le système de tuerie qui s'organise derrière les féminicides. Ainsi, ce message met en relation les maffieux entre eux, car les crimes signifient le pouvoir d'un individu ou un groupe d'individus qui peut tuer impunément en trompant, corrompant et dominant l'institution policière et la société. Ce message adressé entre tueurs,

est ce que Rita Segato définit par l'expression d'une la violence sur un axe horizontal en ces termes :

« Aquí [en el eje horizontal] el agresor se dirige a sus pares y lo hace de varias formas : les solicita el ingreso a su sociedad y, desde esa perspectiva, la mujer violada se comporta como una víctima sacrificial inmolada en un ritual iniciático; compete con ellos, mostrando que merece, por su agresividad y poder de muerte, ocupar un lugar en la hermandad viril y hasta adquirir una posición en una fraternidad que solo reconoce un lenguaje jerárquico y una organización piramidal.⁴⁶⁴ »

On postule ici, que la violence horizontale est une des manifestations d'un système communautaire maffieux. Au même titre qu'une langue qui rassemble une communauté, les crimes sont des écritures faites sur le corps des victimes qui expriment la puissance des assassins et des bourreaux. Cette violence, comme un langage, soutient donc cette communauté parallèle qui semble échapper aux interdits sociaux et au système pénitencier. En outre, c'est dans la transgression des règles que la communauté maffieuse se renforce et que par la même occasion réinvestit de pouvoir ses membres. Cette situation nous paraît analogue à la violence qui se manifeste dans les tangos car elle établit des relations rivales, donc de force entre les personnages masculins, qui sont ainsi assurés de leur virilité. Puis dans un deuxième temps la violence se manifeste sur les figures féminines cristallisant le message de puissance envoyé par les personnages masculins à ses pairs. Dès lors l'on souhaite emprunter à Rita Ségato cette notion de violence sur un axe horizontal car à partir de ce message véhiculé dans et par la violence se manifeste la codification d'une communauté. La violence dans le tango sera un des ciments de la communauté et représentera véritablement un facteur d'identité. Cette violence se manifeste donc de la même manière qu'un langage, en mettant en place une grammaire plus ou moins visible à la quelle on peut ajouter la notion d'autorité invisible que décrivait Ilana Löwy⁴⁶⁵. Cette autorité invisible agit en parallèle aux autorités visibles gardiennes officielles des pouvoirs. Or dans le tango, il semblerait que cette autorité invisible se manifeste dans la danse qui est codifiée et immuable. La forme dansée du tango impose à la danseuse un abandon donc un renoncement à son corps. En effet, rappelons que la danseuse et le danseur en position pour danser sont entrelacés. La femme ne voit pas les pas qu'elle va effectuer, elle est guidée par l'homme. Bien que des recherches chorégraphiques

⁴⁶⁴ SEGATO Rita. *Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado : la escritura en el cuerpo de las muertas de Juárez*. *Perfiles del feminismo iberoamericano* 2. 2005; 180

⁴⁶⁵ LÖWY Ilana. *L'EMPRISE DU GENRE, MASCLINITÉ, FÉMININTÉ, INÉGALITÉ*. La dispute. Paris, 2006.

ont été menées par des danseurs, le rôle de la femme est celui de se montrer et de se soumettre à l'étreinte du danseur. Cette soumission représente la domination d'une autorité invisible qui établit qu'en aucun cas, la femme ne peut guider l'homme lors de la danse. Or ainsi que le signale la chorégraphe María del Carmen Silingo les danseurs sont en tension constante l'un contre l'autre, les pieds gardent une certaine mobilité mais les corps sont fortement appuyés depuis le tronc jusqu'à la ceinture :

La flexibilidad se suma a la fuerza, y la técnica de la danza-tango se enriquece logrando audaces equilibrios y grandes juegos de líneas se suceden armoniosamente gracias a la mayor participación de las piernas en la ejecución de las posiciones u los movimientos. Los bailarines están siempre en conflicto con las leyes del equilibrio. Los cambios de los pies para las distintas posiciones y giros, buscando figuras para lograr la pausa al bailar el tango, deben cuidar particularmente su equilibrio.⁴⁶⁶

Ainsi, la chorégraphie du tango semble reconduire une violence physique et psychologique que le partenaire masculin exerce sur la danseuse. En outre cet état est accepté immuable.

5.4 La violence encodée dans la danse

Ainsi que nous l'avons vu dans le premier chapitre, les femmes étaient les faire-valoir des hommes en ce qui concerne la danse. Elles devaient être d'excellentes danseuses de sorte qu'elles devenaient des instruments de valorisation des danseurs. Dans la mise en scène des duels de danse s'exprime doublement une violence. D'abord la violence implique les rivaux les uns les autres. Puis la violence s'exerce sur la femme qui se soumet au guidage de l'homme. De sorte que la danse en elle-même représente une relation de confrontation et de domination d'un danseur sur l'autre. Mais au même titre que la musique ou la poésie, la chorégraphie du tango a sa propre histoire et son évolution, José Gobello retrace quelques étapes importantes de son apparition et de son évolution :

Los jóvenes varones que habitaban entonces Buenos Aires no pasaban de los 45.000 de los cuales 36.000 eran inmigrantes y apenas 9.000, nativos, y ciertamente no todos los 9.000 compadritos. De todos modos, éstos gustaban bailar y concurrían a las llamadas academias, que eran lo que ahora llamaríamos

⁴⁶⁶ SILINGO, María del Carmen. *TANGO-DANZA TRADICIONAL MÉTODO. CURSO DE 3^{ER} NIVEL*. Plus ultra. Buenos Aires. 1996 p 21

bares, o cafés, por atendidos por camareras, quienes además de servir las mesa, danzaban con los parroquianos y ejercían la prostitución. Esos mismos lugares, cuando eran concurridos por italianos, se llamaban peringundines (nombre éste originado en un baile propio del Perigord, en Francia, difundido en Génova don el nombre de *perigordin* y bailado en Buenos Aires por los inmigrantes genoveses).

Los bailes del compadrito eran las danzas de salo: lanceros, valeses, habaneras, polcas y mazurcas. A juzgar por las muchas veces que se la menciona en la literatura costumbrista, la mazurca debía de ser la danza más difundida. En las academias se bailaba don organito o al son de las músicas tañidas generalmente por intérpretes de color. José Antonio Wilde dejó escrito ‘casi todos los maestros de piano eran negros o pardos, que se distinguían por sus modales’.

[...] En 1823, por lo menos, ya estaban instaladas allí [en la actual calle Bernardino de Irigoyen] las sociedades de negros, o los sitios de negros [...] Depuesto el gobernador Rosas, los negros, sus protegidos, que solían desfilar en sus fiestas hasta la Plaza Mayor, se vieron constreñidos a realizar sus bailes – llamados tangos – en los sitios. Y en los sitios se introdujeron los compadritos, que sin duda añorarían el candombe callejero. Allí fue donde inventaron la milonga, como decía la anciana entrevistada por *Caras y Caretas*. ¿Cómo la inventaron? Simplemente introduciendo en lo que venían bailando los cortes y las quebradas, en quiebras del cuerpo, bastante lujuriosos, que se hacían en el corte de la marcha. Cuando el candombe se desarrollaba en los sitios, la posibilidad de marchar era nula, i las marchas resultaban poco más que simbólicas. Corte y quebrada pasaron entonces a designar prácticamente la misma cosa : el quiebro del cuerpo.

El candombe se bailaba en pareja suelta; en cambio la polca, la habanera, la mazurca exigían la pareja enlazada. Al trasladar a los bailes de pareja enlazada los quiebras de la pareja suelta, el compadrito fue creando empíricamente una coreografía propia, juntando si cuerpo con el de su compañera y entrecruzando sus piernas de un modo que, pudieron ser eróticos (como ocurre ahora en los tangos de fantasía que se bailan en los escenarios, resultaba directamente obsceno. Por eso bailar con cortes estaba prohibido y los que confundían los cortes don el mismo tango, directamente prohibían el tango.⁴⁶⁷ »

La dénomination première des pas de tango, *corte* et *quebrada* signifient littéralement des coupures et des cassures du corps et de la musique, ce qui implique une violence physique des corps. Mais puisque c’est la femme qui fait officie de faire-valoir au partenaire masculin, c’est elle qui effectue les acrobaties et torsions lors de la danse et des postures. En outre, Silingo propose un glossaire du vocabulaire à employer lors de l’enseignement de la danse dans lequel l’on peut noter la définition des attitudes masculines et féminines à avoir : « Esperar : Actitud pasiva de la dama ante el caballero. Llevar : Actitud activa del caballero

⁴⁶⁷ GOBELLO José. *BREVE HISTORIA DEL TANGO*. Ediciones el corregidor 1999. p 15

ante la dama.⁴⁶⁸ » La chorégraphe explique son positionnement pédagogique en spécifiant que ce vocabulaire est destiné à dispenser la méthodologie de l'enseignement afin de corriger les positions défectueuses. De sorte que la transmission de la soumission ou la passivité des femmes dans la danse est institutionnalisée, or il ne s'agit pas là d'un pas de danse, mais d'une attitude à avoir lors des relations avec son partenaire de danse. Dès lors, si la danseuse ne fait pas ce qui est attendu par le partenaire de danse, ce n'est pas dû à la mauvaise connaissance d'un pas, mais à cause de son attitude active, alors qu'elle devrait être soumise. Par ailleurs, cette logique a persisté dans les spectacles publics, bien que dans ce contexte, et pour des besoins scéniques, la danse aie connu des transformations plus importantes. Andrés Carretero explique l'évolution du tango dans sa forme dansée lors de représentation sur les scènes théâtrales. Le besoin d'effets visuels ont favorisé une plus grande amplitude de mouvements et de torsions afin de faire profiter au public d'une chorégraphie spectaculaire :

Esas representaciones teatrales [de Podestá] y las sucesivas tenían, como condimento imprescindible, la espectacularidad del baile para captar la atención y la aprobación del público asistente.

Por ello la coreografía teatral, si bien seguía las líneas generales de la empleada en los bailes corrientes, exageraba la cantidad de efectos gimnásticos de la pareja bailarina.

Pero no exagerada o no, el hecho es que la milonga logró ser aceptada como música y como coreografía por el público en general, saliendo del momento inicial, que como se ha dicho no era el mejor [haciendo referencia al lupanar] [...] finalmente *tango milonga* es el tango de ritmo muy vivo y cadencioso. De acuerdo con testigos de la época, se bailaba la milonga y el tango milonga para lucimiento de la pareja, creando figuras distintas en cada pieza. »

Le spectacle a donné une portée visuelle importante au tango, cependant l'ordre canonique des partenaires reste fixe. Dès lors, l'on peut considérer que l'expression corporelle fait partie de la domination masculine dans le tango, qui dénote la formation d'un groupe dont les codes sont strictes et favorisent la cohésion sociale. Cette domination qui va s'exercer sur les partenaires féminines est visible dans les paroles de tango dans lesquelles la figure féminine sera victime de la domination masculine. Mais le tango sera également un lieu d'esthétisation de cette domination. En effet, les paroles de tango décrivant la danse, ont trois regroupements sémantiques récurrents, ils constituent la notion de « relation corporelle » et

⁴⁶⁸ SILINGO, María del Carmen. *TANGO-DANZA TRADICIONAL MÉTODO. CURSO DE 3^{ER} NIVEL*. Plus ultra. Buenos Aires. 1996. p 25.

qui concerne donc les modalités d’appréhension du corps dans le cadre de la danse. L’enjeu de l’acceptation de la transcription des modalités de la danse concerne la formalisation de la technique corporelle de la danse. En outre, la transcription de la danse et des relations amoureuses dans le cadre du tango partage des textes sémiotiques récurrents des tangos dont la thématique était l’exercice de la violence. Ce qui laisse à supposer que la violence est latente et occultée dans la mise en scène des chorégraphies dans les paroles de tango. Voici l’exemple du tango *Cuerpo de Alambre* dans lequel on évoque la danse sous la forme d’un duel :

« En los bailongos de Chile
siempre se lleva la palma,
pues baila con cuerpo y alma
el tango más compadrón.
Las turras estriladoras
al manyarla la cabrean
y entre ellas se secretean
con maliciosa intención.⁴⁶⁹ »

L’abondante utilisation du lunfardo indique une codification particulière de la danse dans lequel la danseuse est convoitée car elle a fait gagner des prix à son partenaire grâce à son savoir-faire. La danseuse qui est enviée par ses rivales *las turras*, ce qui pourrait mettre les deux partenaires sur un pied d’égalité. Cependant la micro sémiotique qui a le plus grand nombre d’occurrences est celle de l’envie / orgueil : *lucir, abren brechas, dan calor*⁴⁷⁰ / *se cabrean, pierna, de mi flor, fama*. Ceci indique que les relations sociales entre les partenaires de la danse et entre les rivaux qui assistent à la *milonga* sont basées sur le rapport de force. L’excellence et la fanfaronnade sont des composantes de la représentation des personnages, déjà étudié par ailleurs. Les danseurs se défient sur la piste de danse et reconduisent ainsi les codes d’honneur et d’excellence propre au duel d’armes. La comparaison entre les danseurs est une forme de provocation et de menace dans une autre mesure que celle du duel. Ces expressions sont argotiques et métaphoriques ce qui rend conceptuelle la tension entre les rivaux. Par ailleurs cette codification des menaces et provocations échangées entre les rivaux occulte la violence qui est pourtant perceptible par les individus qui connaissent le lunfardo.

⁴⁶⁹ Tango *Cuerpo de alambre*. Angel Villoldo. 1916.

⁴⁷⁰ Tango *La milonguera*. Greco Vicente. 1915.

Le champ lexico sémantique dont les occurrences sont nombreuses, est celui des « figures du tango » : *cortes*, *quebradas*, *corrida*, *pasos cadenciosos*, *media luna*, *pasos de costado*. Ce qu'on appelle des figures de danse, sont les pas de tango pratiqués par les deux partenaires, en revanche la fioriture est un détail décoratif ou encore un ornement que les femmes ajoutent aux pas de danse. Ces dernières sont destinées à embellir la danse, elles représentent le style particulier et l'interprétation que chaque danseuse fait de la musique. Certaines figures de danse ont changé, et il n'y a pas un répertoire des figures, les danseurs les nomment empiriquement au moment de leur exécution. Cependant, deux figures restent dans la mémoire collective parce qu'elles sont fondatrices, le *corte* et la *quebrada*. Le *corte* est un pas de base du tango, qui consiste à couper la régularité de la danse, par un changement de rythme ou un contre pas callé sur le contretemps. La *quebrada* est une figure qui se fige laissant voir le corps « cassé » en deux parties dissociées, le haut du corps reste collé alors que le bas cherche une posture antithétique entre l'homme et la femme. José Gobello cité précédemment, disait qu'à travers cette figure l'on exprime la recherche de la rupture donc une forme de rébellion par rapport aux chorégraphies classiques et systématiques. Il est certain que ces figures ont rendu particulier le tango mais elles l'ont également marqué car leur nom comporte une connotation de violence. Ainsi, le nom de ces figures implique une codification de la pratique de la danse. Puis, la *corrida* est un pas exécutable par l'homme ou la femme, il consiste à *correr* (faire fuir, écarter) le pied de l'autre pour faire pivoter le couple et changer de direction, ce pas est également appelé *barrida* qui signifie le balayage parce que le mouvement d'un pied du partenaire balaie celui de l'autre partenaire. Visuellement ces figures font l'effet d'une fuite et une contrariété perpétuelle entremêlée d'harmonie entre les deux danseurs puisque la femme se positionne en opposition par rapport au positionnement physique de l'homme en gardant une tension physique mutuelle. Ainsi le corps de l'homme et le la femme forment un miroir mais la femme mime les mouvements de l'homme car c'est lui qui guide la danse. D'un point de vue sémantique ces pas de danse évoquent la violence de la danse, les entrecoupes et la fuite. Ainsi dans la dénomination des pas de danse, l'on trouve la systématisation d'une violence exercée entre les partenaires à la vue du public, ce qui a deux effets. Le premier est celui de rendre normal le rapport violent entre les partenaires. Le second est d'imposer et perpétrer un modèle de comportement à tous ceux qui souhaitent apprendre à danser le tango de l'époque et encore de nos jours dans des académies de danse en argentine et à l'internationale. De fait les danseurs affirment que l'un des plaisirs de la danse consiste en la maîtrise de mouvements compliqués. Dans le documentaire *Les yeux fermés* des danseurs et des professeurs de toute nationalité témoignent de leurs impressions à propos de la danse, l'un

t'entre eux explique : « En cela l'embrassade du tango est la chose que la connexion wifi ne pourra jamais donner parce que là tu as une personne dans tes bras et tu essaies de parler avec elle à travers ton corps dans le cadre de la musique »⁴⁷¹. Dans la pratique, l'une des premières règles que l'es professeurs de tango apprennent à leurs élèves, est que l'homme guide et la femme le suit. Puis également dans la pratique, le sens de la piste de danse ne permet pas à la femme de voir ce que son partenaire lui fait faire ou encore de prévoir d'être bousculée puisqu'elle recule toujours selon le guidage de l'homme. Dans les premiers films sur le tango, le chorégraphe et premier *maestro* de danse, connu sous le surnom « El Cachafaz » montrait comment faire l'accolade, *el abraso* ; qui permet aux partenaires de danse de se comprendre sur la piste de danse. Le contact corporel impose un rapport physique de soumission et de violence entre les deux partenaires, car la femme tient par son bras droit, le bras gauche de l'homme au niveau de l'épaule, et l'homme tiens le bras gauche de la femme tordu en arrière du dos de la femme. Cette position particulièrement inconfortable a changé dans le tango enseigné actuellement, mais fait partie des particularités stylistiques du tango du début du XX^e siècle, qu'on appelle également « tango canyengue » et que l'on exhibe dans les spectacles sui retracent l'histoire de la danse. Cette position qui force sur le bras de la femme, permettait au partenaire de mieux la maîtriser sur la piste de danse, ainsi que de coller entière son torse au corps de l'homme. En effet le torse des deux partenaires étaient complètement collés et les jambes frottaient sur les organes génitaux des partenaires. Le tango *La Milonguera* offre une description de pas de tangos et des attitudes corporelles sur la piste de danse qui évoquent la violence, voici le texte :

Soy la milonguera , me gusta el tango,
y en los bailongos me sé lucir.
¡Hago unos cortes... y unas quebradas...
Por eso en el baile que yo a parezco
me abren cancha las milongueras,
porque saben que, con mis cortes,
no hay minga case de competencia.

Fíjese, usted, esta sentada

⁴⁷¹ Les yeux fermés, documentaire sur le tango. Titre original Ad occhi Chiusi. Simonette Rossi. 2011.
<http://www.youtube.com/watch?v=S7wrGqgNZiA>

y esta corrida, que es de mi flor.
Luego estos pasitos cadenciosos
y esta quebrada que da calor.
Mire este ocho ¡que bonito!
Esta media luna es singular.
Estos pasos de costado, a la derecha,
que hacen ronchas,
que abren brechas.
Este aire y este cuerpo tan marcial,
que dan envidia, que dan que hablar.

La milonga es mi vida.
El tango en mí se hizo carne.
Por eso, si no lo bailo,
me enfermo, me ahogo, ¡me mato!
El día que yo me muera
se acaba la milonga.
De luto estarán los cortes,
las “murgas” con bandoniones.⁴⁷²

La troisième micro sémiotique est celui du corps vivant et le corps meurtri : *cuerpo, vida, carne, pierna // enfermo, me ahogo, me mato, me muera, luto*⁴⁷³. Les membres du corps permettent la vie de celui-ci c'est pourquoi les signes qui y font référence ont été classés dans la catégorie corps vivant. Notons que la description du corps correspond avec celle faite par les tangos dont le thème est le duel. Mais les formes de mort décrites ici sont différentes, car elles n'impliquent pas d'arme blanche mais des accidents respiratoires que l'on peut expliquer par la perte du souffle lors de la danse. On note également un vocabulaire plus varié pour désigner la mort qui met en évidence l'agonie au lieu de la mort. Il est possible que du fait même de la position serrée des corps des partenaires lors de la danse, la sensation

⁴⁷² Tango : *La Milonguera*. Vicente Greco. 1915.

⁴⁷³ tirées du tango : *La milonguerita*

d'étouffement soit logique, cependant on notera l'acceptation de la violence et de l'agonie que décrivait la figure féminine du tango *La Milonguera*.

Dans le tango *La Milonguera* la voix énonciatrice est féminine, elle explique son goût pour le tango et les qualités de danseuse qu'elle a. Cependant l'auteur est Vicente Greco, donc le discours est une construction qui naturalise un discours ambigu qui fait l'apologie de la violence dans le tango et l'acceptation de celle-ci par la figure féminine. L'enjeu de rendre formelles les techniques de la danse, est l'impact linguistique que les désignations des pas de danse ont sur le public. En effet, la sensation de violence et de soumission que les noms de pas de danse transcrivent et construisent une idée de milieu de socialisation hostile. Ce milieu n'est pas propice aux rencontres amoureuses ni à la formation de couples ni encore moins à la solidification ou à la formation d'une strate sociale. Ainsi, au cœur même des représentations qui pourraient être vecteurs de sociabilité, l'on trouve ce morphogène de l'autodestruction des membres faisant partie d'une entité groupale. Dès lors se comme dans les tangos dont le thème est le duel, se joue ici, la formation d'une identité de groupe, celle des danseurs, qui porte en elle la codification de la destruction et la dégradation des membres individuels de celui-ci. Cette forme de violence entre les personnages a une forme de métaphore c'est pourquoi elle est banalisée et tolérée. Ces métaphores de la danse reconduisent rendant institutionnelle et publique, le rapport de force entre les personnages masculins et les figures féminines. De sorte que l'exercice de la violence se fait en présence et avec la complicité des autres personnages du tango. De cette manière est cautionnée la violence représentant un groupe social qui soumet la classe féminine. Ainsi s'exerce ce que Rita Segato appelle la violence sur l'axe vertical :

En el eje vertical, habla, sí, a la víctima y su discurso adquiere un cariz punitivo y el agresor un perfil de moralizador, de paladín de la moral social porque, en este imaginario compartido, en destino de la mujer es ser contenida, censurada disciplinada reducida por el gesto violento de quien reencarna, por medio de este acto, en la función soberana.⁴⁷⁴

Dans le cas du tango *La Milonguera* la violence est mise dans les propos de la figure féminine par l'auteur ce qui la naturalise. Mais que delà de la naturalisation, la violence contre les figures féminines du tango est possible parce que le système social maffieux décrit la soutient. En effet, rappelons que les figures féminines sont écrasées par un discours moraliste

⁴⁷⁴ SEGATO Rita. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado : la escritura el el cuerpo de las muertas de Juárez. Perfiles del feminismo iberoamericano 2. 2005; 175 - 200

et masculiniste, leur voix est remplacée par une voix narrative ou par un personnage masculin. En outre, la rivalité entre les personnages masculins implique la possession d'un faire-valoir ou d'un bien qu'ils puissent échanger ou présenter en tant que trophée ou monnaie d'échange avec ses paires. En effet souvenons-nous que la figure féminine est littéralement possédée par le personnage masculin dans ses vers de l'un des premiers tangos étudiés, *Soy Tremendo* :

« Tengo una morocha
en la calle Suipaca
que es una muchacha
así com'il fo
y en la calle Esmeralda
afilo a una chica
que cosa más rica
como ella no hay dos.⁴⁷⁵ »

Ainsi le rapport de domination entre les personnages masculins et les figures féminines favorisent leur chosification et donc la violence qui s'exerce sur elles est normalisée. Mais les rapports entre les partenaires de danse ne sont pas seulement explicitement violents, en effet dans le tango apparaît une notion trompeuse celle de la passion. En effet la passion amoureuse et celle provoquée par le tango s'exerce sur les figures féminines les laissant soumises à leur partenaires masculins.

5.5 Esthétisation de la violence dans le discours amoureux

L'amour et le tango sont mis sur un plan d'égalité lorsqu'ils sont décrites comme des passions ayant un effet sur les personnages. C'est le cas dans le tango *El Trece*, dans lequel la danse dévient une passion qui emporte le personnage.

Es el tango mi gran pasión
y palpita mi corazón
Cuando bailo con el criollo
Bien pierna y se amaca mi corazón.⁴⁷⁶

⁴⁷⁵ Tango *El Torito* 1910.

⁴⁷⁶ Tango *El Trece*. Angel Villoldo. 1913.

Dans le tango *Pobre Paica* la figure féminine virtuose de la danse réveille des passions qui rend folle les spectateurs. Le tango a donc un effet de passion nocive sur les danseurs et les spectateurs.

Pobre paica que ha tenido
a la gente rechiflada
y supo con la mirada
conquistar una pasión.⁴⁷⁷

Or le mot passion signifie à la fois « supplice » et « mouvement violent de l'âme, impétueux, amour violent⁴⁷⁸ ». Ainsi le concept de passion rend légitime la violence représentée dans le tango et infligée à la figure féminine. De sorte que la passion devient également une habilité du tango et du personnage masculin. En effet, en inspirant de la passion à la figure féminine, le personnage masculin l'assujettie. Ainsi que l'explique Rita Ségato c'est dans cet état de dépendance, domination psychologique et physique que se manifeste le message de la violence horizontale que le personnage masculin est capable d'infliger. Dès lors, le personnage masculin démontre à ses paires qu'il est digne d'intégrer la confrérie des gouapes.

Si al abrogo del espacio doméstico, el hombre abusa de las mujeres que se encuentran bajo su dependencia porque puede hacerlo, es decir, porque éstas ya son parte del territorio que controla, el agresor que se apropia el cuerpo femenino en un espacio abierto, público, lo hace para mostrar que puede. En uno, se trata de una constatación de un dominio ya existente; en el otro, de la exhibición de una capacidad de dominio que debe ser editada son cierta regularidad y que puede ser asociada a los gestos rituales de renovación de los votos de virilidad. El poder es, aquí, condicionado como muestra pública dramatizada a menudo en un acto de depredación del cuerpo femenino.⁴⁷⁹

Par ailleurs, lorsqu'il inspire la passion le personnage masculin est rassuré dans sa virilité et renouvelé dans son statu de dominant. Mais la passion n'est pas toujours énoncée en tant que telle. En effet, le thème de l'amour est récurrent dans les paroles de tango, particulièrement depuis le succès du tango canonique *Mi Noche Triste*. Or dans les textes

⁴⁷⁷ Tango *Pobre paica*. Pascual Contursi. 1914.

⁴⁷⁸ *Dictionnaire Garnier Français Latin*. Ed garnier. Paris 1928.

⁴⁷⁹ SEGATO Rita. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado : la escritura el el cuerpo de las muertas de Juárez. Perfiles del feminismo iberoamericano 2. 2005; 175 - 200

sémiotiques des tangos dont le thème est l'amour et la rupture amoureuse, on retrouve des occurrences également présentes dans la micro sémiotique des tangos dont le thème est la violence et la danse. En effet voici la micro sémiotique corps vivant et corps meurtri, composé de : *corazón, brazos, boca, vida, carita, risas miradas, ojos, lagrimones // sangrar, sofocar, murió, envenena, pena dolor, angustia*⁴⁸⁰. Ici, les organes faisant référence à la rencontre amoureuse et à la description physique des personnages suit le modèle classique. L'attention est ainsi centrée sur le visage, les yeux, la bouche. Le cœur, siège des sentiments amoureux, est un signe récurrent systématique, qui accentue la domination des personnages par leurs sentiments. La mort est évoquée sous forme de longue agonie ce qui rappelle la théâtralisation de la mort dans le contexte du duel. Mais évocation présente un grand nombre de variantes tels que les saignements, l'asphyxie l'empoisonnement provoqué par le comportement amoureux. L'intoxication est due aux baisers ce qui renverse la mythologie populaire de la propriété salvatrice du contact labial. En outre avec cette description de l'amour toxique les personnages sont avertis du danger qu'il implique. Dans le tango *Pobre corazón mío* c'est l'évocation de l'amour et de la femme qui provoque l'angoisse :

Cotorro que alegrabas
las horas de mi vida,
hoy siento que me muero
de angustia y de dolor.
Vivir sin la esperanza
de la mujer querida...
Sentir la herida abierta,
sangrando el corazón.

¡ Si aún conserva el piso
la marca de las huellas
que en noches no lejanas
dejaba al taconear! ...
Y aún hay en el ambiente
las miradas aquellas
de aquel guapo malevo
que la sacó a bailar.

⁴⁸⁰ Tango : *Maldito tango*. Luis Roldan. 1916.

Entonces en mis ojos
sentí dos lagrimones ...
Sacando los cuchillos
salimos él y yo ...
Y cuando me llevaban
seguían los bandoneones
y la mujer aquella
entró al baile y bailó... ⁴⁸¹

L'amour est représenté comme un état sentimental inévitablement dangereux, qui provoque une dégradation physique et psychique puisque dans les tangos étudiés on trouve systématiquement aussi le regroupement sémantique de la folie et de la sagesse : *loco, soñar, ilusión, enloquece trastornado // piensa, recuerda, memoria, creí, fé*. Dans la thématique de l'amour, la folie est un symptôme du sentiment amoureux. Il fait partir le personnage dans l'illusion et l'irréalité jusqu'à en perdre la tête, ce qui est un topique de la littérature classique espagnole. Selon Michel Foucault⁴⁸² l'amour passionnel est une forme de folie provoquée par l'absence de l'être aimé :

Enfin, dernier type de folie : celle de la *passion désespérée*. L'amour déçu dans son excès, l'amour surtout trompé par la fatalité de la mort n'a d'autre issue que la démence. Tant qu'il y avait un objet, le fol amour était plus amour que folie ; laissé seul à lui-même, il se poursuit dans le vide du délire. Châtiment d'une passion abandonnée à sa violence ? Sans doute ; mais cette punition est aussi un adoucissement ; elle répand, sur l'irréparable absence, la pitié des présences imaginaires ; elle retrouve, dans le paradoxe de la joie innocente ou dans héroïsme de poursuites insensées, la forme qui s'efface. Si elle conduit à la mort, c'est une mort où ceux qui s'aiment ne seront plus jamais séparés.⁴⁸³

Le chercheur explique également que les fous ont été doublement exclus de tout temps car la folie peut être vue de l'intérieur (celui qui en souffre) et de l'extérieur (ceux qui le constatent, les institutions ou l'entourage du malade). Dans les deux cas, la folie est synonyme de marginalisation, elle s'accompagne également de la perte de repères et donc de l'annulation de la place que devrait prendre le personnage dans sa société. La folie amoureuse provoque que la figure féminine devienne incapacité de penser, à émettre un discours

⁴⁸¹ Tango : *Pobre corazón mío*. Pascual Contursi 1926

⁴⁸² Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Gallimard. Paris. 1972.

⁴⁸³ Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Gallimard. Paris. 1972. p. 59

recevable. De sorte que sa passion dévorante pour un personnage masculin ou pour le tango l'exclu de la société et l'amoindrit. La privation de la liberté intellectuelle résulte de l'amour passionnel qui se traduit parfois par la violence faite au corps. Le tango *Sonsa* montre le désintérêt du personnage pour le monde réel qui l'entoure:

Tengo un amor que me enloquece
y es de mi vida mi única ilusión. [...]
Si entre sus brazos me siento aprisionada
el mundo entero me atrevo a despreciar⁴⁸⁴.

En montrant le délire que provoque l'amour et la danse est mis en relief la reconduction de l'assujettissement des personnages. Ainsi, même dans un milieu marginal de la prostitution ou encore dans le cadre de la danse, les personnages n'ont pas le droit de formuler un discours quelque il soit. De fait, Michel Foucault explique que les fous, les prostituées et les homosexuels étaient tous considérés comme des malades ce qui justifiait leur enfermement. En effet, le chercheur explique qu'un principe d'intolérance des extravagances était invoqué pour effectuer l'enfermement d'un individu :

Désormais, de nouveaux rapports sont instaurés entre l'amour et la déraison. [...] Sous leurs différentes formes, amour et folie se distribuaient dans les diverses régions des gnosés. L'âge moderne à partir du classicisme, fixe un choix différent : l'amour de raison et celui de déraison. L'homosexualité appartient au second. Et ainsi, peu à peu, elle prend place parmi les stratifications de la folie. Elle installe dans la déraison de l'âge moderne, plaçant au cœur de toute sexualité l'exigence d'un choix où notre époque répète incessamment sa décision. [...] Toujours dans la catégorie des sexualités, il faudrait ajouter tout ce qui touche à la prostitution et à la débauche.⁴⁸⁵

Fous, homosexuels et prostituées étaient condamnés à la marginalisation dans la société. Dans le tango, cet état de délire des danseuses et des prostituées les condamnait à la marginalisation dans leur propre société. En représentant l'amour comme un élément de dégradation des personnages on le diabolise empêchant ainsi la formation de couples qui pourraient se reproduire. Rappelons que le discours du tango est hétéro-normé mais il présente ici la limite dans le cadre de la norme masculiniste. En effet, former un couple

⁴⁸⁴ Tango *Sonsa*. Emilio Fresedo. 1925.

⁴⁸⁵ Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Gallimard. Paris. 1972. p. 123.

hétéro-normé signifie selon le précepte théologique fonder une famille et constituer une classe sociale encadrée dans le noyau familial. Or ne représentant l'amour passionnel, dévorant et cruel, on le diabolise et on véhicule une image négative de l'union hétéro-normé. De la sorte, la figure féminine qui est exclue pour différentes raisons, dont la folie par exemple, est un objet susceptible d'être encore soumis et dominé par le personnage masculin. Alors la figure féminine est exclue dans la marginalité, ce qui représente une violence qu'on lui inflige. Mais cette figure féminine ne peut être totalement réifiée ou encore éliminée car sans esclave il n'y a plus de bourreau, sans dominant il n'y a pas de dominateur. En conséquence, la violence est un moyen de socialisation entre les personnages du tango. Celle-ci permet au personnage masculin de s'affirmer (en exerçant la violence sur l'axe horizontal) puis de construire et reconduire un système de domination sur la base de l'assujettissement de la figure féminine (en exerçant la violence sur un axe vertical). Dès lors dans le tango est représenté la constitution d'une société parallèle à la société institutionnelle. Les personnages du tango sont condamnés à représenter la marginalisation, dans le meilleurs des cas, l'autodestruction dans le pire des scénarios. On peut donc conclure que le tango ne peut être représentant d'une société en évolution, en construction ou encore en devenir, car elle porterait en elle des valeurs autodestructrices, qui font avorter tout projet identitaire.

L'étude sémiotique des tangos dont les thématiques principales sont, la violence, la danse et l'amour, a mis en relief la construction d'une identité de groupe, car à travers la formalisation de rituels dans le tango, se cristallisent les règles et concepts d'une micro société. Ces règles sont celles qui régissent les duels dans le tango, mais ces derniers peuvent opposer des rivaux armés ou des rivaux dansants, car ces règles sont transposées dans le domaine de la danse. Précisons que le duel en tant que tel, fait apparaître des règles sociales non seulement vis-à-vis des opposants, mais aussi aux yeux des témoins officiels, les spectateurs et aux yeux de la loi divine. En effet, les origines du duel remontent à un affrontement entre deux hommes, l'un défend le respect de la loi divine que l'autre a transgressé. Le duel fonctionnait alors comme la première forme de court de justice. Par la suite l'affrontement est devenu un plaisir ce qui a fait évoluer les raisons invoqués pour le duel, rendant de plus en plus complexe les codes d'honneur à défendre et les modalités. Les duels en Amérique Latine et en Argentine en particuliers, ont été importés par les anciens colons en tant que pratique de la bourgeoisie, qui était très sévèrement punie dans le milieu populaire. De plus la mode européenne des duels s'est transcrite dans la tradition gauchesca, ce qui explique les réminiscences de cette pratique dans le tango. Pour ce qui est des

personnages du tango, il nous semble que se tourner vers la pratique du duel est une forme de créer un code social propre qui lie les participants et témoins.

La transposition de ce code d'honneur dans le contexte de la danse, rend le rituel du duel plus ludique et plus acceptable mais il reste dans les noms des figures que les danseurs exécutent, des réminiscences de ces affrontements. Pourtant on peut remarquer que dans la danse, ceux qui s'affrontent sont en « couple », un homme et une femme. La femme est réduite littéralement à un membre du personnage masculin puisqu'on la qualifie de « pierna » si elle est bonne danseuse. L'homme reste le maître de l'affrontement. Ainsi le codage du duel d'armes change légèrement par rapport au duel sur la piste de danse, tout en gardant ses modalités de compétition. Puis, dans le cadre de la danse et la rencontre de l'Autre, la violence se manifeste également dans le rapport amoureux, ce qui apparaît comme une érotisation de la violence. Ceci a plusieurs conséquences de rendre attractive la passion amoureuse et le rapport de force qui soumet la femme à des souffrances physiques. En outre l'érotisation de la violence rend impossible la formation d'un couple de personnages qui pourrait assurer la transmission d'un héritage culturel et ainsi renforcer une cohésion sociale.

Ainsi les personnages masculins ne peuvent se rassembler dans une cohésion significative qui cristallise une identité de groupe, puisqu'en même temps qu'ils défendent un code comportemental commun, ce code régularise les circonstances de leur mort. Pour preuve de tout ceci, voici la perception des danseurs de tango transcrite par Flores :

« Una geometría de líneas y de volúmenes que empieza en 'yo adelante un pie y la mujer retrocede el suyo' , o viceversa, del paso básico. (...) Mucho más que caminar juntos: es bailar abrazados una operación sentida en cada movimiento de la danza. (...) en el tango todo esta ahí, alcanzable, íntimo, confidente y perturbador ... En fin, la mujer camina abrazada con el hombre, anda la vida, gira y se entrelaza en inagotables figuras. Lejos está de aquellos contoneos de cintura que la volvían naturaleza fértil, naturaleza vértice del deseo, la codicia, el servicio sexual, el poder de la noche. En el tango son dos que, balando abrazados se internan en la noche. (...) Sin embargo en ciertas danzas como el tango, aparece a ratos un sentimiento de fusión por movimientos en esa unidad que confortamos con la pareja, verdaderamente extraordinario. Y el público que observa también vive cierta transformación que implica un tango: la conversación se congela, los espectáculos miran, dejándose llevar donde las figuras de los bailarines les conduzcan... hay exclamaciones, gestos que anuncian una participación interior en el juego que propone la danza observada. Advierte que ninguna pareja baila igual a otra y que el desarrollo del baile inventa si legalidad en cada ocasión, como los relatos contemporáneos donde todo ocurre en el lenguaje. (...) ⁴⁸⁶ »

⁴⁸⁶ FLORES Rafael. *EL TANGO DESDE EL UMBRAL HACIA ADENTRO*. EDITION CATRIEL ESPAÑA. 2000. p 142

On peut donc que ce rituel qui semblait apparaître comme une pratique fédératrice et communautaire est révélatrice d'un paradoxe. En effet, les danseurs de tango se rassemblent pour effectuer un duel de danse dans une dynamique violente pour les individuels. Cependant ce qui crée l'illusion d'une identité de groupe est ce code que partagent les participants du bal, qui les réunit et régule leurs comportements. Antonio Tello explique comment les normes de comportement sont devenues des facteurs d'identification :

El conocimiento mutuo actuó en los grupos individualizados y las pequeñas agrupaciones anónimas como principal elemento de cohesión y de regulación de las conductas hasta que su desarrollo y el nacimiento de los primeros conglomerados urbanos obligaron a la convivencia con desconocidos y dificultaron la identificación. Esta nueva situación de convivencia hizo necesaria la articulación de estructuras reguladoras de las relaciones y de fórmulas identificatorias más abarcadoras que se concretaron en la comunidad lingüística, las creencias religiosas y, más tarde, en las ideas de patria y nación. La organización del Estado aparece así como una entidad superior a través de cuyo poder se garantiza el territorio común y la propiedad del individuo, al cual sustrae por otra parte la administración de la justicia.⁴⁸⁷

Donc, la cohésion d'un groupe se définit d'abord par les lieux de rencontres, les activités communes et par nécessité. Ce qui favorise la formation d'un code langagier commun qui les identifie et définit à la fois. Pour la danseuse et chorégraphe María del Carmen Silingo, le tango fait parti de ces pratiques sociales qui ont favorisé la formation de l'identité argentine, elle explique ses idées dans son ouvrage *Tango – Danza Tradicional Método* :

‘El tango es la primera conquista real del progreso sobre la colona’ y es consanguíneo del fútbol y del turf; como arte, su predicamento es más profundo y su alcance más conmovedor: es afluente del candombe y se une con la milonga para nutrirse en extramuros, buscando su arrabal escondido en un marginado barrio porteño.

En esa raíz crece y se extiende adquiriendo notoriedad antes se lo identifica con barrios y compadritos, después con el país, siendo propiamente popular de los argentinos. Su letra documenta el estado social de los seres humildes de la ciudad, el ‘mate con bizcochitos’, que consume. El tango siempre tuvo voces para decir el dolor y la pena, su música y letra fluyen de una voz en versos buscando corporizarse y tener mito: ‘Carlos Gardel’.

⁴⁸⁷ TELLO Antonio: *EXTRAÑOS EN EL PARAISO*, ESPAÑA, EDICION FLOR DEL VIENTO, 1997. p 55

Jamás nadie pensó que esos tres pasos de costado, la ligera media vuelta, la corrida, fijaba un concepto fundador de la danza. Con el tiempo rivalizarían oscuros coreógrafos del compadraje en la tarea gratuita de añadirle variantes... Dejó la periferia. Llegó hasta Palermo, recorrió la ciudad y se quedó vibrando 'El apache Argentino' por las calles que jamás dejó.⁴⁸⁸

Pour la chorégraphe, la danse est un mode d'expression culturelle qui produit un code comportemental et participe de la cohésion d'un groupe. En effet, Silingo pense que le tango, sous sa forme dansée a suivi le même parcours que la musique et les paroles de tango, depuis la périphérie, qui représente la marginalisation, vers le centre de l'attention nationale et internationale qui représente la reconnaissance d'une identité argentine. Or cette idée de parcours depuis la marginalité vers la reconnaissance semble être une manifestation des discours d'autorité qui ont rendu acceptable le tango et ont transcendé l'idée d'identité argentine légitime. Dans les paroles de tango le rituel de la danse contribue à établir des normes comportementales en société qui créent l'illusion d'inclusion des individus dans une communauté. Mais ce processus d'intégration se fait au dépend de discriminations également manifestes dans les paroles de tango qui décrivent les paradigmes de la danse et des danseurs. Ainsi, dans cette codification de la danse se manifeste une violence comparable à celle des duels à mort. De sorte que la description de la danse dans le tango devient une métaphore de la souffrance et de la mort, autant de violences qui s'exercent entre les rivaux masculins puis sur la figure féminine.

Par ailleurs, un autre facteur des identités de groupes concerne le langage qui manifeste une perception de la réalité particulière, qui découle des changements sociaux qui s'opèrent dans la capitale Argentina au début du XX^e siècle. Cette manifestation linguistique dans le tango est le lunfardo, il semblerait répondre aux idéaux de Sarmiento, dont l'idée était qu'une patrie existait dans la liberté créatrice du langage. Dès lors, des historiens du tango, deviennent des avocats du lunfardo qu'ils défendent, autorisent et institutionnalisent en créant la *Academia Porteña del Lunfardo*. Or cette institution, crée sur le modèle de la *Real Academia Española* pose le problème de reconduction et de rejet de ce modèle qui régule la langue espagnole.

⁴⁸⁸ SILINGO, María del Camen. *TANGO-DANZA TRADICIONAL MÉTODO. CURSO DE 3ER NIVEL*. EDITORIAL PLUS ULTRA. BUENOS AIRES. 1996. P 2

6. LUNFARDO : CODIFICATION DANS LE TANGO.

Au début du XX^e siècle apparaissent des alternatives lexicales qui interfèrent dans l'espagnol employé en Argentine. Ces alternatives rassemblées dans plusieurs catalogues ou dictionnaires à travers les années ont formé le lunfardo. Il semblait nécessaire d'observer le fonctionnement du lunfardo présent dans le tango ainsi que les thématiques qui s'y développent car les particularités de la langue sont pour certains chercheurs, comme Pierina Moreau et José Gobello la preuve de l'émergence de l'identité argentine dans le tango. Expliquer le mode de codification du lunfardo aidera à comprendre les contradictions dans la formation d'un sujet culturel argentin. L'objet d'étude est un tableau, mettant en évidence l'apparition de vocables lunfardos dans les paroles de tango écrites entre 1900 et 1935. Ce tableau a été conçu afin de permettre l'observation de l'origine des vocables lunfardo et leur fréquence d'utilisation dans les tangos pendant la période chronologique déjà explicitée. Le tableau nous a été inspiré par la manière de définir les vocables lunfardos dans le dictionnaire de référence de José Gobello et Nicolas Olivari⁴⁸⁹. Les auteurs de l'ouvrage retracent systématiquement l'origine des vocables, leurs significations en langue étrangère et leurs significations en lunfardo. Les termes ont été relevés dans toutes les paroles de tango du corpus, puis plusieurs tris ont été effectués en fonction des thématiques qui se manifestaient. Le but n'était pas d'effectuer une étude linguistique qui définisse la nature des vocables, mais il s'agissait de comprendre quelles étaient les origines culturelles de ces vocables et qu'est que ces vocables transcrivaient. Ce regard sociocritique a visé à mettre en perspective les origines nationales des vocables relevés et les thématiques que le lunfardo propose comme alternatives aux vocables normés espagnols.

Pour cela, la théorie sociocritique a été modestement adaptée à l'objet d'étude, le lunfardo du tango. D'abord ont été relevés les vocables lunfardo dans les paroles de tango argentin écrites entre 1900 et 1935, puis ceux-ci ont été regroupés par thématiques majeures et mineures selon le nombre de vocables les composant et selon le nombre de variantes pour chaque thématique. De cette manière des pôles sémiotiques ont été repérés, essentiellement dans les vocables d'origine castillane, italienne et française. Ici, on prétend apporter un regard sur le processus d'assimilation de vocables étrangers (matière première fournie par

⁴⁸⁹ GOBELLO José, OLIVARI Nicolas. *NOVÍSIMO DICIONARIO LUNFARDO*. Corregidor. Buenos Aires. 2004.

l'immigration en argentine) dans le « langage des argentins »⁴⁹⁰ dont le lunfardo fait partie. Puis, dans un deuxième temps, on prétend apporter une réflexion sur le débat politico-social qui a formé l'idéologie directrice de l'Argentine du début du XX^e siècle. Ainsi, les vocables empruntés par le lunfardo à des langues étrangères ou bien à des dialectes latino américains et européens ont suscité plusieurs questions. D'abord se sont imposés les vocables castillans que le lunfardo avait remplacés, et il a été question de savoir pourquoi ceux-là en particulier. En effet, l'apparition de vocables proposant une « alternative » au vocabulaire castillan semble être le signe d'une transformation sociale. Puis à travers les historiographies étudiées, s'est imposée l'idée que lunfardo dans le tango serait ce qui prouve la cohésion d'une population. En effet la diffusion massive de cette musique a touché une large population lui donnant un sentiment d'appartenance communautaire, encore perceptible aujourd'hui, et mesurable aux institutions publiques et privées qui conservent et transmettent le tango tel un patrimoine culturel national. Ainsi, sera traitée la question complexe des enjeux de l'appropriation d'une langue, par le moyen de la création de vocables qui la particularisent. Mais la particularisation d'une langue la fait entrer en conflit avec la langue de référence, elle-même régie par une classe bourgeoise élitiste et conservatrice.

6.1 Origines et institutionnalisation du Lunfardo

Quelques explications préliminaires sont nécessaires sur les origines du lunfardo et les institutions qui le conservent. *L'Academia Porteña del Lunfardo*⁴⁹¹ est fondée en décembre 1962, répondant au besoin d'institutionnaliser les recherches faites sur les alternatives linguistiques de l'espagnol pratiqué en Argentine. Les premiers ouvrages parus faisant un bref inventaire des termes argotiques datent de 1953. Les vocables recensés sont, à ce stade, appelés « voces lunfardas » ou « lunfardías ». Formée sur le modèle de la *Real Academia Española*, l'institution compte aujourd'hui 28 académiciens, de nombreux chercheurs dans des universités prestigieuses dans le monde entier et des membres émérites de tout bord politique. José Gobello est le secrétaire de l'institution depuis la fondation, actuellement il est

⁴⁹⁰ « El lenguaje de los Argentinos » est le titre de l'ouvrage dans lequel Jorge Luis Borges et José Edmundo Clemente questionnent la viabilité du lunfardo dans la société argentine.

⁴⁹¹ L'Academia a un site web dans lequel les autorités expliquent le fonctionnement, l'historique et les activités de l'institution : <http://www.todotango.com/alunfardo/>

également président depuis 1995. Gobello s'est spécialisé en matière de lunfardo, il est l'auteur de nombreux ouvrages dont une série de dictionnaires de référence réactualisés depuis 1991. Gobello définit le lunfardo ainsi :

Es apenas, un vocabulario, un repertorio de vocablos de diverso origen que el hablante de Buenos Aires emplea en oposición a los que le propone la lengua común; así, donde le propone *dormir* dice *apoliyar* y donde la propone *niño* dice *pibe*.⁴⁹²

Le lunfardo n'est donc pas un langage parce qu'il ne possède pas de système grammatical, il n'a pas non plus de règle orthographique. Les vocables constituant le lunfardo ont été restitués dans le Dictionnaire de Lunfardo de José Gobello et Marcelo Oliveri, tels qu'ils ont été trouvés dans un peu plus de 500 œuvres littéraires, d'articles de presse et de tangos. Le dictionnaire de référence de Gobello et Olivari, donne le détail du sens de la voix lunfarda, de la langue à laquelle elle a été empruntée, du sens en langue d'origine et l'ouvrage ou texte dans lequel il a été trouvé. Le lunfardo est donc l'objet d'études méthodiques et sérieuses que l'on considère comme une composante du patrimoine culturel et une option linguistique toujours en usage. Mais l'utilisation du Lunfardo a connu des moments de grande fréquence alternée de périodes de silence. José Gobello cite quelques uns des paroliers célèbres du tango qui ont utilisé avec plus ou moins de fréquence le Lunfardo :

Alfredo Le Pera, salvo alguna página inicial, prescindió del lunfardo, porque su cometido esa el de conquistar el mercado hispanófono para Carlos Gardel. Supo ingeniar, sin embargo, porque sin el ingrediente lunfardo, o con una mínima dosis, logró dar a cada una de sus letras un reconocible sabor local. Homero Manzi, que criticó a Le Pera porque no escribió para Gardel películas de ambiente porteño, tampoco empleó el lunfardo en sus tango, sin duda porque no lo sentía, o porque creía que la letra de tango debía aspirar a un lenguaje más culto. En todo caso, sin recurrir al lunfardo pudo escribir tango bellísimos en los que el porteño no se siente expresado como en los de Celedonio Flores. Tal vez uno de los méritos de Manzi haya sido el de demostrar que la letra de tango no requiere indispensables voces lunfardas. De modo análogo, el mérito de Contursi y de Flores fue el de demostrar la aptitud literaria del lunfardo.⁴⁹³

Gobello nuance ainsi l'association entre le tango et le lunfardo. Effectivement tous les tangos n'ont pas une quantité équivalente de vocables lunfardos. Le lunfardo n'est pas

⁴⁹² GOBELLO José. *BREVE HISTORIA DEL TANGO*. Ediciones el corregidor 1999. p. 71

⁴⁹³ GOBELLO José. *BREVE HISTORIA DEL TANGO*. Corregidor, Buenos Aires, 1999. p. 73

indispensable aux paroles de tango. L'historien ajoute que le lunfardo n'est pas une caractéristique linguistique de tout le territoire argentine, au contraire il s'agit d'une particularité régionale propre aux portègues. Cependant étant donné l'impact que le tango a eu dans le monde, on peut avoir l'illusion que le lunfardo est un lexique connu, répandu et utilisé dans tout le pays qui marque une identité linguistique nationale. Par ailleurs, rappelons que le Pascual Contursi, l'auteur du tango qui représente le canon : *Mi noche triste* est reconnu parce qu'il a contribué au lunfardo dans les paroles de tango. Les nombreux poèmes qui connu un très grand succès ont favorisé l'association entre le tango et le lunfardo. Citons le tango *Caferata* composé avec un grand nombre de vocables lunfardos :

Caferata, yo no quiero
recordarte lo pasado,
cuando andabas sin camisa,
sin botín son chefún ...
Solo quiero que recuerdes
que conmigo te has pelechado,
que por mi te has hecho gente
y has llegado a ser ranún.

Yo te di vida bacana,
vos en cambio me dejaste
por un loro desplumado
como ésta que aquí ves.
Si algún día te hago falta,
si es que andás medio apurao,
no olvidés que lo que tengo
es pa' vos si lo querés.

Caferata, allá en Chiclana,
donde tengo mis amores,
donde vive mi esperanza,
vos sos rey, sos picaflor.
Donde tengo a mi cotorro
adornado con primores

vos sos príncipe sin grupos,
de mi reino sos señor.
Yo no tengo para darte
garzonier ni *voiturette*,
sólo tengo en mi cotorro
una cama sin colchón,
pero tengo pa'l invierno,
esas noches de fresquete,
un tapado de cariño
del calor del corazón.⁴⁹⁴

Le détail des vocables lunfardo sera étudié dans son ensemble par la suite, mais l'on peut déjà remarquer que le lunfardo admet des vocables provenant de différentes langues étrangères comme le français. Puis dans ce poème on peut noter également l'utilisation systématique du *voceo* au lieu du tutoiement espagnol. Dans son ouvrage *Breve Historia del Tango*, José Gobello signale qu'il est important de conserver les vocables lunfardos dans la littérature et dans les paroles de chansons populaires car sans cela ils disparaîtraient. De sorte que pour l'historien le lunfardo fait partie du patrimoine culturel transmis lors de l'utilisation quotidienne, cependant ce n'est pas le monopole des chanteurs et paroliers de tango. En effet le chercheur remarque que les jeunes d'aujourd'hui continuent d'utiliser le lunfardo :

Los poetas del tango más modernos – Horacio Ferrer, Eladia Blázquez y Héctor Negro – no desdeñaban el lunfardo, pero tampoco lunfardizaban al modo de *Margot* o *Muñeca brava*. Los que no se ven aparecer en el tango son los nuevos lunfardismos, esas creaciones de los jóvenes porteños que sin ninguna duda son lunfardas, puesto que se trata de vocablos de diversos origen que se emplean en oposición a los propuestos por el habla común. Así han desaparecido prácticamente palabras tan expresivas como *fachero*, *groncho*, *filmar*. La literatura fija las palabras y si la literatura popular – las letras de las canciones populares – no las fija, también desaparecerán *bancar*, *trucho*, *pálida*, *bajonear*, *masoca*, etc.⁴⁹⁵

⁴⁹⁴ Tango : *Caferata*. Pascual Contursi. 1926. Source : GOBELLO José: *LETRAS DE TANGO, SELECCIÓN (1897- 1981)*. Centro editor de cultura Argentina S.A. Buenos Aires, 1995. P. 100

⁴⁹⁵ GOBELLO José. *BREVE HISTORIA DEL TANGO*. Corregidor, Buenos Aires, 1999. p. 73

Gobello signale également que bien que de nombreux vocables proviennent du langage délictuel, ils ont été noyés, très rapidement, par l'acceptation de vocables plus ou moins déformés phonétiquement et *hispanisés* provenant de grand nombre de nationalités d'immigrants ayant immigré sur le sol argentin à la fin du XIX^e, début du XX^e. Adolfo Enrique Rodríguez⁴⁹⁶ signale que la progression du lunfardo s'est fait assez rapidement dans la mesure où, le premier ouvrage apparu en 1897 de Dellepiane comptait près de 620 expressions et vocables. Puis en 1915, Villamayor, enregistre dans *Diccionario Lunfardo*⁴⁹⁷ près de 1521 voix lunfardas. Enfin, la réédition du *Novísimo diccionario lunfardo*, datant de 2004, compte un peu plus de 6200 vocables et expressions lunfardas. Cependant l'évolution du lunfardo n'est pas un critère qui lui accorde le statut de langage. Pourtant le débat à propos de la langue utilisée par les Argentins, concerne le lunfardo, dans la mesure où celui-ci est un composant, une alternative, que Gobello apparente à un registre de langue. Son acceptation, sa tolérance parfois son interdiction au cours de l'histoire argentine, correspond donc à des libertés linguistiques, et individuelles, tantôt accordés tantôt réprimés par les gouvernements au pouvoir :

El gobierno instalado en 1943 por los coroneles de Campo de Mayo, adoctrinados y organizados por el coronel Juan Perón, impuso, después de asumida la presidencia de la Nación por el general Pedro Pablo Ramírez, la veda radiofónica del lunfardo. [...] Lo cierto es que a partir de aquellos días hasta la segunda mitad de 1946, las letras de los viejos tangos lunfardos fueron expulsadas de los estudios radiofónicos. No es verdad que las músicas, para poder presentarse, debían cambiar su título por el de *Cuidado mamá* u otro título del estilo ; pero sí es cierto que *Chiqué* comenzó a llamarse *El elegante* y *El bulín de la calle ayacucho*, *Mi Cuartito*. Celedonio Flores cambió la letra de *Mano a Mano* para que pudiera cantarse frente a los micrófonos y Eduardo Calvo, la de *Arrabalero*.⁴⁹⁸

La forme du lunfardo a évolué également dans un contexte social et politique variable qui a eu une incidence sur lui et sur le tango. Par ailleurs le chercheur explique qu'après la première guerre mondiale l'accueil massif d'immigrants en Argentine a été ralenti, ce qui a signifié le frein des apports linguistiques au lunfardo par cette population. A partir de là, l'ensemble des vocables s'est stabilisé et formalisé, les apports linguistiques au lunfardo

⁴⁹⁶ Commissaire Général, auteur de l'article *De 12500 voces y locuciones lunfardas, populares, jergales y extranjerías*. Parut sur le site todotango.com.

⁴⁹⁷ Parut dans la revue de police en argentine entre 1922 et 1923.

⁴⁹⁸ GOBELLO José. *BREVE HISTORIA DEL TANGO*. Corregidor, Buenos Aires, 1999. p. 128

postérieurs à 1914 sont appelés par Gobello des « postlunfardismos ». La période de formation du lunfardo correspond donc, à la période d'émergence et de stabilisation du tango, qui se réalise au moyen de l'édition des partitions de musique. Son utilisation dans la littérature argentine, ainsi que par les premiers travaux de recompilation des voix argotiques et des explications de celles-ci, sont le signe de l'action de politiques sociales, ayant pour but la reconnaissance des modes d'expression des populations jusque là marginaux. Natalio Etchegaray, Alejandro Molinari et Roberto Martinez⁴⁹⁹ expliquent qu'au début du XX^e siècle en Argentine, correspond à une période d'organisation institutionnelle qui se traduit par la dictée d'un certain nombre de lois élémentaires. La loi Saenz Peña instaure le vote populaire, obligatoire, secret et universel, elle en finit ainsi avec les fraudes électorales. La loi sur l'éducation votée en 1884 établit que celle-ci doit être laïque et obligatoire, ce qui augmente peu à peu le pourcentage d'alphabétisation et vise l'intégration des masses migratoires dans la société. Le mariage devient civil en 1888, ce qui enlève la responsabilité de cette institution à l'église catholique. Enfin, l'on dicte une loi qui stipule que le service militaire devient obligatoire en 1901, ce qui vise à l'intégration et la responsabilisation des jeunes immigrants de sexe masculin, en Argentine. Mais bien que la venue de masses migratoires en Argentine aie été facilitée par les oligarchies du littoral au pouvoir à la fin du XIX^e siècle, afin de travailler les immenses étendues de terre de l'intérieur du pays, leur adaptation dans leur terre d'accueil n'a pas été simplifiée. L'école, premier vecteur d'adaptation n'était destinée qu'aux enfants jusqu'à l'âge de 14 ans, or les premiers immigrants étaient en grande partie des hommes adultes. Ces derniers espéraient devenir propriétaires d'une terre, pour cela il fallait avoir la nationalité argentine or près de 60% des immigrants ne sont pas devenus légalement argentins à cause des démarches administratives insurmontables. Les immigrants en Argentine sont donc restés ouvriers ou employés aux abords du port de Buenos Aires. Ces derniers ont formé des syndicats à l'origine des contestations toujours sévèrement réprimées en 1890, 1919 et 1930. Ces dates historiques marquent des changements politiques important pour le pays. En 1930, le coup d'état que le général Uriburu a mené contre le président Hipólito Yrigoyen, additionné aux conséquences économiques de la crise économique mondiale, a fait ralentir l'activité artistique. Les années 30 à 37 sont qualifiés d'un terme lunfardo : « la *mishiadura* » ; les livres d'histoire l'appellent : *la década infame*⁵⁰⁰. Du fait de

⁴⁹⁹ ETCHEGARAY Natalio, MOLINARI Alejandro, MARTINEZ Roberto L. *TANGO Y SOCIEDAD, LA SOCIEDAD EL HOMBRE COMÚN Y EL TANGO 1580–1917*. Buenos Aires, 2003.

⁵⁰⁰ ETCHEGARAY Natalio, MOLINARI Alejandro, MARTINEZ Roberto L. *TANGO Y SOCIEDAD, LA SOCIEDAD EL HOMBRE COMÚN Y EL TANGO 1580–1917*. Argentina. 2003.

cette période économique charnière, *l'Academia Nacional del Tango*, dans la voix de Gobello, explique que c'est un moment d'arrêt de l'évolution du tango dont la conséquence est l'arrêt du développement du lunfardo. Puis, la reconstitution des orchestres dans les années quarante, notamment celles de D'Arienzo et Troilo, inaugurent l'âge d'or du tango. Les chanteurs sont intégrés dans les orchestres au même titre que les instruments. Les formations donnent des concerts dans des stades de football, des grands dancings, alors que des gouvernements pseudo démocratiques imposent des gouvernants suivant les instructions des forces armées. Horacio Salas signale dans son ouvrage *Le tango* que « En 1943, durant le gouvernement du général Pedro P Ramirez, un décret interdit la diffusion du vocabulaire argotique dans le but de conserver la pureté de la langue »⁵⁰¹. Salas explique qu'une victoire culturelle de cette époque a consisté à intégrer le plus possible le *voceo* [argentin] à la place du *tuteo* espagnol. Cette bataille a été remportée en quelques années grâce à son utilisation par des grands auteurs argentins qui ont imposé ainsi le langage populaire dans la littérature argentine. Ainsi, le lunfardo puis le *voceo* semblent être des éléments de la culture argentine qui affirment une identité linguistique régionale. Ces marques linguistiques ont été diffusés par le tango qui était écouté à la radio, mais d'autres moyens de diffusion de la culture ont contribué à exposer la musique, les textes et la danse sur le plan national et international.

6.2 La culture et la langue argentine, des facteurs d'identité

D'un point de vue culturel, le début du XX^e siècle est marqué en Argentine par le développement de moyens de communication de masse, qui vont affecter la propagation du tango et donc du lunfardo. Les représentations théâtrales sous forme de saynète ainsi que le cirque sont les principaux moyens de diffusion massifs du tango jusqu'en 1920. L'inclusion de tangos est pratiquement systématique, ainsi le genre musical se défait peu à peu de ses origines « douteuses » dans les maisons closes. Le cinéma muet, accompagné par des pianistes jouant des pièces classiques pour accentuer l'émotivité des scènes, a changé le répertoire pour interpréter des tangos. Mais les films sonores en ont fini, avec cette voie professionnelle de la musique à partir de la diffusion du film « le chanteur de jazz » en 1930. Par la suite, les productions cinématographiques vont produire des starlettes et des grands

⁵⁰¹ SALAS Horacio. LE TANGO. Acte Sud. France. 1989. p198.

interprètes d'un tango moins imprégnés de lunfardo, au langage plus compréhensible par un large public d'hispanophones latino-américain. Puis en 1920, la radio se développe en Argentine et à partir de 1929, sont proposées des feuilletons radiophoniques qui fidélisent les écoutants. L'industrie du disque se développe en parallèle, les maisons de productions se chargeaient de constituer des orchestres pour enregistrer les tangos que l'on écoutait à la radio et dans les dancings équipés à ces fins. Les cafés, les cabarets (onéreux, donc peu accessibles à des grandes masses populaires) ainsi que les spectacles de variétés deviennent rapidement le lieu de relation directe entre les interprètes du tango et un public au portefeuille rempli, qui tout en se moquant des expressions lunfardas, les reproduit. Par ailleurs, les publications sont également un moyen rapide et efficace de fixation et transmission du lunfardo. Ainsi la presse indépendante se développe très rapidement au début du XX^e siècle en Argentine afin de répondre à une grande demande de la part des masses migratoires. Dans ces écrits sous formes de nouvelles par chapitres, le « cocoliche » singe l'accent vénitien des marchands de fruit et légumes près du port. Des récits rapportant le déroulement de fêtes et carnivals exposent les pratiques sociales autour du tango, parmi lesquelles le développement du lunfardo.

Dès lors le principal débat qu'à accueilli l'Argentine concernant la pratique de l'espagnol, questionne le besoin ou non de l'adaptation de la langue castillane à l'usage qu'on en fait en Argentine et qui dénote par rapport à la norme de la *Real Academia Española*. Pour les penseurs comme Sarmiento et Lucien Abeille, la langue est un vecteur d'identité, c'est pourquoi, bien qu'à de nombreuses années d'écart, ils prévoient un futur particulier au langage des argentins. En effet, Faustino Sarmiento encourage à toutes les libertés avec la langue espagnole car des nouveaux mots impliquent des nouveaux concepts et des nouvelles réalités. En revanche Lucien Abeille préconise également l'émancipation de la langue Argentine vis-à-vis de la langue espagnole en enseignant la prononciation locale :

En los establecimientos de instrucción, los alumnos aprenden *castellano puro* y no *idioma nacional*. Todo neologismo es rechazado, toda frase que no esté vaciada en el molde castellano se halla irremisiblemente condenada, todo sonido que no pertenece a la fonética española queda censurado. Se enseña por ejemplo que el sonido *z* es dulce, que lo es también *c* seguida de *e*, *i*. Esto es cierto en español, pero falso en argentino. Es menester que la enseñanza del idioma nacional sea conforme a su evolución y no en contradicción con ella, so pena de viciar y falsear la lingüística argentina y perturbar así el alma nacional que se refleja en el idioma.⁵⁰²

⁵⁰² ABEILLE, Lucien. *IDIOMA NACIONAL DE LOS ARGENTINOS*. Colección los raros, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2005 (1^o édition Paris. 1900). p. 428

Le linguiste estime que la langue d'un peuple est le reflet de son âme et il prévoit une stabilisation de la langue pratiquée en Argentine lorsque les institutions gouvernementales, qui sont encore très jeunes à l'époque où il écrit, se seront elles-mêmes stabilisées :

El uso de estos vocablos revela claramente el alma del pueblo argentino, cuya nacionalidad de creación no lejana – pues aún no tiene un siglo –, la induce a estremecerse de un orgullo legítimo y hace resonar sus fibras más íntimas.

El sentimiento de esta nacionalidad toma cada día mayor consistencia en el espíritu y en el corazón de los ciudadanos que anhelan formar una gran nación por su agricultura, su comercio, su industria, sus artes, sus ciencias, su lengua llamada *idioma nacional*.⁵⁰³

Le positionnement que Lucien Abeille a mené dans sa thèse doctorale n'a pourtant pas rassemblé à l'unanimité. En effet, malgré l'existence de la tradition *gauchesca* et l'altération du langage, les institutions scolaires continuent d'enseigner la langue selon la norme espagnole. Le débat sur la langue à pratiquer et enseigner en Argentine a été alimenté par des arguments, dont l'enjeu est moins linguistique que politique, car la langue est l'un des vecteurs d'identité d'un peuple. Pour les radicaux et les libéraux, la langue adaptée à son nouvel environnement sociopolitique a signifié une libération vis-à-vis de l'ancien colonisateur, c'est pourquoi l'on a préconisé la créativité ainsi que l'appropriation de celle-ci via une prononciation différente en plus de la reproduction du langage familier dans les œuvres littéraires. Pour le chercheur Lucien Abeille, « La lengua es la misma patria; en la lengua vibran los sentimientos que han hecho y hacen latir el corazón de un pueblo, y por esto la lengua es uno de los medios más adecuados para captarse los pueblos vencidos »⁵⁰⁴.

A ce positionnement radical à faveur du développement de la langue argentine, Jorge Luis Borges et José Clemente répondent avec un argumentaire parfois ambigu en évoquant la faible opérativité du lexique. En effet les auteurs objectent :

« El criollo no lo usa, la mujer lo habla sin ninguna frecuencia, el propio compadrito lo exhibe en evidente y destacada farolería para gallear. [...] imaginar que esa lengua técnica – lengua especializada en la infamia y sin palabras de intención general – puede arrinconar al castellano, es como

⁵⁰³ ABEILLE, Lucien. *IDIOMA NACIONAL DE LOS ARGENTINOS*. Colección los raros, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2005 (1^o édition Paris. 1900). p. 115

⁵⁰⁴ *Ibid* P 111.

trasoñar que le dialecto de las matemáticas o de la cerrajería puede ascender a único idioma.⁵⁰⁵

Les auteurs qui notent le caractère technique de la langue argentine incluent dans ses considérations des observations sur les origines sociales des utilisateurs. Ils soulignent ainsi la frontière entre la micro société *tanguera* et les autres composantes de la société argentine. Par ailleurs Borges et Clemente indiquent qu'il s'agit d'une création littéraire tout en expliquant que les premiers tangos se sont passés de vocables lunfardos :

Los primeros tango, los antiguos tangos dichosos, nunca sobrellevaron letra lunfarda : afectación que la novelera tilinguería actual hace obligatoria y que los llena de secreteo y de falso énfasis. Cada tango nuevo, redactado en sedicente idioma popular, es un acertijo, sin que le falten las diversas lecciones, los corolarios, los lugares oscuros y la documentada discusión de comentadores.⁵⁰⁶

Pour les auteurs le lunfardo, qui fait partie de la langue argentine au même titre qu'un registre de langue, a un caractère optionnel car il était utilisé par une population marginale et minoritaire. En outre, Borges et Clemente semblaient prévoir une faible portée au tango et au lunfardo car ils voyaient l'un et l'autre comme des régionalismes qui ont perdu leur sincérité d'origine

Cada grupo o nada tiene su vocabulario propio; el cual posee pocos puntos de contacto con los otros compañeros de la misma especialidad, y menos aún con los restantes delincuentes [...] Salvo que, repito, una vez incorporadas a la lengua comunal, ya no son de su pertenencia exclusiva; ya no son lunfardas. [...] Se atribuye al tango la difusión y a Buenos Aires – para ser preciso, a la capital federal – el origen del lunfardo. En verdad, el tango, música dudosa en sus comienzos, trajo al centro, oculta en la entradora simpatía de sus notas, el fraseo amargo del arrabal delincuente y, desde aquí por gravitación de la ciudad madre, se extendió a toda la república. Los años se encargaron de suavizar aquella cargada intención que le daba prestancia de lengue y ganzúa : hoy, el lunfardo del tango no tiene la misma sinceridad de antes; cuando mucho, la descansada nostalgia de un honrado trasnochador de la calle Corrientes.⁵⁰⁷

⁵⁰⁵ BORGES Jorge Luis, CLEMENTE José Edmundo. *EL LENGUAJE DE BUENOS AIRES*. Emencé. Buenos Aires. 1963. p. 18 et 19

⁵⁰⁶ BORGES Jorge Luis, CLEMENTE José Edmundo. *EL LENGUAJE DE BUENOS AIRES*. Emencé editores. Argentina. 1963. p. 21

⁵⁰⁷ BORGES Jorge Luis, CLEMENTE José Edmundo. *EL LENGUAJE DE BUENOS AIRES*. Emencé editores. Argentina. 1963. p. 112

Pour les auteurs le lunfardo a subi une transformation lors du passage d'un lexique régional à un construit national qui l'a vidé de sincérité. De ce fait, le lunfardo semblerait ne pas avoir de place dans la langue argentine. Borges et Clemente signalent également que l'intégration des vocables lunfardos dans le langage courant les transforme en bien d'une population plus large que celle qui les a émis à l'origine. De ce fait, le lunfardo et la norme entrent en tension, de ce fait des intérêts idéologiques entrent en jeu dans le débat de la forme de la langue. En effet, la langue est non seulement l'identité d'un peuple, mais elle représente également une opportunité de projection et de construction dans une perspective d'indépendance. A l'opposé, les gouvernements dictatoriaux ont préconisé la conservation de la langue même si pour cela ils estimaient nécessaire d'interdire les références aux expressions culturelles populaires, telles que le tango, ainsi que l'utilisation du lunfardo dans les écrits journalistiques, les chansons, les pièces de théâtre et la littérature. Ainsi, le débat sur la langue d'usage en Argentine, qui englobe l'acceptation du lunfardo, se définit par des tensions idéologiques que Pierre Bourdieu problématise lorsqu'il décrit les codes de la communication : « [...] On ne doit pas oublier que les rapports de communication par excellence que sont les échanges linguistiques, sont aussi des rapports de pouvoir symbolique où s'actualisent les rapports de force entre les locuteurs ou leurs groupes respectifs »⁵⁰⁸. L'interdiction, que les gouvernements militaires ont imposé au lunfardo, confirme l'existence de ce rapport de force. Cependant, l'interdiction n'a pas empêché que le lunfardo se développe dès son origine dans le milieu carcéral, donc par des voix marginales. Puis les chercheurs de la *Academia Nacional del Lunfardo* ont recueilli et sauvé de l'oubli ce lexique jusqu'à théoriser ses règles de fonctionnement. Présent dans les paroles de tango le lunfardo a connu une grande diffusion mais il a été une alternative lexicale qui s'est développé progressivement.

6.3 Lunfardo, alternative lexicale spécifique

Le recensement des paroles de tango du corpus de cette thèse, a permis un classement thématique, puis chronologique. Partant de l'idée que le lunfardo s'est développé dans et par

⁵⁰⁸ BOURDIEU, Pierre. *CE QUE PARLER VEUT DIRE, L'ÉCONOMIE DES ÉCHANGES LINGUISTIQUES*. Fayard. Paris. 1982. p 14.

le tango d'une manière spécifique, par rapport aux autres supports écrits tels la littérature et les articles journalistiques, nous avons souhaité comprendre exactement à quels champs sémantiques appartenaient les vocables le composant. Nous avons procédé par étapes ; d'abord nous avons constaté que les vocables du lunfardo avaient diverses provenances et que chacune d'entre elles avait substitué des vocables de l'espagnol standard selon des thématiques spécifiques. Dans ce cadre, nous tentons de comprendre quelles sont les fluctuations thématiques des vocables du lunfardo dans une perspective d'origines des langues. Après avoir établi quel était le matériau de composition du lunfardo, nous proposerons une explication à la dynamique de formation de ce codage nouveau dans le tango. Quatre influences majeures se dégagent du tableau qui recense les langues et les signes intervenant dans la constitution du lunfardo, les voici résumées dans ce tableau.

<i>Origine du signe</i>	<i>Nombre de signes</i>	<i>pourcentage</i>
Castillant	299	34,8 %
Italien	185	21,5 %
Français	148	17,2 %
d'origine inconnue	50	11,6 %
Combinaison de dialectes italiens : Génois, Vénitien, Napolitain, Sicilien	103	12 %

Les quatre influents du lunfardo n'ont pas apporté le même type de signes, au contraire, il semblerait que chaque langue apporte non seulement une spécificité dénomminative mais également thématique. Les signes du castillant ont souffert de déformation phonétique, mais pas de déformation sémantique. Les modifications d'ordre orthographiques se manifestent dans : *güen, güeno, campaneao, ahura*. Ces modifications orthographiques indiquent une modification phonétique qui fait entrer les signes conventionnels de la langue espagnole dans le langage argotique. Ce phénomène phonétique était signalé par Lucien Abeille, alors il remarquait que dans les établissements scolaires l'on enseignait la langue espagnole selon la norme, en allant à l'encontre de la liberté de la langue et des pratiques locales. Mais les déformations dans les paroles de tango sont dues à la perception erronée du mot dans son état sonore, celle-ci est souvent attribuée à des locuteurs ayant des carences dans

le domaine de l'écriture et de la lecture de la langue, c'est donc une population appartenant à la classe moyenne ou basse de la société, ou encore une population immigrante ayant des connaissances de leur langue maternelle et essayant de transposer leurs connaissances linguistiques à l'espagnol. Mais la transcription de l'espagnol « oral », n'est pas seulement un indice des origines sociales des locuteurs, c'est également une réminiscence du courant littéraire « Criollista » argentin, fondateur de la littérature argentine. En effet, dans le texte *Martín Fierro*⁵⁰⁹, où l'auteur met en scène la manière de parler dans un milieu rural en inscrivant volontairement un espagnol phonétiquement et graphiquement déformé. Cette œuvre littéraire fondamentale, exploite l'oralité mise en scène pour représenter le déphasage d'un personnage mythique par rapport à son temps. L'impact de cette œuvre littéraire a touché le domaine littéraire, mais a également rendu sensible l'imaginaire argentin à l'existence de deux modes de vie parallèles. D'un côté l'existence d'une population bourgeoise, ayant accès aux connaissances canoniques, à la justice, à la modernité ; de l'autre côté, une population opprimée, obligée à changer son mode de vie afin de trouver du travail ayant accès à la connaissance « populaire », nourrie essentiellement de l'empirique transmis par voie orale. Le succès connu par le roman et son empreinte dans la culture argentine est non seulement indéniable, mais certainement à l'origine de la liberté graphique prise dans le tango pour dévier des vocables castillans vers le lunfardo. Gobello explique que le lunfardo a évolué avec sa population utilisatrice et que les origines de ce lexique trouvent son origine dans un ensemble de dialectismes et archaïsmes espagnols que l'on a l'habitude d'appeler « Gauchesco » : « Antes de la gran inmigración, que comienza a la década de 1860, el vocabulario marginal del habla de Buenos Aires era ese conjunto de dialectismos y arcaísmos españoles que solemos hablar gauchesco »⁵¹⁰. La déformation écrite est donc conséquence de la reproduction fidèle de la phonétique, de l'usage de la langue dans un registre familier et d'une mise en scène de la quotidienneté populaire, voire folklorique. Parce que le *Martín Fierro* a opéré de la récupération de la culture populaire argentine et que celle-ci a été acceptée par le canon littéraire argentin sous la tutelle de la classe bourgeoise ; l'on retrouve les mêmes déformations écrites dans le tango. Ces dernières servent de base au Lunfardo, donnant ainsi au langage une liberté grammaticale, qui servira à l'acceptation de vocables d'origines diverses avec des orthographes plus ou moins changeantes.

⁵⁰⁹ HERNÁNDEZ, José. *MARTÍN FIERRO*. Cátedra letras hispánicas. Madrid. 1997.

⁵¹⁰ GOBELLO José. *BREVE HISTORIA DEL TANGO*. Corregidor, Buenos Aires, 1999. p. 71.

Les autres modifications du castillan du point de vue orthographique s'opèrent par un jeu syllabique, qui se concrétise dans le verlan : *gomia, zabeca, ñorse, pelpa*. Le verlan présuppose la connaissance orthographique du mot, mais également une volonté de garder le sens dans une perspective de compréhension exclusive, puisque l'utilisateur invente des homonymes à des mots existants en permutant les syllabes du mot de base que seul les initiés peuvent comprendre. Cette permutation interne au mot, n'implique pas forcément un renversement du sens ou encore une connotation particulière, elle est le symptôme d'une appropriation du mot par une population marginale mais qui s'identifie à un renversement symbolique de la société. On peut donc penser que le changement de la forme, mais la stabilité sémantique, est le signe d'un conflit idéologique qui prend racine dans la situation politico économique de l'époque, pour confirmer cette hypothèse l'on doit de référer à l'article de Pier Luigi Crovetto et Raúl Crisafio : *España en la polémica entre Domingo Faustino Sarmiento y Andrés Bello sobre el idioma (Santiago de Chile 1842)*⁵¹¹. Les auteurs expliquent que le vénézuélien Andrés Bello, défend la langue espagnole selon la norme de la *Real Academia Española* en argumentant que dans le domaine législatif comme en langue, il serait ridicule de laisser décider au peuple. Sarmiento s'oppose en expliquant qu'un peuple qui ne décide ni de sa langue, ni de ses lois, n'en est pas un. En outre Sarmiento renchérit en expliquant que la formation d'un langage propre aux argentins, sera la possibilité de produire des concepts propres qui repoussent les limites grammaticales et conceptuelles de l'ancien colonisateur. Cette expérience est taxée d'échec par les auteurs, qui estiment que le projet de Sarmiento était métaphorique et que le résultat est un « idiome hyperboliquement contaminé »

Y el fracaso de la realización del modelo poblacional inmigratorio produce, durante la última parte del siglo XIX e inicios del Novecientos, un idioma hiperbólicamente contaminado. El fracaso del proyecto político se traduce, a fines de cuentas, en el fracaso del correctivo proyecto lingüístico. El idioma contaminado, que los textos del primer Novecientos traducen y sancionan la formación de géneros literarios escritos en “cocoliche” coma al “sainete criollo” y el “grotesco criollo”, se convierte de ese modo en una *cita* a la que ninguna idea renovadora acude, como teorizaban los intelectuales del primer u más alto romanticismo latinoamericano.⁵¹²

⁵¹¹ Texte de la communication proposé par les auteurs lors du séminaire « Lingua e letteratura ispanoamericana » de la faculté de « lettere e filosofia » de l'université de Gène, Italie. Source : http://www.cervantesvirtual.com/portal/romanticismo/actas_pdf/romanticismo_2/crovetto_crisafio.pdf

⁵¹² *ibid.* p. 98

En effet, pour eux la carence de contrôle de l'immigration entrante en Argentine entre 1880 et 1930, et la permissivité quant au langage dans les formes culturelles de l'époque (saynète, grotesque criollo) ne font que produire un nouveau langage vide d'idée novatrice. Dès lors l'enjeu de la polémique autour du langage des argentins, est donc posé sur les fondements idéologiques de l'époque qui se disputent la construction d'un état divisé entre deux volontés, d'abord celle de rétablir une dépendance idéologico-linguistique vis-à-vis de la *Real Academia Española*, l'autre visant l'indépendance totale. Le lunfardo n'échappe donc pas à cette polémique, il est, en tant qu'expression culturelle, le compromis entre le référent linguistique espagnol et le besoin de remaniement puis appropriation de la langue. Mais la pensée de Sarmiento n'a pas seulement influencé la composante castillane du Lunfardo, en effet, les autres influences linguistiques semblent être la concrétisation de la mixité et le peuplement européen désiré par le politicien.

Le classement des vocables d'influence Italienne a posé le problème d'inclusion et de distinction des différents dialectes parlés dans le pays. Un regroupement majeur de vocables italiens s'est constitué en premier représentant 21,5% des apports, puis, des groupes faisant la distinction parmi les dialectes Génois, Vénitien, Napolitain, Milanais et Sicilien se sont formés, représentant 12% des apports. L'ensemble des vocables venant du territoire italien sans étiquette de langue ou dialecte représente 33,5% des apports. Le haut pourcentage de vocables d'origine italienne présent dans le lunfardo reflète le grand nombre d'utilisateurs de cette langue qui, finit par imposer des vocables phonétiquement adaptés à la prononciation espagnole. La distinction faite des vocables dont la provenance est dialectale, est une transposition de la manière d'utiliser la langue italienne dans son pays d'origine ; en effet, l'unification linguistique en Italie s'est concrétisée en 1525 avec *Les proses sur la langue vulgaire* écrit par Pietro Bembo, qui préconise la pratique d'une langue « pluridialectale » à forte tendance toscane. Ainsi, l'italien est génétiquement composé d'un ensemble de dialectes, qui dynamise la langue et lui permet une souplesse lexicale représentant des populations d'utilisateurs diverses. Le lunfardo, s'inspire idéologiquement de cette pratique, puisque lui aussi, s'affirme via le dictionnaire de José Gobello, en spécifiant les langues qui l'influencent tels que les dialectes européens et les dialectes argentins. La multiplicité de dialectes qui alimentent la langue italienne met en évidence une multiplicité de discours qui s'entremêlent pour former la langue italienne. Ce même processus d'intégration des mots d'origine diverses ainsi que de discours pluriels semble se produire dans le lunfardo. Notons également que les vocables en italien sont très rarement transcrits selon les règles grammaticales italiennes, au contraire les vocables sont adaptés à la prononciation hispanique

rendant plus difficile leur reconnaissance, prenons comme exemple le verbe « manyar » qui en italien s'écrit « mangiare » et vient de l'expression « mangiare la folia » qui signifie comprendre la raison de quelque chose. L'essentiel du verbe « mangiare » est donc sémantiquement calqué, mais c'est la forme phonétique qui influence la réécriture du mot et définit son appartenance au lunfardo au lieu de l'italien. Un deuxième exemple est celui du mot « bulín » très utilisé dans les paroles de tango pour désigner la chambre ou le lieu d'habitation, en italien ce mot s'écrit « bolín » il appartient au langage argotique et désigne un lit. Ici donc on constate un éloignement plus important entre l'italien et le lunfardo, puisque ni l'écriture, ni le sens correspondent exactement, mais l'idée du « lieu intime » reste la même dans les deux cas. Ainsi on peut constater, que les vocables de langue italienne dans le lunfardo sont réinvestis de sens ou adaptés graphiquement à l'espagnol. Ce processus d'intégration de vocables italiens au lunfardo, répond à besoin de matière première lexicale, souffrant une transformation au moment de l'utilisation. Donc bien qu'ils soient d'origine italienne, de par leur transformation, les vocables reflètent une réalité nouvelle et un déphasage effectif entre les deux langues. L'on tentera d'éclaircir par la suite, quelle est la fonction exacte de la langue italienne dans le lunfardo, par rapport aux thématiques des vocables qu'elle fournit.

La troisième langue influente du lunfardo est le français. L'orthographe varie indifféremment sur des vocables comme « champagne » → « champán » ou encore « voiturette » → « voituré ». On remarquera les plus grands changements graphiques, là où la phonétique hispanique est en notable désaccord avec la prononciation française, exemple « chapeau » → « chapó » ; « bouillon » → « boyón ». On trouve donc un compromis phonétique entre le français et l'espagnol qui permet d'intégrer les vocables « exotiques » tout en les rendant accessibles à la prononciation hispanique. Notons que beaucoup ces vocables font référence à des produits de luxe, dès lors les personnages qui les utilisent sont connotés dans l'aisance économique. Ces produits de luxe dans le tango fonctionnent comme des icônes qui réactivent l'échelle de valeurs des personnages et leurs ambitions. Par ailleurs, les mots d'origine française connotent le prestige de cette culture. C'est notamment le cas de prénoms de personnages mythiques de la littérature française, tels que *Manon*, *Des Grieux*, c'est également le cas de produits de luxe tels Pernós (alcool exporté), Armenonville (cabaret prestigieux) ou Paquín (marque de haute couture). Cette brève description des vocables regroupés par langues influentes du lunfardo, renseigne sur la technique d'intégration de ceux-ci. Ainsi est révélé un premier pallier de codification du lunfardo, qui démontre son dynamisme et sa flexibilité qui se concrétise autant sur le plan du signifiant que sur celui du

signifié. La production de sens est donc fécondée par les conditions de pratique de la langue dans le cadre des paroles de tango, qu'est non seulement le support doté de pérennité, mais en plus le lieu codé par sa propre idéologie. Sachant que le lunfardo s'est essentiellement formé dans l'urgence de l'usage, à la quelle a succédé la formalisation écrite, on s'attachera tout de suite à étudier les thématiques développées selon la langue d'origine, en considérant d'abord, les thématiques ayant le plus de variation de vocables, puis celles ayant un grand nombre de vocables mais peu de variations dans les occurrences.

Chaque langue a fourni un grand nombre de vocables au lunfardo. Ces vocables ont été regroupés par langue et par thématique. Les vocables d'origine castillane ayant le plus de variante sont:

- L'excellence : 33 occurrences, 22 variantes
- L'insulte : 24 occurrences, 16 variantes
- La menace et la violence : 12 occurrences, 10 variantes

Les vocables d'origine italienne ayant le plus de variantes sont :

- La menace et la violence : 14 occurrences, 8 variantes

Les vocables d'origine française ayant le plus de variantes sont :

- Les personnages : 13 vocables, 10 variantes
- La manière de : 8 occurrences, 4 variantes

Les nombreuses variations de vocables dans ces thématiques, montrent que chaque langue est sollicitée pour exprimer des choses différentes tout en gardant une cohérence. La multiplicité de vocables différents pour exprimer une même idée, laisse entendre qu'il s'agit d'une « valeur » en constante réévaluation, qui nécessite re-invention. C'est le cas de la thématique de « la menace » et « la violence », que l'on retrouve particulièrement représenté par des vocables d'origine castillane et italienne. Cette valeur thématique, est soumise à la contrainte de la pratique sociale, en effet, une menace se concrétise dans la transgression de règles sociales or celles-ci varient selon le milieu. Les thématiques de la violence et de la menace mettent en évidence des rapports sociaux basés sur le conflit que tissent deux individus ou bien deux groupes sociaux. La violence et la menace ne s'expriment pas de la même manière selon l'entité à qui elles s'adressent. S'il s'agit d'une corporalité, un groupe ou une institution, l'expression prendra une forme qui visera à déstabiliser ou désorganiser cet « ennemi global ». Ici il s'agit toujours de la violence exprimée envers un individu isolé, elle

se manifeste en attaquant le « paraître » de l'individu : *tigrero*, *fachinero*, *embroncar*. La violence et la menace concernent également des attaques physiques, ainsi les coups portés sont dénommés : *biaba*, *biabazo*, *tortazo*. Puis les outils employés pour attaquer physiquement sont énumérés : *palo leña*. La thématique de « l'insulte » que l'on retrouve développée en langue castillane, est en cohérence avec la violence et la menace. En effet, l'insulte est une forme de dénigrement donc de violence verbale faite à l'autre. L'insulte, renseigne sur les paradigmes auquel est identifié l'adversaire et qui ne sont pas acceptables par le noyau social auquel on se trouve confronté, voyons quelques exemples. *Pato* et *poligrillo* désignent un homme qui n'a pas d'argent, *Otario* et *giliberto* marque le manque d'intelligence, *fulero* sert à désigner celui manquant de beauté et d'allure. Ainsi les insultes énumèrent les qualités requises par la communauté du tango à savoir : les possessions matérielles, l'intelligence ou perspicacité et la beauté. Ces « valeurs » que l'autre ne dispose pas, ne sont pas instituées par une entité, mais prennent corps dans les exigences formulées sous forme d'insulte, alors on entrevoit un discours normalisateur de l'individu dans le cadre de la communauté du tango. Les nombreuses variations provenant de la langue italienne et castillane laissent penser que ces deux cultures partagent un certain nombre de critères intégrateurs et excluant pour la société qui seraient : l'intelligence, la beauté et la situation économique. Pierre Bourdieu explique dans son article *habitus, code et codification* que la formulation d'un code est proportionnellement complexe à la dangerosité d'une situation : « On peut poser en loi générale que plus la situation est dangereuse, plus la pratique tend à être codifiée. Le degré de codification varie comme le degré de risque »⁵¹³. Ceci confirme et explique à la fois le grand nombre de variations de cette thématique. La thématique de la violence et de la dégradation s'oppose la celle de « l'excellence » regroupé par des vocables castillan. Cette dernière expose donc, le paradigme d'inclusion à une société donnée, dans la mesure où ce critère est rempli. Les vocables ayant le plus d'occurrences et de variantes sont ceux qui marquent la frontière idéologique inclusion/exclusion, et qui par conséquent vont conditionner les rapports sociaux entre les utilisateurs du lunfardo. Les thématiques des vocables d'origine française abondent dans le même sens. En effet la présence d'un grand nombre de vocables faisant référence à des personnages de la littérature française, propose des référents de fiction au quels les utilisateurs peuvent s'identifier, de plus, leur connotation prestigieuse les expose comme des modèles à suivre, donc référents de l'excellence. Les

⁵¹³ BOURDIEU, Pierre. *Habitus, code et codification*. Actes de la recherche en sciences sociales, n° 64, septembre 1986 ; 40-44.

vocables classés dans la thématique « la manière de » expriment un savoir-faire spécifique à la culture française, ce qui dénote également le prestige. Ainsi les thématiques ayant le plus d'occurrences et de variations toutes langues confondues, établissent les normes idéologiques, au quelles les utilisateurs adhèrent puisqu'ils les génèrent. Elles se présentent dans un schéma dichotomique : « excellence et prestige » vs « défectuosité ou transgression de norme sociale ». Mais ces grandes thématiques sont renflouées par des vocables qui, si bien sont équivalents d'un point de vu sémantique, ne le sont pas sur le plan culturel. Par exemple, dans la langue française, l'excellence est exprimée au moyen de la citation de marques de produits de luxe ou de personnages littéraires. Dans les deux cas c'est le prestige, l'accès restreint aux produits de luxe et la référence à la littérature ce qui haussent leur cachet. C'est donc leur connotation encrée dans l'usuel qui permet de classer ces vocables dans la thématique de l'excellence et l'exemplarité. Dans le même ordre d'idée, mais ayant une origine castillane, les vocables : *papusa* et *papirusa* expriment l'excellence parce que la pomme de terre (*la papa* qui a donné ces dérivées lunfardos) est l'aliment de base de l'Argentine. Ces deux exemples montrent que les raisons du choix des vocables, dépend surtout de la connotation qu'a sa langue d'origine. Autrement dit, la sélection des vocables empruntés par le lunfardo est aussi conditionnée par l'idée qu'on se fait de chaque langue et culture sollicitée. Chaque langue a donc une fonction et une valeur particulière déterminée par un préconstruit non conscient de la part des utilisateurs qui se manifeste dans le choix des vocables, et qui va évidemment influencer le message, imposant ainsi dans la structure même des vocables une idéologie.

De cette manière s'établissent à partir des vocables les plus fréquemment citées et les plus variés, le contour de ce qui est acceptable et ce qui ne l'est pas dans le cadre empirique de l'utilisation de la langue, alors on peut dire que le langage fait l'utilisateur et que l'utilisateur est fait dans le langage. Otto Jespersen évoque cette fonction du langage en ces termes :

La seule définition inattaquable que l'on puisse donner d'un mot, c'est qu'il s'agit d'une habitude humaine, d'un acte habituel à un sujet humain donné et qui a ou peut avoir comme effet d'évoquer une idée dans l'esprit de l'autre individu. [...] L'acte même est individuel, mais l'interprétation présuppose l'appartenance de l'individu à une communauté ayant des habitudes semblables ; une langue apparaît ainsi comme un ensemble particulier d'habitudes humaines d'un caractère social bien défini.⁵¹⁴

⁵¹⁴ Otto Jespersen, *NATURE, ÉVOLUTION ET ORIGINES DU LANGAGE*. Payot, Paris, 1976. p.17.

Dans cette définition on est assuré que l'acte de communication est éminemment social, mais il apparaît spontanément chez un individu, afin de transformer son interlocuteur. Bourdieu nous éclaire sur l'une des propriétés du langage alors qu'il explique :

Codifier, c'est à la fois *mettre en forme et mettre des formes*. [...] La codification est un changement de nature un changement de statu ontologique, qui s'opère lorsqu'on passe de schèmes linguistiques maîtrisés à l'état pratique à un code, une grammaire, par le travail de codification, qui est un travail juridique.⁵¹⁵

C'est à dire que l'apparition du lunfardo dans le tango relève de deux opérations. La première se déroule au niveau individuel dans la mesure où le langage modifie autant son utilisateur que son récepteur. La seconde s'opère au niveau du groupe social qui est modifié par le fait même, que chaque individu a été « changé » individuellement en premier lieu. Le changement consiste à rendre public, donc légitime, le langage et la communauté qu'il représente. Le lunfardo dans le tango pendant la période que nous étudions ici, bien qu'il ne constitue pas un système grammatical, est déjà dans une phase de codification, par le fait même de la publication de paroles de tango qui d'une manière non consciente, fixent et « inventent » des formes pour l'expression. Chaque parcelle du code (lunfardo) a sa spécificité, à ce stade, on peut avancer que les vocables les plus nombreux élaborent le concept de frontière donc le code se codifie d'abord lui-même.

Nous avons appelé les « thématiques mineures » celles formées à partir de nombreux vocables lunfardos, dont les variantes sont peu nombreuses. Le but ici est de comprendre les stratégies de fixation du lunfardo et les aires thématiques où celle-ci s'applique, afin d'expliquer la fixation d'un système (un code) qui va construire une pseudo identité linguistique à partir d'une idéologie dans le code. Voici comment se présentent les thématiques tout en considérant les origines des vocables.

Castillan

- Lieu (23 occurrences, 4 variations) : *catre, catrera, cotorro, convento*

- Homme : (17 occurrences, 7 variations) : *Compadrito, taita, taura, ñorse, mosaico, dorique, guapo*

- Vêtement : (14 occurrences, 7 variations) : *pamela (sombbrero), gacho (sombbrero), lengue (pañuelo), tamangos, piala (lazo) pinta, jetra,*

⁵¹⁵ Pierre Bourdieu, habitus, code et codification. Actes de la recherches en science sociales n° 64. Publication avec le concours de la Maison des sciences et de l'homme, collège de France et de l'Ecole des hautes études en sciences sociales. Editions de Minuit. septembre 1986. P 41

- Observation : (13 occurrences, 6 variations) : *calá, campaniao, campaneando, lente, fiche*

Français

- Lieu (34 occurrences, 16 variantes) : *Pigall, cabaret, garçonnière, Armenonville, Trianón, quartier, garzonier, chalet, petit-hotel, petit bar, Chantecler, boulevard, Tolón, Montmartre, Faubourg, Odeón*

- Drogue et boissons (27 occurrences, 10 variantes) : *Champán, champañada, champaña, thé, perno, pernos, vemut, suisé, cocó*

- Excellence (18 occurrences, 7 variantes) : *Debuté, de bute, chiqué, cachet, Mishé, prissé, pur sang*

Italien

- Femme (30 occurrences, 4 variantes) : *Mina, ragazzina, piba, pebete*

- lieu (18 occurrences, 2 variantes) : *bulín, paese*

- Impatience et cri (17 occurrences, 4 variantes) : *batir, estrilo, farabute, bufoso*

- Compréhension (14 occurrences, 2 variantes) : *manyar remanyar*

La formation de thématiques mineures au moyen de répétition de vocables de texte en texte, démontre la stabilité dont le lunfardo est capable. Cette stabilité est responsable de la fixation de vocables et de structures qui par la suite pourraient former une syntaxe et une grammaire propre au lunfardo. Mais dans ce cas, les structures grammaticales ou syntaxiques que l'on s'attendrait à trouver sont remplacés par des repères référentiels qui fonctionnent comme des « icônes » dans le code. Ces repères référentiels ne sont autre chose que des vocables lunfardos qui remplacent une désignation commune par une désignation générique c'est à dire qu'au lieu de dire « sombrero » (chapeau), on utilisera « pamela » ; ou encore pour dire « pañuelo » (foulard), on utilisera « lengue ». Les mots *pamela* et *lengue* désignent dans l'univers du tango, le chapeau et le foulard par excellence et par défaut, puisqu'il n'y a pas d'autre mot pour désigner un chapeau utilisé par les *tangueros* et *compadritos* qui serait connoté d'une appartenance sociale, culturelle ou économique autre. En n'ayant qu'une proposition pour redéfinir un objet d'usage quotidien, tels que les vêtements, cette désignation qui était par défaut celle d'une époque et d'un contexte particulier, dévient la désignation générale, ainsi tous les chapeaux et foulards, ne sont et seront jamais que des « pamela » et des « lengues ». Cette désignation des vêtements participe de l'identification d'une population

sur le plan vestimentaire et sur le plan sémantique. Mais Colette Guillaumin explique que l'identification d'un groupe d'individus par des marques physiques ou vestimentaires est une forme de discrimination :

La marque par le vêtement, beaucoup plus labile en un sens, est sans doute le degré zéro de l'expression des appartenances d'état ou si l'on préfère, de l'expression de la place dans les relations sociales. C'est dans la seule division des sexes que subsiste aujourd'hui d'une façon permanente la marque vestimentaire, car si on *se met* en uniformes (professionnel ; militaire ou autre ...) pour travailler, c'est-à-dire dans un temps déterminé et dans un espace limité, on est par contre *chaque fois* que l'on est habillé et en *n'importe quelle circonstance*, en uniforme de sexe. Bref, l'idée de signifier visuellement les groupes présents dans une société n'a rien de récent ni d'exceptionnel.⁵¹⁶

De sorte que les vêtements que portent les *tangueros* ou *compadritos*, ainsi que leur désignation dans le tango, font partie de la matérialisation d'une identité de groupe. Mais la technique de fixation des vocables lunfardos qui s'applique à des objets quotidiens tels que de vêtements, a une connotation différente lorsqu'il s'agit de désigner des personnages. Le problème dans la désignation des personnages est dans le fait, qu'ils représentent l'humain et que la répétition, donc la fixation de quelques vocables pour désigner homme et femme limite leur caractéristique à des archétypes stéréotypés. Ainsi la femme n'est que : *Mina, ragazzina, piba, pebeta*, par connotation elle est tantôt prostituée tantôt jeune innocente, ce qui limite les représentations et prédispose une classification antagonique de « femmes bibliques » soit acceptables soit condamnables. La répétition des référents appliqués au personnage féminin, reconduit un ordre catholique largement développé dans le tango, au sein même des vocables du lunfardo. En effet, le féminin se construit dans le lunfardo à partir d'images en opposition telles que la prostituée et la femme pure. Ceci met en évidence d'abord, que le code est génétiquement conditionné et porteur de valeurs dominantes du tango, puis que le lunfardo est aussi stéréotypé. De ce fait, le lunfardo est aussi limitatif que les topiques du tango car cette codification restreinte ne permet pas l'expression de discours pluriels sous forme de représentations diverses. Par ailleurs, les vocables désignant le personnage masculin, font également partie des thématiques mineures, mais les variables sont plus nombreuses que pour la désignation du personnage féminin puisqu'il sont : *Compadrito, taita, taura, ñorse, mosaico, dorique, guapo*. Les vocables sont plus nombreux et leur connotation met en évidence une nuance d'ordre économique. En effet, un *ñorse*, est un homme aisé, alors qu'un *guapo* ou bien un *Compadrito* est un homme menaçant, appartenant aux classes sociales

⁵¹⁶ GUILLAUMIN Colette. *SEXE, RACE ET PRATIQUE DU POUVOIR*. Coté femmes, Paris, 1992. p. 181

basses. La représentation du personnage masculin dans le lunfardo est donc traversé par une identification d'ordre sexuelle puis sociale, alors que la représentation du féminin est conditionné à sa fonction sexuelle. En effet, qu'il s'agisse d'une jeune femme pure ou bien d'une prostituée, la seule identité qui est possible au personnage féminin dans le lunfardo est celle d'objet sexuel disponible (prostituée) ou non (jeune femme pure). L'ordre sous-entendu est donc différent selon le personnage du tango auquel on fait référence, il concorde avec la logique de répartition des rôles du genre. Ainsi la fixation des vocables met également en jeu, la fixation d'idées reçus. La technique de la répétition est très efficace car elle permet la fixation de repères iconiques, tels que la place de l'homme et de la femme dans le tango et leur code vestimentaire entre autres.

Prenons un dernier exemple de thématique mineure, celle des lieux, car elle permet de mettre en évidence l'iconicité du lunfardo dans le tango. Cette thématique est développée par des vocables des trois origines majoritaires à savoir le castillan, le français et l'italien, mais à chaque origine linguistique sa propre connotation culturelle. Les trois langues sont fournisseur de vocables dont les référents sont des lieux connotés de l'intimité, tel que le lit et la chambre ; en castillan *catre*, *catrera*, *cotorro*; en français c'est la *garçonnière* ou bien *garzonier* avec l'écriture à la manière espagnole; puis en italien *bulín*. Ces lieux de l'intimité renvoient à des référentiels identiques en termes de lieu, mais c'est l'utilité largement expliquée dans les tangos qui diffère. Par exemple, la garçonnière sera un lieu d'habitation et de fête à la fois, il est l'un des biens que propose un homme aisé à la femme qu'il entretient ; alors que le *bulín*, est également un lieu d'habitation, qui peut être individuel ou partagé avec la compagne du locataire, il ne fait pas office de garçonnière, il n'est jamais placé dans un lieu chic ou dans de la capitale. La *catrera* ou *catre* est le lit ou la chambrette, c'est toujours un lieu mentionné lorsque le personnage est dépressif à cause de la perte de son partenaire, on le trouve parfois dans des tangos dont le thème est le suicide, ce peut être un lit dans une maison de famille loué à un homme ou une femme. Le contexte d'utilisation de ces vocables permet de comprendre leur sens plein, de cette manière ils agissent, à la fois, comme des encadrements dans le contexte du tango, et comme des valises qui délimitent l'espace conceptuel du tango. Ainsi, l'utilisation systématique des vocables composant les thématiques mineures, permet la formation de valeurs iconiques qui s'ajoutent à ceux-ci. Les thématiques mineures, ne développent pas un système d'opposition simple type haut/bas, dehors/dedans, au contraire, ces thématiques servent à fixer des objets de la vie quotidienne de l'utilisateur, c'est donc un lexique qui va classer les référents qui le composent selon le point de vue de celui-ci. Les thématiques mineures, n'ont donc pas la même fonction que les thématiques majeures qui

elles, définissaient l'idéologie dominante imposant un système normatif d'inclusion et d'exclusion.

Les thématiques mineures aident à comprendre que chaque langue a une connotation culturelle particulière qui se maintient au sein du lunfardo. Ceci reconduit une segmentation linguistique qui met en évidence deux choses. D'abord que le lunfardo ne fonctionne pas comme un élément d'intégration, mais comme un moyen de reconduire des idées stigmatisées à propos de chaque culture. En second que le lunfardo n'est pas une langue à proprement parler car il ne possède ni grammaire ni syntaxe. De ce fait le lunfardo ne peut être considéré comme le signe d'une identité en cours d'émergence.

Si ces deux conclusions sont vraies on peut se demander qu'est que le lunfardo ? Il se peut que le lunfardo soit comparable à un catalogue, une liste ou énumération de personnages ou de choses classés dans un certain ordre et regroupés selon une grande thématique : le tango. Le Lunfardo n'est pas un vecteur linguistique de cohésion, par conséquent il n'est pas non plus le signe d'une identité en formation.

Mais en revanche le lunfardo serait le résultat de la confrontation entre deux forces idéologiques en Argentine du début du XX^e siècle. D'une part se manifeste la volonté de conserver la langue argentine au plus près de la langue espagnole. D'autre part se manifeste la volonté de construire une identité nouvelle en argentine en laissant libre cours à l'invention linguistique. Ce qui aboutira sur une institution telle que la *Academia Porteña del Lunfardo* chargée de conserver, de rendre formel et de transmettre le lunfardo. En effet, cette institution fonctionne comme une instance d'autorité puisqu'elle est inspirée de la *Real Academia Española* qui est l'autorité normative de la langue espagnole. En outre, on aurait pu croire que le lunfardo est un signe d'identité car les vocables proviennent de langues diverses que parlaient les immigrants arrivés en Argentine. Cependant sans grammaire ni syntaxe propre, le lunfardo ne peut être déclarée langue nationale.

Sur le plan scientifique, il semblerait que le Lunfardo fonctionne comme un Tiers Interprétant (T.I.) par rapport à la langue castillane pratiquée en Argentine. Pour comprendre, nous reprenons la notion élaborée par Monique Carcaud-Macaire⁵¹⁷. Le Tiers Interprétant sert à désigner à la fois le lieu et la fonctionnalité morphogénétique des phénomènes d'interprétance qui gèrent la production de sens dans le travail de la création culturelle. Ce lieu de la fonctionnalité morphogénétique est celui de la rencontre de toutes les langues et

⁵¹⁷ CARCAUD-MACAIRE, Monique. *La production des formes culturelles : mémoire, cognito et sujet culturel (prolongements théoriques)*. *Sociocriticism* vol XVII, 1&2 2002.

dialectes qui ont fourni des vocables afin de former le lunfardo. Ce même lieu, se trouve dans l'abstrait de la mémoire collective et individuelle des utilisateurs. Celle-ci gère deux types d'informations que nous avons appelé les thématiques majeures et les thématiques mineures mais que Monique Carcaud-Macaire synthétise en tant que structures spécifiques basées sur l'expérience, dans le cas du lunfardo elles se manifestent par les expressions toutes faites, calquées et traduites dans et par le lunfardo et les structures générales contenant, elles, des informations plus abstraites, mis en évidence par le mode de codification de l'exclusion et de l'intégration qui structurent les pratiques sociales dans les milieu du tango au moyen du lunfardo.

Le lunfardo en tant que Tiers Interprétant, se reconnaît en tant qu'entité sémiotique, qui génère des formes en adaptant les vocables espagnols à la nouvelle configuration syllabique ou en alternant l'orthographe, qui construit le sens. Le Tiers Interprétant permet également la transition des vocables depuis leur langue d'origine vers le lexique lunfardo. Ainsi se manifeste l'interaction entre des ensembles d'émetteurs, récepteurs, virtuels quoi que reconnus par un bagage culturel commun, qui s'élargi et se réactualise par l'utilisation du lunfardo. Le tiers interprétant fonctionne donc comme une instance de réglage des informations, qui reconfigurées, manifestent l'avènement de nouvelles formes concrètes par la suite, institutionnalisées par la publication de répertoires, dictionnaires, ouvrages retraçant l'histoire du lunfardo, et jusqu'à la fondation de l'Académie Portègne du Lunfardo, dont le but est la recherche et l'actualisation du lexique.

La nature complexe du Tiers Interprétant (en tant que lieu et fonctionnalité) fait l'effet de production d'un nouveau matériau sémiotique, doté des mêmes qualités que les éléments morphiques qui l'ont composé. Excepté que le lunfardo dans le tango, nous l'avons vu, a pour essence génératrice « la segmentation », autant au niveau du signifié (les thématiques d'exclusion et d'intégration) qu'au niveau du signifiant (absence de structure grammaticale, syntactique ou orthographique). Le Tiers Interprétant révèle alors, un paradoxe propre au lunfardo, qui d'un point de vue constitue une nouvelle forme linguistique, donc une nouvelle représentation de l'identité argentine, basée sur la différenciation des ses composantes linguistiques. Alors on se le demande : une identité peut-elle réellement exister dans un objet culturel hétérogène, idéologiquement mu par un mouvement de segmentation ?

Sans aller jusqu'au positionnement de Borges, qui qualifiait le lunfardo, de « langage technique de la pègre », ni jusqu'à évoquer ce lexique, comme la preuve catégorique de la formation de l'identité argentine à partir du tango, donc du lunfardo qui y est présent ; on peut peut-être considérer le lunfardo, comme l'un des terrains de lutte d'une identité encore

problématique et en devenir. En effet, Pierre Bourdieu considère les rapports de communication comme des rapports de pouvoir symbolique où s'actualisent les rapports de force entre les locuteurs ou leurs groupes respectifs. Cependant ce même mouvement de réactualisation, que décrit le Tiers Interprétant, ne donne pas comme résultat dans le cas du Lunfardo une langue ou encore un dialecte, mais seulement un lexique, tout au plus un registre de langue. Ceci implique que le Lunfardo est une forme de codification pour un groupe d'individus d'une région mais en aucun cas pour les individus de tout le territoire argentin. Le Lunfardo a eu une grande visibilité parce qu'il apparaît dans le tango ainsi qu'en littérature. Puis le lunfardo a eu une grande répercutions parce qu'il a été institutionnalisé par l'*Academia Porteña del Lunfardo*. De ce fait on a l'illusion que le lunfardo pouvait identifier la population Argentine dans son ensemble. Pourtant d'autres régionalismes co-existent en argentine. L'étude de l'ensemble de toutes ces particularités linguistiques permettrait d'avoir une idée plus précise des particularités linguistiques de l'espagnol pratiqué en Argentine. Ainsi il semblerait peu prudent, comme le font membres de l'Académie Nationale du Tango, qui considèrent que le tango, parce qu'il englobe le lunfardo, est la « majeure expression d'identité nationale⁵¹⁸ ». En effet, bien que les voix des immigrants aient été intégrées dans le lunfardo, elles ont été soigneusement cloisonnées par l'usage de ce dernier, de la même manière qu'est cloisonnée dans son fonctionnement politico-économique la province de Buenos Aires par rapport aux régions de l'intérieur du pays. De ce fait, le lunfardo ne peut être considéré comme un lexique fédérateur d'identité, mais plutôt comme le signe d'une identité fractionnée non représentative de toute la population Argentine.

La forte diffusion du tango dans des moyens de communication de masse donne l'impression qu'il est le principal objet représentatif de l'identité argentine. En conséquence, l'image mentale de l'identité argentine apparaît décuplée, voire déformée selon le moule du tango. Dès lors, la portée du tango génère des discours à propos de celui-ci dans lequel on peut inclure des discours annexes qui concernent le lunfardo, parce qu'il est présent dans les paroles de tango. A l'époque contemporaine, des discours à propos du tango se sont manifestés et multipliés sous différentes formes qui s'éloignent plus ou moins de l'objet d'origine. Ainsi, nous proposons d'étudier la production picturale du peintre argentin Juan Carlos Libertini, qui s'est inspiré du tango pour le représenter selon le style surréaliste. Ensuite

⁵¹⁸ ETCHEGARAY Natalio, MOLINARI Alejandro, MARTINEZ Roberto L. *TANGO Y SOCIEDAD, LA SOCIEDAD EL HOMBRE COMÚN Y EL TANGO 1580-1917*. Argentina. 2003.

nous proposons d'observer la production artistique du groupe Gotan Project qui se proclame héritier du tango tout en intégrant des éléments musicaux et de la culture post moderne.

7. CONSTRUCTIONS D'UNE IDENTITÉ ARGENTINE DANS LE

TANGO : FORMES CONTEMPORAINES

José Gobello expliquait dans son ouvrage *Breve Historia del tango*⁵¹⁹ que le lunfardo est encore utilisé dans la musique populaire de nos jours. Ainsi on constate que le tango continue d'avoir un impact dans la société contemporaine mais il se manifeste sous différents supports. En effet, le groupe Gotan Project se proclame héritier de l'œuvre de Astor Piazzola. Le groupe a mixé du tango et de la musique électronique entre autres produisant une nouvelle variante, contestée, du tango. Puis le peintre surréaliste Juan Carlos Liberti s'inscrit parmi les artistes qui ont produit un discours à propos du tango mais sous forme de tableaux et dessin. Ce faisant l'artiste propose une recherche sur le plan de la matière et de sa perception du tango. Ces objets culturels ont été sélectionnés car ils déconstruisent, chacun à leur manière, le tango. En effet, la culture postmoderne, basées sur la technique de recyclage, récupération et découpe, favorise la déconstruction de discours. Ainsi nous verrons que la production picturale de Juan Carlos Liberti propose des représentations d'objets, lieux et personnages dont le degré de déconstruction laisse la possibilité de manifestation à des discours hétérogènes. Puis, la production du groupe Gotan Project a été sélectionnée car elle est « dérangeante ». En effet, musiciens et danseurs amateurs débattent afin de savoir si l'on peut qualifier cette musique de « tango ». Alors qu'une demande a été déposée pour que le tango soit inscrit à L'UNESCO en tant que patrimoine immatériel de l'humanité et que de ce fait il faudra le redéfinir, le produit de Gotan Project pose le problème de la définition des genres. Par ailleurs, cette musique est accompagnée de texte que nous nous proposons d'étudier ici, car tantôt ils reconduisent, tantôt ils transgressent par certains aspects les discours véhiculés dans le tango de l'époque de la genèse du genre.

Ainsi nous avons volontairement effectué un bond dans l'évolution chronologique du tango. En effet notre corpus de paroles de tango s'arrête en 1935, année à laquelle décède Carlos Gardel. Quelques années, après la *década infame*, le tango va connaître un grand succès, c'est l'âge d'or du tango. Il sera chanté par un grand nombre d'interprètes tels que Edmundo Rivero, Roberto Goyeneche, Nelly Vásquez ou encore Hugo del Carril. Le tango sera joué par des orchestres célèbres dont celui de Osvaldo Pugliese, Alberto Castillo, Horacio

⁵¹⁹ GOBELLO José. *BREVE HISTORIA DEL TANGO*. Corregidor, Buenos Aires, 1999.

Salgán. Bien que le tango a toujours été joué en Argentine, il connaît un engouement particulier depuis 2001 date à la quelle la musique de Gotan Project est entendu dans les radios du monde entier. Le corpus étudié ici concerne l'époque contemporaine avec les peintures de Juan Carlos Liberti dont la thématique est le tango et qui date de 1996 à nos jours. Suivra l'étude de la production musicale de Gotan Project qui ont été édités en 2001 puis en 2007. Notons que la production culturelle contemporaine correspond à la période de développement de la mondialisation ce qui aura incidence sur la vie artistique.

Dans ce chapitre, il s'agira pour nous de comprendre quels sont les liens qui persistent entre le « tango fondamental », c'est à dire celui qui apparaît au début du XX^e siècle et le « tango post moderne » sous des formes différentes. Il nous intéressera de comprendre également quel sont les discours produits à propos du tango dans le corpus contemporain. Puis de quelle manière sont reconduits les discours déjà présents dans le tango de la période de la « genèse ».

Il nous semble important de dire que nous ne sommes pas spécialistes de peinture, mais que nous avons tenté de nous approprier quelques techniques d'observation afin de les conjuguer avec les outils sociocritiques. Le but n'était donc pas de proposer une critique artistique de l'œuvre de Juan Carlos Liberti. En effet nous avons tenté de porter un regard sur le discours à propos du tango « traduit » en peinture. En d'autres termes nous nous sommes demandé comment il comprenait le tango puis, comment le peintre traduisait sa perception de la musique en termes picturaux. Ainsi nous allons commencer par l'étude de la production picturale *tanguera* de Juan Carlos Liberti. Par la suite, nous étudierons la production du groupe Gotan Project.

7. 1 Liberti, dans son œuvre tanguera, la peinture comme

médiation du tango

Juan Carlos Liberti est né en Argentine en 1930, il a vécu dans le quartier de la Boca, le berceau mythique du tango, où sa famille avait installé une usine d'eaux gazeuses et rafraîchissements. En 1952, alors qu'il lui manquent deux ans pour finir la carrière d'économie, son père Atilio Liberti décède, prend les rennes de l'entreprise familiale. Juan Carlos Liberti réalisait des dessins graphiques pour la marque de soda et rafraîchissements de

son père, mais il développe en autodidacte la peinture. Alors c'est le peintre et ami Emilio Petorutti qui l'incite en 1969 à exposer ses travaux et à devenir professionnel.

Dès 1970, Juan Carlos Liberti fait des illustrations pour des livres tels que *Arte y Humanismo* de Rafael Squirru, *Hamlet*, *La Tempestad* et *El Príncipe* traduits en langue espagnole par le même auteur. Par la suite il a illustré quatre livres en édition limitée de poèmes de Jorge Luis Borges, et s'est inspiré du *Martín Fierro* pour produire une série de dessins sur le thème des *Gauchos*. Certaines de ses peintures, dont le thème central sont les instruments de musique, ont été sélectionnées pour représenter le festival de musique baroque de l'année 1994 et des cd édités à l'occasion du 250^{ème} anniversaire de la mort de Jean Sébastien Bach. A partir de 1996, Liberti est sollicité pour préparer une exposition au *Palais des Glaces* de Buenos Aires sur le thème du tango, c'est le début de son œuvre « Tanguera ». Il a peint sur ce sujet depuis plus de dix ans et a exposé des peintures de l'ensemble de son œuvre, dont la « Tanguera » dans les galeries d'art les plus prestigieuses d'Europe et d'Amérique entre autres.

L'œuvre de Liberti a fait son entrée à l'Université des Beaux Arts de Miami en 1998, lorsque Carol Damian écrit un ouvrage sur ses travaux appelé : *The silent of word of Juan Carlos Liberti*. La Professeure d'histoire de l'art écrit :

Sus objetos y personajes emergen de su propia imaginación. Es más la idea de un filósofo-artista que abrazando los dogmas del surrealismo, propone imágenes de fantasía y los remanentes visuales de sus procesos de pensamiento, dándoles convincente significados plásticos a pesar de su completa irrealidad, mientras establece un juego mental intelectual. El espectador debe completar el cuadro y resolver el rompecabezas de su significado.⁵²⁰

Bien que l'œuvre de Liberti s'inscrive dans le mouvement surréaliste, l'on remarquera qu'alors même où il décide de peindre de manière professionnelle, ce mouvement a été déclaré mort, par l'un des principaux fondateurs André Breton.

L'œuvre de Liberti relative au tango est très importante elle débute en 1996 et finit en 2008, elle est composée d'un total 42 toiles et 56 dessins. Nous avons pu nous procurer, avec l'aimable collaboration de l'artiste, des reproductions de 29 toiles et 17 desseins. Le thème du tango pour ces tableaux lui a été suggéré par Ignacio Gutierrez Zaldívar, directeur de la prestigieuse galerie argentine Zurbaran. Juan Carlos Liberti s'est penché sur l'élaboration des premiers dessins alors qu'il finissait une série de dessin qu'il a intitulé « *Naturalezas*

⁵²⁰ LIBERTI, Juan Carlos. *40 AÑOS DE SURREALISMO*. Latin america Art. Buenos Aires. 2006. p. 20

Musicales ». Notre propos ici n'est pas de faire un recensement ni une explication picturale de tous les tableaux de Juan Carlos, Liberti, mais plutôt de décrypter à partir du corpus partiel auquel nous avons eu accès, comment l'artiste construit un discours d'où émanent des représentations d'une identité argentine. En examinant les signes utilisés et investis de sens par Liberti dans sa peinture, ainsi que les techniques qu'il met en place pour mettre en relief le sujet de ses toiles. Nous tenterons de comprendre comment le peintre tantôt reconduit, tantôt rejette un discours identificatoire propre au tango dans sa forme poétique. Ainsi nous allons d'abord expliquer comment se fonde et se construit le discours de Liberti à partir du discours véhiculé par le tango, pour comprendre dans quelle mesure il est légitimé et reconduit par l'œuvre du peintre. En un deuxième temps nous allons nous attacher à la spécificité du discours de Liberti qui par certains aspects semble rejeter le discours dominant dans le tango afin de proposer des alternatives structurelles. L'examen de ces questions imbriquées nécessitera une vision quelque peu globale des peintures de Liberti afin de dégager du sent de techniques récurrentes que l'artiste met en place. Nous proposerons également confirmation à des intuitions, au moyen de citation et commentaire détaillé de certaines peintures au sein de cette étude.

Afin d'éclairer la lecture de l'œuvre picturale, nous nous sommes penchés sur deux livres publiés par l'artiste dans lesquels il explique son positionnement et expose des citations d'autres artistes et penseurs qui l'ont influencé. Le premier ouvrage a pour titre *Descartes*, il s'agit d'une publication privée de 200 exemplaires effectuée par le peintre car il a eu le souci de laisser une trace de textes théoriques et philosophiques qui ont influencé son apprentissage autodidacte. Ce livre est assorti de réflexions et définitions écrites par Liberti. Le deuxième ouvrage a été publié en 2006 à l'occasion des 40 ans de surréalisme fêtés par l'artiste. Dans celui-ci figurent des œuvres du peintre, des témoignages d'autres artistes, critiques et amis, ainsi que des anecdotes transcrites par Juan Carlos. En outre nous nous appuyons sur des entrevues effectuées personnellement, via Internet et par téléphone. Juan Carlos s'est toujours montré disponible, il nous a expliqué que ce sont les rencontres qui ont guidé certains de ses choix artistiques.

7.11 L'œuvre tanguera

Lorsque Liberti présente son œuvre tanguera, il explique qu'il finissait une série de peintures sur le thème de la musique à la manière de natures mortes, et que c'est un ami qui

lui a suggéré de participer à une exposition sur le tango. Aussitôt s'est mis à la recherche de tangos à entendre et a laissé voler son imagination produisant les premiers croquis. Il nous a confiés également, que pour lui le tango est l'un des représentants culturels les plus visibles et les plus importants de l'argentinité tant en Argentine qu'à l'étranger, il dit : « Creo firmemente que el tango es la representación de los argentinos dentro y fuera del país. Por suerte desde hace tiempo dejó de ser una cosa relativamente prohibida y rechazada, para convertirse en el síntoma más visible de nuestro país internacionalmente»⁵²¹. Cette « visibilité » à échelle internationale est traduite par le peintre dans les titres qu'il donne à ses toiles et à ces dessins, ainsi tango et peinture sont intimement liées et mis sur le même plan culturel.

L'œuvre *tanguera* de Liberti est composée de 56 dessins et de 42 toiles, produites entre 1996 et 2008, ce qui fait une moyenne de 8 toiles ou dessins par an. Une majorité de la production picturale porte le nom de tango. En effet, 39 titres de ses œuvres correspondent à des titres de tango de toute époque confondue, et à 17 expressions tirées de tangos. 7 titres de tangos correspondent à la fois à des toiles et à des dessins, ainsi entre les deux formats se manifeste une cristallisation sémantique. Les titres sont : *Cambalache* (1934 Santos Dicepolo) *El último café* (Catulo Castillo) *Ché papusa oí* (1927 Enrique Cadícamo) *Muñeca brava* (1929 Catulo Castillo) *Patotero sentimental* (1922 Manuel Romero) *Libertango* 1990 (Horacio Ferrer) et *Mi Buenos Aires querido* (1934 Le Pera). Ces tangos et leurs paroliers sont très connus et les paroles des tangos ont été publiées dans la période de la Guardia Nueva, c'est à dire l'époque de genèse des paroles de tangos qui nous intéresse ici. De la sorte Liberti puisse son inspiration dans les paroles de tango dans lesquelles les discours premiers se sont constitués. Deux exceptions dérogent au découpage chronologique cité, le tango *Libertango* et *Cambalache*. Le tango *Libertango* d'Horacio Ferrer est une l'exception puisqu'il a été écrit en 1990. Le titre *Libertango* est un néologisme, ce tango est plus connu par sa mélodie reprise à l'internationale, plutôt que par ses paroles. Ce dernier tango, fait partie de l'Opera Tango *María de Buenos Aires* composée par Astor Piazzola et Horacio Ferrer. Par ailleurs le tango *Cambalache* qui a inspiré une toile à Liberti a été interdit de diffusion par la dictature militaire. Ce tango a été considéré subversif à cause de sa thématique critique d'une société qui perd ses valeurs. La reprise de titres de tangos très connus pour titrer les toiles de Liberti, lui donnent un certain prestige, intègre les toiles à un patrimoine culturel argentin et réactive la mémoire des connaisseurs de tango. Ainsi, les toiles de Liberti, sont connues

⁵²¹ Extrait d'entretiens informels avec Liberti.

internationalement, avant même d'être vues par des amateurs d'art, puisque leur titre renvoie à une musique très largement diffusée.

Ces tangos dont les noms se répètent, mettent en exergue le contenu sémantique dont Liberti se fait le porte-parole voici les cinq thématiques qui s'en dégagent : « le paradigme féminin », « la sentimentalité de l'homme », « la déception amoureuse », « la limite entre l'anarchie et l'utopie de liberté », et enfin « la nostalgie du pays natal ». Ces thèmes sont récurrents dans le tango argentin l'on retiendra donc que Liberti fait une réinterprétation en peinture des tangos, tout en gardant très présent les mêmes axes thématiques du tango. De sorte qu'il participe à la reconduction de l'ordre relationnel et social que diffuse le tango dans ses paroles. La peinture de Liberti s'enracine ainsi dans l'essence même du tango, ne laissant apparemment pas de place pour la particularisation de la créativité artistique.

Puis, les toiles qui portent des noms composés à partir d'expressions sont minoritaires. Elles sont 19, dont 13 ont été attribués à des toiles et 7 à des dessins. Cela est peut-être du au fait que les toiles sont plus exportables que les dessins, ainsi elles reçoivent plus aisément des noms inventés faisant preuve d'une part de la capacité d'appropriation du code langagier du tango par Liberti ; et d'autre part d'une volonté de laisser une empreinte propre au peintre sur les représentations relatives au tango. Les expressions sont les suivantes : *Y en el 2000 también; Pelandruna Abacanada; Alma de bandonéon; Revolcaos en un Merengue; Magnolia que mojó la luna; Tango Celestial; El Morocho del abasto; Tango nel Mediceo; Tango nella citadilla; Tango nel veneto; Tanguendo. Un tango de mi flor; Tango otoñal; Tango boquense; Tango en el cielo.*

Ces expressions sont « surréalistes », elles entremêlent des perceptions sensorielles à des objets inanimés telle que *La magnolia que mojó la luna, Alma de bandonéon* ou encore *Tango de mi flor*. Ces dernières correspondent au critère de liberté recherché par les écrivains surréalistes qui ont révolutionné l'écriture en trouvant des expressions énigmatiques, comme des messages codés qui interpellent les lecteurs. Ces expressions humanisent des objets, mettant ces derniers sur le même plan que les humains. Ainsi, dans cette brèche linguistique, Liberti exprime sa particularité, qui se retrouvera dans la peinture, alors qu'il nous présente des personnages mi-humains, mi-instruments de musique. Dans ces rares titres surréalistes l'on voit l'originalité du point de vue de l'artiste qui met en scène la fusion opérée entre la musique et l'âme humaine donnant comme résultat une humanisation des objets et une chosification des humains. Certaines de ces expressions semblent former un dialogue de toile en toile, elles placent ainsi le tango dans une situation d'omniprésence spatio-temporelle, exemple : *Tango boquense, Tango otoñal, Tango celestial*. Ce-ci construit une image du tango

en tant qu'objet incontournable, comme une divinité présente en tout temps et tout lieu, ce qui magnifie et idéalise l'objet. Le tango dans ces titres est adjectivé mettant en scène la versatilité de l'objet. Cette plasticité est un signe de l'appropriation de l'objet par le peintre, d'une manière plus figurable. Notons que les titres des toiles qui sont des expressions *tangueras* ont été tirés de tangos existants. Ces expressions sont relatives au tango, ce qui montre le travail de découpage de la matière linguistique, d'analyse et d'interprétation qu'à fait l'artiste avant de proposer une image qui lui soit en rapport. De plus la reprise de titres et des expressions de tangos, inscrit l'artiste dans une lignée d'artistes *tangueros* (que se soit des auteurs, des musiciens ou des interprètes) prestigieuse, qui rend légitime l'inspiration de Liberti. En outre la mise en scène du tango à travers les titres de tangos et les expressions de tango reprises pour baptiser ses toiles, Liberti représente des danseurs de tango. De sorte qu'il représente les rapports de genre dans le tango.

7.12 Représentations des rapports de genre dans l'œuvre *tanguera*

Les rapports entre les personnages du tango que dépeint Liberti sont charnels. Dans la peinture de Liberti, le personnage masculin est responsable de l'engendrement du personnage féminin. C'est dans la souffrance de l'amour non réciproque et l'absence de la femme que l'homme la fantasme, ce faisant, il la crée de toute pièce avec une série de caractéristiques qui font devenir une conception de la féminité. Dans les peintures *Ninguna* (annexe 1), *Che papusa oí* (annexe 2), *Mi noche triste* et *Pa' que bailen los muchachos*, l'on assiste à cet engendrement en image. En effet, dans chacune de ces peintures la femme sort littéralement, de la poitrine de l'homme ou bien des soufflets du bandonéon. Le cas de *Ninguna* est particulièrement parlant, il est inspiré de la strophe suivante d' Homero Manzi écrite en 1942:

No habrá ninguna igual, no habrá ninguna,
ninguna con tu piel no con tu voz;
tu piel, magnolia que mojó la luna,
tu voz, murmullo que entibió el amor.
No habrá ninguna igual, todas murieron
en el momento que dijiste adiós.

L'on remarquera que le personnage féminin est caractérisé par la négation de son individualité alors qu'elle est surnommée « Ninguna » et qu'abondent les négations de toutes ce qu'elle n'est pas. En outre, le corps du personnage féminin est découpé en morceaux dans la description les signes : *piel, voz* sont récurrents. Le personnage féminin est à la fois qualifiée et surnommée par la métaphore *Magnolia que mojó la luna*. Le paradigme féminin apparaît donc crypte dans une formulation négative et dans un marasme viscéral composé des parties du corps du personnage qui sont uniques pour le personnage masculin.

La toile qu'illustre cette strophe met en scène un couple en position de danse, l'homme mène la danse, de son mouvement corporel se dégage de la force. Une femme habillée d'une robe rouge sort de la poitrine de l'homme. Le corps de *Ninguna* est sorti jusqu'au milieu du dos, on ne voit donc ni sa tête, ni ses épaules, ni ses bras qui sont contenus par le torse de son partenaire. Les jambes de *Ninguna* sont en mouvement et atteignent presque le sol, sa peau est blanchâtre comme celle d'un cadavre. La tête de l'homme est remplacée par des partitions enroulées où y figure le nom du tango et du tableau. A son bras droit, l'homme porte une guitare comme l'on porte un bébé. La scène n'a pas troisième dimension qui montrerait un fond pourtant le sol est différencié par la couleur gris clair du mur, ce qui crée un effet de perspective accentuée par la lumière intense quoi qu'indirecte provenant de l'angle en haut à droite de la toile. La composition se découpe en deux triangles se superposant sur l'un des coins mettant ainsi en relief la proximité sensuelle entre les appareils génitaux des deux personnages. Les jambes des deux danseurs sont pliées et décrivent des mouvements contradictoires accentuant ainsi le dynamisme et la discordance des personnages. L'une des jambes de l'homme et de la femme sont entremêlés alors qu'ils effectuent la figure appelée *gancho* qui signifie et décrit un crochet. La figure du *gancho* qui unit littéralement les danseurs, reconduit le lien intime entre les deux personnages.

Dans cette toile qui décrit le moment d'engendrement du personnage féminin, sont représentés les relations de domination. La femme est montrée dans le mouvement même de l'engendrement par la poitrine de l'homme, elle est littéralement dans son sein signifiant ainsi une fusion déchirante du fait même de l'engendrement. Elle est sortie par les pieds suivant ainsi l'une des positions les plus dangereuses, les plus rares et les moins naturelles lorsqu'il s'agit d'accoucher. L'engendrement du personnage féminin par le personnage masculin n'est donc ni naturel, ni facile. Cette manière d'engendrer la femme est artificielle, elle montre la création à partir des jambes qui ne permettent pas la reconnaissance immédiate de la créature. Ainsi, ce qui est mis en scène dans cette toile est la construction du féminin mais d'une manière anonyme. Sans visage, le personnage féminin *Ninguna* est en parfait accord avec le

sème qui la désigne, elle est en désavantage par rapport au personnage masculin qui lui a une identité documentée par les partitions qui remplacent sa face.

La discordance des jambes entre les deux personnages est un autre indice des relations qu'ils entretiennent l'un avec l'autre. Dans la pratique de la danse, la femme doit suivre le même mouvement de jambes que l'homme, ce qui place le personnage féminin en train d'être engendré dans une position de contradiction par rapport à l'homme, comme pour préfigurer l'impossibilité de s'accorder tout à fait même dans le moment éphémère de la danse. Dans une logique patriarcale, la conséquence de cette discordance est l'impossibilité de se comprendre et ainsi l'impossibilité de former un couple afin de se reproduire. Notons, qu'il n'est pas question de montrer comme impossible la rencontre sexuelle puisque les appareils génitaux des personnages eux, non seulement sont au centre de la toile, c'est à dire qu'ils attirent notre attention, mais ils sont en proximité quasi fusionnelle signifiant le coït. Notons que la relation entre le personnage masculin et féminin est ambiguë et complexe. En effet, le personnage masculin est à la fois le procréateur et l'amant du personnage féminin ce qui met en évidence une relation oedipienne en image. Rappelons que la théorie psychanalytique de Sigmund Freud est l'une des composantes essentielles des dictats surréalistes.

La toile *Ninguna* propose un renversement des rôles parentaux puisque le personnage féminin est engendré par le personnage masculin, ce dernier semble également s'occuper d'un nouveau-né représenté par la guitare. En effet dans la toile, elle est tenue comme un poupon par le personnage masculin, les formes très rondes et la bouclette de ce qui lui sert de tête (les clés de l'instrument) le caractérisent comme un nouveau-né. Or nous l'avons vu, le couple dans les paroles de tango ne s'accouple jamais, ni ne fonde une famille, nous sommes donc face à une réinterprétation des poèmes de tango par l'iconographie de Liberti. Dans ce cas le rôle des personnages serait donc inversé, puisque c'est le « père » qui aurait la garde et la responsabilité de l'enfant. Alors, bien que Liberti reconduise un certain nombre de paradigmes du tango en dépeignant l'engendrement du personnage féminin, en parallèle, il transgresse la distribution traditionaliste des rôles dans la structure familiale. Rappelons que dans le tango la famille est souvent monoparentale, elle est représentée par la figure de la mère, gardienne du patrimoine moral des personnages masculins ou féminins. Elle est la mère consolatrice, toujours accueillante malgré les déboires de ses enfants. Ici dans cette toile, la figure féminine n'est pas associée à la maternité, c'est le personnage masculin qui assume un rôle paternel. Il couve l'enfant en forme d'instrument musical et engendre le personnage féminin. Le Peintre ne se contente pas de déconstruire le discours du tango dans lequel la

femme est le centre de la famille mais il propose un discours transgresseur qui redistribue les rôles sociaux.

Ainsi nous sommes en présence d'objets picturaux créés par Liberti sur la base des paroles de tango, mais qui offrent de par leur contenu une réinterprétation du tango et dépassent donc les règles de la médiation textuelle. Bien que les toiles de Liberti ne représentent pas le milieu du tango de forme traditionnelle et figurative, l'observateur reconnaît la thématique *tanguera* aux titres des toiles mais également à des indices que le peintre lui laisse. Ainsi s'établit une relation entre le peintre et l'observateur car ils partagent un patrimoine culturel comme, celui du tango.

7.13 Lien référentiel autour du tango

En effet, le discours de Liberti dans sa peinture ne s'enferme pas dans les images mentales que l'artiste restitue sur les toiles, au contraire, celui-ci établit un véritable dialogue avec le spectateur en recherchant sa reconnaissance et une certaine connivence. Les tableaux qui mettent en scène le tango dans un environnement international et local sont particulièrement significatifs du lien référentiel que cherche à établir le peintre avec son public. Pourtant en ce faisant, Liberti réinterprète des paroles de tango avec un certain décalage dans la peinture. Par exemple, la peinture *Anclao en París* (annexe 3) reconduit le mythe du tango dans la capitale française. Rappelons que les liens culturels entre la France et l'Argentine sont fort et particulièrement construits dans le tango. Le thème que traite le tango *Anclao en París* est celui des mésaventures de l'exile voici le texte :

Tirao por la vida de errante bohemio
estoy, Buenos Aires, Anclao en París.
Cubierto de males, bandeado de apremio,
te evoco desde este lejano país.
Contemplo la nieve que cae blandamente
desde mi ventana, que da el bulevar
las luces rojizas, don tono mugiente,
parecen pupilas de extraño mirar.

Lejano Buenos Aires ¡que lindo has de estar!

Ya van para diez años que me viste zarpar
Aquí, en este Montmartre, fobourg sentimental,
yo siento que el recuerdo me clava el puñal.

¡Como habra cambiado tu calle Corrientes!
¡Suipacha, Escalada, tu mismo arrabal !
Alguien me ha contado que estás floreciente
y juego de calles se da en diagonal...
¡No sabes las ganas que tengo de verte!
Aquí estoy varado, sin plata y sin fe....
¡Quién sabe una noche me encarne la muerte
y, chau Buenos Aires, no te vuelvo a ver!⁵²²

Ce tango décrit la ville de Buenos Aires, pour laquelle le personnage ressent de la nostalgie à cause de l'exil, mais Liberti n'a pas choisi de représenter cet aspect récurrent des tango, il a choisi de mettre en évidence l'exotisme du tango dans la capitale française. La toile de 2002, met en scène un couple dansant en haut de l'Arc du Triomphe, entourés d'un nuage blanc, le tout reposant sur un bandonéon monumental. La disproportion des éléments constitutifs de la toile fait l'effet d'une allégorie quasi moqueuse qui institutionnalise le tango. Le traitement de ce sujet par le peintre contraste avec les paroles de tango portant le même titre, qui ne racontent pas du tout la gloire de la musique, mais qui expriment la nostalgie d'un voyageur en manque de sa terre natale. Les couleurs de la toile sont vives et lumineuse, l'on note particulièrement le ciel composé d'un gris dégradé vers le blanc qui parcourt la toile du haut vers le bas. Cet effet de lumière rendu grâce à la couleur dégradée met en relief l'arc du triomphe sur lequel dansent les personnage. Ainsi le peintre s'éloigne de la représentation morose de la tristesse due à l'exile. La reprise du même titre du tango, avec une distorsion interprétative, est un clin d'oeil que fait le peintre au spectateur, car dans sa conception du tango il y a une volonté délibérée d'éliminer le sentiment de nostalgie qui noircirait sa peinture :

Como yo no soy un tipo dramático, quise sacarle un poco del dramatismo que gobierna el tango y rescatar las cosas que me impresionaron en los bailongos, como el ritmo, la sensualidad que gobierna sus movimientos, la concentración de los bailarines y la perfección de las piernas de las mujeres que bailan tango.

⁵²² Tango : *Anclao en Paris*. Enrique Cadícamo. 1931

Trato siempre de rescatar lo mejor y olvidarme de la parte trágica, negativa o nostálgica del tango.⁵²³

En éliminant l'aspect tragique, pessimiste et nostalgique du tango, Liberti avoue connaître les codes du tango mais les détourne, afin de transmettre un message différent aux spectateurs et amateurs de tango avec lesquels il établit une relation de connivence. Liberti représente un tango cosmopolite sans représenter la nostalgie de l'exile. De fait, il rompt avec le topique redondant de Paris, la capitale triste de l'exile en peignant des danseurs dans d'autres pays européens tels que l'Italie.

Ainsi l'Italie est représentée dans les tableaux : *Tango nel veneto*, *Tango nella cittadella*, *tango nella torre*, *Tango nel Mediceo*. Tous ces tableaux peints entre 2002 et 2005 représentent des danseurs dans des monuments et des musées italiens, ce n'est donc pas seulement le tango qui est mis en scène mais aussi le prestige du peintre qui expose et qui est reconnu par ses pairs dans le vieux continent. Rappelons que Liberti est d'origine italienne, son arrière grand-père Tomás Liberti a émigré avec sa femme et ses enfants en 1875. Dans son ouvrage biographique Liberti explique que son arrière grand père a fait partie des milliers d'immigrants politiques, qui se sont installés en Argentine. La famille Liberti s'est établie au quartier de la Boca, où elle s'est engagée dans la vie communautaire, en fondant le foyer pour enfants « *Hogar de niños Expositos de la parroquia San Juan Evangelista* » et Atilio Liberti (père du peintre) s'est engagé également en tant que pompier volontaire. L'œuvre philanthropique de la mère de Juan Carlos, María Luisa de Liberti a été reconnue par la République Italienne qui lui a décerné la *Stella della solidarietà Italiana*, la *Orden al Mérito*, puis en 1996 elle a été désignée *Cavaliere de la Repubblica Italiana*. A cette occasion le peintre a fait un voyage en Italie, c'est en partant ce qui a motivé le thème de la peinture *tanguera*. Ainsi les œuvres dans lesquelles l'Italie est représentée ont une dimension testimoniale, personnelle et affective importante. Elles renforcent le lien personnel entre Liberti et l'Italie, mais montre le tango dans des lieux monumentaux, entrant ainsi par la grande porte au sein de l'élite italienne et internationale.

Les lieux italiens choisis par Liberti sont : la Tour de Pise, la Citadelle de Luxembourg du Château de Conversano, le Palais Médicis, et les Canaux de Venise avec le pont Rialto en fond. Tous sont des lieux touristiques, les deux premiers montrent les danseurs de tango à hauteur de nuage défiant les lois de la gravité en faisant une figure de danse. En revanche dans les deux derniers cités, les danseurs se trouvent sous des arcades de pont et d'entrée

⁵²³ Extrait des entretiens informels avec Juan Carlos Liberti

comme pour signifier le passage entre deux lieux. Le peintre joue ainsi avec la notion intérieur / extérieur, haut / bas ; de la sorte il montre l'omniprésence du tango en Italie et la relation viscérale du peuple italien avec cet objet culturel.

Dans toutes les toiles l'on remarque la récurrence de formes cylindriques étirées et des arcades qui font ressortir le caractère monumental tant des bâtiments que des danseurs. Les couleurs de pierre et de marbre accentuent l'aspect ancien et robuste des constructions, ces couleurs contrastent avec le rouge vif de la robe de la danseuse, qui est un récurrent ainsi qu'avec le costume gris bleuté du danseur. La composition minimaliste du tableau met en relief la quiétude du paysage à l'opposé du dynamisme des danseurs, ainsi on remarquera combien il est exceptionnel de trouver ces personnages dans des lieux aussi prestigieux qu'exclusifs. Les danseurs de tous les tableaux, semblent être en représentation. Ils sont habillés sensiblement de la même manière et dansant de façon spectaculaire avec des postures acrobatiques. Alors au même titre que des sculptures, des tableaux ou encore d'autres objets d'arts, les danseurs de tango accèdent à des lieux de la culture universelle tels que le Palais de Médicis, la Tour de Pise, le pont du Rialto ou encore la Citadelle de Luxembourg.

Remarquons que tous ces lieux ont un double sens puisqu'il s'agit de bâtiments destinés à assurer la défense ou la fuite en cas de danger lors de leur conception, mais ils sont devenus avec le temps, des emblèmes de la culture italienne. En effet, la Tour de Pise devait porter le clocher de la cathédrale de la ville, afin d'appeler les croyants au culte ainsi que prévenir la ville des dangers potentiels. La citadelle de Luxembourg est le résultat du renforcement d'une tour antérieure destinée à améliorer la protection du Château de Conversano. Le pont du Rialto est l'un des plus anciens ponts de Venise, il relie San Marco à San Polo, de nos jours il est l'un des plus visités au monde. Le Palais de Médicis était un avant poste militaire devenu musée. Il s'agit donc de lieux stratégiques pour chaque ville, devenus des lieux de conservation et exposition de la culture italienne et internationale. Ainsi en exposant les danseurs de tango dans de lieux aussi visités et prestigieux, Liberti attire l'attention sur le devenir du tango en tant qu'objet culturel et produit touristique exposé, exporté et exploitable. De manière sous-jacente il y a donc une réflexion sur le regard que l'on porte à l'international vis-à-vis du tango, et la place qu'on lui donne. Notons que toutes ces représentations exposent le tango avec distance, enfermé sous des arcades ou encore dans des hauteurs célestes inatteignables, qui trouvent leur comble dans la toile *En el cielo También* (annexe 4), ou encore *Tango Celestial*, qui mettent en scène un couple et un assemblage de jambes et d'instruments respectivement dans un ciel bleu et verdâtre sublime. De cette manière, Liberti montre un tango littéralement mis sur un piédestal. Majestueux, le tango est

représenté dans un cadre institutionnel dans lequel les danseurs ornent des monuments italiens. Liberti semble se demander ce qu'est le tango en tant qu'objet culturel. En effet, l'art exposé au musée représente l'unicité or, ce caractère particulier et inimitable est ce qui donne sa valeur à une pièce, une toile ou encore une musique. Mais d'une part l'œuvre *tanguera* de Liberti a été faite sur commande pour des expositions, ce qui indique qu'il existe un marché dans lequel la demande est forte. D'autre part au moment où Liberti expose son œuvre *tanguera* le tango devient à la mode de nouveau. A ce stade là groupe Gotan Project a proposé son interprétation techno du tango. Son œuvre est diffusée dans les radios du monde entier, le groupe fait des spectacles internationaux de son et de lumière dans des salles de concert qui réunissent des milliers de personnes par soir. Par ailleurs les *milongas* à Buenos Aires et en Europe content de plus en plus de danseurs. Ainsi, lorsque Liberti représente le tango dans des lieux improbable, il recherche quel est le sens d'une multiplication exponentielle des objets d'art. Puis quel est le sens de l'exposition massive des objets culturels. En effet, dans sa proposition picturale Liberti explore le sens du tango sur un style surréaliste, ainsi il se différencie de nombreux peintres qui représentent le tango de manière figurative.

Par ailleurs dans la peinture de Liberti on constate la présence d'éléments qui font référence à la mémoire et donc à l'institutionnalisation du tango. Nous avons déjà rencontré le sème de la mémoire dans la composition des toiles avec des monuments européens, mais Liberti introduit cette même idée avec un élément du quotidien, tel que les partitions de musique. Rappelons que le tango a d'abord été improvisé et que les premières partitions ont été publiées à partir des années 1900. A cette époque là des journaux décrivent l'existence du tango dans les bals de quartier depuis bonne trentaine d'années. L'improvisation de la musique a caractérisé le tango par une grande flexible qui la rend apte à des changements consécutifs et à l'incorporation d'éléments musicaux divers. En revanche la publication des partitions a signifié une stabilisation du genre et une certaine auto censure. En outre les paroles des premiers tangos étaient essentiellement prostibulaires, elles défiant la décence, elles n'étaient donc pas publiables. Rappelons également que dans le tango « préhistorique » sont exposés des discours transgresseurs des relations de genre qui lors de la publication des tangos ont été occultés ou disqualifiés. Or les partitions de musique ont permis son exportation ce qui a un impact dans la musique internationale et argentine. Francisco García-Jiménez⁵²⁴ explique qu'il existe une légende à propos du premier tango joué à Paris. L'année 1905 un marin a acheté une partition du tango *La Morocha*, il l'a emporté avec lui dans le

⁵²⁴ GARCÍA-JIMÉNEZ, Francisco: *ASÍ NACIERON LOS TANGOS*, Corregidor, Buenos Aires, 1998.

bateau et c'est grâce à lui que le tango a pu être joué et a diffusé en Europe. Mais au delà de la légende, la publication a également signifié le début de la compilation d'un patrimoine musical, qui a fait l'objet d'études littéraires, linguistiques et ethnologiques grâce aux quels le tango apparaît comme une institution musicale. La présence des partitions dans les toiles de Liberti a donc, un sens de récupération de la mémoire collective.

7.14 Représentation de l'improvisation et de la pérennité du tango

Les partitions qui apparaissent dans les tableaux de Liberti montrent les pentagrammes et le titre du tango, en majuscule à la manière des pierres tombales. Rappelons que les cimetières avec leur rituel d'enterrement et veillé funèbre sont les premiers signes d'activité d'un peuple sur un territoire, c'est également le signe d'enracinement. L'inscription des partitions de tango, servirait donc littéralement à enraciner le tango dans un espace géographique l'Argentine puis dans un espace symbolique celui de la mémoire. L'inscription a parfois une ou plusieurs lettres inversées comme s'il s'agissait d'une anagramme ou encore d'un jeu de miroir dans lequel se cache un secret. Bien que le titre des toiles corresponde, dans un grand nombre de cas, à des titres de tangos ou bien à des expressions sorties de paroles de tango l'inversion de certaines lettres, apparaît comme une volonté de l'artiste de modifier une parcelle du contenu sémantique dont le tango est porteur.

Les partitions apparaissent parfois comme un élément du décor, c'est le cas dans le tableau *La última curda* (annexe 5). Dans d'autres tableaux, les partitions font partie du corps des personnages représentés, c'est le cas dans la toile *El morocho del abasto* (annexe 6). La partition peut remplacer le torse, un bras une jambe du personnage. Cet élément est, à l'image de l'ADN, à la fois une composante des personnages et le patron à partir du quel le personnage sera construit. La partition a donc une valeur plus que symbolique, viscérale pour la peinture de Liberti. C'est donc là que se manifeste la matrice du tango, dans cet élément à la fois extérieur et intérieur aux personnages. Remarquons que dans les paroles de tango, les partitions ne sont jamais évoquées, ce sont les chanteurs ou encore les directeurs d'orchestres qui sont cités et représentent la mémoire du patrimoine du tango. Le sème de la vieillesse et des générations passantes, sont également le signe, que dans les paroles de tango s'est constitué un patrimoine culturel fédérateur, ce qui laisse entendre une dimension temporelle et trans-générationnelle que le signe « partitions » ne restitue pas de la même manière. On retiendra également que les partitions remplaçant une partie du corps des personnages qu'il

s'agisse d'un homme ou d'une femme. De sorte que le peintre met en évidence que les personnages sont des constructions composées dans et par le tango. Ainsi, les personnages portent moins lourdement le stigmate de ce qu'ils sont censés représenter. Dans le tango traditionnel, le personnage qui représentait la mémoire était celui de la mère. Agée et accueillante, les personnages retournaient vers elle pour obtenir le pardon. Or dans la peinture de Liberti le personnage de la mère n'est pas représenté, en revanche la mémoire est exprimée par les partitions du tango qui fixent les paroles et la musique. Ainsi, Liberti redistribue le sens de la notion de mémoire et transmission du patrimoine en les versant dans le signe de la partition du tango.

On peut dire que Juan Carlos Liberti exploite des techniques de la peinture surréaliste pour reconduire en partie le discours du tango. En reprenant les titres de tangos il se les a appropriés. Cependant le peintre leur donne une dimension institutionnelle car il leur rend hommage, mais n'oublions pas que les paroles de tango sont chargées d'une série d'images qu'il est impossible de reproduire complètement sur une toile d'où la partialité interprétative de Liberti. Ainsi se voit modifier le message du tango et par conséquent, son essence sémiotique en passant d'un support à un autre, ce qui donne une possibilité à la création d'un discours à propos du tango. Celui-ci sera composé d'une série d'éléments qui forcent l'adhésion du spectateur qu'il soit amateur de tango sa forme dansée, musicale ou poétique ou non. En effet, les personnages sont stigmatisés par leurs vêtements et par leurs actions quasi unique : danser ; mais la pâte artistique de Liberti se déploie et s'exprime tout à fait lorsque la danse devient pour lui une manière de représenter des corps dynamique et déstructurés dans le contexte du dancing. Les titres repris par Liberti peuvent être alors considérés comme des référents communs, faisant appel à la mémoire collective des spectateurs, appelée à se confronter avec une vision déconstruite du tango.

Par ailleurs en dépeignant la relation entre les personnages du tango, il reconduit une série de codes comportementaux autant sur la piste de danse (le guidage) que dans la microsociété du tango (relation de pouvoir et dépendance) qu'il décrit. Mais les relations semblent être présentées d'une manière plus complexe, car la symbolique propre à la peinture surréaliste offre une multiplicité d'interprétations. De sorte que sont mis en scène sens coexistants pluriels, tels que la double relation amoureuse et paternelle entre le personnage féminin et le personnage masculin de la toile *Ninguna*.

En reprenant d'autres topiques du tango, tel que l'influence étrangère, par le biais des monuments européens présents dans ses peintures, Liberti nous propose un double regard. D'abord, son regard par rapport au tango en tant que produit culturel dans lequel se

manifestent des représentations d'une argentinité. Ensuite est mis en relief le regard que l'on peut porter à l'international sur le tango. Dans les deux cas, il ne semble pas considérer le tango comme un produit culturel fossilisé, mais au contraire comme un lieu d'influences et de dynamisme constant. Ainsi Liberti met en avant le syncrétisme et le caractère hybride du tango, alors même que l'un des enjeux pour un produit culturel aussi « volatile », est qu'il ne soit pas complètement dénaturé. Dès lors le tango est donc approché comme un produit permettant la circulation de sens et l'intégration d'influences. Le tango tel que le représente Liberti semble donc être un vecteur de discours hétérogènes comparable au tango de la « préhistoire » dans lequel les tabous pouvaient être transgressés. En contre position à ce dynamisme de sens du tango, l'on trouve la représentation de la mémoire collective et du patron⁵²⁵ modeleur qu'est la partition de tango. Elle a mis en perspective dans la peinture de Liberti l'intégration du tango dans un patrimoine culturel officiel, ainsi que la stabilité et la constance relative du genre.

La difficulté et l'enjeu de représenter en peinture le tango, réside pour Liberti d'abord dans le passage d'un support écrit à un support pictural d'une part, puis de passer de représentations réalistes au style surréaliste. Liberti a travaillé le tango de la même manière que ses natures mortes ou encore ses illustrations de livres, en captant par des images surréalistes, ce que pour l'oeil est pratiquement imperceptible. De cette manière l'on retrouve avec subtilité les transcriptions picturales des relations de forces et des ordres sociaux fluctuants présentes dans le code social qui régit les dancings, la société de bourgeois de Buenos Aires et les paroles de tango. Dès lors Liberti codifie le tango dans sa peinture et nous transforme en spectateurs actifs, à la recherche des codes de décryptage. Le peintre démontre une volonté de construire un discours propre et nouveau qui tend vers l'abstraction, donc vers la possibilité d'existence de nouvelles perspectives sociales et culturelles. René Girard explique que dans les innovations il y a toujours un point de vue négatif ou positif, cependant l'une des fonctions de l'innovation est celle de proposer des nouveaux modèles :

Le point de vue négatif sur l'innovation est donc inséparable d'une conception de la vue spirituelle et intellectuelle basée sur l'imitation de modèles stables. [...] Que ces modèles transcendent s'écroulent, alors seulement l'innovation pourra acquérir un sens positif. La *médiation* externe fait désormais place à un monde où au moins en principe, individus et communautés sont libres

⁵²⁵ Patron, au sens de modèle servant à tailler les vêtements, non pas au sens prolétaire du terme.

d'adopter les modèles de leur choix ou, mieux encore, pas de modèle du tout.⁵²⁶

La vision que Liberti propose du tango, parce qu'elle est innovante et qu'elle passe par une médiation picturale offre la possibilité de déconstruction des discours véhiculés dans les paroles de tango. Voyons comment par des recours de peinture, Liberti construit un discours quasi clinique autour du tango, qui le détache de la simple traduction de paroles de tango en images, dont la conséquence est une modification de ce discours qui paraissait canonique et intouchable.

Alors que le tango comptait jusque là, avec des représentations réalistes du bal, de couples dansant, ainsi que de portraits de musiciens ou chanteurs du tango, Liberti propose une réinterprétation du sujet. Le peintre nous a expliqué que lors de ses séances il écoutait du tango, des images lui venaient à l'esprit, puis il tentait de les dépeindre au plus près de sa vision. Liberti s'exaltait également de rechercher pendant plusieurs jours la solution à un problème de lumière sur une toile dont la couleur de fond était trop sombre. Mais il a trouvé la réponse alors qu'il dormait. Dès lors le peintre a intégré dans ses images des nuages qui captent la lumière tout en produisant un effet de volume dans les toiles. Les images produites par Liberti ont alors acquis un élément nouveau qui accentue l'impression de détachement du réel. Les toiles de Liberti sont alors placées dans un contexte surréaliste ce qui permet la dérive de l'artiste vers la construction de son propre discours partant d'une base *tanguera*.

7.2 Construction d'un discours à propos du tango

Pour Liberti la peinture est un travail permanent dont le but est de produire des images intemporelles :

De la misma manera no basta con tomar pinceles y colores para hacer pintura [...] En arte es imprescindible el trabajo, la concentración, la investigación constante, intentando saber cual es su esencia, cuales sus leyes, cuales sus fuentes. [...] Arte, con mayúscula, el de todos los tiempos, aquel creado para

⁵²⁶ GIRARD, René. *LA VOIX MÉCONNUE DU RÉEL ; UNE THÉORIE DES MYTHES ARCHAÏQUES ET MODERNES*. Grasset et Fasquelles, Paris, 2002. p. 298

perdurar como testimonio de su tiempo, a pesar de las modas y circunstancia. Arte que en su esencia busca siempre la exaltación de la belleza.⁵²⁷

La philosophie que décrit Liberti sur l'art est manifestement celle qu'il poursuit en travaillant sur la couleur de ses toiles où les fonds sont tous, composés de couleurs tertiaires ; résultat de dosages de couleurs secondaires blancs gris et noirs. Ainsi les fonds sont : dorés, verts chartreuse, indigos et écarlates principalement ; des couleurs sophistiquées en contraste complémentaire avec les couleurs des costumes des personnages masculins et féminins qui sont : noir, gris, indigo, rouge et turquoise. L'effet optique de ce contraste est revivifiant pour les couleurs ce qui accentue également la perspective des toiles alors même que les décors sont minimalistes. Les personnages sont mis en valeur dans un contexte qui crée l'intemporalité grâce au choix subtil des couleurs. Cette utilisation de la palette chromatique est une particularité de Liberti, qui ne s'est pas arrêté aux couleurs primaires qui caractérisent les tableaux qui illustrent le tango et fond l'effet d'une danse purement passionnelle. Dans ce choix des couleurs on trouve la constance du travail de recherche de Liberti, et sa volonté de montrer le tango dans un contexte lumineux et intemporel, qui ne reflète pas un sentiment unique de tristesse et de nostalgie, mais qui offre la possibilité de nuances interprétatives dont les responsables sont les spectateurs.

Bien que les personnages soient identifiés par la couleur de leurs costumes, ils échappent au manichéisme par la posture non conventionnelle de leurs corps et leur anatomie défiant toute conception chirurgicale, sur laquelle nous reviendrons. En revanche il se détache un sentiment d'optique unique et propre au peintre de la stabilité des couleurs qui reviennent de toile en toile. En effet les couleurs utilisés dans les toiles sont sensiblement les mêmes et associés au peintre. Les couleurs mettent en relief les personnages puis participent de la création d'espaces et temps permanents. En effet, les couleurs sont élégantes et sophistiquées, il ne s'agit pas de couleurs primaires mais de mélanges nuancés d'au moins deux ou trois couleurs. Les couleurs nous font ainsi adhérer à sa vision en même temps qu'il nous donne la possibilité de le reconnaître grâce à ce lien chromatique intime que le peintre tisse avec nous spectateurs. En outre, le tango placé dans ce contexte pictural hors frontières apparaît comme un objet culturel intemporel et communautaire. Mais ceci n'est pas du fait qu'il dicte ou formalise des codes comportementaux (comme nous l'avons vu pour le rituel du duel) mais parce que dans chaque scène on peut reconnaître un lieu dédié exclusivement à la danse et à

⁵²⁷ LIBERTI, Juan Carlos. *RESCATES*. Dunken, Buenos Aires, 1997. p. 12

l'expression corporelle. D'autres éléments récurrents de toiles en toiles contribuent à la construction d'une forme d'intemporalité tels que les nuages.

7. 21 Reformulation du tango sous forme onirique

Liberti nous introduit dans son univers onirique par une fumée dans ses toiles, qui peut éventuellement se transformer en vapeurs éthyliques ou encore en nuages. C'est le cas dans les toiles *Los mareados*, *La última curda*, *A media luz*, *Como dos extraños et revolcaos en un merengue*. La fumée grisâtre, le parfum bordeaux du vin ou encore le nuage dans le ciel, activent le sens olfactif et visuel du spectateur. Ils renvoient autant à l'ivresse qu'à l'univers onirique, qui ont pour particularité d'abolir tout type de frontières, dont les spatiales, les temporelles, les gravitationnelles et les rationnelles. Cette abolition de tout type de frontières, donne une impression de recherche de liberté, caractéristique des peintres surréalistes. Puis d'un point de vue plastique, elle ouvre la possibilité de réinventer des objets ou des figures régies par des règles propres qui seront forcément en décalage, voire en désaccord avec les règles de la réalité et qui auront pour résultat de proposer une décomposition des hiérarchies et cloisonnements qui conditionnent la réalité et par conséquent celles de la société. Nous y reviendrons, mais nous pouvons déjà avancer que Liberti invente dans ce contexte onirique et intemporel, des représentations de danseurs littéralement en fusion avec la musique. Ces personnages sont des créatures faites d'un assemblage de jambes de femmes et d'hommes avec des parties d'instruments de musiques qui semblent suivre le compas d'un tango, comme dans la toile *Francesita* (2001)

Parce que l'on se trouve dans ce cadre onirique, on accède à l'exploration de l'inconscient faisant place ainsi à un ordre nouveau, jusque là ignoré. En effet, les peintres surréalistes ont été très influencés par les écrits sur la psychanalyse en général, et par ceux de Sigmund Freud en particulier. Or bien que nous n'en soyons pas encore à l'étape du réalisme fantastique, où les toiles reflètent le résultat de l'auto psychanalyse préconisé par Freud, les toiles de Liberti sont tout de même imprégnés d'une volonté d'émergence des images inconscientes du peintre. En effet, Liberti nous a expliqué que face à ce désir de peindre sur le thème du tango, il n'a pas cherché à voir ce qui se faisait en la matière, mais a mis de la musique et s'est attaché à reproduire les images que celle-ci évoquaient dans sa tête. L'inconscient est donc considéré comme un « réservoir » d'images, de tabous, de frustrations or en cherchant à les dépeindre, l'on inverse le sens des valeurs, c'est alors que l'interdit

devient acceptable, et le réel devient irréalisable. S'ouvre alors une opportunité de considérer le désordre et le chaos comme des utopies exemptes de hiérarchie, qui permettent une considération autre des rapports de genre. Rappelons également que le tango est un genre musical qui a été d'abord produit par les classes marginales de la société, or Liberti en produisant des peintures sur ce thème, dans un style surréaliste donne un cachet au tango. Il le fait ainsi entrer dans les musées les plus prestigieux de l'international, ce qui constitue en soit un renversement de valeurs de ce qui est « acceptable » ou non, dans le domaine des thématiques picturales de l'élite.

Notons que les paroles de tango témoignent d'un renversement de l'échelle des valeurs alors que se présentent des personnages qui excellent les uns par rapport aux autres à cause de leur capacité à : faire tomber amoureuse une femme pour en faire une prostituée, se battre au couteaux et tuer son adversaire, consommer en excès tout type de drogues dans un cadre festif etc. Il existe bien des personnages exemplaires, travailleurs, braves, mais ils sont systématiquement dénigrés et abandonnés par leurs partenaires à cause de toutes ces « qualités ». Bien que la peinture de Liberti ne se centre absolument pas sur ces caractéristiques des personnages du tango, il y a tout de même une idée de reconduction d'un discours de renversement des valeurs qui soutient les manifestations picturales concrétisées par l'artiste.

Revenons à la peinture de Liberti qui provient d'images mentales de son inconscient, dont l'une des composantes sont les interdits sociaux au sens large. Ceux-ci se manifestent dans une série d' « impossibles » matérialisés sur ses toiles que nous avons classé par thèmes :

- Impossibilité d'utilisation fonctionnelle d'objets divers : le bandonéon que l'on met en guise de table, où sont posés différents objets qui empêchent que l'on joue de l'instrument (*La última curda* et *Los mareados*) ; une bouteille de vin trouée au cou, ce qui rend impossible le versement du liquide (*Los mareados* et *La última curda*) ; la table sur laquelle danse un couple qui empêche son utilisation pour les affaires culinaires.
- Impossibilité de catégorisation : la même bouteille de vin précédemment citée, porte une étiquette qui tient debout toute seule tout en suivant la silhouette de celle-ci. Les danseuses ont des jambes dépareillées, la couleur de la peau ainsi que les bas et chaussures ne concordent pas du tout d'où l'impossibilité qu'elles constituent une paire. Les danseurs portent des masques peints, afin qu'ils ne soient pas reconnus.

- Impossibilité d'avoir des personnages inaltérés dans leur anatomie : des parties du corps comme le bras, le torse, la tête sont remplacés par des instruments, le plus souvent, des guitares, des partitions, des manettes.

Toutes ces impossibilités matérialisées dans la peinture rompent avec les codes de la peinture réaliste et traduisent une volonté de jouer avec un code régisseur. Ceci a pour conséquence de créer un nouveau code qui rend absurde le monde réel et qui le relativise. De sorte que les peintures de Liberti, apparaissent comme un exutoire des interdits qui deviennent des « possibles ». Ces interdits deviennent alors des échappatoires à tout type de discrimination. La peinture de Liberti montre donc le tango comme un espace de redistribution du sens et des fonctions des objets. Les discours qui s'y manifestent sont basés sur la transgression des a priori normatifs qui cloisonnent l'esprit. Ces a priori normatif sont les règles qui définissent l'utilisation d'un objet, la catégorie à la quelles appartient un objet ou la composition de membres physiques homogènes des personnages transformés en monstres. La transgression mise en scène par Liberti nous invite à une liberté utopique, qui rend possible la coexistence d'éléments malléables, découpables, déformables et non fonctionnels.

Ainsi Liberti explique dans son ouvrage *Descates* comment la peinture est un moyen de questionner la réalité par l'absurde, la recherche et la déconstruction d'idées préconçues :

Tener la intuición de lo real no es lo mismo que ver y tocar objetos en la realidad. Podemos tener esa intuición sin la menor idea ni aproximación al objeto. Y esa intuición es lo que lleva al artista a lo realmente profundo. Los objetos que ve y toca, pueden ser llevados también a ese plano profundo y allí recién será adquirida la humanidad.⁵²⁸

Cette conception des objets, non pas tant par leur utilité fonctionnelle, mais d'après leur charge émotionnelle est ce qui transporte le peintre et le spectateur vers l'univers onirique dans lequel tout est possible.

Dans le tango poétique, cette impossibilité des objets est soumise aux amours déchues du personnage principal, ainsi dans *Mi noche triste* le personnage nous dit :

La guitarra en el ropero,
Todavía está colgada,

⁵²⁸ LIBERTI, Juan Carlos. *RESCAÍTES*. Dunken, Buenos Aires, 1997. p. 23

Nadie en ella canta nada
Ni hace sus cuerdas vibrar.
Y la lámpara en el cuarto
También tu ausencia ha sentido
Porque si luz no ha querido
Mi noche triste alumbrar.⁵²⁹

L'impossibilité des objets, la détresse de son propriétaire et leur carence de raison d'être généralisée fait apparaître un chaos. Dans ce monde désolée que décrit le tango *Mi noche Triste* le personnage principal et les objets de la vie moderne semblent exprimer l'impossibilité. Dans la peinture les objets sont également devenus des « impossibles » dans la mesure où ils sont inutilisables. Pourtant l'amour n'est pas toujours la raison de cet état d'échec. Dans la toile *Los Mareados* l'alcool provoque cet état d'inutilité car des membres de personnages, des instruments et des fruits s'amassent dans le coffre du piano. Dans la toile *Como dos extraños* la passion de la danse rend méconnaissable les personnages qui portent des masques du type africain. Paradoxalement face à l'idée d'impossibilité et de désordre des éléments qui composent les toiles n'est pas négative ou inacceptable car les instruments modifiés ou les monstres créés par Liberti sont dessinés sans rupture du trait.

7.22 Re-sémantisation d'éléments du tango

Ainsi se dégage une impression de maîtrise des formes géométriques des dessins de Liberti dès lors le peintre propose des compositions qui transgressent le mode d'emploi des objets ou la conception du corps humain. En effet le dessin est sur et mesuré, les rondeurs sont parfaites et les lignes très soignées. Alors des instruments sont dessinés, ils peuvent servir comme instruments, ils peuvent également remplacer un membre du corps des personnages, mais leur utilisation fantaisiste ne leur enlève pas de leur véracité picturale. Bien qu'ils seraient inutilisables s'ils étaient conçus dans la réalité tels qu'ils sont dessinés par Liberti, car leur « anatomie » est trop modifiée, ils restent très esthétiques et stylisés. Ceci nous laisse à penser que pour le peintre l'instrument est perçu comme le symbole de la musique au lieu de n'être que l'objet lui-même. Prenons l'exemple de la guitare qui est l'un des instruments qui ont composé les premiers groupes de tango car elles étaient d'abord utilisées pour

⁵²⁹ Tango : *Mi noche Triste*. Pascual Contursi. 1915.

l'accompagnement de la *milonga campera*, l'un des ancêtres du tango. Dans les dessins de Liberti, elle remplace la tête ou le torse des personnages masculins ou féminins, ce qui symboliquement met l'instrument à une place essentielle de leader de la formation musicale. L'autre instrument très fréquemment présent est le bandonéon, qui peut remplacer la tête des deux personnages dansant signifiant ainsi la fusion de ces derniers. Cet instrument est arrivé d'Allemagne en bateau à la fin de XIX^e siècle, il est également présent dans les orchestres de la première époque du tango mais c'est pendant les années 40 que les orchestres se professionnalisent que l'instrument devient indissociable du tango. Le bandonéon est le seul instrument à qui on peut dédier un tango en entier, faisant de lui un personnage littéraire à part entière, c'est le cas du tango : *Che Bandoneon*. Enfin, le piano apparaît souvent dans les peintures de Liberti comme un contenant de bric-à-brac composé de jambes, instruments, partitions, bouteilles de vin et autres objets, signifiant ainsi un conteneur ou encore un « synthétiseur » des grandes tendances musicales du tango. Le piano a été inclus par les musiciens de tango dans les années 20 mais il a été alternativement intégré et exclus des orchestres car son déplacement dans les salles de concert ou sa mise à disposition pour les musiciens était problématique selon la circonstance économique. Il devient indispensable pour les orchestres de tango lorsque dans les années 50' à 70 l'on vit une période de faste musical et se forment des orchestres symphoniques. Alors on joue le tango dans des salles de concert à grande capacité et des théâtres prestigieux. Les dessins et peintures de Liberti montrent ces instruments qui ont été chacun à leur tour joués par des leaders d'orchestre tels que Carlos Gardel (guitare), Anibal Troilo et Astro Piazzola (bandonéon), Osvaldo Pugliese et Mariano Mores (Piano) entre autres. Liberti avance son interprétation personnelle du tango lorsqu'il représente des instruments musicaux déformés. De sorte que le peintre représente sa perception de l'instrument. Notons que cela indique que pour Liberti le tango n'est pas seulement une musique, mais au même titre que les instruments, il s'agit d'un objet évolutif, mouvant, personnel voire fusionnel selon l'écouter. Ainsi les instruments re-sémantisés ont une fonction transgressive qui permet de questionner les moyens de perception de la réalité. En effet, en représentant des objets difformes Liberti pose comme postulat que leur utilité n'est pas une priorité.

La lumière, la composition des toiles et l'utilisation des vides dans l'espace mettent en valeur les sujets dépeint et en particulier les détails importants dans chaque toile. Un exemple de maîtrise de ces trois paramètres se trouve dans la toile *fumando espero* (annexe 7), où la lumière mise en scène par un lampadaire plafonnier rustique en acier dont le faisceau est centré sur des cigarettes qui se consomment. La lumière et la blancheur des cigarettes n'offrent

pas de contraste, ni de distanciation chromatique, si bien qu'en même temps que les mégots sont mis en valeurs, ils semblent s'évanouir. L'attente est signifiée par un personnage, mi-femme mi-guitare, assise sur une chaise contenue par ce qui semble être un piano rempli de tout un tas d'objets parmi lesquels un gramophone, des partitions et une autre guitare. L'espace extérieur à ce contenant est rempli d'un rideau verdâtre sombre qui tombe sur la droite, les plis du tissu en velours, alourdissent la scène et créent une atmosphère oppressante. Le vide marron obscur du côté gauche du fond montre la profondeur de l'espace, en même temps que la solitude du personnage. Le point de vue adopté est de face, alors que la perspective des angles du piano vont vers au spectateur, mais l'image est écrasée pour renforcer l'impression d'enfermement et d'angoisse. Ainsi cette toile présente par tous ces détails techniques l'angoisse de l'attente du personnage qui fume pour tromper le temps. Retenons que les techniques de la peinture de Liberti sont acquises et servent la cause de la mise en valeur du sujet de chaque toile. Ce calcul millimétré, la géométrie appliqué et la relation à la lumière, contrastent avec la sensation passionnelle voire désordonnée qu'on peut se faire du tango, et que Liberti représente dans la série de tableaux dont le sujet est un monstre fait de bric-à-brac en fusion, tel que celui nommé ; *Francesita*. Le paradoxe et la particularité de la représentation que propose Liberti résident dans la maîtrise du désordre représentés à travers les personnages dans les tableaux.

7.23 Construction de « Monstres Tangueros »

En effet, particularité de la peinture de Liberti est la constante construction d'un discours clinique des personnages. Ce discours clinique est composé d'amputations de membres, des greffes d'éléments extérieurs, de fusion de matière. Dans les peintures de Liberti, on trouve l'amputation clinique, c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'arrachage de membres, mais une découpe franche. C'est le cas des bras gauche et droit appartenant respectivement à la femme et à l'homme dans le dessin *María* (annexe 8); c'est encore le cas de l'amputation du tronc et la tête de la femme dans le dessin *Fumando espero*. L'amputation est une geste chirurgical qui permet au patient de vivre plus longtemps en se séparant d'une partie de son corps dont la maladie pourrait entraîner la contamination entière du patient puis sa mort, comme dans le cas d'une gangrène. Dans des cultures orientales, l'amputation est un châtement réservé aux voleurs, c'est en particulier les mains qui lui sont enlevés, l'empêchant ainsi de recommencer le chapardage, lui rappelant sa faute à chaque instant de sa vie

quotidienne où ses mains lui manqueront. Lorsque nous avons posé la question de l'amputation volontaire des personnages à Liberti, il nous a répondu, qu'il s'agissait pour lui d'éviter les distractions de l'oeil sur sa toile, c'est pourquoi à certaines occasions, il a jugé bon d'enlever certains membres des corps à ses personnages. Dans le cas du dessin *María* il n'y a pas de décor, pas de perspective, mais un couple, la construction générale est faite selon le plan d'un rhomboïde, ce qui met en lumière le dynamisme et le déséquilibre du couple de danseurs. Le corps de la femme forme une diagonale ascendante de gauche à droite qui montre rigueur et s'oppose à la structure corporelle du danseur composé de lignes obliques formées par les membres (jambes, bras colonne vertébrale) en flexion. L'amputation s'opère sur les bras non visibles des danseurs (bras gauche pour la femme, bras droit pour l'homme), le corps des danseurs respecte un profil rigoureux, à l'exception de la tête qui est remplacé par des partitions pour la femme et par une guitare pour l'homme, tous deux vus de trois quarts, dévoilant ainsi le volume de ces membres greffés. L'amputation des bras des personnages permet de les mettre en fusion par les épaules, alors qu'ils sont en opposition, par les anches et les jambes. Il s'agit pour le peintre de montrer la dissociation haut/bas des corps des danseurs. Cette dissociation est demandée dans les cours de danse pour effectuer correctement certaines figures comme le tour, mais c'est toujours l'homme qui guide, or dans le dessin, c'est la femme qui est en position de guidage et qui semble forcer l'homme à avancer dans le sens de la piste de danse (sens circulaire, l'homme avance, la femme recule, l'homme est à gauche, la femme est à droite). L'amputation des bras des danseurs ne leur permet pas d'avoir un second point d'équilibre, qui aurait contrebalancé leur posture corporelle, ce qui fait que Liberti se sert de ce geste chirurgical pour critiquer toute modification des rôles c'est pourquoi la danseuse apparaît agressive, inflexible et l'homme apparaît déséquilibré. Liberti reconduit donc l'ordre de la danse en montrant un contre exemple en plus d'un rapport de violence entre les danseurs, mais cette fois-ci exercée par la femme sur l'homme.

Le discours chirurgical de Liberti est la greffe d'objets ou membres au corps de ses personnages. Le nombre d'objets greffés peut aller d'un seul par corps, à une multitude afin de former des corps hybrides tel des monstres tentaculaires (pieuvre ou araignée). Nous avons deux exemples dans les dessins *Siga el corso* (annexe 9) ou la toile *Che papusa oí* (annexe 2). Dans les deux cas il n'y a pas de décor, simplement est figé l'image d'un monstre tentaculaire composé de jambes d'hommes et de femmes, qui ne vont pas de paires. En effet ces dernières sont particularisées par le port de pantalon noir ou à rayures, des bas simples et résilles noires ou en couleur, même le détail des chaussures et chaussettes est différent d'une jambe à l'autre. La greffe de ces nombreuses jambes est souvent faite à un corps d'instrument ou bien à un

personnage (toujours) masculin dont le visage est invisible quoique exalté par le port d'un chapeau. Dans le cas de la peinture *Tango* (annexe 10), réalisée en 2000, on trouve un personnage jouant d'un bandonéon disproportionné, duquel sortent dix jambes si l'on compte les deux pattes du tabouret où le musicien est assis. L'image et le nombre de jambes forment une tarentule-humaine et instrumentale, peut être pour signifier à la fois l'animalité et la démarche délicate de l'araignée. Chaque jambe décrit un mouvement différent l'une de l'autre et elles sont toutes différenciées par les bas et les chaussures portés, représentant ainsi la partialité des individus dans le tango. Cette variété de jambes s'oppose à l'idée que les personnages du tango sont manichéens et font apparaître le bandonéon comme un noyau dans et par lequel s'exprime la créativité d'individualités. Dans le fond de la toile, une affiche grise, transcrit le nom de la toile « Tango », les lettres sont en majuscule d'imprimerie à l'image des pierres tombales, le « A » et le « G » sont inversés, pour signifier un changement dans la codification, mais pas dans le contenu du message. Le message à la fois reconfiguré et reconduit est celui d'un ordre social codé, masculiniste, qui prend des allures différentes et en ce sens monstrueuse.

La vision chirurgicale de Liberti, particularise ses toiles et donne un sens plus que rationnel, académique au tango qu'il dépeint. S'opposent donc la spontanéité qui a couvé le tango sous sa forme poétique et musicale des années 1900, avec la professionnalisation ainsi que la théorisation quasi mathématique du tango contemporain. Par ailleurs, l'amputation et de la greffe de membre des personnages représentés, montrent qu'il y a une volonté de déstructuration et de reconstruction du discours iconographique et symbolique. Ce mouvement contradictoire cristallise, une opération de fusion, déjà présent dans le terme « libertango » qui nous semble être clé ici, et que l'on peut identifier comme un idéologème. Mais avant de nous avancer dans ces explications, rappelons que les personnages de tango de l'époque de la genèse de celui-ci, se caractérisent par l'impossibilité de former un couple ailleurs que dans l'éphémère de la danse, et de ce fait, dans les paroles de tango, leur temporalité est très limitée, en effet, elle ne dépasse pas des générations héritières d'un patrimoine culturel. En d'autres termes les personnages du tango sont incapables de s'accoupler et de se reproduire, c'est pourquoi l'on assiste à une certaine intemporalité des personnages du tango, puis à une multiplication spontanée, pour finir par une abstraction des personnages qui se manifestait dans des textes qui mettaient en scène des personnages démembrés ou identifiés par leurs vêtements ou encore par leurs accessoires. Dans la peinture de Liberti, qui tend également à l'abstraction, l'on retrouve encore cette incapacité à s'accoupler, puisque les personnages sont des créations genrés mais asexués et composites

(greffés ou amputés) c'est pourquoi le sème de la fusion est essentiel ici. En effet à défaut d'accouplement et reproduction, les personnages et les instruments fusionnent, pour devenir des sortes d'être ou des montres nouveaux.

Pour un peintre surréaliste, donc fortement influencé par la psychanalyse et les théories Freudiennes en particuliers, Liberti se détache d'un certain manichéisme qui de fait, est présent pour d'autres raisons dans le tango poétique. En effet, le recours à la stéréotypie dans les paroles de tangos est un recours de plus à l'instauration d'un ordre bourgeois patriarcal et moralisateur, or dans la peinture de Liberti, il y a une forme de détachement notamment dans la mise en scène de personnages amputés, greffés et monstrueux, donc physiquement stigmatisés et marginaux, qui dans une société fonctionnelle et moderniste apparaîtraient comme inadaptés voir amoindris ou encore handicapés. En ce sens on peut dire que le style surréalisme, parce qu'il propose de dépasser tout type de frontières offre une liberté de conception et donc une amplitude à l'acceptation de ce qui dans notre société peut paraître tabou, monstrueux, marginal, rejetable.

Par ailleurs, les artistes surréalistes considèrent que l'homme est aliéné et que c'est grâce à l'art qu'ils arriveront à atteindre leur essence profonde et immuable, or en produisant des créatures hybrides, Liberti rejette cette possibilité. En revanche, ce faisant, il préconise d'accepter les incorporations extérieures (signifiés par des instruments, des partitions etc) et les fusions avec d'autres êtres (femmes ou hommes) comme si l'essence humaine était mutante et en constante évolution, ce qui expliquerait que les personnages comme la *Morocho* *La francesita* et *La Pelandruna abacanada* de Liberti gardent le nom de tangos mais qu'elles ne correspondent pas avec les descriptions réalistes de chaque texte.

Notons que le sème de la fusion était déjà présent dans les manifestations du tango contemporain, et notamment dans les œuvres qui ont marqué un tournant musical pour le tango, comme celles de Astor Piazzolla. Le bandonéoniste et directeur d'orchestre a connu Gardel, a joué avec Troilo et d'autres noms prestigieux du tango, mais il s'est surtout fait connaître par ce qu'il a appelé « *la música de Buenos Aires* » qui a consisté en la réinterprétation musicale du tango, fusionné avec la musique classique, entre autres. En effet l'opération de fusion des deux termes « *libertad* » et « *tango* » est analogue à la fusion de membres ou instruments que dépeint Liberti, elle propose un néologisme qui définit un espace hybride de création caractérisée par l'absence et l'inutilité de la hiérarchisation. Ce néologisme représente en termes de création linguistique la possibilité de se soustraire à des règles grammaticales qui auraient impossibilité son apparition. En d'autres termes, le néologisme *Libertango* porte en son signifiant sa raison d'être, soit l'expression même de la

liberté ; et son espace d'existence, le tango. Ainsi se trouvent tant dans le néologisme de Piazzolla que dans les créations monstrueuses de Liberti le discours essentiel du manifeste du surréalisme qui promue et recherche la liberté dans la création : « Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore. Je le crois propre à entretenir, indéfiniment, le vieux fanatisme humain. Il répond sans doute à ma seule aspiration légitime. [...] L'homme propose et dispose. Il ne tient qu'à lui de s'appartenir tout entier, c'est-à-dire de maintenir à l'état anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs »⁵³⁰. Dans cette aspiration à la liberté, André Breton préconise la construction et préservation d'un état psychologique de désordre afin d'en faire jaillir la créativité. La liberté et le désordre comme moyens et lieux pour l'inspiration, justifient donc l'art contemporain, qui propose des nouvelles perspectives artistiques en destituant l'art conventionnel et réaliste.

L'on appréciera que deux mouvements contradictoires gouvernent les peintures de Liberti avec, d'un côté la mesure, la géométrie, la technique et la persévérance au travail, en opposition avec l'anarchie psychique, le désordre et la spontanéité. Le discours que le peintre y produit est également en tension, entre le respect de l'ordre établi qui préconise que le guidage de la danse soit effectué par l'homme ; et l'apparition de créatures multi jambes qui peuvent potentiellement jouer les masculins et féminins dans la danse. Ainsi transgression et reconduction de l'ordre établi sont intimement liées dans la peinture de Liberti, donnant à l'objet qui nous intéresse, le tango, une dimension problématique particulière et propre à la vision du peintre.

On retiendra que la peinture surréaliste de Juan Carlos Liberti, pose le problème de la médiation dans une double dimension. D'abord parce que la peinture est inspirée par le tango (paroles et musique) et que du fait même, qu'il y a changement de support, il y a forcément changement de perspective. Dans le même ordre d'idée, rappelons que lorsqu'on utilise le mot « inspiration » et non « adaptation » on garde une large marge entre l'œuvre de départ et une création sur support différent. Le problème est comparable à l'adaptation / inspiration au cinéma d'œuvres littéraires. Alors que l'adaptation requiert une rigueur stricte, l'inspiration, laisse de la place au développement des créations authentiques et novatrices, à partir de textes et musiques. Puis, la médiation est également envisagée par Liberti comme ce processus de transformation où se manifestent des structures intermédiaires qui déplacent et agencent les signes et les homogénéisent dans un même code pictural. D'où l'apparition d'images fortes,

⁵³⁰ BRETON André. *MANIFESTE DU SURRÉALISME*. Gallimard, Paris 1926.

dérangeantes et dérangés construites à partir de la technique de l'amputation et la greffe que nous avons détectée.

En déconstruisant et reconduisant un discours sur le tango, Liberti, ré accentue cet objet, lui donnant une perspective différente de celle des paroles de tango traditionnel. Ceci permet d'une part, d'atteindre un public guidé par les images, qui n'est donc pas soumis à la contrainte linguistique pour se compénétrer avec le tango. D'autre part, cela apporte une vision différente du tango, qui tout en étant hors des frontières du réalisme communiquent avec les spectateurs avec un langage émotionnel aussi fort que celui déployé lors de l'expérience de la danse du tango. Cette possibilité interprétative facilité par la construction de monstres et des décors intemporels offre également la possibilité à des discours pluriels de se manifester dans les toiles. Ainsi le tango génère des discours hétérogènes comme au moment de sa genèse.

Cette étude nous aura permis donc de comprendre quels sont les moyens de la création, et comment la médiation peut intervenir dans la modification du discours dans les produits contemporains construits à partir du tango. En outre, elle a mis en évidence un discours de théorisation à propos du tango au-delà des paroles elles-mêmes. En d'autres mots au moyen de l'iconographie de Liberti, l'on comprend la dimension symbolique du tango, produit culturel argentin, représentant de l'identité du pays, qui se manifeste dans la représentations de personnages ou alors de groupes de personnages qui adhèrent à un fonctionnement social, celui de la *Milonga*. L'œuvre *tanguera* de Liberti constitue des représentants de cette identité argentine sur un plan local et international, qui s'est manifesté par une prise de position différenciée de la part du peintre. Ainsi, il nous aide à prendre conscience de l'impact de cet objet culturel à l'intérieur et à l'extérieur du pays. En analysant les peintures de Juan Carlos Liberti nous avons posé un premier regard sur un objet culturel qui réinterprète les codes du tango. Le support pictural a permis de formuler un discours transgresseur à propos du tango dans la mesure où les personnages représentés sont monstrueux et construits sur le principe du collage et de la greffe. Ces transformations physiques des personnages de la *milonga* donnent la possibilité d'imaginer que des manières de danser et jouer le tango restent à venir. L'œuvre du groupe Gotan Project propose une réinterprétation du tango sous sa forme musicale basé sur les mêmes principes de recyclage d'éléments de la culture. En analysant leurs productions discursives nous allons mettre en évidence des techniques de création artistique.

7.3 *Gotan Project réinterprétation du tango*

Gotan Project est le nom d'un groupe de musique à mi-chemin entre le tango et la musique techno, électronique. Le genre de cette musique contemporaine est mouvant car en cours de définition, aux Etats Unis on l'appelle « Neo Tango », en Argentine on l'appelle « Tango Fusión », en France on trouve plusieurs appellations « Techno Tango » « Tango Nuevo » ou encore de « Electro tango ». Chacune de ses appellations a une justification et une origine qui inscrit la musique dans un courant particulier. Aux Etats Unis, le « Neo tango » est la traduction de l'expression « Tango Nuevo » inventée et utilisée par Astor Piazzolla, dernier artiste révolutionnaire et polémique du tango argentin. En Argentine le tango est joué et entendu sans interruption depuis sa création il y a une centaine d'années, alors la dernière vague contemporaine d'artistes considère la rencontre du tango avec le rock, le jazz, le rap, c'est pourquoi on parle de « Tango Fusion ». Ceci implique l'intégration du mode de production de la musique qui fusionne des genres musicaux différents. En France et en Allemagne le tango n'a pas eu la même évolution musicale, car il a été diffusé par des disc-jockeys dans les *milongas* où les concerts de musiciens en direct sont rares. Le mixage du tango avec la musique électronique et des effets sonores futuristes a donné comme résultante le « techno-tango » comme un alliage de tradition musicale argentine avec la technologie contemporaine.

Le groupe Gotan Project est composé d'un noyau de trois musiciens mais dans leur travail discographique ils ont collaboré avec divers artistes d'horizons musicaux et culturels différents. Parmi eux, on trouve des bandonéonistes, des percussionnistes, des saxophonistes et des pianistes renommés, qui excellent dans la pratique de leur instrument. Ils sont également des représentants de genres musicaux variés tels que le tango, le folklore argentin, le jazz et le rock argentin; l'on peut donc croire à un climat de pluralité dans la création. A cela s'ajoute que la ligne directrice artistique suivie par le groupe consiste à insérer et mixer des effets sonores à du tango traditionnel, afin de développer un nouveau genre, le « techno tango ». Les effets sonores se caractérisent dans les extraits musicaux en trois composantes ; La composante ambiante (récupération de sons enregistrés dans des lieux mythiques de Buenos Aires comme le Café Tortoni) ; la composante émotionnelle (rires, cris, assentiment) ; la composante discursive (se sont des poèmes, des récitations ou encore un ensemble de phrases) dont nous allons nous occuper ici. Mais nous pensons que les modalités de production

artistique sont en relation avec le contexte des artistes, c'est pourquoi nous allons faire ici un point.

Le techno-tango en tant que genre musical est apparu avec les créations de Gotan Project. La définition même du genre est problématique, car il s'agit d'un genre musical hybride, réunissant des éléments du tango argentin, du folklore argentin et de la musique techno et électronique. Notons que la rencontre du tango avec la musique techno, est très étonnante principalement par ce que le tango est devenu avec le temps (un peu plus d'un centaine d'années d'existence) l'un des représentant de la culture argentine, et un produit culturel porteur de valeurs identificateurs, or la musique techno, ne prend pas le parti de véhiculer une identité, ou bien un message politico idéologique de quelque sorte que ce soit. Alors on peut se demander ce qui a motivé les artistes à fusionner ces deux genres musicaux, et quel est le but de la diffusion massive de cette musique.

Le premier album de Gotan Project a été édité peu de temps après la crise financière et sociale qui a affecté l'Argentine en 2001. Cette crise est la conséquence de politiques qui ont développé à outrance de la politique neo capitaliste. Les résultantes au sein du peuple ont été des mouvements de protestations contre le gouvernement et de récupération de la culture argentine. Dans un contexte de perte de repères économiques et sociaux, le techno-tango peut apparaître comme un lieu de récupération de composantes de la culture argentine, mais depuis une perspective extérieure. En effet, le techno tango apparaît à Paris, ville où habitent en tant qu'exilés deux des musiciens du noyau du groupe qui sont : Eduardo Makaroff, argentin ; Christoph H Müller, suisse. Le troisième intégrant du groupe est le français Philippe Solal Cohen. Les trois musiciens viennent d'horizons culturels très différents, ils décrivent leur musique comme la résultante d'une recherche intense qui à commencée avec le tango « *Vuelvo al Sur* » écrit par Astor Piazzolla. Après le succès massif du premier album : « *La revancha del tango* », c'est pendant leur temps libre durant les tournées internationales que les intégrants du groupe se sont penchés sur l'élaboration de nouvelles variations musicales de tangos classiques qui serviraient à préparer le deuxième album.

Notons enfin, que la popularité du techno-tango est internationale et massive. Le site web du groupe montre le calendrier où les plus prestigieuses capitales au monde sont citées comme des lieux de concert. Les albums vendus se comptent par millions à travers le monde, et les musiques sont utilisées dans des nombreux reportages télévisés et des films américains. Le genre musical également adapté la musique d'un commercial publicitaire pour lingerie très prestigieux. Dans les milongas à Buenos Aires et en France, le techno-tango est écouté et interprété, il est aussi à l'origine d'un style particulier dans la manière de danser qui intègre

des mouvements de la danse contemporaine incluant des mouvements plus souples, que dans le tango traditionnel et des postures plus ouvertes du couple. Ainsi la danse et la musique sont reformulés par le groupe. Mais le nom du groupe présage de cette volonté de réinterpréter le tango.

7.32 La formulation du nom : *Gotan Project*

La formulation du nom du groupe « Gotan Project » est anglo-saxonne, elle s'explique par le souci de faciliter la communication entre les trois membres du groupe, et par la volonté d'avoir un maximum d'impact sur un public international. « Gotan » est le verlan du mot « Tango », cette forme est présente pour la première fois dans le dictionnaire « Diccionario de voces lunfardas y vulgares »⁵³¹ de Fernando Hugo Castillo de 1976 qui accepte la pratique du verlan comme une des possibilités linguistiques à l'espagnol standard. La pratique du verlan consiste à l'inversion de syllabes d'un terme en espagnol, accompagné parfois d'une modification orthographique qui permette de préserver le son hispanisant tout en créant un nouveau terme. L'acceptation de cette modification phonétique dans les catalogues de tango, rend compte de la problématique de la confrontation entre deux populations l'énonciatrice et la réceptrice, dans le cas précis du milieu du tango, il s'agit de la population délictuelle en confrontation avec l'institution policière.

Le mot « Project » dans le nom du groupe, attire notre attention. En faisant un rapide rapprochement sémantique l'on retrouve le terme « Projeter » qui fait référence au sens du futur. La racine étymologique est le verbe « jeter » en avant. Son utilisation conventionnelle implique également la possibilité de rendre visible sur un corps (qui sert d'écran) la silhouette ou l'ombre d'un autre, qui par ailleurs est souvent amplifiée. En conséquence, on peut dire que le substantif « Projet » est une représentation en perspective de ce que l'on désire faire. Alors le mot « projet » est la raison même de la réunion des trois musiciens, est de faire des expérimentations sonores pour créer des variations à partir de standards du tango. Nous pensons donc que le fait même d'utiliser le mot « projet » donne une orientation idéologique explicite à la musique qu'ils produisent. Cet acte sémiotique implique un mode d'emploi claire que les intégrants du groupe font connaître à leur public relatif à la manière selon laquelle doivent être consommés leurs produits. Etant donné que ce projet se nomme

⁵³¹ CASULLO, Fernando Hugo. *DICCIONARIO DE VOCES LUNFARDAS Y VULGARES*. Ultra Plus. Buenos Aires. 1964

« *gotan* » (tango), l'on peut penser que le groupe, aura un plan d'action relatif au signifiant du produit culturel qui souhaite être mis en perspective au moyen d'un faisceau lumineux qui le fixera temporairement sur l'écran de la visibilité sociale dans la perspective d'un examen. Le groupe se présentera ainsi comme ingénieur de ce plan d'action.

Le discours du groupe semble donc condenser son sens dans le titre de leur premier album « *Revancha del tango* ». « *Revancha* » selon le dictionnaire de la RAE⁵³², signifie restaurer la perte, se réintégrer de quelque chose de perdu au jeu. Dans un langage figuratif on exprime la perte de satisfaction de quelque chose ou la vengeance. Etant donné le contexte de 2001 en Argentine, le but du premier album de Gotan Project serait donc, celui de récupérer ou restaurer quelque chose en relation au tango, ce produit culturel sur lequel l'identité argentine se projette. Les objectifs ici sont doubles ; Il s'agira d'abord d'examiner les stratégies de création du groupe Gotan Project. Par la suite nous vérifierons la cohérence entre les objectifs de la revanche.

De l'étude stylistique du corpus textuel de Gotan Project, se dégagent trois tendances ou stratégies de création Cette technique consiste à faire la transcription de textes de tangos ou bien de textes littéraires existant et très largement connus. Cette insertion dans un contexte musical différent crée un déphasage chronologique, que Michael Bakhtin appelle « hétérochronie » puisque la musique projette les textes dans des nouvelles données historiques. Ajoutons à cela que dans certains cas, il y a déformation de la voix du chanteur grâce à un effet d'exagération de la résonance de la voix. De façon à ce que l'hétérochronie s'instaure non seulement dans l'inscription historique du produit culturel comme un tout, mais en plus se manifeste dans la matérialité même du processus constructif, c'est à dire ses formes de figuration.

Voici un exemple de l'utilisation de cet effet à la fois formel et idéologique de la technologie. « *La vigüela* » est un extrait qui appartient au premier chapitre de *Martin Fierro*. A ce moment de l'histoire du personnage mythique de José Hernandez, invoque ses ancêtres et les divinités afin d'obtenir leurs appuis. On peut assumer rapidement que Gotan Project cite ici un texte fondateur de la littérature argentine, dans le but de gagner la sympathie de tous ceux qui comprennent la dimension historique du texte. Le groupe s'approprie en le plagiant le *Martin Fierro*, mais l'interprétation du texte par un chanteur dont la voix a été informatisée et diffusée à la manière d'un robot souligne le déphasage entre le texte fondateur, la technologie et les valeurs modernes.

⁵³² http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=revancha

Le dictionnaire de la RAE définit le robot⁵³³ en tant que : « génie électrique qui peut exécuter automatiquement des opérations et des mouvements très variés. Dans la littérature, les créatures artificielles trouvent leur origine dans le monstre créé par Frankenstein. La science –fiction donne corps au mythe en répétant les narrations dans lesquelles les monstres, les robots et les avances scientifiques finissent par détruire leurs inventeurs. En rompant avec cette tradition, Gotan Project propose un paradoxe idéologique car non seulement un robot dépourvu d'âme et de valeurs spirituelles récite un texte fondateur de la littérature argentine, mais en plus l'extrait est une prière. Ce qui choque, donc dans cette posture idéologique qu'adopte Gotan Project est la distance entre le fond (le signifié) et la forme (le signifiant) ; en effet il est irréaliste de considérer qu'une machine pourrait prendre vie et apprécier tout le sens de la prière que récitait Martín Fierro lorsqu'il dit : « Vengan Santos milagrosos, vengan todos en mi ayuda que la lengua se me añuda y se me turba la vista ». L'image d'un robot récitant une prière fait un effet de caricature et de destruction sémantique.

Prenons un second exemple. "Vuelvo al sur" est un tango écrit par Fernando Solanas, accompagné par la musique de Astor Piazzolla. Le tango fait partie de la bande son du film *Sur*⁵³⁴ qui développe la thématique de l'immigration marquée par les conditions de l'exil forcé. Sur le site web de Pino Solanas⁵³⁵, se trouve une lettre du directeur et scénariste adressée aux spectateurs de ses films, où il énonce ses intentions : « Como en circunstancias anteriores, esta obra es parte del compromiso por afianzar identidades culturales. Sur fue hecha con el corazón y ahora les pertenece »⁵³⁶. Le but de Solanas semble être celui de solidifier et enraciner des identités culturelles, son œuvre est marqué par cet engagement, et l'on pourrait penser que Gotan Project participe de ce même projet alors qu'il récupère ce texte emblématique. Or, le déphasage instrumental entre la version de Piazzolla et celle de Gotan Project est trop grande pour perpétuer les valeurs de l'auteur. En effet, la récitation de la chanteuse est monocorde, le groupe tente d'y mettre du relief interprétatif en augmentant l'écho, mais celui-ci se superpose avec la rythmique doublée et marquée, qui ne correspond plus du tout avec celle du tango traditionnel, ce qui fait que le décalage entre l'original et la réinterprétation force à la désaffiliation stylistique de l'un avec l'autre. Tout comme dans

⁵³³ http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=robot

⁵³⁴ *Sur*, film écrit et dirigé par Fernando Solanas en 1988. Reçois dans le Festival de Cannes de 1988, le prix de la mise en scène.

⁵³⁵ <http://www.pinosolanas.com/>

⁵³⁶ http://www.pinosolanas.com/sur_info.htm

l'extrait « La vigüela », c'est ce contexte sonore futuriste qui vide de sens le discours des paroles de tango citées.

Le problème que l'on rencontre avec le mode de re-création qu'utilise Gotan Project, dans le cas de la citation textuelle ou de l'adaptation de textes à ce nouveau genre « techno-tango » est que dans cette tentative de fusionner un discours fondateur avec un discours musical contemporain, on accentue le déphasage chronologique et on vide de son sens le texte d'origine car il n'est plus dans son contexte. En effet on peut citer José Edmundo Celemente, alors qu'il s'interrogeait sur la vie des mots : « toda palabra fue en un comienzo metáfora pero toda derivación de palabra –nuevas palabras en cierto modo- ni es necesariamente metáfora. La novedad puede operarse por evasión o sustituto del significado primero; es decir por mudaza del espíritu de la tipografía donde habita, o por ocupación forzada de la letra por otro espíritu »⁵³⁷. Dans ce cas, au même titre que dans ceux que nous avons étudiés dans l'œuvre de Gotan Project, la nouveauté est opérative dans ce déménagement de l'esprit de la typologie où celle-ci habite, puisque les paroles sont les mêmes mais que les circonstances de production et de réception ne le sont pas. On pense que la récupération de textes fondateurs a surgi de la nécessité de s'approprier un code reconnaissable par la culture argentine et comme une preuve de l'adhésion à celle-ci.

Le groupe Gotan Project emploie ensuite la technique de création de textes plaqués à leur musique, tel un calque thématique et stylistique de la poésie *tanguera* traditionnelle. L'extrait « *Amor porteño* » installe depuis le titre un encrage contextuel hautement évocateur. En voici le texte :

Una inquietante mirada de amor porteño
cálida cruel
No, no puedo creer lo que pasó
que le misterio sensual de tu risa canyengue
se apagó.

Brindo por esa ilusión de amor porteño
Loco puñal
dulce y fatal, la nostalgia
de un pedazo de nosotros dos

⁵³⁷ Jorge Luis Borges, José Edmundo Clemente. *EL LENGUAJE DE BUENOS AIRES*. Emencé. Buenos Aires. 1963. p 94

Y yo que pensaba que no me importaba
que una caricia podía borrar el color
de mi ciudad...

El código oculto de esa mirada
es como la señal
y no puedo zafar
un deseo sutil que temblando me viene a buscar⁵³⁸

Le terme « *porteño* » n'est pas une simple référence topographique, mais un indice de la valeur idéologique et identitaire dont le groupe Gotan Project souhaite investir sa musique. Dans l'extrait l'on notera le regroupement lexico sémantique qui qualifie le terme *tango* le chargeant ainsi d'une connotation à la fois autochtone et violente : *porteño, cruel, canyengue, loco, puñal, fatal, mi ciudad*. Éparpillés dans le texte, ces termes fonctionnent comme des référents iconiques sur lesquels est fondé le poème afin d'adhérer fermement et explicitement au langage du tango.

Par ailleurs, la thématique de l'amour non réciproque exposée dans le techno-tango, est développée de manière à ce que le champ lexico sémantique dans son ensemble le reçoive de manière évocatrice, en recherchant ainsi un effet empathique de la nostalgie de la part de l'auditeur. Notons également que l'expression des sentiments a recours à un vocabulaire sensoriel, ce qui renvoie à l'amour charnel, donc à la passion amplement abordée dans le tango traditionnel. qu'ici se découple par évocation. Mais, il est utile d'analyser le regroupement sémantique des « sentiments négatifs et positifs » dont nous venons de parler : *amor* (2), *deseo, calidad, sensual, dulce, calor / nostalgia, cruel*. Le topique de la passion est reconduit et accentué sur le plan numérique des occurrences, mais l'abondance d'occurrences de sentiments positifs romps avec la construction discursive du tango traditionnel dans lesquelles les images négatives sont plus nombreuses.

Dans ce même extrait, nous notons que les personnages ressentent avec emphase les sentiments, sans pour autant qu'ils y aient de caractérisation particulière. En effet, dans le tango traditionnel les personnages sont construits avec de nombreux détails physiques et moraux, c'est particulièrement en exprimant les sentiments qu'ils ont l'un pour l'autre que nombre de leurs qualités sont détaillées, construisant ainsi des caractères types et des schémas

⁵³⁸ http://www.lyricsmania.com/amor_porteno_lyrics_gotan_project.html

relationnels. En revanche dans les textes de techno-tango, les personnages sont impersonnels et réduits à des manifestations corporelles ou des pronoms telles que : : *tu risa, nosotros, yo, caricia, mirada, temblando*.

Ainsi l'on peut apprécier que le groupe Gotan Project, reprend des codes thématiques et formels du tango traditionnel, où sont exposés une quantité nuancé de sentiments destinées à provoquer la catharsis des écoutants. Mais en juxtaposant des référents iconiques à des personnages non caractérisés, en plus d'images sentimentales négatives, l'on a une sensation de déconstruction sémantique, ne permettant pas de considérer ces textes comme une partie du patrimoine poétique *tanguero*.

La technique de création de textes pour les techno-tangos, est une possibilité de récupération de codes du tango, malheureusement l'évocation récurrente d'images clichés et métaphoriques ne permet pas de reconstituer une affiliation sémantique, voyons l'exemple de « Una música Brutal » dont voici les paroles :

Descubrimos vos y yo
en el triste carnaval
una música brutal
melodías de dolor

Despertamos vos y yo
en el lento divagar
una música brutal
encendió nuestra pasión

Dame tu calor
bébete mi amor.⁵³⁹

Ici nous trouvons une formulation analogue à celle du réseau sémantique *tanguero* particulièrement condensé sur des expressions qui pourraient être tirés de tangos : « *triste carnaval* » = le cabaret ; « *música brutal* » = le tango ; « *melodías de color* » = la musique des gens de couleur, à savoir le candombe ; « *lento divagar* » = délire étylique ; « *encendió nuestra pasión* » = acte sexuel. Cette série de topiques s'est particulièrement développée dans

⁵³⁹ http://www.lyricsmania.com/una_musica_brutal_lyrics_gotan_project.html

les années 20' à l'époque de la *Guardia Nueva* à la suite d'un tango écrit par Samuel Linning où se cristallise le mythe de *Milonguita* dont le refrain dit :

Estercita

hoy te llaman Milonguita,

flor de noche y de places

flor de lujo y cabaret,

Milonguita,

los hombres te han hecho mal

y hoy darías toda tu alma

por vestirme de percal

Le personnage de *Milonguita* est schématique et représentant d'un destin récurrent dans la poésie du tango. La jeune femme est passée d'une vie paisible mais misérable des *conventillos* de Buenos Aires, à une vie festive dans les cabarets où elle pêche de luxure et d'envie. Le texte est caractérisé par son ton moralisateur suivi de la repentance de la jeune femme. Mais il nous intéressera ici particulièrement que le nom *Milonguita* vient du mot *Milonga*, qui désigne le rythme que considéré comme un ancêtre du tango. Le mot est un homonyme de la danse et le lieu de réunion. C'est à cause de cette conjonction sémantique, que l'on considère le personnage de *Milonguita* comme une icône. La *Milonga* est donc un lieu exotique où se déroule le carnaval portègne, c'est l'espace pour le déphasage, où les apparences sont légitimement trompeuses, où le masque fait partie de la normalité.

Le personnage schématique de *Milonguita*, ainsi que les clichés dont se sert Gotan Project, nous font penser qu'il y a une certaine analogie voire de la cohérence dans la construction de la dualité thématique développée dans le tango et le techno-tango. En effet, la *Milonga* qui représente un monde carnavalesque, se transforme en lieu festif où tout est possible, où des concepts antagoniques se côtoient et s'allient intimement, tels que la vie et la mort ; la joie et le malheur ; la haine et l'amour. On pourra même aller jusqu'à dire que ces concepts antagoniques se justifient l'un l'autre. Pourtant, la divergence du techno-tango par rapport au tango traditionnel réside en la réalisation des personnages et du couple éphémère qu'ils forment. En effet dans le tango traditionnel, le couple (homme femme) ne peut se réaliser à cause de l'attitude perfide de la femme. Le couple du tango traditionnel est donc conditionné par des attitudes réciproques des personnages. En revanche, dans l'extrait « *Una música brutal* » les personnages forment un couple qui se caractérise par leur union en la dénomination pronominale : *vos* (2), *yo* (2), *tu*, *nuestra*. A aucun moment les personnages ne

sont caractérisés, ils n'ont aucun type de dénomination, ni description physique, le ton est ainsi délibérément impersonnel et une fois de plus évocateur.

En outre les poèmes de Gotan Project ne correspondent pas avec la métrique du tango traditionnel qu'est plus longue puisque de fait, les conditions de production ne sont pas les mêmes. Il est clair que les paroles du techno-tango sont plus courtes, car elles sont considérées sur le même plan que n'importe quel autre composante sonore que nous avons évoqué au par avant. Alors les paroles du techno-tango sont découpées dans le but de les encadrer au mieux, au milieu de l'extrait musical déjà saturé d'interventions instrumentales et sonores.

Ainsi l'on constate que la technique de création de textes pour les techno-tangos, ne permet pas une continuité poétique avec la poétique *tanguera* traditionnelle. Ceci nous fait dire que le techno-tango ne s'inscrit donc pas dans une filiation stylistique, ni puisse se proclamer héritier des codes du tango. En effet il semblerait que pour Gotan Project le processus de création participe et requiert la réactivation du sens, pour cela le groupe évoque et invite des icônes de la mémoire collective dans leur production linguistique.

7.33 L'évocation d'un discours et la technique du « collage »

Cette technique consiste à l'utilisation de certaines icônes ou bien des personnalités de l'histoire argentine, en citant des fragments du discours social. En faisant cela, le groupe Gotan Project crée des techno-tangos qui évoquent des facettes plus explicitement idéologiques et engagées. L'une des particularités de ces techno-tangos est qu'ils sont composées d'unités sémantiques minimalistes, c'est le cas de *Queremos Paz*.

Queremos paz reprend des extraits du discours prononcé par Ernesto Che Guevara devant l'assemblée de l'ONU en 1964. Le discours entier a 14 pages, dans lesquelles Guevara développe le projet de la pensée cubaine, proclame l'indépendance de l'île, dénonce l'ingérence politique et économique des Etats Unis dans la gestion dans tous les pays d'Amérique Latine. Mais Gotan Project réduit considérablement le contenu du discours en utilisant une technique minimaliste de découpage. Ainsi le groupe cite une partie de certaines phrases. En reprenant le discours, l'on fait revivre le Che Guevara, une icône révolutionnaire, représentant de la lutte prolétaire et le sacrifice humain au nom de la révolution.

Dans l'extrait, la répétition de : *Queremos, nuestro et pueblo*, met en relief la présence d'une entité anonyme communautaire, qui se positionnerait en exprimant ses règles sociales, à

la manière des refrains populaires. Ainsi, Gotan Project s'approprie d'une place de « transmetteur » ou bien « haut parleur » des individus inaudibles identifiables comme une « masse ». Cette même volonté est également exprimée dans l'adjectif : *Independientes*, qualité recherchée par un sujet pluriel. Mais, même si dans le texte se manifeste une volonté anonyme et absolue, le ton n'est pas revendicateur, il ne représente pas non plus un quelconque appel à la lutte pour une cause populaire, ce qui indique que Gotan Project s'approprie le signifiant, mais se défait du signifié. En faisant cela le groupe manifeste une certaine sympathie pour l'idéologie communiste qui a été le combat du Che Guevara dans ce discours, mais en le déstructurant et l'amputant Gotan Project en fait un étendard vide de sens.

Prenons un autre exemple d'insertion d'icône, dans l'œuvre de Gotan Project, l'extrait « Capitalismo foráneo ». Il s'agit dans ce cas de l'insertion des voix de Eva Perón lors de son allocution en tant que première dame en 1948, dont le titre est « Capitalismo y Oligarquía. A ce moment de la trajectoire d'Eva Perón, son action dépasse sa charge de première dame, pour inclure des activités diplomatiques, ainsi que des fonctions non officielles au sein du ministère de la santé et du travail. Ses interventions emphatiques, prétendaient organiser le sentiment patriotique au tour de son mari, Domingo Perón, dans le but d'apaiser les guerres fratricides, les divergences idéologiques et favoriser ainsi la cohésion sociale. La thématique que développe le discours est celle d'un ennemi extérieur qui prétendrait soumettre à l'esclavage le peuple argentin en incitant au capitalisme et l'exploitation de la main de fonds financiers provenant de l'étranger. La protection émanerait donc de la figure paternaliste du Général Perón. Mais le découpage stylistique du discours que fait Gotan Project ne permettent absolument pas reconstituer les problématiques qui sont développées dans le discours.

Le discours d'Eva et Domingo Perón, est découpé et présenté sous une forme minimaliste encore une fois ; celui-ci est réduit à trois agglutinations sémantiques : *El capitalismo foráneo* (répété cinq fois) , *El general Perón* (dit une fois) , *Fuerza para trabajar* (dit une fois). La réitération de ces agglutinations sémantiques, qui ne constituent pas une des phrases ni séparément ni en les regroupant, souligne l'action du temps sur les discours politiques, soit le désagrégement du sens. Il s'agit pour Gotan Project de reproduire la notion de « réminiscence » du personnage politique d'Eva Perón en réduisant son discours à trois expressions clés. Mais l'agencement disloqué de ces expressions empêche toute distance critique car il n'y a pas de reconstitution de sens possible à moins d'être un connaisseur approfondi de l'histoire politique argentine et des enjeux de ce discours et du personnage d'Eva et Domingo Perón. Ainsi Gotan Project non seulement sort complètement son discours de son contexte, mais en plus le morcelle et le rend ainsi inopérant pour un

regard sur lui-même. Notons que la crise socio-économique subie par l'Argentine en 2001, a été couvée par une série de mesures prises par l'ancien président Carlos Menem, qui a vendu les entreprises de l'état à des financiers étrangers, donc le « Capitalismo Foraneo » que martèle l'extrait musical de Gotan Project, ne fait pas réellement référence à la politique d'Eva Perón, mais fait écho à la politique néocapitaliste contemporaine. Rappelons encore une fois que sans remettre dans un contexte social, économique et culturel, ces détails que l'on peut dégager de la poétique de Gotan Project, il est impossible pour un écoutant lambda de donner du sens à cette œuvre. Or, la stratégie publicitaire et la distribution des albums du groupe n'ont pas du tout axées sur un quelconque message politico revendicatif, mais ont centrée leur communication sur l'aspect futuriste et passionnel de ce genre nouveau, le techno-tango.

Par ailleurs, rappelons que dans la tradition du tango, la dénonciation sociale et politique s'est manifestée à maintes reprises. On peut ainsi trouver ce ton revendicateur dans les tangos *Cuidadon con los cincuenta* (Angel Villoldo 1910), *Yira ... yira ...* (Santos Discepolo 1929), *Cambalache* (Santos Discepolo 1935). Le tango, en tant qu'objet culturel a toujours été marqué par un style d'écriture « populaire », descriptif de moments historiques et emprunt de revendications sociales. C'est également à cause de ce caractère revendicatif que le tango a été censuré en période de dictature, modifiant ainsi les conditions de production. Mais le recours à l'insertion d'icônes et de discours devenus monumentaux dans l'imaginaire argentin, le groupe attribue la fonction socio poétique du tango à sa production. Or, les icônes et le discours sociaux invoqués sont neutralisés par l'encadrement musical et la technique de fragmentation collage utilisée. Alors, au lieu d'avoir un effet de fusion ou d'hybridation, dans la production de Gotan Project on voit apparaître une juxtaposition sommaire d'éléments et une mécanique métonymique. Cette juxtaposition met en évidence la fragmentation du discours, donc sa reformulation et la possibilité de déconstruire les discours dominants.

Pourtant l'art contemporain tel que nous l'avons décrit ici, semble ne pas avoir son propre discours, alors il se centre sur le « recyclage » de genres du passé avec d'autres actuels. Ce recyclage n'a pas de dimension symbolique, car il ne fait que juxtaposer des éléments les uns aux autres suivant un axe circulaire qui n'a pas de direction propre. Dans ce processus, l'identité est assumée dans un principe de ressemblance et interchangeabilité.

En outre ce recyclage concerne d'abord le signifiant, puisque des discours sont récupérés, sortis de leurs contextes et ainsi vidés de leur sens. Le ton évocateur et crypté des textes, laisse une grande marge pour l'imagination et l'interprétation des écoutants. Cela peut avoir deux conséquences. D'une part si les écoutants n'ont pas tous les éléments nécessaires,

ils ne peuvent y voir une éventuelle critique ou encore de l'ironie dans le propos du groupe de musique. D'autre part, si l'écouter comprend les paroles récupérés et situe le contexte, il peut voir dans la recherche instrumentale de Gotan Project une tentative de déconstruction des discours. Or étant donné que les icônes culturelles évoqués dans leur production représentaient des idéologies fortes et contestés. Alors, la production de Gotan Project présente l'intérêt de la déconstruction des discours qui met en évidence les paradoxes de l'Histoire.

De l'examen des stratégies créatives de Gotan Project, nous dérivons vers ces conclusions. Lors de la récupération de textes fondateurs de l'argentinité ils sont déconstruits, parfois parodiés et même questionnés. L'utilisation de citation en tant qu'emprunt génétique a une valeur purement instrumentale, qui produit un mouvement ambivalent d'identification / « desidentification ». L'identification (ou encore affiliation) de la part de l'auditeur étranger envers la mémoire collective argentine s'opère parce que le marketing autour de la production culturelle du groupe Gotan Project a été très efficace. En effet, les amateurs de tango et de musique électronique, perçoivent à peine les insertions linguistiques que le groupe a fait dans sa musique. Les nombreux amateurs du groupe, écoutent le techno-tango d'une part comme une musique permettant l'évasion de l'esprit ; d'autre part comme une musique permettant la conjugaison de pas de tango, avec celle d'autres pas de danse contemporaine par exemple. Ni les uns ni les autres perçoivent le contenu discursif que le groupe a inséré dans sa musique. Ils ne reconnaissent pas non plus les icônes telles que Gardel, Perón ou encore Guevara. Les écoutants s'identifient donc à un imaginaire musical labellisé « Argentin » parce que la publicité leur a indiqué la provenance des composantes musicales qui ont été manié. De fait, dans les publicités télévisuelles ou en support papiers, les intégrants du groupe apparaissent habillés de costumes qui sont des interprétations de vêtements portés par les chanteurs de tango de l'époque de genèse de celui-ci. Habillés à la manière de Carlos Gardel, avec des costumes blancs ou noirs à rayures et portant des chapeaux Al Capone, ils font référence au contexte du tango du début de XX^e siècle. Ainsi ils font la promotion d'un produit à la fois originel et original.

Le mouvement de « desidentification » (ou encore désaffiliation) de la part des auditeurs connaisseurs de la culture argentine, qui reconnaissent les icônes culturelles que Gotan Project a insérées dans son techno-tango. Les auditeurs de ce tango avant-gardiste n'adhèrent pas au découpage sémantique à partir du quel Gotan Project construit des représentations de l'argentinité contemporaine, ainsi, ils perçoivent les éléments linguistiques comme des insertions sorties de leurs contextes et de se fait vidées de leur sens. Ce qui

provoque un mouvement de rejet du produit et de déphasage avec l'idée qu'ils ont de la culture argentine.

Mais alors, que le techno-tango provoque des réactions aussi contradictoires, peut-on dire que Gotan Project, réussi à récupérer ou restaurer quelque chose en relation avec le tango, ce produit culturel sur lequel l'identité argentine se projette ? Nous ne le pensons pas, car bien que le groupe propose une lecture du temps sur le temps, étaient une réinterprétation de l'argentinité et son histoire depuis un positionnement postmoderne ; la fragmentation à la manière du collage, typique de la postmodernité, a pour effet de rompre la relation directe que les textes traditionnels ont avec leurs origines et le lien des auditeurs avec leur signification puisqu'il sont sortis de leurs contextes. Ainsi la récupération ou la reconstruction d'une forme d'argentinité au moyen de citation, d'imitation du modèle poétique tanguero ou encore d'insertion d'icônes culturelles ne fonctionne pas. Par ailleurs rappelons qu'à l'époque de publication de la musique de Gotan Project la crise économique et sociale a fortement touché l'Argentine, celle-ci a provoqué que le tissu social se désagrège. Dès lors le tango de Gotan Project apparaît comme un révélateur de valeurs iconiques qui à la fois déconstruisaient la continuité d'une histoire argentine officielle, puis proposait une nouvelle reformulation de l'icône culturelle qu'est le tango.

7.34 Opération commutative dans le tango contemporain

Il nous semble donc que le tango fonctionne comme un « idéologème ». Selon Cros, l'idéologème est un micro-système sémiotico-idéologique qui s'impose à un moment donné dans le discours social. L'idéologème est une orientation culturelle qui définit l'état d'une société, dans le cas précis que nous étudions ici, il s'agit de la société d'un monde commutatif. La technologie est à la base de ce type de sociétés puisque c'est grâce à elle, que les réseaux d'information se sont multipliés de manière exponentielle et sans précédent dans l'histoire humaine. La multiplicité des réseaux d'information a implanté une fonction commutative qui permet de passer d'un réseau à un autre d'une manière quasi imperceptible. C'est ainsi que l'idéologème qui caractérise le mieux la configuration sociale actuelle est l'opération commutative. La culture qui reproduit ce type de sociétés est appelée technologique et les produits qui l'identifient grâce à la préposition de « techno ». Le signe techno et sa charge idéologique est si récurrente que l'on parle de technoculture et ici nous nous occupons d'un de ces produits : le « techno-tango ».

Anne Marie Green définit la technoculture comme une culture dont les codes et les objets culturels intègrent des populations de tout horizon social, sexuel, économique et intellectuel dans la plus grande indifférence. La techno culture semblerait donc effacer toute frontière centrant l'individu dans un mouvement collectif et homogène. Cela peut se voir sur les vêtements, les comportements de consommation, les réunions culturelles appartenant à la technoculture.

L'idéologème n'est pas une notion, mais une opération sémiotique, c'est pourquoi le techno-tango phagocyte des réseaux, discursifs antérieures et extérieures à lui. Comme un idéologème de son époque, l'efficacité discursive et idéologique du techno-tango réside dans sa capacité à s'infiltrer et s'imposer dans les différentes pratiques sémiotiques à un même moment historique, dans ce cas se sera le genre musical, la poétique autochtone et la littérature. Ainsi, le techno-tango de Gotan Project, s'organise autour de dominantes sémiotiques et d'un ensemble de valeurs agglutinées dans le tango et la littérature argentine, à la manière de condensés idéologiques de l'identité argentine ; mais cela est fait dans un cadre musical et le recours métonymique de la segmentation et le collage. Ceci a pour de détourner le sens des icônes reprises, non pas pour les remplir de contenu sémantique nouveau. De ce fait le tango ainsi que les discours réinsérés par Gotan Project sont comme dilués, vidés de leur sens premier car les marques de champs notionnels et nationaux d'origine ont disparu.

En conclusion, le techno-tango crée par Gotan Project, fait partie de la culture globale hégémonique, il affaiblit l'origine des intertextes argentins utilisés et phagocyte leurs réseaux discursifs. Ce faisant le groupe propose un produit musical construit et inséré dans un marché de consommation de biens au sein d'une nouvelle société des médias et de l'immédiateté. Par conséquent il est question d'utiliser de manière instrumentale et intransitive des signes d'identité d'une culture et les diffuser dans le monde d'un commerce global les rendant ainsi rentables et consommables dans une société dont les produits sont standardisés.

Les artifices que nous avons examinés ici, font que les genres traditionnels et leurs contenus culturels particuliers s'ajustent pour concevoir de simples articles de consommation pour le marché et la population globale. Récupérer, déconstruire et neutraliser est une technique de recyclage qui permet consommer une fois de plus le produit culturel dans un système global, donc forcément en le sortant du contexte qui lui a donné origine. Dans ce sens le tango a une force morphique homogénéisatrice qui traverse les discours sociaux de l'argentinité pour les réorienter vers une représentation supradiscursive qui réfracte un phénomène communicatif dans son genre, caractérisé d'un état de la société dans le quel la

transaction sémiotique efface les significations culturelles, les faisant devenir des simples articles d'un marché.

Ajoutons donc pour en finir, que le développement du neo capitalisme qui a couvé la crise économique et sociale qu'à souffert l'Argentine en 2001, a eue pour conséquence non seulement la segmentation sociale, la décomposition d'une classe moyenne déjà faible, mais en plus la production d'objets culturels qui portent dans leur génétique une trace de cette segmentation et qui sont plus tournées vers l'alimentation d'un marché de l'art, plutôt que vers la reconstitution, le reconstruction ou encore la récupération d'une essence identitaire en danger de désintégration.

CONCLUSION DE LA THÈSE

Les paroles de tango n'étaient pas considérées comme de la littérature à proprement parler, elles avaient été citées dans des thèses et des articles, mais des analyses dans un cadre universitaire restent rares. Nous avons tenté ici de proposer une étude au plus près de cette construction poétique. De sorte que le corps à corps avec les paroles de tango, nous auront permis d'arriver à une série de conclusions.

Ainsi nous avons constaté dans un premiers temps que le tango, était un produit culturel provenant de la culture populaire, de tradition orale. De ce fait, il était « instable » et ouvert à diverses influences qu'elles soient textuelles ou idéologiques. Il se caractérisait alors parce qu'il était une construction poétique dans laquelle circulaient une multiplicité de discours transgresseurs des règles sociales. Alors le tango de la « préhistoire » présentait une possibilité d'articuler des représentations hétérogènes et plurielles.

La formalisation du tango sous sa forme écrite l'enracine dans un mouvement de légitimation qui s'exprime par la récupération de discours également en provenance de la culture orale. Or ce mouvement évolutif du tango n'est pas toujours visible dans les ouvrages qui retracent l'histoire du tango. Dès lors le tango devient quasi institutionnel et porteur de discours homogènes. Or, il est devenu un objet largement diffusé ayant une influence sociale. Alors le tango est influencé par la culture savante européenne. Ceci favorisera la variation de thématiques et de personnages qui vont ouvrir la brèche à la conceptualisation dans le tango. Dès lors les représentations de personnages féminins deviennent problématiques car elles tendraient à renfermer le féminin dans une série de caractéristiques physiques et morales. Ainsi, l'identité argentine dans le tango traverserait des identités de classe et de genre. Des discours homogénéisant semblent donc prédominer dans le tango sous sa forme écrite.

Mais une identité de groupe semble apparaître dans les tangos qui décrivent des pratiques rituelles sous forme de transcription du type testimoniale. Dans ce cadre se développe une esthétique poétique qui favorise les rapports de genre violents dans le tango. Ainsi la cohésion d'un groupe social *tanguero* se met en place. Celui-ci se manifeste également par la particularisation du langage des personnages, dès lors le lunfardo sera perçu comme le signe révélateur d'une identité construite dans et par le tango. Des institutions vont rendre légitime cette altération linguistique.

Le tango à l'époque contemporaine semble dépasser les clivages formels du tango. En effet, la peinture de J.C. Liberti et la production du groupe Gotan Project proposent une

déconstruction du genre. En peinture cela se manifeste par la représentation de monstres ou de bric-à-brac dans le cadre du tango qui mettent en évidence l'absurdité de l'ordre social cloisonné. Puis la nécessité de produire d'autres objets culturels à partir du tango pour les créatures qui ne correspondent pas avec les représentations genrés de la *milonga*.

Par ailleurs, l'impacte national et international du tango a coïncidé avec un période de construction institutionnelle c'est pour cette raison qu'il est également apparu comme le principal objet culturel représentatif de l'argentinité. En effet au début du XX^e siècle l'Argentine se prépare à fêter le centenaire de l'indépendance. Ce moment festif est l'occasion de voir émerger des idéaux sociaux qui ne se sont jamais concrétisés. La construction d'un pays industriel et économiquement stable a conduit à ouvrir les frontières à des milliers d'immigrants sans adopter des politiques d'intégration. Alors le tango joué dans les bals, les bars, les fêtes devient la musique d'une pratique sociale qui intègre. Anne Marie Green rappelle : « Ainsi la musique contribue à la construction du sens donné par les auditeurs aux flux des événements qui constituent l'essence de la vie personnelle, sociale et culturelle »⁵⁴⁰. Dès lors le tango diffusé en Argentine et à l'étranger à travers toutes ces années est devenu un signe de reconnaissance des argentins dans lequel se manifeste la construction d'une identité. Mais l'excès de diffusion du tango ainsi que les conditions sociales des sociétés contemporaines globalisés ont eu une répercutions sur cet objet qui au départ était régional. En effet, le tango est apparu dans Buenos Aires, capitale argentine, or sa diffusion massive à l'internationale a modifié sa perception de sorte que tout argentin pouvait associé au tango. Le tango est devenu alors comme les peintures d'Archimboldo dont le détail d'objets, fruits ou légumes composent un portait. Ainsi le tango vu de loin renvoie une image homogène mais vue de près il révèle une multiplicité de discours qui l'informent, se manifestent et se construisent constamment mais passent inaperçus.

De fait, on notera que la demande formulée auprès de l'UNESCO afin que le tango soit inscrit en tant que patrimoine immatériel de l'humanité est une convention cosignée et appuyée conjointement par l'Argentine et L'Uruguay. En effet de nombreux chanteur et paroliers tels que Pascual Contursi ou Julio Sosa étaient uruguayens. Ces artistes ont contribué au développement et à la diffusion du tango, c'est pourquoi le berceau de l'objet culturel s'est élargi à la région du Río de la Plata. Ainsi l'identité construite dans le tango reste à débattre à partir de nouveaux paramètres toujours variables.

⁵⁴⁰ GREEN, Anne Marie. *DES JEUNES ET DES MUSIQUES, RAP, ROCK, TECHNO...* L'Harmattan. Paris. 1997.

ANNEXE GENERALE : CORPUS DES TANGOS ET DES

TABLEAUX DE PEINTURE DE J. C. LIBERTI.

Le corpus des tangos dans l'ordre chronologique

Justicia Criolla.1897.Ezequiel Soria.Antonio Reynoso
El porteño .1903.Angel G Villoldo.Angel G Villoldo
La morocha.1905.Angel G Villoldo.Enrique Saborino
Yo soy la rubia.1905.Eloisa d'Herbil de Silva.Eloisa d'Herbil de Silva
Los disfrazados.1906.Carlos Maurici Pacheco.Antonio Reynoso
El taita.1907.Silverio Manco.Alfredo Eusebio Gobbi (padre)
¡ Cuidado con los cincuenta ! .1907.Angel G Villoldo.Angel G Villoldo
Don Enrique.1910.Anselmo Rosendo Mendizabal.Anselmo Rosendo Mendizabal
Soy tremendo.1910.Angel G Villoldo.Angel G Villoldo
El torito.1910.Angel G Villoldo.Angel G Villoldo
El 13.1913.Angel G Villoldo.Albérico Spatola
Champane Tangó.1914.Pascual Contursi.Manuel Aroztegui
El 14.1914.Angel G Villoldo.Albérico Spatola
De vuelta al Bulín.1914.Pascual Contursi.José Martínez
Ivette.1914.Pascual Contursi.José Martínez
Flor de Fango.1914.Pascual Contursi.Augusto Gentile
Matasano.1914.Pascual Contursi.Francisco Canaro
Don Juan.1914.Ricardo J Podesta.Ernesto ponzio
Pobre Paica.1914.Pascual Contursi.Juan Carlos Cobián
Nogoyá.1915.Juan Maglio.Juan Maglio
Mi noche triste.1915.Pascual Contursi.Samuel Castriota
¡Qué querés con esa cara ! .1915.Pascual Contursi.Eduardo Arolas
La milonguera.1915.Vicente Greco.Vicente Greco
Maldito Tango.1916.Luis Roldán.Osmán Pérez Freire
Cuerpo de alambre.1916.Angel G Villoldo.Angel G Villoldo
Marchetta.1916.Pacual Contursi.Anonimo
El flete.1916.Pascual Contursi.Vicente Greco
Muñequita.1918.Adolfo Herschell.Francisco J Lomuto
Dale perejil al loro.1918.E Manfredi.E Manfredi
El chimango.1918.Florencio Iriarte.Juan Canavesi
Don brocoli.1918.Ambrosio Río.Ambrosio Río
El cafiso.1918.Florencio Iriarte.Juan Canavesi
Margot.1919.Celedonio Esteban Flores.Carlos Gardel, José razzano

El Pañuelito.1920.Gabino Coria Peñaloza.Juan de Dios Filoberto
Carne de cabaret.1920.Luis Roldan.Pacífico V Lambertucci
Milonguita.1920.Samuel Linning.Enrique Delfino
Chiqué.1920.Ricardo Luis Brignolo.Ricardo Luis Brignolo
Zorro gris.1920.Francisco García Jiménez.Rafael Tuelgols
El motivo.1920.Pascual Contursi.Juan Carlos Cobián
La copa del olvido.1921.Alberto Vacarezza.Enrique Delfino
Fumando espero.1922.Felix Garzo y J Viladomat.Juan V Masana
Polvorín.1922.Manuel Romero.José Martínez
Melenita de oro.1922.Samuel Linning.Carlos Vicente Geroni Flores
Loca.1922.Antonio Martínez Viérgol .Manuel Jovés
El taita del arrabal.1922.Luis Bayón Herrera.Manuel Romero
El patotero sentimental.1922.Manuel Romero.Manuel Jovés
Sobre el pucho.1922.José Gonzales Castillo.Sabastián Piana
Nubes de humo.1923.Manuel Romero.Manuel Jovés
Organito de la tarde.1923.José Gonzales Castillo.Catulo Castillo
El bulín de la calle ayacucho.1923.Celedonio Esteban Flores.José Servidio
Desdichas.1923.Pascual Contursi.Augusto Gentile
Pobre Milonga.1923.Manuel Romero.Manuel Jovés
Mano a mano.1923.Celedonio Esteban Flores.Carlos Gardel y José Razzano
Sentencia.1923.Celedonio Esteban Flores.Pedro Maffia
Padre Nuestro.1923.Alberto Vacarezza.Enrique Delfino
Buenos Aires.1923.Manuel Romero.Manuel Jovés
Silbando.1923.José Gonzales Castillo.Cátulo Castillo
Cascabelito.1924.Juan Andrés Caruso.José Böhr
Si supieras.1924.Pascual Contursi y Enrique P Maroni.Gerardo Hernan Matos Rodriguez
Amigazo.1924.Francisco Brancatti .Juan de Dios Filoberto
Príncipe.1924.Francisco García Jiménez.Anselmo Aieta y Rafael Tuelgols
La cabeza del italiano.1924.Francisco Bastardi.Antonio Scatasso
Julián.1924.Jose Luis Panizza.Edgardo Donato
Talán ... Talán....1924.Alberto Vacarezza.Enrique Delfino
Nunca es tarde.1924.Celedonio Flores.Eduardo Pereya
Muchacho.1924.Celedonio Flores.Eduardo Donato
Galleguita.1924.Alfredo Navarrine.Horacio Petorosi
La mina del Ford.1924.Pascual Contursi.Fidel del Negro y Antonio Scatasso
Griseta.1924.José Gonzales Castillo.Enrique Delfino
Sentimiento Gaucho.1924.Juan Andrés Caruso y Carlos Gardel.Francisco y Rafael Canaro
El circo se va.1925.Gonzales Castillo.Catulo Castillo
¡Leguisamo solo !.1925.Modesto Papavero.Modesto Papavero
Yo te bendigo.1925.Jaun A Bruno.Juan A Bruno
La última copa.1925.Francisco Canaro.Juan Andrés Caruso
La cumparsita.1925.Gerardo H matos Rodriguez.Gerardo Hernan Matos Rodriguez
A media Luz.1925.Carlos César Lenzi.Edgardo Donato
Campana de plata.1925.Samuel Linning.Carlos Vicente Geroni Flores
Cicatrices.1925.Enrique P Maroni.Adolfo Rafael Avilés
Langosta .1925.Juan A Bruno.Juan de Dios Filoberto
Audacia.1925.Celedonio Esteban Flores.Hugo La Rocca
Pompas de javon.1925.Enrique Cadicamo.Roberto Emilio Goyeneche

¡Qué calamidad!.1925.Pascual Contursi.Bernardino Terés
Viejo ciego.1925.Homero Manzi.Sebastian Piana
Viejo rincón.1925.Roberto L Cayol.Raul de los Hoyos
Pinta Brava.1925.Mario Battistella.
Puente Alsina.1926.Benjamín Tagle Lara.Benjamín Tagle Lara
Siga el corso.1926.Francisco García Jiménez.Anselmo Aieta
Viejo Tango.1926.Francisco Alfredo Marino.Juan Arcuri
Bajo Belgrano.1926.Francisco García Jiménez.Anselmo Aieta
Noches del Colon.1926.Roberto L Cayol.Raúl de los Hoyos
Amurado.1926.José de Grandis.Pedro Maffia y Pedro Laurentz
El abrojo.1926.Jesus Fernandez Blanco.Luis Bernstein
La he visto con otro.1926.Pascual Contursi.Antonio Scatasso
Caminito.1926.Gabino Coria Peñaloza.Juan de Dios Filoberto
Caferata.1926.Pascual Contursi.Antonio Scatasso
Pan Comido.1926.Enrique Dizeo.Ismael Florentino Gomez
No te engañes corazón.1926.José María Caffaro Rossi.Rodolfo Sciammarella
Sonsa.1926.Emilio Fresedo.Raúl de los Hoyos
El ciruja.1926.Francisco Alfredo Marino.Ernesto de la Cruz
Pobre corazón mío.1926.Pascual Contursi.Antonio Scatasso
Mandria.1926.Francisco Brancatti y Juan L Velich.Juan Carlos Rodriguez
Mocosita.1926.Victor Soliño.Gerardo Hernan Matos Rodriguez
Te doy lo que tengo.1926.Pascual Contursi.Antonio Scatasso
La musa mistonga.1926.Celedonio Flores.Antonio Polito
Garabita.1926.Pascual Contursi.Bernardino Terés
Tus besos fueron míos.1926.Francisco García Jiménez.Anselmo Aieta
La gayola.1926.Armando José Tagini.Rafael Tuegols
Ladrillo.1926.Juan Andrés Caruso.Juan de Dios Filoberto
Anoche a las dos.1926.Roberto L Cayol.Raúl de los Hoyos
¡Que va cha ché !.1926.Enrique Santos Discepolo.Enrique Santos Discepolo
Viejos Tiempos.1926.Manuel Romero.Francisco Canaro
Tiempos viejos.1926.Manuel Romero.Enrique Santos Discepolo
Oro Muerto.1926.Juan Plácido Navarrine.Juan Raggi
Aquella cantina de la Ribera.1926.José Gonzales Castillo.Cátulo Castillo
¡ Qué lindo es estar metido !.1927.Pascual Contursi.Enrique Delfino
¿por dónde andará?.1927.Atilio Supparo.Salvador Merico
No salgas de tu barrio.1927.A J Rodriguez Bustamante.Enrique Delfino
Adiós Muchachos.1927.César Felipe Vedani.Julio César Sanders &
Copen la Banca.1927.Enrique Dizeo.Juan Maglio
El poncho del amor.1927.Alberto Vacarezza.Antonio Scatasso
Gloria.1927.Armando José Tagini.H Canaro
Mala Entraña.1927.Celedonio Flores.Enrique Maciel
Niño bien.1927.Roberto Fontaina y Victor Solireño.Ramon Collazo
Che Papusa oí.....1927.Enrique Cadícamo.Gerardo Hernan Matos Rodriguez
Arrabalero.1927.Eduardo Calvo.Osvaldo Fresedo
A la luz del candil.1927.Julio Navarrine.Carlos Vicente Geroni Flores
Un tropezón.1927.Luis Bayón Herrera.Raúl de los Hoyos
Marionetas.1927.Armando José Tagini.Juan José Giachandut
Ventanita de arrabal.1927.Pascual Contursi.Raúl de los Hoyos
De tardecita.1927.Carlos Alvarez Pinto.Nicolas Messutti
Bandoneón arrabalero.1928.Eduardo Escariz Méndez.Nicolas Vaccaro

El Carrerito.1928.Alberto Vacarezza.Raúl de los Hoyos
Boedo.1928.Dante A Linyera.Julio de Caro
Malevaje.1928.Enrique Santos Discepolo.Juan de Dios Filoberto
Barajando.1928.Eduerado Escariz Méndez.Nicolas Vaccaro
¡qué querés con ese loro !.1928.Manuel Romero.Enrique Delfino
Portero suba y diga.1928.Luis César Amadori.Eduardo Labar
Duelo Criollo.1928.Lito Bayardo (Manuel Juan Gracia Ferrari.Juan Razzano
El malevo.1928.Mario Castro y Maria Luisa Carnelli.Julio de Caro
La muchacha del circo.1928.Manuel Romero.Gerardo Hernan Matos Rodriguez
pero yo sé....1928.Azucena Maizani.Azucena Maizani
¡ Quemá esas cartas ! .1928.Manuel Romero.Raúl de los Hoyos
Pato.1928.Ramón Collazo.Ramón Collazo
Aquel tapado de armiño.1928.Manuel Romero.Enrique Delfino
Muñeca Brava.1928.Enrique Cadícamo.Luis Visca
Mano cruel.1928.Armando José Tagini.Carmelo Mutarelli
Mama, yo quiero un novio.1928.Robert Fontana.Ramón Collazo
Mi papito.1928.Roberto Fontaina y Victor Solireño.David Estévez
Seguí mi consejo.1928.Eduardo Trongé.Salvador Merico
Palermo.1929.Juan de Villalba y Hermido Braga.Enrique Delfino
La violeta.1929.Nicolas Olivari.Cátulo Castillo
Dicen que dicen.1929.Albert J Ballastero.Enrique Delfino
Tras cartón .1929.Santiago Adamini.Ovidio Bianquet
Margaritas.1929.Gabino Coria Peñaloza.Juan Carlos Moreno Gonzáles
¡Atenti Pebeta !.1929.Celedonio Esteban Flores.Ciriaco Ortíz
Se va la vida.1929.María Luisa Carnelli.Eduardo Donato
¡Como se pianta la vida !.1929.Carlos Viván.Carlos Viván
¿Por qué soy reo?.1929.Manuel A Meaños y Juan M Velish.Herminia Velish de Rossano
Milonguera.1929.José María Aguilar.-
Bailarín compadrito.1929.Eusebio Bucino.Eusebio Bucino
Uno y uno.1929.Lorenzo Juan Traverso.Julio Fava Pollero
Aquel muchacho triste.1929.José de Grandis.José de Grandis
Yira... Yira....1929.Enrique Santos Discepolo.Enrique Santos Discepolo
Vieja Guitarra.1930.Omar J Menveille.Omar J Menveille
La que murió en París.1930.Héctor Pedro Blomberg.Enrique Maciel
La viajera perdida.1930.Héctor Pedro Blomberg.Enrique Maciel
Padrino Pelao.1930.Julio Cantuarias.Enrique Delfino
Clavel del Aire.1930.Fernán Silva Vladés.Juan de Dios Filoberto
Viejo Smoking.1930.Celedonio Esteban Flores.Guillermo D Barbieri
La biaba de un beso.1930.Enrique Cadícamo y Félix Manuel Pelayo.Pedro Maffia
Enfundá la mandolina.1930.Horacio Zubiria Mansilla.Francisco Pracanico
Madreselva.1930.Luis César Amadori.Francisco Canaro
Como abrazado a un rencor.1930.Antonio Miguel Podestá.Rafael Rossi
Gacho Gris.1930.Juan Carlos Barthes.Alejandro Sarni
Corazón de papel.1930.Alberto Franco.Cátulo Castillo
El ahorcado.1930.Roberto Firpo.Roberto Firpo
Adiós Argentina.1930.Fernán Silva Vladés.Gerardo Hernan Matos Rodriguez
Almagro.1930.Augusto Martini.Vicente Ronca
Anclao en París.1931.Enrique Cadícamo.Guillermo D Barbieri
Preparáte pa'l domingo.1931.José Rial.Guillermo D Barbieri

Cantando.1931.Mercedes Simone.Mercedes Simone
Acqua forte.1931.Juan Carlos Marambio Catan.Horacio Petorosi
¿qué sapa señor ?.1931.Enrique Santos Discepolo.Enrique Santos Discepolo
Taconeando.1931.José Horacio Staffolani.Pedro Maffia
Ventarrón.1932.José Horacio Staffolani.Pedro Maffia
Si soy así.1933.Antonio Botta.Francisco J Lomuto
Guapo de la Guardia Vieja.1933.Enrique Cadícamo.Ricardo Cerebello
La novena.1933.Alfredo Bigeschi.Miguel Bonano
Al pie de la santa cruz.1933.Mario Battistella.Enrique Delfino
La Uruguayita lucía.1933.Daniel Lopez Barreto.Daniel Lopez Barreto
Vida mía.1934.Emilio Fresedo.Osvaldo Fresedo
Volver.1934.Alfredo Le Pera.Carlos Gardel
Soledad.1934.Alfredo Le Pera.Carlos Gardel
No aflojés.1934.Mario Battistella.Pedro Maffia y Sebastian Piana
Golondrinas.1934.Alfredo Le Pera.Carlos Gardel
El pescante.1934.Homero Manzi.Sebastian Piana
Si volviera Jesús.1934.Dante A Linyera.Joaquín Mauricio Mora
Corrientes y Esperalda.1934.Celedonio Esteban Flores.Francisco Pracanico
Monte Cristo.1935.Homero Manzi.Francisco Pracanico
El caballo del pueblo.1935.Manuel Romero.Alberto Soifer
Muchacho del cafetín.1935.Homero Manzi.Francisco Pracanico
Brindis de sangre.1935.Yamandú Rodriguez.Abel Fleury
Margarita Gauthier.1935.Julio Joge Nelson.Joaquín Mauricio Mora
Cambalache.1935.Enrique Santos Discepolo.Enrique Santos Discepolo
El porteñito 2.1942.Carlos Pesce.Angel G Villoldo
La rubia del tango.?.Angel G Villoldo.Angel G Villoldo

Le corpus des tableaux de Liberti

Cambalache.1997.45x38.encre papier
Siga el corso.1997.44x38.encre papier
Ninguna.1997.110x80.toile huile
María.1997.47x37.encre papier
La Morochoa.1997.47x37.encre papier
Fumando espero 1.1997.42x36.encre papier
los Mareados.1997.42x37.encre papier
Tango 1.1998.50x40.encre papier
La ultima curda.1998.43x33.encre papier
Los Mareados 2.1998.90x90.toile huile
Mi noche triste.1998.43x37.encre papier
Fumando espero .1998.120x120.toile huile
Che papusa oí.1999.90x70.toile huile
Margot.1999.100x90.toile huile
Muñeca Brava.1999.43x38.encre papier

Francesita.2000.48x36in.toile huile
Tango Celestial .2000.80x100.toile huile
Se termino el baile.2000.30x24in.toile huile
Pelandruna abacanada.2000.40x30in.toile huile
Magnolia que mojo la luna.2000.30x24in.toile huile
El porteño.2000.100x80.toile huile
Alma de bandoneón.2000.24x30in.toile huile
Pa' que bailen los muchachos.2000.80x80.toile huile
Tango 2.2000.122x91 .toile huile
Si soy así.2001.100x80.toile huile
El morocho del abasto.2001.120x100.toile huile
Anclao en Paris.2002.100x90.toile huile
Tango nella Citadella.2002.102x76.toile huile
Tango en el Palazzo Mediceo.2002.100x80.toile huile
Tango nella Torre.2002.102x76.toile huile
Mi Buenos Aires querido.2003.120x100.toile huile
El viejo Tortoni.2003.47x355.encre papier
Libertango.2004.100x80.toile huile
Tango nell Veneto.2005.80x80.toile huile
En el cielo también .2007.70x80.toile huile
Volvió una noche.2007.67x43.encre papier
La Boca Tango.2007.65x36.encre papier
Aquel tapado de Arminio.2007.67x46.encre papier
Mi Buenos Aires querido 2.2007.69x48.encre papier
Como dos extraños.2007.45X55.encre papier
Milongueando.2007.45x70.encre papier
Tango Porteño.2008.100x80.toile huile
Milonga sentimental. .60x50.toile huile
Un tango de mi flor. .60x50.toile huile
Revolcaos en un Merengue. .100x80.toile huile
A Media Luz. .80x60.toile huile

Le corpus des œuvres de Liberti en image par ordre de citation

Ninguna



Che papusa oí



Anclao en Paris



En el cielo también



3. "En el Cielo También"

La ultima curda



El morocho del abasto



El morocho del Abasto óleo 100 x 120 mm

Colección privada

Fumando espero



María



Siga el curso



Tango



Version en toile



Version en dessin

BIBLIOGRAPHIE

(Afin de mieux orienter le lecteur, les références bibliographiques sont organisées par thème en traitant séparément les ouvrages qui concernent le tango puis, les ouvrages théoriques et enfin les ouvrages divers dont la littérature, l'histoire, la psychanalyse qui ont contribué à établir le contexte de l'objet.)

A – Ouvrages sur le tango et la musique en général.

- BENEDETTI Hector Angel : *LAS MEJORES LETRAS DE TANGO*. Booket, Buenos Aires, 2003.
- BYRÓN Silvestre, Gobello JOSÉ, Puccia HORACIO ENRIQUE, Zucchi OSCAR, *HISTORIA DEL TANGO, LOS AÑOS VEINTE*. Corregidor, Buenos Aires, 1977.
- CAPELLANO Ricardo: *MÚSICA POPULAR, ACONTECIMIENTOS Y CONFLUENCIAS*. Colección Andariega, Atuel, Buenos Aires, 2004.
- CARELLA Tulio. *PICARESCA PORTEÑA*. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1966
- CARRETERO M Andrés: *EL COMPADRITO Y EL TANGO*. Buenos Aires, Colección Peña Lillo, continente, 1999.
- CARRETERO M Andrés: *EL TANGO TESTIGO SOCIAL*. Colección Peña Lillo, Continente, Buenos Aires, 1999.
- DORIER-APRIL Elisabeth : *DANSES LATINES ET IDENTITÉ, D'UNE RIVE À L'AUTRE... TANGO, CUMBIA, FADO, SAMBA, CAPOEIRA...* L'Harmattan, Paris, 2000
- ETCHEGARAY Natalio, MOLINARI Alejandro, MARTÍNEZ L Roberto: *DE LA VIGÜELA AL FUEYE*, Corregidor, Buenos Aires, 2000.
- ETCHEGARAY Natalio, MOLINARI Alejandro, MARTINEZ Roberto L. *TANGO Y SOCIEDAD, LA SOCIEDAD EL HOMBRE COMÚN Y EL TANGO 1880 –1917*. Buenos Aires, 2003.
- ETCHEGARAY Natalio, MOLINARI Alejandro, MARTINEZ Roberto L. *TANGO Y SOCIEDAD, LA SOCIEDAD EL HOMBRE COMÚN Y EL TANGO 1916 –1943*. Buenos Aires, 2005.
- FLORES Rafael. *EL TANGO DESDE EL UMBRAL HACIA ADENTRO*. Catriel, Madrid, 2000.
- GARCÍA-JIMÉNEZ, Francisco: *ASÍ NACIERON LOS TANGOS*, Corregidor, Buenos Aires, 1998.
- GEORGE Emanuel. *L'IMAGINAIRE MUSICAL AMÉRINDIEN*. L'Harmattan, Paris, 2003.
- GOBELLO José. *BREVE HISTORIA DEL TANGO*. Corregidor, Buenos Aires, 1999.

- GOBELLO José: *LETRAS DE TANGO, SELECCIÓN (1897- 1981)*. Centro Editor de Cultura Argentina S.A. Buenos Aires, 1995.
- GOBELLO José, OLIVARI Nicolas. *NOVÍSIMO DICCIONARIO LUNFARDO*. Corregidor, Buenos Aires, 2004.
- GREEN, Anne Marie. *DES JEUNES ET DES MUSIQUES, RAP, ROCK, TECHNO...* L'Harmattan, Paris, 1997.
- GREEN, Anne Marie. *MUSIQUE ET SOCIOLOGIE, ENJEUX MÉTHODOLOGIQUES ET APPROCHES EMPIRIQUES*. L'Harmattan, Paris, 2000.
- HURTADO, Leopoldo. *APUNTES SOBRE LA CRÍTICA MUSICAL*. Grupo editor latinoamericano, Colección ternas, Buenos Aires, 1988.
- LABRAÑA Luis, Sebastián ANA: *TANGO, UNA HISTORIA ARGENTINA*, Corregidor, Buenos Aires, 2000.
- LEHMANN-NITSCHKE, ROBERT *TEXTOS ERÓTICOS DEL RÍO DE LA PLATA EN ESPAÑOL POPULAR Y LUNFARDO*. Librería Clasica, Buenos Aires, 1981.
- LEMAIRE, Isabelle. *LA MUSIQUE SUD-AMÉRICAINNE, RYTHMES ET DANSES D'UN CONTINENT*. Gallimard, Paris, 1997.
- MOREAU Lidia Pierina. *LA POESÍA DEL TANGO. FUERON AÑOS DE CERCOS Y GLICINAS ... CÁTULO CASTILLO*. Comunic.arte, Cordoba, 2003
- NARDO, Zalko : *LE TANGO PASSION DU CORPS ET DE L'ESPRIT*. Collection les essentiels du milan, Edition Milan, Toulouse, 2001.
- PAU Antonio: *MÚSICA Y POESÍA DEL TANGO*. Trotta, Madrid, 2001.
- PENAS, Alberto. *RECOPILACIÓN ANTOLÓGICA PARA UNA SOCIOLOGÍA TANGUERA*. Corregidor, Buenos Aires, 1998.
- PETERSEN Diego. *TANGO ET LITTÉRATURE, LA CHANSON DE BUENOS AIRES. SIX ÉTUDES SUR LES APPORTS DU TEXTE DE TANGO À LA LITTÉRATURE ARGENTINE DE LA PÉRIODE 1960-1980*. Champs Social Edition, Nîmes, 2006.
- PRATT, Jean FRANÇOIS. *L'EXPERIENCE MUSICALE, EXPLORATION PSYCHIQUE*. Collection l'œuvre et la psyché, L'Harmattan, Paris, 2002.
- RIVERA Jorge, MATAMORO Blas, GOBELLO José, *LA HISTORIA DEL TANGO, SUS ORÍGENES*. Corregidor, Buenos Aires, 1976.
- SALAS Horacio. *LE TANGO*. Acte Sud. Arles. 1989.
- SALDUNA Horacio: *AMORES EN LA HISTORIA ARGENTINA*. Corregidor, Buenos Aires, 1999.
- SELLES Roberto: *LA HISTORIA DEL TANGO, LOS POETAS*. Corregidor, Buenos Aires, 1981.
- SELLES Roberto, BENARÓS León: *LA HISTORIA DEL TANGO PRIMERA ÉPOCA*. Corregidor, Buenos Aires, 1993.

- SELLES Roberto: *TANGO NUESTRO*. PUBLIEXITO SA, Buenos Aires, 2004.
- SILINGO, María del Carmen. *TANGO-DANZA TRADICIONAL MÉTODO. CURSO DE 3ER NIVEL*. Plus ultra, Buenos Aires, 1996
- ULLA Noemí. *TANGO REBELIÓN Y NOSTALGIA*. Jorge Alvarez S.A, Buenos Aires, 1967.
- VILLAMAYOR, Luis Contrera, DEL VALLE Enrique Ricardo. *EL LENGUAJE DEL BAJO FONDO, VOCABULARIO LUNFARDO*. Schapire. Buenos Aires.1915.
- VILLASÈQUE Sol. *EL JUGUETE RABIOSO DE ROBERTO ARLT, OU LE MANIFESTEDE LA MODERNITÉ URBAINE : UNE « FLEUR DU MAL » DANS L'ARGENTINE DES ANNÉES VINGT*. Thèse de doctorat, Montpellier III, 1996.
- ZUCCHI Oscar, ERNIÉ Hector, SIERRA, Luis Alfonso, *HISTORIA DEL TANGO, EL BANDONEÓN*. Corregidor, Buenos Aires, 1977.

– Artículos et autres sources sur le tango

- ANDREU Jean. *Autour d'un paradoxe : la ruralité du tango*. In Borrás Gerard (dir). Musiques et sociétés dans les Amériques. Presses universitaires de Rennes. Rennes. 2000. p251-259.
- DE NEUTON, Lilly. *Mujeres y tango*. La aljaba, año IV. 1999, 1-13.
- FISBACH, Erich. *La femme génératrice de l'univers manichéen du tango*. Les langues neolatines, n 254. 1985, 43-53.
- FLORES, Rafael. *Los letristas de tango y su ambiente*. Cuadernos Hispanoamericanos, n°445, julio 1987, 100-105.
- HABA, Enrique. *Algunos aspectos de las letras del tango*. Filóloga y lingüística, n° 9 1983, 175-186.
- RIECHANDT, Dieter. *Oralidad y las letras de los tangos*. Oralidad y Argentinidad, estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina. Editado por Bruno Benrg y Markus Klausschäffauer. Tübingen. 1997.
- SAER, Juan José. *Les paroles de tango dans le contexte de la poésie argentine*. In Borrás Gerard (dir). Musiques et sociétés dans les Amériques. Presses universitaires de Rennes. Rennes. 2000. p261-269.
- VILA, Pablo. *Tango, Folklore y Rock : Apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina*. Caravelle, n° 48, Toulouse, 1987, 81-93.

www.todotango.com

www.gotanproject.com

www.elportaldeltango.com.ar

<http://lasombrereria.wordpress.com/2009/08/07/historia-local-del-sombrero/>

http://www.edutecne.utn.edu.ar/giorlandini-2008/Lunfardo_Siciliano.pdf

<http://www.verbolog.com/44biriopla.htm>

<http://www.revistaelabasto.com.ar/numerosviejos/JoseGobello.htm>

B – Ouvrages sur le cadre théorique : Genre et Sociocritique

AMORETTI, María. *DICCIONARIO DE TERMINOS ASOCIADOS EN TEORÍA LITERARIA*. Editorial de la universidad de Costa Rica, San José, 1992.

BADINTER, Elisabeth. *L'UN EST L'AUTRE, DES RELATIONS ENTRE HOMMES ET FEMMES*. Odile Jacob, Paris, 1986.

BAKHTINE, Mikhaïl. *ESTHÉTIQUE ET THÉORIE DU ROMAN*. Gallimard, Paris, 1978.

BAKHTINE, Mikhaïl. *LE SENS COMMUN, LE MARXISME ET LA PHILOSOPHIE DU LANGAGE*. Minuit, Paris, 1977.

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'ŒUVRE DE FRANÇOIS RABELAIS ET LA CULTURE POPULAIRE AU MOYEN ÂGE ET SOUS LA RENNAISSANCE*. Gallimard, Paris, 1970.

BARRANCOS, Dora. *MUJERES EN LA SOCIEDAD ARGENTINA*. Paidós, Buenos Aires, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *CE QUE PARLER VEUT DIRE, L'ÉCONOMIE DES ÉCHANGES LINGUISTIQUES*. Fayard, Paris, 1982.

BOZON, Michel, *SOCIOLOGIE DE LA SEXUALITÉ*. Armand Colin, Paris, 2005

BUTLER, Judith. *DESHACER EL GÉNERO*. Paidós, Barcelona, 2006

BUTLER, Judith. *CUERPOS QUE IMPORTAN, SOBRE LOS LÍMITES MATERIALES Y DISCURSIVOS DEL "SEXO"*. Paidós Entornos 6, Buenos Aires, 2008.

CROS, Edmond. *THÉORIE ET PRATIQUE SOCIOCRIQUE*. CERS, Montpellier, 1980.

CROS Edmond. *LA SOCIOCRIQUE*. L'Harmattan, Paris, 2003.

CROS Edmond. *GENÈSE SOCIO-IDÉOLOGIQUE DES FORMES*. Cers, Montpellier, 1998.

DE BEAUVOIR Simone. *LE DEUXIÈME SEXE, LES FAITS ET LES MYTHES*. Gallimard, Paris, 1949.

DE LAURENTIS, Teresa. *THÉORIES QUEER ET CULTURES POPULAIRES. DE FOUCAULT À CRONENBERG*. La Dispute le genre du monde, Paris, 2007.

DELPHY Christine, *L'ENNEMI PRINCIPAL TOME 1 : ÉCONOMIE, POLITIQUE DU PATRIARCAT*. Syllepse, Paris, 2009.

GUILLAUMIN Colette. *SEXE, RACE ET PRATIQUE DU POUVOIR*. Coté femmes, Paris, 1992.

LE DŒUFF Michèle. *LE SEXE DU SAVOIR*. Aubier, Paris, 1998.

LÖWY Ilana. *L'EMPRISE DU GENRE, MASCLINITÉ, FÉMININTÉ, INÉGALITÉ*. La Dispute, Paris, 2006.

– Articles et autres sources sur le cadre théorique : genre et Sociocritique

CARCAUD-MACAIRE, Monique. *La production des formes culturelles : memoire, cognito et sujet culturel (prolongements théoriques)*. Sociocriticism vol XVII, 1&2 2002.

CARCAUD-MACAIRE, Monique. *Reflexiones sociocríticas sobre la alteridad. El otro modelo hegemónico y el tercer interpretante. Ejemplo de caso: entre imagen improbable y figura banalizada. El árabe en la cultura francesa*. Káñina vol 31 1

CROS Edmond. *Por une semiótica del desfase y de la ausencia*. Imprevu Théories critiques et littérature Latino-américaine actuelle. 2004 – 1 et 2 ; 69-76

FATALA, Norma *Una cierta santa ... Los lugares comunes en la construcción discursiva de la maternidad*. Discurso social y construcción de identidades : mujer y género. 2004. 263 -273

FEMENÍAS María Luisa. *Lectura excéntrica y cambio de paradigma: des-invisibilización de los a priori históricos de género*. Imprevu Théories critiques et littérature Latino-américaine actuelle. 2004 – 1 et 2 ; 207-207

PALERMO, Zulma. *Texto cultural y construcción de la identidad*. Cephia n°2, Argentina 2002. 1-23.

PALERMO, Zulma. *Los estudios sociocríticos y el sujeto colonial*.

PALERMO Zulma. *Epistemes emergentes la periferia latinoamericana*. Imprevu Théories critiques et littérature Latino-américaine actuelle. 2004 – 1 et 2 ; 19-49

SEGATO Rita. *Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado : la escritura el el cuerpo de las muertas de Juárez*. Perfiles del feminismo iberoamericano 2. 2005; 175 - 200

SORIANO Michèle. *Rapport de genre et transgénéricité : le genre comme cathégorie d'analyse*. Imprevu Théories critiques et littérature Latino-américaine actuelle. 2004 – 1 et 2 ; 245-273

http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_0/Accueil.html

C – Sur la littérature, l’histoire, l’art, l’anthropologie et la psychanalyse.

- ABEILLE, Lucien. *IDIOMA NACIONAL DE LOS ARGENTINOS*. Colección Los Raros, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2005 (1^o édition Paris. 1900).
- ADORNO, Theodoro. *L’ART ET LES ARTS*. Desclée de Brouwer, Paris, 2002.
- ANTONIOTTI, Daniel: *LENGUAJES CRUZADOS, ESTUDIOS CULTURALES SOBRE EL TANGO Y LUNFARDO*. Corregidor, Buenos Aires, 2003.
- ALONSO SOLÍS, María Esther. *RECETAS PARA SER MUJER*. Editorial de la Universidad de Misiones, Buenos Aires, 1993.
- ALVAREZ BARRIETO, Joaquín ; RODRÍGUEZ SANCHEZ DE LEÓN, Ma José ; DE LA FUENTE BALLESTEROS, Ricardo. *DICCIONARIO DE LA CULTURA POPULAR ESPAÑOLA*. Colegio de España, Salamanca, 1997.
- AMORETTI, María. *DEBAJO DEL CANTO: UN ANALISIS DEL HIMNO NACIONAL DE COSTA RICA*. Costa Rica. 1987. Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José.
- BEDEL, Jean Marc. *LA GRAMMAIRE DE L’ESPAGNOL MODERNE PAR J. M. BEDEL*. Presses Universitaires de France, Paris, 2002
- BECKERT, Annie ; CERQUIGLINI Bernard ; CHOLEWKA Nicole ; COUTIER Martine ; FRÉCHER Josette ; MATIEU Marie-Joseph. *FEMME, J’ÉCRIS TON NOM... GUIDE D’AIDE À LA FÉMINISATION DES MÉTIERS, TITRES, GRADES ET FONCTIONS*. Comité de féminisation CNRS, Nancy, 1999.
- BERNARD, Carmen : *BUENOS AIRES 1880-1936, UN MITHE DES CONFINS*, Autrement, Collection Mémoires n° 73, Paris, 2001.
- BERNARD, Carmen : *HISTOIRE DE BUENOS AIRES*, Fayard, 1997.
- BESSIÈRE Bernard, BESSIÈRE Christine, MÉGEVAND Sylvie, sous la direction de Néstor Ponce. *LA PEINTURE HISPANO-AMÉRICAINNE, HISTOIRE ET MÉTHODOLOGIE PAR L’ANALYSE DE TABLEAU DU XVI SIÈCLE AU XXI SIÈCLE*. Temps, Nantes, 2008.
- BETTELHEIM, Bruno. *PSYCHANALYSE DES CONTES DE FÉES*. Robert Lafont, Paris, 1976.
- BOILEAU-DANON L. *LE SUJET DE L’ÉNONCIATION, PSYCHANALYSE ET LINGUISTIQUE*. Collection L’Homme Dans La Langue, Ophrys, Paris, 1987.
- BORGES Jorge Luis, CLEMENTE José Edmundo. *EL LENGUAJE DE BUENOS AIRES*. Emencé, Buenos Aires, 1963.
- BRETON, André. *MANIFIESTOS DEL SURREALISMO*. Collection Caronte Estetica, Derramar, La Plata. 2006.
- BRUSANTIN, Manlio. *HISTOIRE DES COULEURS*. Flammarion Torino, Paris, 1983

- BURKE, Peter. *LA CULTURA POPULAR EN LA EUROPA MODERNA*. Alianza, Madrid, 1991
- CAMPRA, Rosalba. *AMÉRICA LATINA : IDENTIDAD Y LA MASCARA*. Siglo XXI, México, 1982
- CAMMAROTA, Federico. *VOCABULARIO FAMILIAR Y DEL LUNFARDO*. Gráfico Standart, Buenos Aires, 1963.
- CANDILIS-HUISMAN, Drina. *NAÎTRE ET APRÈS ? DU BÉBÉ À L'ENFANT*. Gallimard, France, 1997.
- CASULLO, Fernando Hugo. *DICCIONARIO DE VOCES LUNFARDAS Y VULGARES*. Ultra Plus, Buenos Aires, 1964
- CHEVALIER Jean; GHEERBRANT Alain. *DICIONNAIRE DES SYMBOLES, MYTHES, RÊVES, COUTUMES, GESTES, FORMES, FIGURES, COULEURS, NOMBRES*. Robert Laffont/Júpiter, Paris, 1982.
- COCONI DE SEDACA, Debora. *LA MUJER EN SU MUNDO, FRENTE A SÍ MISMA Y SU MUNDO INTERIOR. TOMO I*. Junta Bautista de Publicaciones, Argentina, 1973
- COURTES, Joseph. *LA SÉMIOTIQUE DU LANGAGE*. Armand Colin, Paris, 2005.
- DIANTEILM Erwan, HERVIEU-LÉGER Danièle, SAINT-MARTIN Isabelle. *LA MODERNITÉ RITUELLE, RITES POLITIQUES ET RELIGIEUX DES SOCIÉTÉS MODERNES..* L'Harmattan, Paris, 2004.
- DARWIN Charles. *SUR L'ORIGINE DES ESPÈCES AU MOYEN DE LA SÉLECTION NATURELLE, OU LA PRÉSERVATION DES RACES LES MEILLEURES DANS LA PRÉSERVATION DE LA VIE*. Le Monde et Flammarion, Paris, 2009
- DEBÈNE Olivier *L"AMÉRIQUE LATINE AU XX^e SIÈCLE*. Armand Colin, Paris, 1994.
- DELEIS Monica ; TITTO Ricardo ; ARGUINDEGUY Diego. *MUJERES DE LA POLÍTICA ARGENTINA*. Aguilar, Buenos Aires, 2001.
- DERRIDA Jacques. *L'ÉCRITURE ET LA DIFFÉRENCE*. Seuil, Paris, 1967.
- DOMÍNGUEZ Graciela Beatriz. *ERICA JONG, CUANDO EL DIABLO PONE CARA DE MUJER*. Editorial Almagesto, Colección Perfiles, Buenos Aires, 1997.
- ECO, Umberto. *DE LA LITTERATURE*. Bernard Grasset, Paris, 2002.
- ELIADE, Mircea. *ASPECTS DU MYTHE*. Collection Folio Essais, Gallimard, France, 1963.
- Ellipses Ouvrage collectif. *ANALYSES ET RÉFLEXIONS SUR LE CORPS*. Marketing, Paris, 1992.
- ERNY, Pierre. *CONTES, MYTHES, MYSTÈRES, ÉLÉMENTS POUR UNE MYSTAGOGIE*. L'HARMATTAN Collection Culture et Cosmologie. Paris. 2000.
- FABRE, Henri : *L'AMÉRIQUE LATINE*, Colection Dominos, Flammarion, Paris,1998.
- FOLLARI Roberto A: *TEORÍAS DÉBILES*, Homosapiens, Buenos Aires, 2002.
- FOUCAULT Michel, *HISTOIRE DE LA SEXUALITÉ, TOME 1, 2, 3*. Gallimard, France, 1984.

- FOUCAULT, Michel. *HISTOIRE DE LA FOLIE À L'ÂGE CLASSIQUE*. Gallimard, Paris, 1972.
- FREUD, Sigmund. *TOTEM ET TABOU, INTERPRÉTATION PAR LA PSYCHANALYSE DE LA VIE SOCIALE DES PEUPLES PRIMITIFS*. Payot, France, 1965.
- FROMILHAGE, Catherine et SAUCIER, Anne : *INTRODUCTION À L'ANALYSE STYLISTIQUE* Paris, Bordas, 1991.
- GAGNON, John. *LES SCRIPTS DE LA SEXUALITÉ. ESSAI SUR LES ORIGINES DU DESIR*. Payot, Paris, 2008
- GIORDANO Carlos R: *LOS ESCRITORES DE BOEDO, SELECCIÓN 41*, Centro Editorial de América Latina, Buenos Aires, 1968.
- GIURIA, Albert Carlos. *INDAGACIÓN DEL PORTEÑO (A TRAVÉS DEL LENGUAJE)* Peña Lillo, Buenos Aires, 1965.
- GUIRARD, René. *LA VOIX MÉCONNUE DU RÉEL ; UNE THÉORIE DES MYTHES ARCHAÏQUES ET MODERNES*. Grasset et Fasquelles, Paris, 2002.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *SÉMANTIQUE STRUCTURALE*. LANGUE ET LANGAGE Larousse, Paris, 1966.
- HERNANDEZ, José Luis Alonso. *EL LENGUAJE DE LOS MALEANTES ESPAÑOLES DE LOS SIGLOS XVI Y XVII : LA GERMANÍA (INTRODUCCIÓN AL LÉXICO DEL MARGINALISMO)*. Ediciones de la Universidad de Salamanca. Salamanca 1979.
- HERZFELD, Claude. *LA LITTÉRATURE, DERNIER RÉFUGE DU MYTHE? MIRBAU, PHILIPPE, ALAIN-FOURNIER... L'Harmattan*, France, 2007.
- HUSTON, Nancy. *DIRE ET INTERDIRE*. Payot et Rivages, Paris, 2002.
- INGENIEROS, José. *SOCIOLOGÍA ARGENTINA*. Elmer, Buenos Aires, 1957.
- INGENIEROS, José. *EVOLUCIÓN DE LAS IDEAS ARGENTINAS*. Claridad, Buenos Aires, 1918.
- JESPERSEN, Otto. *NATURE, EVOLUTION ET ORIGINES DU LANGAGE*. Payot, Paris, 1976.
- JORGE, Lilia. *ORIGEN Y DESARROLLO DEL CAMPO CULTURAL ARGENTINO*. Oxímoron, Buenos Aires, 2004.
- KORN, Francis. *BUENOS AIRES MUNDOS PARTICULARES 1870, 1895, 1914, 1945*. Sudamericana, Buenos Aires, 2004.
- KRISTEVA Julia. *RECHERCHES POUR UNE SÉMANTIQUE*. Seuil, France, 1969.
- LANATA Bruno, SATORI Donato. *L'ART DU MASQUE DANS LA COMMEDIA DELL'ARTE*. Solin, Italie, 1983.
- LASH, Christopher. *LA CULTURE DE MASSE OU LA CULTURE POPULAIRE?.* Climats, Castelnau-le-lez, 2001.

- LECHEVALLIER, Bianca. POULAIN Gérard, SYBERTZ Hélène. *LES CONTES ET LA PSYCHANALYSE. COLLOQUE DE CERISY LA SALLE (10-17 JUILLET 2000)* In Press, Paris, 2001.
- LEJEUNE, Philippe et VIOLET Catherine. *GENÈSE DU JE, MANUSCRITS ET AUTOBIOGRAPHIES.* CNRS, Paris, 2000.
- LEROY Sarah. *DE L'IDENTIFICATION À LA CATÉGORISATION. L'ANTONOMASE DU NOM PROPRE EN FRANÇAIS.* Peeters Louvain, Paris, 2004.
- LIBERTI, Juan Carlos. *40 AÑOS DE SURREALISMO.* Latin america Art, Buenos Aires, 2006.
- LIBERTI, Juan Carlos. *RESCAÍTES.* Dunken, Buenos Aires, 1997.
- LUNA Félix: *BREVE HISTORIA DE LOS ARGENTINOS,* Booket, Buenos Aires, 2004.
- LUNA Félix: *CONFLICTOS EN LA ARGENTINA PROSPERA.* Nacion S.A., Buenos Aires, 2003.
- MARCHAND, Yves. *QU'EST QUE LA CULTURE? Vol 6. Université de tous les savoirs.* Odile Jacob, Paris, 2001.
- MAUSS, Marcel. *SOCIOLOGIE ET ANTHROPOLOGIE.* Imprimerie des presses universitaires de France, Paris, 2001.
- MUCCI Cristina. *PENSAR LA ARGENTINA, SIETE INTELCTUALES REFLECCIONAN SOBRE NUESTRO PAÍS.* Grupo editorial Norma, Argentina, 2006.
- NOR Malika. *IDÉES REÇUES: LA PROSTITUTION.* Le Cavalier Bleu, Paris, 2001.
- ORGOGOZO-FACQ, Jeannine. *LA CULTURE ? QUELLE CULTURE ?.* Jean Curutchet, Paris, 2000.
- QUEDRAOGO Amadou. *rites et allégories de l'initiation. Visions africaines et caribéennes.* L'Harmattan, Paris, 2008.
- PALMA, Milagros. *LE VER ET LE FRUIT, L'APPRENTISSAGE DE LA FEMINITÉ EN AMÉRIQUE LATINE.* Coté Femmes, Paris, 1991.
- PIGNA Felipe. *LOS MITOS DE LA HISTORIA ARGENTINA VOL 2, DE SAN MARTÍN A « EL GRANERO DEL MUNDO ».* Planeta Historia y sociedad, Buenos Aires, 2005.
- PHETERSEON Gail. *LE PRISME DE LA PROSTITUTION.* L'Harmattan, France, 1994.
- PUCCIA Enrique H. *BREVE HISTORIA DEL CARNAVAL PORTEÑO.* Colección cuadernos de Buenos Aires XLVI. Ediciones de la municipalidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1974.
- QUATROCCHI-WOISON Diana. *UN NATIONALISME DE DÉRACINÉS. L'ARGENTINE PAYS MALADE DE SA MÉMOIRE.* CNRS, Paris, 1992
- REUTER, Yves. *L'ANALYSE DU RÉCIT.* Nathan Université, Paris, 2000.
- ROGGERO Jorge, PEREZ MARTIN Norma, PAZ Marta Lena, PIO DEL CORRO Gastar, CERSOSIMO Emilce, CALABRESE Elisa, ZAMBONI Olga, FERRARI Mirta, ARONNE Lida, AMESTOY Graciela Ricci, ALTUNA Elena Maria. *MITOS POPULARES Y LITERARIOS.* Castañera, Buenos Aires, 1978.

- ROMANO, Eduardo. *FRAY MOCHO, CARLOS M PACHECO Y OTROS ; LOS COSTUMBRISTAS DEL 900. SELECCIÓN Y PRÓLOGO POR EL PROFESOR EDUARDO ROMANO*. Centro Editorial de America Latina, Buenos Aires, 1980.
- ROMERO José Luis: *HISTORIA DE LAS IDEAS EN LA SOCIEDAD DEL SIGLO XX*. Fondo de cultural económica Mexico-Buenos Aires, Tierra Firme, Buenos Aires 1965.
- ROMERO José Luis: *BREVE HISTORIA DE LA ARGENTINA*. Tierra Firme, Buenos Aires, 1996.
- RUFFA Astrid. *DALÍ ET LE DYNAMISME DES FORMES, L'ÉLABORATION DE L'ACTIVITÉ « PARANOÏAQUE –CRITIQUE » DANS LE CONTEXTE SOCIOCRIQUE DES ANNÉES 1920-1930*. Les Presses du Réel, Paris, 2009.
- SIEGEL, Jerrold. *PARIS BOHÈME, CULTURE ET POLITIQUE AUX MARGES DE LA VIE BOURGOISE 1830-1930*. Gallimard, Paris, 1991.
- SALDUNA Horacio: *AMORES EN LA HISTORIA ARGENTINA*, Corregidor, Buenos Aires 1999.
- TELLO Antonio: *EXTRAÑOS EN EL PARAIS*. Flor del viento, Barcelona, 1997.
- TISSOT, Samuel. *L'ONANISME, DISSERTATIONS SUR LES MALADIES PRODUITES PAR LA MASTURBATION*. Grasset, Lausanne, 1823-1989.
- VON HUMBOLDT, Wilhelm. *SUR LE CARACTÈRE NATIONAL DES LANGUES ET AUTRES ÉCRITS SUR LE LANGAGE*. Senil, Paris, 2000.
- YANNI Roberto: *70 AÑOS DE NARRATIVA ARGENTINA 1900-1970*, Alianza, Buenos Aires, 1970.
- ZIPER Jack. *LES CONTES DE FÉES ET L'ART DE LA SUBVERSION*. Payot, Paris, 1986.

– Articles et autres sources sur la littérature, l'histoire, l'art, anthropologie et psychanalyse en général

- ALBA, Narciso. *Breve reflexión sobre el termino « Afrancesado » : Historia de una exclusión. Construction des identités en Espagne et en Amerique Latine*. 1996. France. 113 – 124.
- BOURDIEU, Pierre. *Habitus, code et codification*. Actes de la recherche en sciences sociales, n° 64, septembre 1986 ; 40-44.
- CAMPRA, Rosalba. *Relaciones intertextuales en el sistema culto/popular. Poesía y Tango* Revista hispanoamericana n51, diciembre 1988; 18-32.
- DORRA Raúl. *El arte del payador*. Revista de literaturas populares VII-1. 2007 110-132
- ESCOBAR José, PERCIVAL Anthony. *De la tragedia al melodrama*. Romanticismo 2: II linguaggio romantico. Università di Genova 1984, 141-146

- GALLUSCIO DE MONTOYA, Eva. *ORÍGENES DEL TEATRO POPULAR RIOPLATENSE, ALGUNOS DOCUMENTOS*. CMHLB Caravelle n° 45. 87-92.
- GRANDE, Alija, FJ. *El problema de la comunicación internacional : las lenguas artificiales*. Estudios humanísticos filología n° 23 universidad de Leon, España. 2001, 29-51.
- GRAMMÁTICO Karin. *Obreras, prostitutas y mal venéreo, un estado en busca de profilaxis*. Historia de las mujeres en la Argentina. Tomo II, SigloXX. Taurus Editorial. Argentina. 2005. 2-25
- GONZALEZ BERNALDO, Pilar. *La nación como sociedad : El Río de la Plata 1820-1862*. Cuadernos de Historia Latinoamericana. N° 2. Lit Verlag Münster, Hamburg. 1994. 179-212
- KATZ Esther. *Rites de vie, rites de mort (enfants mixtèques du Mexique)*. Du soin au rite dans l'enfance. 2007. Erès. Paris 280-300
- LAGARDE, Christian. *Parole de mémoire, mémoire de parole*. Tigre 14 Trace et Histoire. Université Stendhal, Grenoble 3. 2006. 31-43.
- LOSADA, Alejandro. *La literatura marginal en el Río de la Plata, 1900, 1960* INFORME DE INVESTIGACIÓN. Revista Crítica literaria latinoamericana, n°18, 2° semestres 1983. 20-28.
- MATAMOROS, Blas. *Cartas de Buenos Aire, ¿Qué leen los argentinos ?*. Cuadernos hispanoamericanos, 665, noviembre 2005, 125-126.
- MESCHONNIC, Henri. *L'oralité, poétique de la voix*. Pour une anthropologie des voix ; textes réunis par Nicole Revel et Diana Rey Hulman. ED L'HARMATTAN. Paris. 1993.
- MERCIE Fernand. *La valeur symbolique de l'œillet dans la peinture du moyen âge*. Revue de l'art ancien et moderne. LXXI, 1937 pp 233-236.
- MICHAEL, Sonia. *Traces imaginées, traces de l'imaginaire*. Tigre 14 Trace et Histoire. Université Stendahal, Grenoble3. 2006. 133-144.
- MIRANDA, Arnaldo Ignacio, Adolfo. *Virreinato del Río de la Plata y la revolución de mayo*. Cuadernos hispanoamericanos. 665, noviembre 2005, 95-107.
- MOLHO Maurice. *Structure mythique et dramaturgie dans El burlador de Sevilla y convivado Piedra*. Trames, travaux et mémoires de l'Université de Limoges UER des lettres et sciences humaines. 1998. 39-59
- SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos : ficciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1925)*. Hispanica, n°39, 1984, 3-17
- SOTOMAYOR, Carmen. *La representación del moro en los romances de la guerra civil española*. Cultures dominantes et phénomènes identitaires. Imprevu 1993-1. 41-54.
- SZEGEDY-MASZAK, Mihaly. *Le texte comme structure et construction, théorie littéraire problèmes et perspectives*. Presses universitaires de france, 1989, 183-217.

RAMIREZ Helioz Jaime. *Sémantique du langage argentin*. Etudes hispaniques n°22 publications de l'université de province. AIX EN PROVINCE. 1992.

REA BECERRA, Rutilo Tomás. *Del Postmodernismo a la barbarie. La nueva fase del capitalismo*. Revista de ciencias sociales Universidad de Costa Rica, n° 95. 2002. 9-14.

RENAUD, Maryse. *Fervor del mito: Algunas reflexiones fragmentarias sobre los avatares del mito en la literatura rioplatense*. Río de la Plata, Culturas 2. juin 1986. 3-16

TAROUX-FOLLIN Christiane. *Les rapports entre l'oralité et l'écriture comme problématique dans Hijo de hombre de A Roa Bastos*. Imprévu 1995-1, 1995, 79-109.

VILLASÈQUE, Sol. *Stéréotype et modernité, quelques repères morphogénétiques à propos de El juguete Rabioso*. Imprévu 1995-1, 1995, 1-45.

www.rae.es/<palabra que desea consultar>

D – Littérature

ARL, Roberto. *EL JUGUETE RABIOSO*. Gz Editores, Buenos Aires, 2005.

ASIMOV, Isaac. *LES ROBOTS*. J'ai Lu, Paris, 1967.

COLLODI. *LES AVENTURES DE PINOCCHIO*. GC Flammarion, Paris, 2001.

FONTANELLA Agustín. *LA ÚLTIMA MUÑECA*. N. Tomás, Buenos Aires, 1911.

GUTIERREZ Eduardo *JUAN MOREIRA*. Editorial homenaje a la Revolución de Mayo, Buenos Aires, 1961.

HERNÁNDEZ, José. *MARTÍN FIERRO*. Cátedra Letras Hispánicas, Madrid, 1997.

MARECHAL, Leopoldo. *ADÁN BUENOSAYRES*. AGEA SA, Buenos Aires, 2000.

OBLIGADO Rafael *SANTOS VEGA*. Kapeluz, Buenos Aires, 1996.

PAYRÓ, Roberto J. *EVOCACIONES DE UN PORTEÑO VIEJO*. Quetzal, Buenos Aires, 1952.

PERRAULT, Charles. *CONTES DE PERRAULT*. Granier Frères, Paris, 1967

ROJAS, Fernando. *LA CELESTINA, COMEDIA O TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA*. Edición Peter Russel, Clasicas Castalfía, Madrid, 2008.

SANTULLANO, Luis. *BARTOLO O LA VOCACIÓN*. Espasa-Calpe S.A, Madrid, 1936.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *FACUNDO O CIVILIZACIÓN Y BARBARIE*. Centro Editor de Cultura, Buenos Aires, 2005.

SCALABRINI Ortiz *EL HOMBRE QUE ESTA SOLO Y ESPERA*. Plus Ultra. Buenos Aires, 1931.

SHELLEY, Mary. *FRANKENSTEIN OU LE PROMÉTHÉE MODERNE*. Gallimard, Paris, 1997.